

6. Этнографический блог о народах и странах мира их истории и культуре [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://lib7.com/>. – Дата доступа : 22.02.15.

Демчук Т.Ю., студ. 211 гр.

Научный руководитель – Мойсейчук С.Б.

## СЕМИОТИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Если поставить в один ряд известное начало цитаты У. Шекспира «Вся наша жизнь – театр» и научное кредо представителя российской семиологии Ю. Лотмана «Жизнь – это знаки», то можно сформулировать следующее утверждение: «Театр – это знаки». Опираясь на эту формулу, мы рассмотрим семиотический процесс коммуникации в театральном искусстве.

В первую очередь, следует определиться, правомерно ли даже условное разделение знаков в театре на вербальные и невербальные. В классическом определении «невербальный» означает не опосредованный словом, а вербальный – словесный, устный. Но театр с присущей ему условностью и гипертрофированным символизмом размывает эти границы. Как отмечает российский ученый П.Н. Киев «в определении границ невербального знака в театре можно выделить два подхода. Один из них предполагает, что все элементы драматического действия, ставящие своей целью воздействие на зрителя, но не имеющие прямого отношения к слову стоит относить к невербалике. Таким образом, данное определение позволяет помимо актерской игры классифицировать сценографию,

музыкальное и шумовое сопровождение, световое оформление и даже особенности технического устройства сценической площадки как составные элементы невербалики. Перечисленные элементы действительно могут в большей или меньшей степени нести определенные значения, не прибегая к слову» [1, с.24]. Согласно такому подходу, для того, чтобы показать пожар, режиссеру вовсе не нужно прибегать к сверхъестественным решениям – достаточно лишь осветить сцену красным светом и добавить соответствующий звук горения. Эти звуки и будут невербальным семиотическим знаком для зрителя.

Но все же, на наш взгляд, не только сценическое оформление, звук, свет несут основную семиотическую нагрузку. Сам актер является – источником невербальной выразительности в театре, поскольку он нередко использует невербальные знаки, несущие определенный смысл, который укоренился в сознании человечества. Ладони, сложенные друг к другу и возведенные к небу, означает не что иное, как просьба о помощи у всевышнего. Либо резкое закрытие лица руками трактуется как испуг и нежелание видеть что-либо. Но и тут следует учитывать определенные социокультурные особенности различных стран: не всегда определенный жест трактуется везде одинаково. Так представитель латинских стран не понял бы многих спектаклей в Америке и Европе, где актеры, выражая свое одобрение, показывали большой палец, ведь у них этот жест можно отождествить с грубым ругательством.

Говоря о месте невербальных знаков в театральном искусстве нельзя обойти вниманием и различия в их понимании у представителей различных театральных школ.

Главный идеолог Московского художественного театра К.С.Станиславский, основатель «театра переживания», настаивал, что в нем нет места заученным мимике, жестам и другим невербальным знакам.

Он настаивал, что актер не имеет права руководствоваться фиксированными знаками заранее, они должны были быть естественным выражением его психофизической сценической жизни. Ученик К.С. Станиславского В.Э. Мейерхольд стал его оппонентом в этом вопросе. Он предложил концепцию «условного театра», в которой невербальная выразительность актера есть самый главный элемент в создании образа. В.Э. Мейерхольд предложил специальную технику тренировки – «биомеханику», благодаря которой актер заранее учился создавать внешний образ, отражающий внутреннее состояние.

Говоря о невербальной коммуникации в театре, нельзя не упомянуть о таком ее разделе как проксемика. Проксемика – это область социальной психологии и семиотики, занимающаяся изучением пространственной и временной знаковой системы общения [3]. Одной из основ театрального языка является пространство сцены и его взаимодействие со зрительным залом как семиотический процесс. Как утверждает Ю.Лотман «это противопоставление существование-несуществование. С точки зрения зрителя, с момента подъема занавеса и начала пьесы зрительный зал перестает существовать. Все, что происходит по эту сторону рампы, исчезает» [2, с. 415]. Действительно, даже самый далекий от искусства зритель понимает, что когда гаснет в зале свет – нужно устремить взгляд на сцену, где будет происходить действие. Некоторые современные экспериментальные театры нетрадиционно организуют пространство сцены, например, меняя местами актеров и зрителей, отправляя последних сидеть на сцене. Зритель воспринимает это как определенный знак. Либо в кукольном театре разрешено актерам выходить на сцену, но те одеты в черную одежду, что само по себе для зрителя является знаком их несуществования.

Следующая отличительная особенность сценического пространства – его символичность. Все, что зритель видит на сцене, априори несет некий смысл. Будь-то это поломанный стул либо цветущее дерево – зритель хочет увидеть в нем олицетворение замысла режиссера. Как верно отметил И. Гете «Чтобы произведение было сценичным, оно должно быть символичным». Именно поэтому произведения А.П. Чехова имеют такую популярность среди режиссеров по всему миру. Как говорят многие театральные критики «Любой уважающий себя театр должен иметь в своем репертуаре спектакль по А.П. Чехову». У А.П. Чехова все: от маленьких рассказов до пьес имеет символическую нагрузку, начиная от фамилий героев, заканчивая предметами их быта. Если рассматривать самое знаковое в театральном мире произведение А.П. Чехова - пьесу «Чайка», то можно сказать, что в ней автор достиг апогея свое символизма. 20 марта 2015 года в Минске в Национальном Академическом театре имени Янки Купалы состоялась премьера одноименного спектакля.

Если рассматривать семиотическое поле спектакля, то его режиссер Николай Пинигин обогатил пьесу новыми формами и символами. В первую очередь, декорации на сцене создавали иллюзию «двойного театра». Литовский сценограф Мариус Яцовскис придумал очень лаконичные декорации вне времени, что можно расценивать как символ – «пьесы вне времени». Этот посыл иллюстрируют костюмы персонажей, которые и стилизованны под чеховскую эпоху, но точно определить историческое время действия, затруднительно: Костя Треплев пишет свою пьесу на ноутбуке, Нина Заречная снимает Бориса Тригорина на видео, а знаменитый монолог «Люди, львы, орлы и куропатки...» главная героиня пьесы произносит на фоне видеоклипов ядерной катастрофы, которая приводит к гибели жизни на Земле. Финал спектакля и вовсе отсылает зрителя к фильму Ларса фон Триера «Меланхолия»,

Таким образом, семиотическое пространство театрального искусства многообразно и неоднозначно. Рассматривая театр через призму семиотического знания, мы обретаем новый уровень восприятия режиссерского замысла.

- 
1. Киев, П.Н. Невербальная семиотика в театральной культуре / П.Н. Киев // Человек в мире культуры. – 2012. – № 2. – С. 22–28.
  2. Лотман, Ю.М. Семиотика сцены / Ю.М. Лотман // Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб., 2002. – С. 401–433.
  3. Проксемика // Википедия / Свободная энциклопедия [Электронный ресурс]. – 2015. – Режим доступа : <https://ru.wikipedia.org/wiki>. – Дата доступа : 09.03.2015.

Довыденко И.В., студ. 314 гр.

Научный руководитель – Грушник А.В.

## **БЕЛОРУССКИЕ НАРОДНЫЕ ПОДВИЖНЫЕ ИГРЫ КАК ФОРМА ВОСПИТАНИЯ И ОЗДОРОВЛЕНИЯ**

Белорусские подвижные игры – естественный спутник жизни, источник радостных эмоций, обладающий великой воспитательной и оздоровительной силой. Народные подвижные игры являются традиционным средством педагогики. Испокон веков в них ярко отражался образ жизни людей, их быт, труд, национальные устои, представления о чести, смелости, мужестве, желание обладать силой, ловкостью, выносливостью, быстротой и красотой движений, проявлять смекалку,