

УДК 008

DOI: 10.24412/2070-075X-2026-1-16-24

М.К. Найденко, Е.А. Найденко, Н.В. Астанкова

ОСНОВАНИЯ ДЛЯ СЕМИОТИЧЕСКОГО ПОДХОДА В СИСТЕМЕ К.С. СТАНИСЛАВСКОГО

Авторы исследуют отечественную традицию театральной семиологии, полагая, что, поскольку русская театральная школа развивалась своим, во многом уникальным, путем, подходы, предлагаемые зарубежными исследователями семиотики театра, не всегда и не в полной мере применимы для семиотики театра отечественного. Рассматривая современные исследования, посвященные театральной семиотике, сопоставляя их проблематику с теми основаниями, которые заложены в системе К.С. Станиславского, авторы предлагают свой вектор дальнейших исследований семиотики театра.

Ключевые слова: театральная семиотика, театральный дискурс, невербальные средства, драматургический текст, система К.С. Станиславского.

Актуальность темы исследования. Семиотика в настоящее время является чрезвычайно востребованной в различных областях научного знания. Можно констатировать, что она выступает в качестве междисциплинарной методологической стратегии в современных исследованиях как общественного бытия в целом, так и в прикладных аспектах жизни социума. Несомненно, что это относится и к семиотике театрального искусства, и к театральной культуре в целом.

Однако в начале нынешнего века сложилось определенное противоречие между исследованиями семиотики театра, основанными на отечественной научной школе, и работами, полагающими основанием труда зарубежных семиологов театра. Ситуация усугубляется отсутствием значимых произведений современной отечественной драматургии, явной недостаточностью трудов практических деятелей современного русского театра, институализацией театральной критики в сравнении с XX веком. Данное противоречие актуализирует тему нашего исследования.

Степень научной разработанности проблемы. Библиография работ по семиотике театра достаточно репрезентативна, однако в данных исследованиях театральное искусство рассмотрено преимущественно в постмодернистской традиции всеобщности всеобщности (работы П. Пави, А. Юберсфельда, Э. Барба, Х-Т. Лемана и др.). Между тем, существует относительно небольшое количество исследований, посвященных отечественной театральной культуре и ее семиотическому осмыслению (труды П.А. Руднева, Б.Н. Любимова, А.В. Бартошевич, Н.О. Якубовой и др.). Это, с одной стороны, оправдано синтетической природой самого театра, но, с другой – отсутствием сущностного понимания театральной культуры. Отсюда, на наш взгляд, и семиотика театра во многих исследованиях зиждется на определенных эпистемологических допущениях, а именно, что базовыми основаниями для семиотического подхода являются общая теория театра и его универсальные законы. Определяя систему К.С. Станиславского как основание для семиотического подхода, мы видим в этом как актуальность, так и научную новизну нашего исследования.

Цель, задачи и предмет исследования. Объектом исследования в настоящей статье являются семиотические основы системы К.С. Станиславского. Предметом исследования – основные подходы современных отечественных исследований семиотики театра в соотношении с основными положениями упомянутой системы. Цель иссле-

дования – сопоставление идентичности современных подходов к семиотике отечественного театра с его традиционной культурой.

Данная цель обуславливает следующие задачи исследования: выявить различия основных подходов к семиотическому осмыслению театра в отечественной и западно-европейской традиции; проанализировать соотношение проблематики наиболее репрезентативных современных работ по семиотике театра с основными положениями системы К.С. Станиславского; определить вектор дальнейших научных исследований семиотики отечественного театра, полагая таковым для отечественной театральной культуры учение К.С. Станиславского.

Научная новизна исследования состоит в рассмотрении системы К.С. Станиславского в качестве методологически значимой основы для исследований семиотики отечественного театра.

Методология исследования основана на принципах объективности, репрезентативности и системности, включает в себя методы сравнительного, типологического и контент-анализа.

Источниковую / эмпирическую базу исследования составили работы К.С. Станиславского и ряд наиболее репрезентативных современных исследований, посвященных семиотике театра. Фамилии авторов этих работ, далеко не все, упоминаются нами в тексте статьи. Для нас же принципиально важно, что все они в своих исследованиях опираются на отечественную школу семиотики культуры, представленную такими именами, как Вс. Вяч. Иванов, Ю. М. Лотман, А.Б. Соломоник, Б.А. Успенский, В.П. Руднев, М.К. Петров и др.

Основная часть. Прежде чем приступить к рассмотрению темы, заявленной в названии нашей статьи, следует оговорить два существенных положения. Первое из них заключается в том, что в рассматриваемых нами исследованиях, наряду с термином «семиотика», присутствует понятие «семиология».

Как известно, различие данных понятий идет от двух независимых друг от друга основоположников науки о знаках. Если Фердинанд де Соссюр ввел термин «семиология», усматривая ее классическую модель в лингвистике, то Чарльз Сандер Пирс использовал термин «семиотика», придавая теории знаков некую универсальную философскую значимость.

Можно констатировать историческую разницу становления и развития обеих понятий, однако в XX веке они практически стали тождественны. На это указывал Р. Барт, справедливо утверждавший, что, если семиология еще и не создана как научная дисциплина, то, когда она станет таковой, будет именоваться семиотикой [1]. Кроме того, нам близки позиции московско-тартуской семиотической школы, представители которой – Ю.М. Лотман, В.Н. Топоров, Б.А. Успенский – экстраполировали основные положения структурной лингвистики на сферу изучения культуры, используя при этом термин «семиотика». Мы не останавливались бы на этом аспекте, если бы не тот факт, что большинство исследователей театральной семиотики в западной, прежде всего французской, традиции структурализма употребляют термин «семиология». Соответственно, оба термина будут встречаться в нашем исследовании.

Второе же из оговариваемых нами положений состоит в том, что, хотя в реалиях постмодернизма семиотика обрела статус некой всеобщности в различных областях философии и гуманитарного знания, мы попытаемся избрать объектной стратегией нашего исследования не театральную семиотику в целом, а семиотику отечественной театральной культуры, полагая таковой культурой систему К.С. Станиславского. Основания для данного полагания наследия великого теоретика и практика театра в качестве профессиональной (театральной) культуры даны в нашей статье «Основные трансформации отечественной театральной культуры в XXI веке» [2].

Отсюда закономерно, что нас интересует активное обращение современных отечественных исследователей к семиотике тех или иных аспектов театрального текста, которые эксплицируют смыслы репрезентации знаковых форм в отечественном театре. Этот интерес продиктован еще и тем безусловно позитивным фактором, что современные исследователи все больше отдают приоритет базовым трудам Вс. Вяч. Иванова, Ю.М. Лотмана, А.Б. Соломоника, Б.А. Успенского, В.П. Руднева, М.К. Петрова и других отечественных выдающихся семиотиков культуры.

Волна семиотических исследований конца XX – начала XXI вв., обусловленная как трудами зарубежных исследователей, ставшими доступными в русском переводе, так и, по мысли Ю.В. Рождественского, законом расширения семиотизации социума во всех его измерениях и семиозисом как прогрессирующим увеличением средств и инструментов семиотики [3], сменилась научным приоритетом отечественных подходов к семиосфере. Описанная выше ситуация в полной мере относится и к театральной семиологии. Данный термин стал доступен широкому кругу исследователей благодаря вышедшему в 1991 году «Словарю театра» П. Пави, обобщающему целый ряд зарубежных работ по данному направлению [4]. В предисловии к этому изданию А. Юберсфельд позиционировал его именно с точки зрения театральной семиологии, подчеркивая, что множественность театроведческих понятий, анализируемых в научном труде П. Пави, позволяет фиксировать в них «многообразие знаков» [4. С. 8].

В русле интересующей нас проблемы значимым представляется исследование И. Губановой, в котором автор подвергает сомнению, казалось бы, неоспоримый факт, что история театральной семиологии берет начало с Пражского лингвистического кружка (1926–1941) [5]. Замечая, что если для зарубежных исследователей это устоявшаяся догма, то у отечественных ученых может и должен возникнуть ряд вопросов. И. Губанова, опираясь на исторические материалы и ряд новейших публикаций по данной теме, последовательно и аргументировано доказывает как приоритет, так и влияние русской формальной школы (1914–1928) на становление отечественной театральной семиологии. Анализируя школы театральной семиологии Европы 1960-х гг. и отдавая должное несомненным заслугам каждой из них, И. Губанова правомерно отмечает «первенство русского наследия», приводя имена отечественных практиков и теоретиков, вклад которых в театральную семиологию значительно выше, чем просто «влияние», и ставит вопрос о том, «по каким параметрам – по авторитету имен, по весу теоретических положений, по объему предложенных работ – все это не соответствует статусу “волны”»? [5. С. 229].

Мы полагаем, что наследие К.С. Станиславского не только способно во многом дать ответы на вопросы, которые в том или ином виде ставятся в современных отечественных исследованиях семиотики театра, но и восполнить определенные методологические лакуны в научных работах по данному направлению и тематике. Естественно, что мы далеки от утверждения, что К.С. Станиславский сознательно обозначил в своих трудах семиологические основы театра, но интуитивные предпосылки семиотического подхода к театру, несомненно, присутствуют в его работах.

Так, комментируя в своей лекции драматическое эссе Д. Дидро «Парадокс об актере», К.С. Станиславский утверждает, что французский мыслитель не был правильно понят в своих мыслях по поводу «театрального знака». Он ссылается на высказывание Л.Н. Толстого: «Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно известными внешними знаками передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их» [6. С. 25], подчеркивая, что эти знаки в искусстве актера обнаруживаются «теми же чувствованиями, мыслями, интонациями, движениями души, жестами» [7. С. 10].

Заметим, что в этих рассуждениях К.С. Станиславского используются как эмотивные, так и когнитивные понятия. Анализируя его наследие с семиотических пози-

ций, можно заметить и четкое различие между внешними выразительными средствами актера (пластика, жестикуляция, физическая линия поведения) и спектакля в целом (сценография, музыка, предметная среда, элементы костюма) и внутренним, подтекстовым содержанием актерских образов и спектакля в целом. Иными словами, разграничение знаков означающего и означаемого.

Достаточно обратиться к «Режиссерским экземплярам» К.С. Станиславского, чтобы проследить в зарисовках и комментариях, расположенных на полях страниц текста пьес, наличие внешнего, текстового или зримого сюжета и сюжета внутреннего, подтекстового, большей частью вступающего в противоречие с внешним. Собственно, именно эту мысль высказывает К.Р. Рудницкий во вступительной статье к упомянутому выше изданию, на примере режиссерского экземпляра пьесы А.П. Чехова «Чайка», замечая, что здесь «одушевлено все, чего касается глаз зрителя» [8. С. 23]. Это «одушевление» и является, на наш взгляд, основной проблемой современных отечественных исследований по семиотике театра. В целом мы солидаризируемся с мнением П.Н. Киева о том, что невербальная семиотика присутствует как в художественной теории и практике К.С. Станиславского, так и в, по сути, противоположных ему творческих поисках Вс.Э. Мейерхольда [9].

Однако здесь следует обратить внимание на одно существенное, с нашей точки зрения, отличие. Невербальные знаки, как в эстетике К.С. Станиславского, так и в экспериментальных поисках Вс.Э. Мейерхольда, не являлись чем-то изолированным от самого процесса существования актера в том или ином образе. Иными словами, может ли идти речь о семиотическом анализе создаваемого актером образа или спектакля как целостного произведения при избирательном рассмотрении одного из видов знаков? Или необходимо анализировать в совокупности виды знаков – конвенциональные, иконические, знаки – индексы и др., значительно расширенные в их понимании современной наукой?

Между тем именно невербальные знаки более привлекают исследователей театральной семиотики и рассматриваются не только в актерской игре, но и в сценографии или в самом процессе театральной выразительности в коммуникации «сцена – зритель» [10; 11]. Так, характеризуя невербальные знаки в сценографии, И.В. Евсеева и С.Ю. Козырева вполне справедливо замечают, что современное поколение привыкло к восприятию любой информации в визуализированной форме. Но уже при рассмотрении мимики актера как «очень тонкого инструмента выражения душевного состояния» [10. С. 72] авторы в абсолютно верном теоретическом утверждении расходятся с творческой театральной практикой.

В условиях современного театра сложно говорить о мимике как знаковой эмотивной функции, когда спектакль проходит в зале, вмещающем тысячу зрителей. В некоторых спектаклях проекция на экранах дает «крупный план» лиц актеров параллельно со сценическим действием, однако считать это нормой для театрального искусства в целом вряд ли возможно.

Е.Г. Логинова исследует выразительность в театре как процесс порождения смыслов. На примере сравнительного семиотического анализа рождения театрального жеста в процессе дискурса чтения пьесы в труппе театра и дискурса осуществленного спектакля ученый ставит проблему функциональной направленности жестов «при последующем семиотически гетерогенном моделировании» [11. С. 68]. Глубоко и всесторонне рассмотрев поставленную проблему, Е.Г. Логинова приходит к выводу, что дискурсивные практики читки и спектакля надо исследовать как метакоммуникативный процесс, который характеризуется диалогом интерпретаций взаимодействующих между собой семиотических систем при их стремлении к выходу за отведенные им рамки, «отсюда – одискредитивание смысла и новые знаки» [11. С. 77].

Но аналогичное мнение выражал и сам К.С. Станиславский, категорически заявляя о том, что «жеста ради самого жеста не должно быть на сцене» [12. С. 38]. По сути, от выбора режиссером пьесы и до воплощения ее в спектакле происходит непрерывный процесс смыслопорождения деривативных знаков. Более того, в творчестве актера эти знаки фиксируются, не нарушая его органичного существования в той или иной роли. Именно поэтому в качестве основы созданной им системы К.С. Станиславский утверждает «подсознательное творчество природы через сознательную психотехнику артиста» [13. С. 24]. Заметим, что сама характеристика подхода к изучению системы характеризуется ее великим создателем вполне структуралистским методом, выражаясь современным языком. Так, замечая, что систему можно изучать частями, К.С. Станиславский подчеркивает, что при подобном изучении непременно следует впоследствии «хорошо понять ее общую структуру и остов» [12. С. 310].

Если же рассматривать сам процесс прочтения пьесы (читки), то здесь в воззрениях К.С. Станиславского можно найти параллели с теми выводами, которые приводятся в исследовании А.В. Маркова о семиотическом медленном чтении [14]. Ученый рассматривает один из практических методов выдающегося отечественного специалиста по семиотике В.Н. Топорова, применяемый им к прочтению повести И.С. Шмелева «Богомолье», и исследует механизмы семиотизации культурного концепта святости. А.В. Марков приходит к выводу о том, что техника медленного чтения позволяет семиотически осмыслить текст через комментарии, интерпретацию парафразов, акцентуацию отдельных смыслов в построении фраз, за которыми раскрывается «оптика повествователя», позволяющая при всем разнообразии обнаружить «единую сентенцию» [14. С. 95].

Подобный метод применялся при прочтении пьесы и в творческой практике К.С. Станиславского. Рассуждая о том, что сама пьеса является «настоящим» временем и событиями в нем происходящими для создания роли, он утверждал, что нет настоящего без прошлого, видя в этом прошлом некие «корни», а «прошлое пьесы и роли надо искать в самом произведении» [15. С. 575–576]. Более того, первому прочтению пьесы К.С. Станиславский придавал почти сакральное значение, определяя значимость места чтения, соответствующей атмосферы, психического и физического настроения участников данного чтения. Но особенно он подчеркивал роль читающего, поскольку в своем чтении он, по мысли К.С. Станиславского, должен не стремиться к яркости интонаций, а сохранить мысль о том, что заставило драматурга написать пьесу: «Чтец должен подсказать артистам исходную точку, от которой началось творчество драматурга» [15. С. 204–205]. На наш взгляд, здесь прослеживаются явные параллели с семиотическим осмыслением текста, поскольку таковым чтецом является сам режиссер, которому и адресованы положения, высказанные К.С. Станиславским.

В связи с этим обратимся к исследованию Е.Г. Логиновой, посвященному интерпретации режиссером драматургического текста. Анализируя данную интерпретацию с «позиций семиотической креативности», исследователь трактует ее как коммуникативную деятельность, справедливо полагая постановку спектакля в качестве создания нового дискурса и определяя возможности современной режиссуры в процессе трансформации «дискурса-источника в дискурс-дериват» [16. С. 127]. Сравнивая различные режиссерские интерпретации пьесы А.В. Вампилова «Старший сын», Е.Г. Логинова не только выделяет определенные сценарии трансформации дискурсов, но и анализирует определенные уровни данной трансформации. Однако вывод исследования состоит в том, что спектакль, являясь предикатом режиссера по отношению к пьесе, представляет собой единичную конкретизацию, и поэтому вектором дальнейших исследований следует считать не только и не столько семиотическую креативность, но и процесс «непрерывного семиозиса, обусловленного переходами от всеобщего к единичному» [16. С. 137].

В чем же К.С. Станиславский видел основу перехода от пьесы к спектаклю? Рассуждая о сценической интерпретации, он отмечал два основных момента. Первый заключался в том, что «при постановке всякого значительного художественного произведения режиссер и актеры должны стремиться к возможно более точному и глубокому постижению духа и замысла драматурга, а не подменять этот замысел своим» [12. С. 232–233]. Второй, имеющий непосредственное отношение к семиотике театра, состоял в утверждении подтекста как главного смысла театрального искусства, в котором «слова – от поэта, подтекст – от артиста» [12. С. 85].

Здесь можно говорить о противоречии, выявленном А.В. Алесенковой в исследовании проблемы инверсии восприятия знака и символа. Она рассмотрела особенности проявления трихотомии Ч. Пирса, выделившего в своей типологии такие разновидности знаков, как «икона», «индекс» и «символ», в семиотике театра [17]. Проанализировав работы французских представителей театральной семиологии, А.В. Алесенкова приходит к правомерному выводу о том, что данные исследования убедительно опровергают парадигму статичности знаков в семиологии театра, в то же время определяя вектор для «осмысления концепции Ч. Пирса в контексте сценического действия» [17. С. 56].

Но проблема также заключается в различном понимании сценического действия в западноевропейской и отечественной театральных культурах. Достаточно обратиться к трактовкам концепта театрального действия в воззрениях западноевропейских семиологов [4. С. 62–66], чтобы обнаружить принципиальную разницу в подходах. Если само понятие «сценическое действие» в западной традиции рассматривается в структуре некой универсальной «актантной модели» [4. С. 6–8], включающей в себя уровни существования актера на сцене в логической, умозрительной схеме, то в отечественной традиции «действие» по отношению к актеру всегда отождествлялось с индивидуальным, чувственным переживанием роли. Эта разница в подходах отражена К.С. Станиславским в характеристиках «искусства переживания» и «искусства представления» [13. С. 22–45].

В общем приближении здесь присутствует стремление атомизировать каждый элемент сценического действия, в то время как в системе К.С. Станиславского все данные элементы детерминируют друг друга.

Подчеркивая, что термин «драма» означает «совершающееся действие», К.С. Станиславский отмечал: «Можно оставаться неподвижным и, тем не менее, подлинно действовать, но только не внешне – физически, а внутренне – психически» [13. С. 48]. Подобная разница в подходах существует и по отношению к самому драматическому материалу – пьесе или инсценировке. Если западная традиция состоит прежде всего в семиотическом анализе последующих интерпретаций текста (игра актеров, сценография спектакля, музыка и т.д., относящихся уже к режиссерскому замыслу), то в системе К. С. Станиславского именно скрупулезный анализ пьесы, постижение замысла драматурга является основой последующих реинтерпретаций.

Нам представляется более продуктивным подход к семиотике драматического текста по той причине, что в настоящее время сам перевод современной зарубежной драматургии нередко доверяется искусственному интеллекту. Правомерно, что, утверждая антропоцентричность перевода, Е.Д. Кузнецова сравнивает его с искусством актера [18. С. 64].

В связи с этим В.И. Конькова и Т.А. Соломкина не просто характеризуют формирование смысловых знаков драматургической реплики, а анализируют этапы возникновения смыслов [19]. Авторы справедливо полагают, что сам процесс рождения драматургической реплики (фразы) следует рассматривать в соответствии с прохождением ею последовательных этапов от самого текста драматургического произведения через режиссерский замысел (образ) будущего спектакля к непосредственному исполнению

роли актером. Действительно, сопереживание зрителя персонажам спектакля – главное условие художественной состоятельности спектакля в целом и образов, создаваемых актерами, в частности. Соответственно, транслирование знаков в коммуникации «сцена – зритель» предполагает решающую роль актера и его «высказывания (неважно вербального или невербального)» [19. С. 153]. Исследователи, в полном соответствии с воззрениями К.С. Станиславского, приходят к выводу о том, что если текст пьесы является самодостаточным художественным произведением, то его социальная актуализация происходит именно в спектакле.

Таким образом, эпистемологическая несовместимость в сущностном понимании знаков театрального высказывания, их производства и восприятия зрителем прослеживается при сравнении эмпирических суждений К.С. Станиславского с теоретическими положениями работ зарубежных исследователей театральной семиологии. Возможно, данное противоречие обусловлено недостаточностью исследований, опирающихся именно на отечественную семиотическую школу. Но главным образом тем, что при наличии множества работ, авторы которых обращаются к общетеоретическим проблемам театральной семиотики, следует чаще обращаться к семиотическому анализу конкретного театрального произведения – спектакля.

Аналогичные исследования произведений литературы, музыкального и изобразительного искусства, кинематографа чрезвычайно продуктивны. Но современные технические средства позволяют дать ссылку на видеозапись спектакля, достойного стать предметом семиотического анализа. При этом, несомненно, утрачивается коммуникативный акт живого, эмпатического соучастия в происходящем на сцене, но тем не менее, на наш взгляд, подобный подход был бы продуктивен как для самостоятельного исследования, так и для иллюстрации тех или иных положений работ, посвященных театральной семиотике.

Литература

1. Барт Р. Семиология и градостроительство // Современная архитектура. 1971. № 1. С. 34–36.
2. Найдено М.К., Васильченко Н.Н., Журков М.С. Основные трансформации театральной культуры в XXI веке // Культурная жизнь Юга России. 2025. № 3 (98). С. 14–25.
3. Рождественский Ю.В. Введение в культуроведение. М.: Добросвет, 2000. 286 с.
4. Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. 504 с.
5. Губанова И. К вопросу о «первой волне» театральной семиологии // Вопросы театра. 2024. № 1–2. С. 212–229.
6. Толстой Л.Н. Что такое искусство? М.: V-A-C Press, 2020. 208 с.
7. Станиславский К.С. Статьи. Речи. Беседы. Письма. М.: Искусство, 1953. 782 с.
8. Режиссерские экземпляры К. С. Станиславского: в 6 тт. / под ред. К.Р. Рудницкого Т. 2. М.: Искусство, 1981. 368 с.
9. Киев П.Н. Невербальная семиотика в театральной культуре // Человек в мире культуры. 2012. № 2. С. 22–28.
10. Евсеева И.В., Козырева С.Ю. Роль невербальных компонентов в сценографии // Вестник Кемеровского государственного университета. 2015. № 4 (64). Т. 4. С. 70–73.
11. Логинова Е.Г. Выразительность в театре как технология смыслопорождения и роль жеста в ее реализации // Слово.ру: балтийский акцент. 2023. Т. 14. № 2. С. 67–82.
12. Станиславский К.С. Собр. соч.: в 8 тт. Т. 3. М.: Искусство, 1955. 502 с.
13. Станиславский К.С. Собр. соч.: в 8 тт. Т. 2. М.: Искусство, 1954. 424 с.
14. Марков А.В. Семиотическое медленное чтение В.Н. Топорова как метод изучения русской духовной культуры // Вестник Московского государственного университета культуры и искусства. 2020. № 3 (95). С. 86–97.

15. Станиславский К. С. Собр. соч.: в 8 тт. Т. 1. М.: Искусство, 1954. 514 с.
16. Логинова Е.Г. Режиссерская интерпретация драматургического произведения с позиций семиотической креативности // Слово.ру: балтийский акцент. 2021. Т. 12. № 3. С. 125–141.
17. Алесенкова В.Н. Инверсия восприятия знака и символа в контексте невербального языка театра // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. № 2 (68). Ч. 1. С. 55–57.
18. Кузнецова Е.Д. Искусство перевода: реальна ли автоматизация творчества в XXI веке? // Вестник культуры и искусств. 2023. № 4 (76). С. 63–70.
19. Коньков В.И., Соломкина Т.А. Формирование смысла драматургической речи // Верхневолжский филологический вестник. 2020. № 3 (22). С. 147–155.

The Rationale for a Semiotic Approach with in the Stanislavsky System

Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2026, 1 (100), 16–24

DOI: 10.24412/2070-075X-2026-1-16-24

Mikhail K. Naidenko, Krasnodar State Institute of Culture (Krasnodar, Russian Federation).
E-mail: naidenko07@mail.ru

Elizaveta A. Naidenko, Kuban State University of Physical Culture, Sports and Tourism (Krasnodar, Russian Federation). E-mail: naidenko07@mail.ru

Natalia N. Astankova, Krasnodar State Institute of Culture (Krasnodar, Russian Federation).
E-mail: mikheevsvetlana2023@yandex.ru

Keywords: theatrical semiotics, theatrical discourse, non-verbal means, dramatic text, K.S. Stanislavsky's system.

In this article, the authors explore the Russian tradition of theatrical semiology. Arguing for a special way of development of the Russian Theater School, the authors suggest that methodological approaches to the semiotics of theater in foreign studies are not always identical and acceptable for the semiology of the domestic theater.

Citing the main problematic studies on theatrical semiotics in the article, the authors consider them from the point of view of K. S. Stanislavsky's system, considering it as the methodological basis of Russian theatrical culture and extrapolating the provisions of this system to the sphere of theater semiotics, which determines the scientific novelty of the research and its relevance.

The article concludes that the existing contradictions in the essential understanding of the signs of theatrical utterance, their production and perception by the viewer can be traced when comparing the empirical judgments of K. S. Stanislavsky (however, as well as later figures of Russian theatrical culture) with the theoretical provisions of the works of foreign researchers of theatrical semiology. One of the ways to resolve this contradiction is seen by the authors as the need to turn to the semiotic analysis of the play as an integral work of theatrical art, and the methodological priority of semiotic research of the Russian school along with the fundamental works of prominent figures of the Russian theater.

The article is addressed to researchers of theater semiotics, cultural scientists, as well as to a wide range of specialists in related fields of humanitarian scientific knowledge who address the applied problems of semiotics, the representation of artistic texts and the search for cultural and semiotic meanings.

References

1. Bart, R (1971) *Semiologiya i gradostroitel'stvo* [Semiology and urban planning]. *Sovremennaya arkhitektura – Modern architecture*. 1. pp. 34–36.

2. Naidenko, M.K. & Vasilchenko, N.N. & Zhurkov, M.S. (2025) Osnovnyye transformatsii teatral'noy kul'tury v XXI veke [The main transformations of theatrical culture in the 21st century]. *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural life in the South of Russia*. 3 (98). pp. 14–25.
3. Rozhdestvensky, Y.V. (2000) *Vvedeniye v kul'turovedeniye: Uchebnoye posobiye dlya vuzov* [Introduction to cultural studies: A textbook for universities]. Moscow: Dobrosvet. pp. 286.
4. Pavi, P. (1991) *Slovar' teatra* [Dictionary of Theater]. Moscow: Progress.
5. Gubanova, I. (2024) K voprosu o “pervoy volne” teatral'noy semiologii. *Voprosy teatra – Theatre Questions*. 1–2. pp. 212–229
6. Tolstoy, L.N. (2020) *Chto takoye iskusstvo?* [What is art?]. Moscow: V-A-C Press.
7. Stanislavsky, K.S. (1953) *Stat'i. Rechi. Besedy. Pis'ma* [Articles. Speeches. Conversations. Letters]. Moscow: Art.
8. Rudnitsky, K.R. (1981) *Rezhisserskiye ekzemplary K.S. Stanislavskogo: v 6 tt.* [Director's copies of K. S. Stanislavsky in 6 vol.]. Vol. 2. Moscow: Art.
9. Kyiv, P.N. (2012) Neverbal'naya semiotika v teatral'noy kul'ture [Non-verbal semiotics in theatrical culture]. *Chelovek v mire kul'tury – A man in the world of culture*. 2. pp. 22–28.
10. Evseeva, I.V. & Kozyreva, S.Y. (2015) Rol' neverbal'nykh komponentov v stszenografii [The role of non-verbal components in set design]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta – Bulletin of Kemerovo State University*. 4 (64). Vol. 4. pp. 70–73.
11. Loginova, Y.G. (2023) Vyrizitel'nost' v teatre kak tekhnologiya smysloporozhdeniya i rol' zhesta v yeye realizatsii [Expressiveness in the theater as a technology of meaning generation and the role of gesture in its implementation]. *Slovo.ru: baltiyskiy aktsent – Slovo.ru: Baltic accent*. Vol. 14. 2. pp. 67–82.
12. Stanislavsky, K.S. (1955) *Sobr. soch.: v 8 tt.* [Collected Works: in 8 vol.]. Vol. 3. Moscow: Art.
13. Stanislavsky, K.S. (1954) *Sobr. soch.: v 8 tt.* [Collected Works: in 8 vol.]. Vol. 2. Moscow: Art.
14. Markov, A.V. (2020) Semioticheskoye medlennoye chteniye V.N. Toporova kak metod izucheniya russkoy dukhovnoy kul'tury [Semiotic slow reading by V.N. Toporov as a method of studying Russian spiritual culture]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstva – Bulletin of the Moscow State University of Culture and Art*. 3 (95). pp. 86–97.
15. Stanislavsky, K.S. (1954) *Sobr. soch.: v 8 tt.* [Collected Works: in 8 vol.]. Vol. 1. Moscow: Art.
16. Loginova, Y.G. (2021) Rezhisserskaya interpretatsiya dramaturgicheskogo proizvedeniya s pozitsiy semioticheskoy kreativnosti [Director's interpretation of a dramatic work from the standpoint of semiotic creativity]. *Slovo.ru: baltiyskiy aktsent – Word.ru: Baltic accent*. 3. Vol. 12. pp. 125–141.
17. Alesenkova, V.N. (2017) Inversiya vospriyatiya znaka i simvola v kontekste neverbal'nogo yazyka teatra [Inversion of the perception of sign and symbol in the context of the non-verbal language of the theater]. *Filologicheskiye nauki. Voprosy teorii i praktiki – Philological sciences. Questions of theory and practice*. 2 (68). Part 1. pp. 55–57.
18. Kuznetsova, Y.D. (2023) Iskusstvo perevoda: real'na li avtomatizatsiya tvorchestva v XXI veke? [The art of translation: is automation of creativity real in the 21st century?]. *Vestnik kul'tury i iskusstv – Bulletin of Culture and Arts*. 4 (76). pp. 63–70.
19. Konkov, V.I. & Solomkina, T.A. (2020) Formirovaniye smysla dramaturgicheskoy rechi [Formation of the meaning of dramatic speech]. *Verkhnevolzhskiy filologicheskiy vestnik – Upper Volga Philological Bulletin*. 3 (22). pp. 147–155.