

Алесенкова Виктория Николаевна

ИНВЕРСИЯ ВОСПРИЯТИЯ ЗНАКА И СИМВОЛА В КОНТЕКСТЕ НЕВЕРБАЛЬНОГО ЯЗЫКА ТЕАТРА

С целью преодоления кризиса семиотического анализа спектакля предметом исследования в статье является знаковая трихотомия Ч. Пирса (икона, индекс, символ). Анализ научной интерпретации, данной триаде Ч. Моррисом, Р. Якобсоном, П. Пави, равно как и сравнительный анализ с триадой символов Э. Фромма, позволил обнаружить инверсию восприятия знака и символа в контексте невербального языка театрального действия. Рассмотренные примеры демонстрируют, что свойствами носителей символического смысла в большей степени обладает знак иконический, осуществляющий парадигматическую связь с интерпретантом по подобию.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2017/2-1/15.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2017. № 2(68): в 2-х ч. Ч. 1. С. 55-57. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2017/2-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: phil@gramota.net

УДК 81.116

С целью преодоления кризиса семиотического анализа спектакля предметом исследования в статье является знаковая трихотомия Ч. Пирса (икона, индекс, символ). Анализ научной интерпретации, данный триаде Ч. Моррисом, Р. Якобсоном, П. Пави, равно как и сравнительный анализ с триадой символов Э. Фромма, позволил обнаружить инверсию восприятия знака и символа в контексте невербального языка театрального действия. Рассмотренные примеры демонстрируют, что свойствами носителей символического смысла в большей степени обладает знак иконический, осуществляющий парадигматическую связь с интерпретантом по подобию.

Ключевые слова и фразы: семиотика театра; знак; икона; индекс; символ; репрезентант; интерпретант; означающее; означаемое; невербальный язык.

Алесенкова Виктория Николаевна, к. искусствоведения
Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова
alesenvic@gmail.com

ИНВЕРСИЯ ВОСПРИЯТИЯ ЗНАКА И СИМВОЛА В КОНТЕКСТЕ НЕВЕРБАЛЬНОГО ЯЗЫКА ТЕАТРА

На фоне намеченных стратегий по изучению театрального действия и расширению потенций семиотики театра к концу XX столетия внезапно наступает кризис семиотического подхода к спектаклю, зафиксированный сначала французскими театроведами П. Пави и А. Юберсфельд, а затем немецким основателем теории постдраматизма Х.-Т. Леманом, который отмечает деиерархизацию (одновременную многозначность или пустоту) знаков и общую тенденцию смещения театрального действия к формам перформативной коммуникации [1].

Очевидной причиной кризиса науки о знаковых системах является потеря ориентиров в условиях тотального разворота театра к *невербальным* формам воплощения смысла, не подчиняющимся законам драматического действия, на которое были направлены адаптированные семиотикой методы лингвистического анализа. Кризису знака также способствовало искажённое восприятие символа, лишённое семиотикой своих метафизических корней. Основатели и исследователи знаковых систем (Ч. Пирс, Ф. де Соссюр, Ч. Моррис, Л. Ельмслев, Т. Ковзан, П. Богатырёв, Р. Якобсон, Ю. Лотман, К. Леви-Стросс, Р. Барт, У. Эко, П. Пави, А. Юберсфельд, Ю. Кристева, Э. Фишер-Лихте и другие) в разной степени подходили к изучению сценического языка, присущего искусству театра, и в разной степени внесли свой вклад в закрепление за символом понятия знака. Однако наличие в так называемых постдраматических спектаклях символических значений объектов и действий является неоспоримым фактом и нуждается в научном анализе. В связи с этим имеет смысл вернуться к началу пути, обратившись к истокам развития семиотики/семиологии, в попытке выявить символический аспект знака для практического применения к невербальному языку театрального искусства.

Основоположники знаковой теории швейцарский семиолог Ф. де Соссюр и американец Ч. Пирс оба трактуют *символ* как *знак*, однако в силу того, что взгляды учёных развивались изолированно, произошло некоторое разделение представлений и терминов условно на американские и европейские. Соссюр изначально назвал наименьшей знаковой единицей символ, но встречающееся наличие естественной рудиментарной связи между означающим и означаемым (например, между весами и понятием справедливости) заставило его отказаться от применения этого термина в пользу более произвольного знака [4]. В своих работах У. Эко, Р. Барт, П. Пави, А. Юберсфельд, Э. Фишер-Лихте и др. апеллируют для анализа художественного текста к знаку соссюровского толка, применяя его структурную дихотомию «означающее + означаемое» (signifier + signified), которая в европейской традиции иногда замещается терминами «выражение и значение/интенция» (Эд. Гуссерль), «выражение и содержание» (Л. Ельмслев), «план выражения и план содержания» (Ю. Лотман).

В теории Пирса знак представлен в иных терминах: репрезентант + объект-интерпретант («знак есть репрезентант с производимым в уме интерпретантом» [3, с. 76]), которые получили развитие в теории американского философа Ч. Морриса: оболочка знака (sign vehicle) + десигнат/интерпретант + интерпретатор, что сместило акцент на коммуникативную (прагматическую) функцию знака [7]. Наибольшую известность в научном мире завоевала трихотомия Ч. Пирса, подразделяющая знак на иконический, индексальный и символический типы (*икона – индекс – символ*), на которых стоит остановиться подробнее для прояснения этих дефиниций в контексте театра.

Множественные определения Пирса можно сконцентрировать в следующих обобщениях: 1) *икона* представляет собой качественную связь репрезентанта с интерпретантом по подобию, при которой объект репрезентации может быть реальным или вымышленным, и относится к изображениям, схемам, фотографиям и формулам; 2) *индекс* представляет собой причинную связь по смежности, при которой репрезентант является следствием и неотъемлемой частью интерпретанта (без факта наличия репрезентирующего объекта неосуществим), и относится к симптомам, указателям и сигналам (дым оповещает о наличии огня, следы – о присутствии людей, флюгер – о наличии ветра, стук – о наличии стучащего, отверстие от пули – о выстреле); 3) *символ* представляет собой конвенциональную связь репрезентанта с интерпретантом, обусловленную законом общих правил (без наличия интерпретанта неосуществим), и относится к словам, жестам и объектам, вызывающим в воображении понятие/представление, закреплённое за репрезентантом в конкретный период времени в определённой социальной среде (сигнальный костёр; пароль; слово, ассоциируемое с образом).

Важно отметить, что Пирс не видит необходимости в действии при установлении фактической связи между знаком и объектом, что представляет некоторую трудность в адаптации трихотомии к реалиям театрального искусства. Тогда как в театре наряду с «неподвижными» (по Т. Ковзану) или «статичными» (по Р. Барту) знаками (декорация, костюм, освещение) существуют соответственно *подвижные* или *динамичные* знаки (мимика, жест, движение, интонация, линия поведения), и эти подвижные или динамичные знаки неосуществимы без физических действий актёров.

Важно отметить, что Ч. Пирс, анализируя знаки, представлял их существующими в двух мирах – «мире фактов и мире фантазий» [3, с. 24], из которых фантазия соотносится с внутренним миром, а факты являются проявлением мира внешнего. «Мысль, – по мнению американского учёного, – есть главный, если не единственный, способ репрезентации» [Там же, с. 76], поэтому «человек производит новый символ посредством мыслей, включающих в себя понятия» [Там же, с. 92]. Исходя из этого, он связывает «сингулярный» символ с реально существующим объектом, а «абстрактный» символ – с объектом воображаемым.

В преемственной теории Ч. Морриса реальный и воображаемый объекты-интерпретанты Пирса соответствуют денотату и десигнату. В работе «Foundations of the Theory of Signs» (Основания теории знаков) Моррис создаёт семантические правила («semantical rules»), в контексте которых интерпретирует индексальные знаки как указательные на соответствующий денотат (в этом случае примеры соответствуют пирсовым), а иконические знаки – как обладающие свойством своих денотатов или десигнатов: «A photograph, a star chart, a model, a chemical diagram are icons, while the word ‘photograph’, the names of the stars and of chemical elements are symbols» [7, p. 24]. / *Фотография, карта созвездий, модель, диаграмма химических элементов – иконы, тогда как слово «фотография», названия созвездий и химических элементов – символы (перевод автора статьи – В. А.).* Таким образом, икона у Морриса мыслится изобразительным знаком, а символ сужается до вербального знака, выводя последний за пределы невербального языка театра, что не соответствует действительности.

Если произвести сравнительный анализ трихотомии Пирса с тремя типами символов, выделенных немецким мыслителем Э. Фроммом в работе «Забытый язык» [5, с. 185-190], то фроммовские символы: *условные* (по преимуществу слова и их значение, в том числе интонационное), *случайные* (возникающие в ассоциативной памяти индивидуума, а значит, зависящие от опыта) и *универсальные* (в которых связь, существующая между символом и тем, что он обозначает, одинаково понятна для большинства людей) – будут тождественны пирсовым: символу, индексу и иконе, в порядке упоминания. Таким образом, может оказаться, что каждый знак трихотомии Пирса способен выполнять в спектакле функцию символа на уровне материального воплощения ментального образа.

В научной трактовке российско-американского лингвиста Р. Якобсона *знаки-иконы* Пирса осуществляются за счёт «фактического сходства», что позволяет отнести их к парадигматическому способу связи (ось метафоры), соотносятся с прошедшим опытом и «представляют свойства вещей, рассматриваемых в качестве чисто воображаемых» [6, с. 169]; *знаки-индексы* создаются на основе «фактической смежности», что позволяет отнести их к синтагматическому способу связи (ось метонимии), соотносятся с настоящим опытом и подтверждаются действительным фактом; *знаки-символы* образуются «на основе конвенциональной, условной смежности» [Там же, с. 147], что роднит их скорее с индексами, чем с иконами, являются не объектом, а «общим правилом» и потенциально соотносятся с будущим. Театр, как кино и живопись, Якобсон причисляет вовсе не к символам, а к иконам.

Икона Пирса получает действенное развитие в интерпретации французского театроведа П. Пави, который отмечает, что поскольку иконический знак является портретом своей модели, то в театре эта «модель может быть визуальной (актёр “похож” на своего персонажа), слуховой (севший голос говорит о волнении), пластической (одно поведение имитирует другое)» [2, с. 105]. Тем самым Пави разрушает концепцию статичности знаков и прокладывает дорогу для осмысления концепции Пирса в контексте сценического действия. Далее следует обратиться к примерам.

В поставленных Л. Баголей чеховских «Трёх сестрах» (Саратовский театр драмы, 2016) выпущенный на сцену густой пар сам по себе не несёт никакой связи с объектом репрезентации, но индексальный знак, интерпретантом (или означаемым) которого становится паровоз, возникает в ассоциативной связи репрезентанта (или означающего) с другими элементами: чемоданами в руках условных пассажиров, с машущими рукой условными провожающими, проездом по сцене условных тележек. Визуальная часть знака, взаимодействуя, создаёт предпосылку для возникновения ментального образа поезда (а не тумана, пожара или бани), а наличие воображаемого парового локомотива нивелирует представление о времени действия. В том же спектакле после сцены объяснения Прозорова (Е. Злобин) в любви к Наталье (Н. Прокошкина), после короткого перехода мизансцены, в руках Натальи оказывается запелёнутый младенец, что тоже являет пример индексального знака, поскольку появление младенца создаёт ассоциацию по смежности с фактом состоявшихся отношений между молодыми людьми. Можно сказать, что индексальный знак подчиняется закону причинно-следственных связей.

Расставленные на сцене графические изображения воронов в спектакле Ю. Бутусова «Ричард III» (Московский театр «Сатирикон», 2006) являются составной частью иконического знака, осуществляющего символическую связь с внутренними свойствами персонажей, но иконическим знаком становится также актёр, имитирующий поведение ворона в спектакле А. Жолдака «Гамлет. Сны» (Харьковский драматический театр, 2002), как и провидец Тиресий (А. Чернышёв), подражающий пластике ворона в постановке М. Лангхоффа по пьесе Х. Мюллера «Софокл. Эдип, тиран» (Саратовский ТЮЗ, 2011). В спектакле самый обычный чёрный зонт, обыгранный актёром как трость, ружьё, копьё, шпага или крылья, представляет собой не что иное, как иконический знак, структуру которого ошибочно принимают за визуальную метафору (в то время как зонт в его прямом назначении в театре будет индексом дождя). Так, визуальное изображение, статичное

или динамичное, позволяет за счёт сходства по подобию создать воображаемый образ интерпретанта, а значит, обладает конструктивной базой для создания символического смысла.

Что касается знака символического, поскольку он является результатом конвенциональной связи репрезентатива с объектом-интерпретантом по закону общих правил, где главную роль играет наличие особого рода договорённости с интерпретатором, то становится очевидным, что ментальный объект зависит от рудиментарной связи с культурными и религиозными традициями общества (корона как символ власти, весы как символ правосудия, распятие как символ христианской веры, факел как символ толпы и т.д.). Следовательно, под эту категорию преимущественно подпадают используемые в спектаклях символы религий, власти и государственности, и символ в этом случае действительно закрепил за собой знаковую структуру и позиционируется как знак.

На основании проведённого анализа можно утверждать, что имеет место инверсия восприятия: иконический знак, в его перспективе значений по подобию, осуществляет в контексте невербального языка театра парадигматическую связь объекта с образом, демонстрируя универсальный механизм конструирования символического смысла, тогда как символический знак остаётся в рамках традиционно-знаковой структуры.

Список литературы

1. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. 312 с.
2. Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. 504 с.
3. Пирс Ч. Начала прагматизма. СПб.: Лаборатория метафизических исследований философского факультета СПбГУ; Алетейя, 2000. 352 с.
4. Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики // Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. М.: Прогресс, 1977. С. 31-285.
5. Фромм Э. Душа человека. М.: Республика, 1992. 430 с.
6. Якобсон Р. Язык и бессознательное / пер. с англ., фр. К. Голубович, Д. Епифанова, Д. Кротовой, К. Чухрукидзе. В. Шеворошкина; ред. пер. Ф. Успенский. М.: Гнозис, 1996. 248 с.
7. Morris Ch. W. Foundations of the Theory of Signs. International Encyclopedia of United Science. Vol. I. № 2. Chicago, Illinois: The University of Chicago Press, 1944. 60 p.

INVERSION OF SIGN AND SYMBOL PERCEPTION IN THE CONTEXT OF NON-VERBAL THEATRICAL LANGUAGE

Alesenkova Viktoriya Nikolaevna, Ph. D. in Art Criticism
Saratov State Conservatory named after L. V. Sobinov
alesenic@gmail.com

Inspiring to contribute to performance semiotic analysis the paper focuses on Ch. Peirce's sign trichotomy (icon, index, symbol). The analysis of triad scientific interpretation proposed by Ch. Morris, R. Jakobson, P. Pavis and comparison between the triad and E. Fromm's symbols allowed the author to identify the inversion of sign and symbol perception in the context of non-verbal theatrical language. The proposed examples show that the qualities of symbolic meaning bearers are most typical for iconic sign which establishes paradigmatic relation with interpretant by analogy.

Key words and phrases: semiotics of theatre; sign; icon; index; symbol; representamen; interpretant; signifier; signified; non-verbal language.

УДК 070;81

Статья посвящена роли процессов культурной диффузии в сближении китайских и российских медиатекстов на основе развития культурного плюрализма в условиях глобализации. Рассматривая примеры языковых схождений в российской и китайской сетевой печати, авторы предлагают понятие «красоты журналистского языка», приходят к выводу о необходимости выработки эффективных механизмов создания, осмысления и интерпретации журналистских текстов, освещающих российско-китайские отношения и подтверждающих принципиальную возможность сближения медиадискурсов Китая и России как стран с различными культурами.

Ключевые слова и фразы: культура; медиатекст; русский язык; китайский язык; Россия; Китай.

Барабаш Виктор Владимирович, д. филол. н., профессор
Шао Дэвань

Российский университет дружбы народов, г. Москва
barabash.victor@gmail.com; queensshao@gmail.com

ЯЗЫКОВЫЕ СБЛИЖЕНИЯ В СОВРЕМЕННОЙ ЖУРНАЛИСТИКЕ РОССИИ И КИТАЯ

Современные отношения между Россией и Китаем определяются их долгосрочным взаимодействием в различных областях как двух стратегических партнеров, «влиятельнейших игроков на поле международных отношений» [9]. Подписание в Москве 16 июля 2001 г. «Договора о добрососедстве, дружбе и сотрудничестве