

УДК 130.2

*Г. Е. Крейдлин*

## НЕВЕРБАЛЬНАЯ СЕМИОТИКА И ТЕАТР

В статье рассматривается широкий круг культурологических вопросов, касающихся невербальной коммуникации и современных проблем семиотики в русле лингвистики и искусствоведения. Подробно рассмотрены семиотические аспекты театра и хореографического искусства. Выводы сделаны на основе анализа театральных традиций и в свете развития основных направлений театрального искусства.

**Ключевые слова:** невербальная коммуникация, невербальная семиотика, семиотические аспекты театра, семиотические аспекты хореографического искусства.

*G. E. Kreidlin*

## NON-VERBAL SEMIOTICS AND THEATRE

The article studies a wide range of culturology issues relating to non-verbal communication and modern semiotics issues in the context of linguistics and art studies. Semiotic aspects of theatre and choreography are considered in detail. Conclusions are made basing on theatrical traditions analysis and according to the main theatric art development trends.

**Keywords:** non-verbal communication, non-verbal semiotics, semiotic aspects of theatre, semiotic aspects of choreography.

### **1. Невербальная коммуникация и культура**

Едва ли не основная особенность современных семиотики, понимаемой как наука о знаках, знаковых процессах и знаковых системах, и лингвистики заключается в том, что сегодня на наших глазах происходит частичное смягчение или полная

ликвидация многих жестких догм и оппозиций, принятых и узаконенных наукой и искусством XIX и XX веков. Как следствие этих процессов, возникают новые исследовательские принципы, подходы и установки. К ним относится, в частности, признание того факта, что многие задачи, которые лингвистика прежде отказывалась

обсуждать и решать, отбрасывая как нелингвистические, становятся наиболее актуальными и заслуживающими всяческого внимания. Другая установка – это постепенное сближение, вплоть до значительной интеграции интеллектуальных традиций и задач разных дисциплин, связанных с наукой о языке. Речь идет, в частности, о междисциплинарных проблемах и сближении метаязыков, или языков описания, разных наук и видов деятельности и их практической реализации. Наконец, третья установка – это постепенный переход от строгого, жестко формального анализа поверхностной и глубинной структур отдельного предложения к описанию и объяснению реально наблюдаемого употребления языковых единиц в текстах, больших, чем предложение.

Во многом эти новые принципы и установки связаны с изменившимся сегодня взглядом на устную коммуникацию людей, которая стала рассматриваться как область взаимодействия языкового и невербальных знаковых (прежде всего, телесных) кодов.

В устном общении, когда человек говорит, это должно быть не только слышно, но и видно. В разговор включены телесные, или соматические, знаки – жесты и выражения лица, позы, знаковые движения тела и частей тела и др. При этом все эти невербальные знаки функционируют и как единицы отдельных каналов коммуникации и как часть интегрированного целого. Дж. Бавелас [7], подчеркивая важность невербальных средств коммуникации, писала, что «устный дискурс можно считать состоявшимся (real), только если у него есть невербальный аспект» [7, с. 4–9].

Всякая символическая деятельность, будь то вербальная или невербальная семиотическая, превращает людей в актеров, играющих в диалоге различные социальные роли, отвечающие или не отвечающие сценарию, но так или иначе подлежащие

разгадке контрагентом. Речь может противоречить жестовым или даже чисто физиологическим движениям актера, и тогда адресату приходится выбирать – чему верить. И тут, по-видимому, универсальным является приоритет кинетического поведения над речевым поведением.

**Замечание.** Отрицательное отношение к тому, что человек не способен понять содержание дискурса или неодобрение по поводу излишней доверчивости словам собеседника тоже выражается, но, видимо, не при помощи кинетических единиц, а, в частности, с помощью построенных на их основе фразеологизмов со словом *уши*. Я имею в виду употребление фразеологических сочетаний, описывающих экстраординарное функционирование соответствующего органа, ср. *развешивать/развесить уши, уши вянут, хлопать ушами*.

В наши дни плодотворность расшифровки культурных невербальных кодов и в жизни реальной и в жизни сценической едва ли вызывает сомнения. Существенно, что телесные знаки в культуре и смысловые области, в которых они существуют и проявляют себя, в значительной мере являются национально и культурно специфичными. Если в одной культуре выражения лица, например, закреплены за областью, которую условно можно назвать «мониторинг поведения и управление процессом коммуникации» (это, к примеру, такие выражаемые мимикой эмоциональные смыслы, как раздражение или отвращение в противоположность удивлению или восхищению), то в другой культуре на передний план выступает, скажем, сфера интенсивности эмоции. Выражения лица в такой культуре передают только сильные эмоции – гнев, ярость, ненависть, любовь и др., а слабые эмоции: удовлетворенность, спокойствие, умиротворение, скука и пр. – если и выражаются невербально, то как-то иначе.

Было не раз показано, что за телесными знаками всегда стоят особый тип мышления и национальная культура, обеспечивающие существование и реализацию конкретных способов невербального выражения смыслов. Национальная культура – это определенная *система* представлений. В ней люди живут, воспроизводя данную систему не только в речи и языке, но и в различных семиотических действиях и сферах – в быту, в обряде, в литературе, в ритмической магии танца и пения, в живописи, кино и театре, да и вообще во всяком художественном или общезначимом человеческом акте.

Каждое общество и каждая культура, их отдельные представители тщательно фиксируют телесное поведение членов всего общества или отдельных его групп, интерпретируют это поведение и оценивают его. Вот что, например, пишет об одном из своих любимых педагогов О. М. Фрейденберг: (1) «С веселым, шумным нетерпением все ждали Толстого [Ивана Ивановича – Г. К.] <...>. Наконец, он пришел с тросточкой в руках. Вид и манеры Толстого вызвали у меня гомерический смех. Не в силах побороть неудержимого хохота, я, чувствуя, что все равно уже погибла, положила голову на руки и умирала от смеха. И. И. Толстой был смуглый и черный, как цыган. Вертлявый. Мы потом так прозвали его поведение «ручкам, ножкам» (т. е. ручками-ножками). Он жестикулировал, как итальянец, явно утрируя. Утрировка была его главной и «особой приметой». Этот граф не чувствовал никакой меры. Он походил на клоуна. Множество лет спустя, когда Толстой стал академиком, он вкладывал в свою утрированную жестикуляцию и фразеологию характер демократичности, стучал по столу, делал «непосредственные жесты», кричал «здорово!». В соединении с риторическими приемами, искусственной модуляцией голоса, эта условная демократичность, раз-

вязность жестикуляционных рук делала из Толстого «любимца публики». Он работал над завоеванием успеха, когда выступал; аплодисменты манили его, как актера, цветы, корзины цветов, букеты маячили ему во время публичных выступлений; он читал, думая об аудитории, ни на миг не забывая ее, ухаживая и обольщая ее, как женщину, и бывал опьянен своим успехом (Фрейденберг О. М. Университетские годы).

А вот еще характерные примеры важности телесного поведения:

(2) Походка – полет человека. // По этому признаку мы // Узнаем танцора, калеку // И выпущенного из тюрьмы. // Походка – само красноречье // Восторгов надежд и обид. // Вот – к счастью стремится навстречу, Вот – движется, хоть и убит... // Походка – ритмический почерк. // Поразному ходит добряк // И злюка, спортсмен и рабочий, // Два брата – мудрец и дурак. // С солдатами возятся много, // Чтоб всех обезличить гуртом, // Но только влюбленные в ногу // Идут, не заботясь о том. (Николай Шатров (1929–1977), НЛО, № 2, 1993, с. 304–305).

(3) На черном гранитном цоколе незнакомец, вытянув перст в направлении континента, казалось, гнал кого-то прочь... Кто же это?... Его дед... Да никогда бы он не позволил себе такой нелепый жест: он был спокойным и уравновешенным человеком. Характер – не сахар, ничего не скажешь! Все ему подчинялись. Но когда он гневался, то только сжимал кулаки. ...Может, этот указующий перст означал, что и его самого гнали прочь? ... Но в душу уже закралось чувство тревоги. Может, из-за того, что перст указывал куда-то, где простирался город. «Убирайся... Нет тебе тут места...» (Буало-Нарсежак. Остров).

(4) Ты запрокидываешь голову –  
Затем, что ты гордец и враль.  
Какого спутника веселого

Привел мне нынешний февраль! (это М. Цветаева писала О. Мандельштаму).

(5) Почти смешной: телосложение пингвина, походка, как у Чарли Чаплина. Повадка щегла – лицо донельзя человеческое – и божественный ум! (Лурье С. Миндальное дерево железный колпак. Частности (об О. Мандельштаме, с. 216).

## 2. Невербальные знаки в танце

Особое место в искусстве занимают художественные подсистемы невербальных языков балетного театра и танцев, такие, как, например, язык индийского классического танца *abhinaya* [9]. Главная роль в этом танце, известном более чем 2000 лет, отводится рукам, причем символическое значение приписывается самым разным положениям рук и их движениям, *hasta*, а также ориентации рук относительно головы и корпуса танцора. Некоторые исследователи, например, Секвейра [10], выделяют в языке танца *abhinaya* два отдельных подязыка. Это – подязык знаковых движений одной руки, *asamyutta*, и подязык парных знаковых движений двух рук, *samyutta*. Особенно значимым среди жестов, инкорпорированных в этот танец, является поведение пальцев (подобно мудрам<sup>9</sup>). Семантически нагруженными оказываются положение пальцев, в том числе способ и степень их наклона относительно вертикали, характер движения пальцев,

наличие/отсутствие пространства между пальцами, даже позиция остальных пальцев по отношению к большому пальцу.

Жестовая, ритмическая и музыкальная подсистемы танца *abhinaya* соотносятся сложным образом: грамматика соотношения единиц разных подсистем еще более прихотливая, чем совокупность правил употребления знаков в пределах одной из них. Этот танец сложный по форме и символично-ритуальный по смыслу, но и, казалось бы, на первый взгляд простая система европейского и латиноамериканского бального танго представляет собой особую область культуры со своим невербальным знаковым кодом, со своим этикетом и церемониалом. Так, на милонгах, на танцевальных вечерах, где танцуют исключительно танго, мужчины приглашают на танец даму взглядом, или, реже, кивком, а легкий кивок с ее стороны без каких-либо сопутствующих слов означают согласие.

Блоки милонги состоят из четырех музыкальных частей-композиций, и с началом каждой по этикету полагается поговорить о чем-то с партнером и только спустя какое-то время приступить к танцу. Согласно канону танго и милонги, мужчина всегда является ведущим партнером, а женщина должна следовать его воле, причем танцевать танго принято мол-

<sup>9</sup> Мудра (от санскритского слова, обозначающего «печать, знак») в индуизме и буддизме – это символическое, ритуальное расположение кистей рук, особый лечебный и ритуальный язык жестов рук. Его иногда называют метафорически как «здоровье на кончиках пальцев». Искусство мудр, как совокупности особых положений пальцев, возникло в Китае более двух тысяч лет назад. Считается, что шесть основных энергетических каналов, связанных с сердцем, легкими, мозгом, печенью, селезенкой, кишечником и сосудистой системой, проходят по рукам и пальцам человека. Именно поэтому рука и пальцы обладают огромной целительной силой. Соединяя пальцы в определенных комбинациях, можно направить энергию по всему телу, восстановить поток энергии и устранить нарушения в больных частях тела, телесных системах, внутренних органах и других типах соматических объектов.

Систематически выполняя мудры, уже через неделю ощутите улучшение состояния. При острых заболеваниях облегчение наступает через несколько дней, а то и часов. Некоторые мудры действуют даже мгновенно! При хронических недугах стойкий эффект наступает по прошествии нескольких недель.

Научиться складывать пальцы в целительные комбинации несложно – надо лишь повнимательнее присмотреться к фотографиям.

Выполнять мудры лучше в спокойной обстановке, лицом на восток. Но в случае необходимости их можно делать где угодно – на прогулке, в транспорте, на работе во время обеденного перерыва.

При этом совершенно неважно, сидите вы, стоите или идете.

ча и не касаться других танцующих пар. Если после тура танца партнер благодарит партнершу (словами или благодарным кивком – безразлично), то это означает, что он с ней больше танцевать не хочет. Кстати, во время танцевальных туров милонги люди вообще часто меняют партнеров, так как считается, что новый партнер или партнерша дарят вам новые ощущения и новую энергетику.

В России танец и балет играл особую роль в XIX веке вплоть до начала XX века. «Танцовщики играли в драматических пьесах, трагики танцевали» [3, с. 82]. Танец был одним из социальных навыков, который нужен был для продвижения наверх по ступеням имперской чиновничьей иерархии.

Говоря о теме танца в «Евгении Онегине», Уильям Тодд III связывал знаковые танцевальные элементы с миром России XIX века» [6]. Он относил обозначения этих элементов к числу важнейших единиц художественного повествования, которое, в качестве факта литературы, отражает культурные процессы, включая балет и танец. Хореография помогает реконструировать развитие персонажей и отношения между персонажами и окружающим их миром. Евгений Онегин, который «легко мазурку танцевал и кланялся непринужденно» был искушен в светских занятиях своего круга. Он легко танцует довольно трудный танец мазурку, непринужденно, то есть с легкостью исполняет непростые движения, – поклоны (а это не небрежные кивки при встрече!).

Искусству кланяться молодые люди обучались вместе с танцами. Учителя танцев разрабатывали особые правила красивого положения корпуса, головы и ног при поклоне. В руководстве 1825 года одного из известных учителей танцев Людовика Пе-

тровского сказано, что две вещи – ходить и кланяться – принадлежат к самым нужным в светском обществе. «При появлении в обществе незнакомца, прежде чем узнают о его достоинстве, обращают внимание на вид его и движение. Как в походке, так и в поклонах – разные способы! Многое зависит здесь от характера, состояния, образования. Характер пылкий обнаруживается в живости походки и поклонов. Ежели кто в важной находится должности, тому самая степень воспрещает лишнюю живость. Наконец, человек благовоспитанный сам знает, где и какой поклон сделать должно. От тех, которые никогда не обращали внимания, как прилично ходить, сидеть, кланяться, – ничего приятного ожидать нельзя». Онегин столь же искушен и во многих других светских умениях и искусствах, например во французском языке или в любовной игре (в «науке страсти нежной»). Умение разговаривать, танцевать, кланяться, приятно ухаживать и флиртовать<sup>10</sup> было признаком человека светского, или *comme il faut* (вспомним деление людей Николенькой Иртеньевым из «Юности» Л. Толстого на людей *comme il faut* и *comme il ne faut pas*, то есть светски воспитанных и невоспитанных).

Как пишет об Онегине У. Тодд, «ловкость Евгения <...> имплицитно сопоставлена с виртуозностью Истоминой, его равнодушие – с авторской увлеченностью танцем, его формальное поведение – с вдохновением и «поэзией» Дидло [цит. по: 6, 187]. Единство души и техники, воплощенное в слове полет, использование механических «полетов», когда танцоры кружились в воздухе, было одним из изобретений Шарля Луи Дидло, которое он использовал в своих мифологических и анакреонтических, как поэзия, русских балетах в Петербурге.

<sup>10</sup> Г. А. Гуковский вообще отказывал Онегину (явно не справедливо, о чем подробно сказано в статье Пеньковского [5]) в способности к подлинной любви и страстям. Он писал, что в Онегине «заглушено все прекрасное и возвышенное. Он знает только флирт и порок» [2, с. 198].



В танце – союзе «волшебных звуков, чувств и дум» – все сливается воедино. Ср. в «Евгении Онегине» А. Пушкина: «Блистательна, полувоздушна, Смычку волшебному послушна, Толпою нимф окружена, Стоит Истомина; она, Одной ногой касаясь пола, Другую медленно кружит, И вдруг прыжок, и вдруг летит, Летит, как пух от уст Эола; То стан совет, то разовьет, И быстрой ножкой ножку бьет» (I, 20). Но Онегин пропускает волшебный сценический танец Истоминой. Опоздав, он идет меж кресел по ногам и затем наводит лорнет на «ложи незнакомых дам». Именно таким способом, по контрасту с состоявшимся танцем передается скука Евгения: «С мужчинами со всех сторон: «Раскланялся, потом на сцену В большом рассеянье взглянул, Отворотился – и зевнул, И молвил: «Всех пора на смену; Балеты долго я терпел, Но и Дидло мне надоел» (I, 21). На фоне идеально облагораживающей атмосферы бала и его социальных и культурных функций описываются страдания и социальное разобщение героя.

А в деревнях мелкопоместное дворянство и помещики, балансируя между культурой крепостных людей и культурой городской аристократии, имели возможность использовать обе танцевальные традиции и культуры. И народный танец – хоровод – в юношеской лирике поэта обозначал любой круговой танец, реальный – греческий, черкесский – или воображаемый. Между тем в «Евгении Онегине», как справедливо заметил У. Тодд, дело обстояло иначе. Пушкин, описывая деревенскую жизнь, передает именно русскую народную специфику; не случайно помещики Ларины сохраняют приметы народного крестьянского танца. Хоровод – это одна из привычек милой старины, которую Ларины «хранили в жизни мирной».

Танец является отражением конвенционального процесса порождения невер-

бального текста по заданному смыслу и как знаковая система искусства, и как тип невербального знакового социального поведения, способен воплотить многие из высших ценностей романа – творчество, красоту, жизненную силу и поэзию (понятую как соединение смысла и техники).

### 3. Невербальные знаки в драматическом театре

Теперь о драматическом театре. Театральная инсценировка литературного произведения или его переложение, например, всегда осуществляются в рамках некоторой театральной и, шире, культурной традиции. Они предполагают, в частности: (а) аутентичное воссоздание вещных элементов культурных традиций – предметов быта, культа, технических устройств. Это одежда, мебель, орден, старинные экипажи, современные автомобили и др. – так сказать, реквизит театральной культуры и (б) внимание к пространственному и телесному аспектам, то есть к тем сторонам театра, которые здесь меня преимущественно будут интересовать.

Я начну с пространственного компонента и пространственного поведения актеров в театральной инсценировке.

В своем руководстве по проксежному поведению Э. Холл пишет: «Изучение культуры в ее пространственном аспекте – это изучение того, как люди, находящиеся в разных эмоциональных состояниях, окружениях и контекстах, люди, совершающие различные действия и вступающие в различные отношения, пользуются своими способностями к восприятию пространства» [8, с. 2]. В инсценировке театральному режиссеру важно осознать, что каждый народ видит пространственное устройство бытия в особой проекции, которую можно назвать **национальная концептуализация пространства** [4].

Одним из любимых предметов проксемики – науки о коммуникативном простран-

стве человека и знаках пространственного поведения – является семиология дома, то есть наполнение культурными смыслами разных частей дома, прежде всего основных личных территорий человека. Почему бельэтаж традиционно считается хорошим этажом, а для простолюдинов обычно отводят первые этажи, или почему вообще верхняя часть дома во многих культурах издревле считалась чистой, а нижняя – нечистой? Какова пространственная организация дома, например символика углов дома и его частей, и как она выражается в языке? Какое пространство мыслится людьми как свое, а какое – как чужое? Эти и многие другие подобные вопросы сегодня интересуют и специалистов в области проксемики и лингвистов.

Культурные представления о пространстве и коммуникации в нем людей находят отражение в сценических постановках. Столкновение категорий бытия и ничто и их семиотических проявлений в более частных оппозициях – жизни и смерти, любви и разлуки, приезда и отъезда, деятельности и бездействия (апатии), закономерности и случая, осмысленности и случайности – все эти полюса и пределы выражаются в рамках пространства сцены и в сценическом действии.

Например, в корейском театре отражаются корейские верования и необычные с нашей точки зрения представления о пространственном устройстве дома. Зритель корейского театра должен знать, что если на сцене появляется дом и комнаты, то (а) в каждой точке пространства дома живут духи, помогающие в повседневных делах, заботящиеся о жителях дома, защищающие их от бед, несчастий и пр. Так, в зале с деревянным полом **maru** живет дух – хранитель дома Сонгджу, а в женской половине дома – дух Самсин. В кухне живет Джованг, во дворе – Тод-

жу, а в туалете – Тыксин. И каждый из них исполняет свою роль, не вмешиваясь в деятельность других. Самсин управляет деторождением, Тоджу охраняет двор от злых духов и пр. Зритель должен также понимать, (б) что **magu** – самое важное место в доме (есть гипотеза, что слово произошло из эвенкийского **malu** ‘святое место’). Это место в центре жилища, и многие обряды проводятся там. Именно поэтому на сцене **magu** всегда в центре. Дух Сонгджу, который там обитает, часто отождествляется со старшим, главным мужчиной в доме, принимая вид хозяина дома. Наконец, он должен знать, (в) что «тело» Сонгджэу символизирует бумажный конверт, обвязанный ниткой, или глиняный горшок с рисом. Они ставятся в комнате, то есть на соответствующем месте сцены, там, где **magu**, то есть где чистое и святое пространство, или обвязывают бумагу вокруг главного столба, держащего крышу.

Питер Брук, один из великих теоретиков театра и исследователей театрального языка в своей книге «The Empty Space» («Пустое пространство») утверждает, что слова в пьесе – это лишь конечный элемент процесса, зародившегося как импульс. Этот процесс начинается в драматургии и повторяется в театре [1, с. 12]. Театр часто обращается к внеязыковой форме, обыгрывая ее. К. С. Станиславский, едва ли не главный теоретик театра XX века, делил актерскую игру на три компонента: внешнее действие, словесное действие и внутреннее действие. П. Брук рассматривал, соответственно, паралингвистику и кинеснику как знаковые системы, наследующие словесному коду и противоположные ему. В «безжизненно однообразном», или, по Бруку, «мертвом», театре жесты шли за текстом, за режиссерским и актерскими замыслами. Однако, как отмечает в своей работе 1999 года «Паралингвизм в театрах и

международные театральные фестивали» македонский специалист, по-видимому, театровед Саша Огненовский, примерно в середине XX века то, что Тартюф у Мольера обладает лицемерием, стало возможным понять непосредственно из неязыковых структур, раскрывающих его внутреннюю сущность. Да и Гамлет тоже, добавлю, – это вовсе не тот человек, который не знает, что ему делать перед лицом постигшей его и его семью трагедии. Если заменить шепот плачем, а горестные или возмущенные, но вместе с тем пассивные жесты Гамлета яростными и энергичными, то зрителю откроется новый Гамлет, прекрасно осознающий свой удел (это замечание в частном письме ко мне сделала известный исследователь театра, переводчик и режиссер из Санкт-Петербурга Татьяна Боборыкина). В самом деле, Гамлет должен придумать план для достижения своих целей – вот что вытекает из его неязыкового поведения, а отсюда и возможной становится и жестовая травестия.

А македонская театральная паралингвистика, по Саше Огненовскому, делится на два эмоционально окрашенных направления: 1. Положительное, или **Ликование**, показателями которого являются, например, смех и крики радости в македонских народных танцах, «ога». Более сложные явления – это свадьба, рождение ребенка, крещение, любовные и сексуальные отношения. Последние формы театрального искусства в течение многих лет были табуированы из-за турецкого (исламского) рабства. 2. Отрицательное, или **Страдание**. Параязыковые показатели страдания – это грустные вздохи, крики, всхлипывания, плачи, рыдания (в частности, сопровождающие разлуку), а также болезни, смерть или похороны. Например, разлука после первой брачной ночи, когда сладостная агония полового акта переходит в кри-

ки страдания на войне. Невербальная знаковая компонента театрального спектакля, особенно эмоционального плана, как полагает С. Огненовский, – наиважнейшая.

Вернемся к сценическому пространству. Сценическое пространство наделяется многими смыслами и означает многими способами. В семиологии театра, то есть в существующих общих механизмах и моделях семиотизации, а также в конкретных средствах и приемах насыщения смыслами различных частей сцены и зрительного зала, важно различать переднюю и заднюю части сцены, соотношение центра и периферии сценического пространства, а также пространство актеров и пространство зрителей. Выделенные пространственные противопоставления (оппозиции) в процессе означивания становятся важными знаковыми оппозициями и в кругу ряда других формируют мир театра и театрального действия.

Знаки, вступающие в эти оппозиции, имеют каждый определенную форму и смыслы, кодифицированные в языке театра. Например, пустая сцена может служить показателем условности театра и театральной игры, а может быть знаком пустоты, наступающей после войн, эпидемий и других трагических исторических событий. Пустое пространство может выражать молчание страны и молчание человека, вызванное, например, болезнью или сильным душевным потрясением, эмоциональным шоком. Пустая сцена является также знаком начала спектакля, знаком его прерывания или знаком окончания.

К проксемным театральным знакам примыкают знаки невербальных языков декораций (сценического оформления), одежды, грима, света и предметных знаков (то есть бутафории и реквизита, превратившихся на сцене в знаки) – типа тех предметных знаков, о которых мы говори-



ли при обсуждении корейского театра, и знаки еще многих других семиотических систем. Так, декорации могут быть связаны с режиссерской концепцией спектакля или прямо, непосредственно, или косвенно. В последнем случае они несут дополнительный и образуют своеобразный изобразительный текст (или подтекст). Текст этот – иногда иронический, иногда гротескный, ср., например, эскиз декорации С. Дали к балету «Лабиринт» (1941) или декорации В. Симова к знаменитому спектаклю Московского Художественного театра по пьесе М. Горького «На дне» (1902) в постановке К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. В декора-

циях, как и в других театральными знаковых системах, отражается национальная и культурная специфика народа или социальной его группы.

В «немых» предметных знаках и «говорящих» жестах, крика и шепоте и паразыковых знаках, в других компонентах театрального процесса таятся не только драматические модели предшествующих исторических эпох, но и новые культурные тенденции. Задача невербальной семиотики применительно к театру и театральной деятельности – связать эпохи и тенденции «до того не имевшие друг о друге никакого представления» с днем сегодняшним и его проблемами.

#### Литература

1. Брук Питер Пустое пространство («The Empty Space»). Секретов нет (пер. с англ.) – М.: «Артист. Режиссер. Театр», 2003.
2. Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. – М., 1957.
3. Красовская В. М. Русский балетный театр. От возникновения до середины XIX века. – Л., 1958.
4. Крейдлин Г. Е. Невербальная семиотика. – М.: «Новое литературное обозрение», 2002.
5. Пеньковский А. Б. О страсти и страстях, или умел ли Онегин любить, или как читать Пушкина // Пушкин и поэтический язык XX века. Сборник статей, посвященный 200-летию со дня рождения А. С. Пушкина. – М.: Наука, 1999. – С. 42–59.
6. Тодд III У. «Русской Терпсихоры душой исполненный полет» (тема танца в «Евгении Онегине») // Пушкинский сборник (сост.: Игорь Лощилов, Ирина Сурат). – М.: Три квадрата, 2005. – С. 184–209.
7. Baverlas J. V. Nonverbal and social aspects of discourse in face-to-face interaction // Text. Berlin (West), 1990. vol. 10. – № 1–2, P. 4–9).
8. Hall E. T. Handbook of proxemic research. – Washington, DC: Society for the Anthropology of Visual Communication, 1974.
9. La Meri. The gesture language of the Hindu dancing. – New York, 1941.
10. Sequeira R. An Indian approach to movements, gestures and dance // Gestures: meaning and use. Papers for the First International Conference on Gestures: Gesture, Meaning and Use. – Oporto [Portugal]: Universidade Fernando Pessoa, 2001.