

4. Лисакович В.П. Кино «без липы». URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/director/ros/283983/bio/>

5. Левин А. Для наших героев шутки с милицией – излишне жестоки // Известия. 31 октября 2003. URL: <https://iz.ru/news/283331>

References

1. Gracheva E. Life and film art of Robert Flaherty // Seans. 2007. № 32.

2. Bolshaya sovetskaya entsiklopediya [Great Soviet encyclopedia]. In 30 v. Moscow, 1969-1978.

3. Robert Flaerti [Robert Flaherty]. Moscow, 1980.

4. Lisakovich V.P. Kino «bez lipy» [Movie «without false»]. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/director/ros/283983/bio/>

5. Levin A. For our heroes jokes with the police – unnecessarily cruel // Izvestiya. 31 October 2003. URL: <https://iz.ru/news/283331>

Фильмография

«Нанук с севера» (реж. Р. Флаэрти, США, Франция, 1922).

«Катюша» (реж. В. Лисакович, СССР, 1964)

«Георгий Жженов. Русский крест» (реж. С. Мирошниченко, Россия, 2002-2005).

«Пицца в Освенциме» (реж. М. Циммерман, Израиль, 2008)

«Согласные на все исправляют мир» (реж. Э. Бичлбаум, М. Бонанно, К. Энгфер, Франция, Великобритания, США, 2009)

«Герои нашего времени» (реж. Е. Трусевич, Россия, 2010).

УДК 792.028

Н.Н. ВАСИЛЬЧЕНКО

СЕМИОТИЧЕСКАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ВНЕШНИХ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ АКТЕРСКОГО МАСТЕРСТВА

Васильченко Наталья Николаевна, кандидат культурологии, доцент кафедры театрального искусства Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, ул. им. 40-летия Победы, 33), VasilchenkoNN@mail.ru

Аннотация. Актуальность проблемы вызвана перераспределением внешних выразительных театральных средств в сторону вещественных знаков в ущерб семиотической составляющей элементов актерского мастерства. Цель статьи – попытка анализа проблемы сознательного построения семиотических знаков спектакля.

Ключевые слова: семиотика, внешние выразительные средства, режиссер, актер.

UDC 792.028

N.N. VASILCHENKO

SEMIOTIC COMPONENT OF EXTERNAL EXPRESSIVE ELEMENTS OF ACTING

Vasilchenko Natalya Nikolaevna, candidate of culturology, associate professor of the cathedra of theatre art of the Krasnodar state institute of culture (33, im. 40-letiya Pobedy st., Krasnodar), VasilchenkoNN@mail.ru

Abstract. The urgency of the problem is caused by the redistribution of external expressive theatrical means towards material signs to the detriment of the semiotic component of the elements of acting. The purpose of the article is an attempt to analyze the problem of conscious construction of semiotic signs of the play.

Keywords: semiotics, external expressive means, director, actor.

Известный французский театральный педагог Франсуа Дельсарт еще в конце XIX века отмечал, что «искусство есть нахождение знака, соответствующего сущности» [1]. Семиотика театрального текста (в понимании представления как текста) ставит перед режиссером проблему сознательного построения внешних знаков спектакля. Каждый из творцов сценической постановки имеет свои способы воздействия на зрителя: художник через сценографию, костюмы, реквизит, сценический свет; актер через пластику, жест, мимику. Режиссер объединяет все выразительные средства для создания единого сценического образа как сферы означающего в спектакле, исходя из своего художественного замысла как сферы означаемого.

Современные постановщики активно пользуются в основном вещественными выразительными сценическими средствами, теми, что предлагает им художник, добавляя в представления всевозможные технические новшества – лазеры, проекции и пр., а также обильно насыщают действие музыкально-шумовыми вставками. Внешние выразительные средства самого актера (пластика, жест, мимика) часто остаются вне поля зрения и режиссеров, и самих исполнителей. Возникает логичный вопрос: каким образом в данных условиях актер, являясь основным транслятором авторской мысли и режиссерской концепции, может передать сущность своей роли, ее сверхзадачу, как он может быть эмоционально-заразительным для зрителя, если не существует иного пути передачи своего чувства, как только через действие, движение. Внешние знаки, как своеобразные коды, позволяют творцу, сознательно ими воздействуя, передать реципиенту все испытанные во время творческого акта переживания.

Для целой группы искусств способом общения со зрителем является выразительное движение, жест: танец, цирк, пантомима и в большой степени искусство драматического актера, объединяющее движение с действенным словом. В театральной практике «жизнь человеческого тела» (воспользуемся выражением К.С. Станиславского) особенно стала актуальной в актерском искусстве с появлением подтекстовой драматургии Г. Ибсена, А. Чехова, Г. Гауптмана и др.

Подтекст – расхождение произносимых слов и внутреннего состояния произносящего их персонажа. Такого рода расхождения встречались и в классической драме, но функции подтекста и его смысловое наполнение там были совсем иными, чем в психологической драматургии конца XIX века. Разрыв между словами и состоянием действующего лица в этих произведениях чаще всего не осознан самим говорящим или осознан только частично. Слово лжет в этих драмах даже помимо замысла персонажа, а его физическое поведение выражает истинное, стихийно возникшее состояние души, которое зритель иногда угадывает раньше, чем его осознает само действующее лицо. Диалог и монолог в подтекстовых драмах имеют как бы двойное течение: словесное и мимическое. Эти два течения связаны контрапунктически и взаимно обогащают друг друга дополнительными оттенками смысла. Подтекст реалистической драмы второй половины XIX века почти всегда вытекает из несоответствия между идеалом жизни героев и той реальной жизнью, которую они ведут. Отсюда огромное значение приобретают мимика и жесты, создается новая актерская школа тончайшей мимической, интонационной, жестовой игры.

Но сегодня эта знаковая система взаимодействия со зрителем часто игнорируется, и в результате мы имеем абстрактные невыразительные фигуры и лица, напоминающие более трафареты и маски, нежели конкретного человека, с присущими ему индивидуальными особенностями. Без произносимого актерами текста зритель часто ничего понять не может, т.е. нарушается один из принципов театра, заявленный Е.Б. Вахтанговым как «закон стекла», чтобы по виденному «как через стекло» все было понятно, даже если вы ничего не слышите.

Нередко даже одаренные актеры, занимаясь очень скрупулезно внутренней психотехникой, игнорируют внешнюю, пренебрежительно относясь к работе над жестом, над выразительной пластикой, считая это производным по отношению к тексту, смыслу.

Действительно, театр – искусство вторичное (не второстепенное) по отношению к литературе. Но любая театральная постановка – это перевод литературы на язык сцены, т.е. на язык действия, тогда как литература оперирует словом.

Выразительные возможности человеческого тела, особенно рук, безграничны. Пластика человеческого тела привлекала художников во все времена и в их творениях возведена на недостижимую высоту. Семиотические составляющие изобразительного искусства никогда и никем из художников не игнорируются, т.к. этот вид искусства не имеет другого способа воздействия на зрителя, как только через видимые знаки. Скульптуры и фигуры на полотнах передают нам многообразие оттенков чувств и эмоций, выраженных в жестах и пластике человеческого тела.

Следует отметить исключительную важность выразительности рук и для актерской внешней техники. В форме, жестах и движениях рук наглядно проявляется суть человеческого характера, его деятельность и профессия, т.е. передается знаковая, невербальная информация. Огромное значение придавал движению в целом и жесту К.С. Станиславский. Он считал пластику тела одним из важнейших компонентов актерского искусства. А вот что писал актер-философ С.М. Михоэлс: «Жест для меня есть выраженные мысли... Мысль привыкла идти через мои пальцы... Жест должен помогать действовать, но не должен служить комментарием к произнесенному слову» [2, с. 73]. К сожалению, пренебрежение работой над внешними средствами актерского мастерства вызывает к жизни всего лишь иллюстративный жест.

Нельзя научить специальным выразительным жестам. Яркий жест – результат всей огромной работы воспитания актера. Жест не существует отдельно от мысли, чувства актера. В противном случае это не выразительный жест, а всего лишь театральный штамп. В работе великого мхатовского актера Н. Хмелева неповторимость походки каждого персонажа, его жестов, способов общения с окружающими – всего, как он сам выражался, «балета» роли – имели огромное значение. Не только играя на сцене, но и работая над ролью, он думал всем телом, всеми движениями. «Природа и характер жеста, – утверждал Хмелев, – подчеркивают сущность самой роли» [3, с. 363]. Таким образом, это не случайная характерная черточка, не просто острая, сценически выразительная деталь, не бытовой жест, а отражение «сущности самой роли».

Руки актера, пластика, мимика – это его инструменты для создания палитры знаков, которыми актер воздействует на зрителя для передачи своих чувств, всего внутреннего содержания роли и заставляет смотрящего сопереживать. Наглядным подтверждением семиотической составляющей актерской работы служит немое кино. Актер в немом кино не имел иной возможности транслировать зрителям сведения о своем самочувствии, своих стремлениях, отношении к окружающим иначе, чем через пластику тела, через жест и мимику. Множество надписей, объясняющих поведение персонажа, считалось показателем бездарности. Это вынуждало режиссеров и актеров совершенствовать свои выразительные средства.

Присутствие же произносимого текста, который также является знаком, но вербальным, в определенной мере страхует спектакль от зрительского непонимания, независимо от того, насколько полно и объемно используется весь спектр видимых театральных знаков. Это обстоятельство вызывает определенные манкирования при работе над внешними выразительными средствами актера.

Различные виды искусств имеют только один род знаков. Живопись, скульптура, архитектура – знаки «видимые», литература – знаки «читаемые». Тогда как театральная семиология фиксирует два вида знаков: знаки «читаемые» и «видимые» [4], что является отличительной особенностью именно этого искусства. В дальнейшем исследователи театра приходят к определению сценических знаков, как «вербальных» и «видимых».

Таким образом, «театральность определяется не как результат отношений между планом выражения и планом содержания, но как отношение между различными планами выражения» [5, с. 188].

В этой связи необходимо отметить искусство пантомимы, являющееся ярким примером пластической и мимической выразительности. В любой пантомиме образ человека или чьего-либо действия не индивидуализирован, а предельно обобщен. Эмоционально-гипертрофированный пантомимический жест создает образы-типы, образы-маски. А обобщенность художественного образа всегда граничит с метафорой и готова в нее превратиться. В силу особенностей этого искусства сюжеты пантомимы показывают человека действующего. Для ее персонажей почувствовать и значит действовать. Страсть в пантомиме есть выражение страсти в движении.

Это было важно, например, для творчества Вс. Мейерхольда. Давнее увлечение режиссера пантомимой привело его к необходимости создания словесно-зрительных, наглядных, обобщенных до гротеска театральных образов.

Уже классическая сатирическая драматургия часто использовала пантомимические акценты в таких моментах действия, когда конфликт комедии, акта, сцены доведен до такой степени ясности, что поясняющие слова уже не нужны. Вот здесь-то, как бы подводя итоговую черту, вступает пантомимическая сценка или картина, выражающая этот же смысл пластически наглядно, легкообозримо, а иногда и переводя его в пластическую метафору. Например, итогом «Ревизора» Н.В. Гоголя является немая сцена, демонстрирующая в единстве при помощи своеобразного «стоп-кадра» все эмоции всех персонажей, попавших впросак и злорадствующих.

Семиотическая природа театрального искусства, имеющего в своем арсенале вербальные и зрительные аспекты, расширяет рамки воздействия на зрительскую аудиторию. Монолитное равновесие слова и зрительного образа в спектакле требует верного и точного соотношения слова и жеста, слова и пластики, драмы и пантомимы.

Литература

1. Дельсарт Франсуа: выразительность жеста, тела. URL: <https://vikent.ru>
2. Михоэлс С. Статьи. Беседы. Речи. М., 1964.
3. Хмелев Н. Ежегодник МХТ. М., 1945. Т. 2.
4. Исаев С.А. Ролан Барт и театральная семиология // Длинные вещи жизни. М., 2001.
5. Найденко М.К. Семиотические и коммуникативные основания системы К.С. Станиславского // Семиотика культуры и искусства: Коллективная монография / отв. ред. В.П. Гриценко. М., 2018.

References

1. Delsart Fransua: vyrazitelnost zhesta, tela [Delsarte Francois: expressiveness of gesture, body]. URL: <https://vikent.ru>
2. Mihoels S. Statyi. Besedy. Rechi [Articles. Conversations. Speeches]. Moscow, 1964.
3. Khmelev N. Ezhegodnik MHT [Year-book of Moscow art theatre]. Moscow, 1945. V. 2.
4. Isaev S.A. Roland Bart and theatrical semiology // Long things of life. Moscow, 2001.
5. Naydenko M.K. Semiotic and communicative foundations of K.S. Stanislavsky system // Semiotic of culture and art: collective monograph / ed. by V.P. Gritzenko. Moscow, 2018.