

кантэксту. Паводле А. Я. Міхневіча, «кантэкставыя сувязі фармальных і сэнсавых адзінак – адметная і істотная рыса мовы як знакавай сістэмы і маўлення як творчай дзейнасці чалавека» [4, с. 249].

Літаратура

1. Арутюнова Н. Д., Падучева Е. В. Истоки, проблемы и категории прагматики // Новое в зарубежной лингвистике: Лингвистическая прагматика. 1985. Вып. 16. С. 3–42.
2. Голев Н. Д., Чернышова Т. В. Публицистический антропотекст как отражение социальной позиции адресата. Интернет-адрес: <http://lingvo.asu.ru/golev/articles/v85.html>.
3. Колас Якуб. Збор твораў : У 12 т. Мінск, 1961–1964 . Т. 12 : Пісьмы, дзённікі, летапіс жыцця і творчасці. 1964.
4. Міхневіч А. Я. Кантэкст // Беларуская мова: Энцыклапедыя / Пад рэд. А. Я. Міхневіча. Мінск, 1994. С. 248–249.
5. Pisarek L. Białoruskie formy adresatywne na tle polskich i rosyjskich // Język a kultura. Wrocław, 2008. S. 99–110.
6. Торусева, И. Г. Контекст // Лингвистический энциклопедический словарь / Глав. ред. В. Н. Ярцева. 2-е изд., доп. М., 1990. С. 238–239.
7. Юрэвіч А. К. Стылізацыя // Беларуская мова: Энцыклапедыя / Пад рэд. А. Я. Міхневіча. Мінск, 1994. С. 538.

ОРГАНИЗАЦИЯ КОММУНИКАТИВНОГО ПРОСТРАНСТВА В ПЬЕСАХ Е. ГРИШКОВЦА

А. Л. Бельский

Театр – сложная коммуникативная система. Его специфика как вида искусства определяется характером связи с аудиторией. Театр невозможен без аудитории, так как живой процесс творчества здесь происходит именно на глазах у зрителя. Театральное действие предполагает собой сиюминутность и условность, его творческую атмосферу нельзя воссоздать ни в кино, ни на видео. Решающую роль в обеспечении условности театрального игры выполняет, на мой взгляд, слово, жесты и смысл текста.

К. С. Станиславский, едва ли не главный теоретик театрального искусства XX века, делил актерскую игру на три компонента: внешнее или телесное действие, словесное и внутреннее действие. Питер Брук, один из великих теоретиков театра и исследователей театрального языка, в своей работе «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» [2]. Современный театр часто обращается к внеязыковой форме, обыгрывая ее.

Театральные жесты и коммуникативное пространство, к сожалению, до сих пор изучаются обособленно одно от другого. Пространство отделяется,

таким образом, и от положений тела, и от мимики. А ведь при актерской игре следует активно привлекать и язык проксемики, и язык жестов. Иногда жест производит даже большее впечатление, чем сказанное, а паузы и молчания только усиливают впечатления в особо значимых местах.

Театральная коммуникация в пьесах Гришковца («Как я съел собаку», «Одновременно», «Дредноуты» и др.) представлена следующей цепью инстанций: «драматург — режиссер — сценограф — актер — критик — зритель», она достаточно сложна, а постановка, в свою очередь, как результат своеобразного творчества или, если хотите, посттворчества, для публики инвариантна. То, что изображается перед зрителем и в чем он себя познает, для него это истина его собственного духовного и нравственного мира. Это обуславливается в первую очередь связью пьес с жизнью.

Монодрамам Е. Гришковца, как и бытию спектакля, присуща одновременность, это значит, что зритель здесь присутствует «при бытии», спектакль создает самостоятельную смысловую сферу, а нередко способен оказывать и психотерапевтический эффект [5].

Высшее проявление мастерства актерского выступления — это контакт со зрителями, общность психического состояния актера и аудитории. В пьесах Е. Гришковца («Как я съел собаку», «Одновременно», «Планета») эта общность возникает на основе совместной мыслительной деятельности, сходных эмоциональных переживаний. Отношение актера к предмету речи, его заинтересованность, убежденность вызывают у зрителя ответную реакцию. Эта энергия зрительного зала может служить определяющим фактором игры актера, вербальных и невербальных компонентов коммуникации. Как гласит пословица, «слово принадлежит наполовину тому, кто говорит, и наполовину тому, кто слушает». В «театре Е. Гришковца» зритель одновременно пребывает в состоянии самозабвения и опосредования. То, что вырывает его из окружающей действительности, возвращает ему полноту бытия.

Главные показатели взаимопонимания между коммуникантами — положительная реакция на слова актера, внешнее выражение внимания у зрителей (их поза, сосредоточенный взгляд, возгласы одобрения, кивки головой, улыбки, смех, аплодисменты), а также «рабочая» тишина в зале. Контакт — величина переменная. Он может быть полным (со всей зрительской аудиторией) и неполным, устойчивым и неустойчивым в разные моменты пьесы.

В пьесах Е. Гришковца часто перед началом речи актер выдерживает небольшую психологическую паузу — 5-7 секунд, вследствие чего речь героя не кажется монотонной. Фразы здесь произносятся с разной интонацией, они разделяются паузами. Наблюдается также гротескная пауза, она часто используется актером при смысловом переходе, для эмоционального эффекта и для подчеркивания важности предыдущей или последующей фразы.

Однако, как бы ни была интересна тема, общая идея, проблематика и

актерская игра, внимание аудитории со временем притупляется. Его Е. Гришковец поддерживает с помощью следующих приемов:

- вопросно-ответный ход. Герой ставит вопрос и отвечает на него;

Например: «А потом мальчик приходит из школы такой странной. Родители спрашивают: «Ну как?» А чего «как»? Чего «как»? Да точно так же! В точности. Вы же там сами были. Вы же. Так что не надо. Знаете же». [1]

- выдвигает возможные сомнения, возражения, выясняет их и приходит к определенным выводам;

Например: «А тут я ничего не сказал, я даже не сказал вот так: «Ааа, извините, пожалуйста, я просто хочу сказать, чтоб вы знали, просто проинформировать и все, больше ничего, я просто хочу сказать: а я не доволен этим решением». Я ничего не сказал, я дал себя переодеть в новую форму и отвезти на Русский остров. Вот почему я разрешил это с собой сделать? Я не сделал ничего плохого... Ведь за это же на Русский остров не отвозят?!» [1].

- прием создания проблемной ситуации; прием апелляции к собственным мыслям;

Зрителям предлагается ситуация, вызывающая вопрос «Почему?», что стимулирует их любопытство. Здесь в качестве примера также подойдет описанная выше ситуация. Следует сказать, что такая причинно-следственная манера рассказа характерна для всех пьес, а не только для некоторых эпизодов. Это позволяет актеру держать зрителя в постоянном напряжении.

- опора на личный опыт, мнения, которые всегда интересны зрителю;

Герой в пьесах выступает как alter ego самого автора, поэтому провести грань между собственно Е. Гришковцом и его героем сложно («Как я съел собаку», «Дредноуты» и др.).

- использование юмора позволяет быстро завоевать аудиторию;

Например: «Равно в шесть утра по радио включался громко гимн страны, это означало: (Радостно) «Пора вставать!» Или, например, эпизод, связанный с утренним подъемом первого сентября: «Мамочка, дорогая, как же я забыл тебе сказать, а ведь сегодня-то первых двух уроков-то нету.» [1].

- использование ненормативной лексики;

Например: «Нас там встретили офицеры и прочие другие люди. Офицеры считали себя почти аристократами и поэтому никогда не матерились.... Никогда! Но губы у них сами пошевеливали нужные смыслы:

— Здравствуйте, мля, товарищи, мля, моряки, мля! Мы понимаем, мля, что вам сейчас трудно и сложно, мля! Вы хотите домой, мля, к мамке! Зря, мля! Вы думаете там, у мамки, мля, вы сделались бы мужиками, так вот нет, мля, а тут мы вас сделаем, мля, и быстро, мля!» [1].

- краткое отступление от темы дает возможность зрителю «отдохнуть»;

•замедление с одновременным понижением силы голоса привлекает внимание к ответственным местам монолога (прием «тихий голос»);

•Градация позволяет усилить, придать им эмоциональную выразительность фразе, сформулированной мысли;

Например: «Они поступали в военно-морские училища и видели так: вот жизнь, в этой жизни вот я сначала буду пять лет курсантом, потом лейтенантом, потом старшим лейтенантом, потом капитаном-лейтенантом, потом капитаном третьего ранга, потом второго ранга, потом первого ранга, потом, если хватит здоровья и повезет, стану контр-адмиралом, потом вице-адмиралом, а потом, если опять-таки хватит здоровья и повезет, стану «вообще»-адмиралом, и вот тогда, тогда стану такой седой, симпатичный и добрый, а пока не могу извините!» [1].

•прием инверсии – замена привычного, общепринятого хода мыслей и выражений на диаметрально противоположный;

Например описание пейзажа за окном: «...было какое-то непонятное дерево, какой-то кирпичный дом, дождь все время лил и шли трамваи красного цвета. Но как только начиналась музыка, все изменялось, сразу предметы не валялись, а лежали как-то; за окном был не дождь, а дождик, трамваи шли, и дом был не кирпичный, а из кирпича.» [1].

Среди приемов, существенно повышающих ее эффективность и убедительность, следует особо выделить лексические приемы, а именно тропы.

Сравнение. В качестве примера можно привести эпизод с утренним подъемом, где лицо ребенка сравнивается с лицом ангела, которого «будить нельзя, иначе улетит»; или сравнение выходящего рано утром зимой ребенка из подъезда с космонавтом перед открытым космосом, сравнение бескозырки с нимбом, прячущегося от холода с черепахой и др.

Метафора. Например, «матрос – основа государства». Эпитеты. Например, «...но вот эти матросики были забавные, они были не смешные, а забавные. Это потом вот эти два матросика растворились среди тысячи других матросов и их нельзя было отличить от остальных. И я сам растворился среди тысячи, и меня нельзя было отличить от остальных, но все матросы они забавные, подчеркиваю: не смешные, а забавные.» [1]. Аллегория подсказывается зрителю самим сюжетом: такого рода служение Родине – не есть хорошо. Гипербола. Например, «...да нет ничего страшнее, чем вот когда дверь вот так открываешь, а там темно, зима, школа и впереди еще десять лет учиться.» [1]. Оксюморон. Например, «мокрый сухой лист». [1].

Действенным средством контакта являются специальные слова и выражения, которые обеспечивают обратную связь. Это личные местоимения 1 и 2 лица (я, вы, мы, мы с ними), глаголы в 1 и 2 лице (попробуйте понять, может вы поищите другой вариант, прошу вас и др.), обращения

(уважаемые моряки, дорогие мои), риторические вопросы. Специфика устной речи героя проявляется в построении фраз и целых предложений.

Язык Гришковца критики часто называют «косноязычием», и в этом есть доля правды – это «рваная», сбивчивая речь, сходная по способу выражения с потоком сознания. Это многочисленные многоточия, тире, повторы, восклицательные знаки, вводные слова, членение фраз на короткие предложения, слова-«паразиты», междометия. [4].

«А там – западня, в смысле вражеская эскадра. Кругом враги. А мы против всех. Всегда! Одни. В западне! Против всех! Ёё..ё..ёлки..и! И тогда уже.. кроме шуток. Тогда уже... Если кругом враги. Тогда – ооо..о..о..о!» [1].

При актерской игре в языковом плане Е. Гришковец отдает предпочтение более коротким предложениям, они лучше воспринимаются на слух и запоминаются. Кроме того, короткое предложение позволяет более вариантно подходить к изменению интонации.

Помимо указанных приемов Е. Гришковец нередко использует и невербальные приемы установления контакта. При описании невербального коммуникативного поведения мы имеем дело с многочисленными невербальными сигналами – данный термин предлагается оставить в качестве родового для всех значимых в смысловом отношении невербальных проявлений, наблюдаемых в процессе игры актера. [3]. Невербальные сигналы – материальные, а также чувственно воспринимаемые действия, включая действия с предметами, несущие для зрителя определенный, закрепленный данной культурой смысл. Среди невербальных сигналов целесообразно различать симптомы, символы и знаки (собственно невербальные сигналы).

Симптомы – невербальные явления (движения, действия), осуществляемые бессознательно и отражающие психическое или физическое состояние актера. Симптомы культурно обусловлены, преимущественно представляют собой мимические движения и их сочетания (симптом страха, радости, удовольствия, задумчивости и т. д.).

Символы представляют собой проявление так называемого социального символизма – значения, приписываемого социумом, определенным предметам, действиям. В пьесах социальные символы непосредственно не участвуют в коммуникации, они включаются опосредованно в процесс обмена информацией между вспомогательными «Я», нередко имеют ярко выраженную национальную специфику. Примеры невербальных символов в пьесе «Как я съел собаку»: бескозырка, униформа, канаты – Морфлот и т. д.

Знаки или собственно невербальные сигналы – преимущественно сознательно продуцируемые невербальные действия, имеющие в данной культуре определенный знаковый смысл, относительно стандартное значение:

1 – знаки языка телодвижений (взгляд, мимика, поза, стойка, движение, походка, осанка, посадка, манипуляции с предметами); 2 – знаки

молчания; 3 – знаки организации пространства общения (проксеимические знаки).

Среди невербальных знаков самую большую группу составляют поза, жесты и мимика, т.е. язык телодвижений. Эти знаки определяют индивидуальный стиль самого Е. Гришковца. Это элементы кинетической системы общения, они помогают актеру добиться ощущения устойчивости, равновесия, легкости, подвижности и естественности на сцене. Собственно жесты – значимые движения тела, в пьесе подразделяются на следующие разряды.

Номинативные – их функция заменять или дополнять вербальный контакт, дополнять или дублировать его. Они несут в себе определенную информацию. К этой группе можно отнести жест категоричности (сабельная отмашка кистью правой руки), жест противопоставления (кисть руки исполняет в воздухе движение «там и здесь»), жест разъединения (ладони раскрываются в разные стороны), жест обобщения (овальное движение двумя руками одновременно), жест объединения (пальцы или ладони рук соединяются). К номинативным относится и большой разряд изобразительных жестов, часто изобразительный образ лежит в основе соответствующего фразеологизма или описательного оборота.

Эмоционально-оценочные – выражающие оценку чего-либо (собеседника, его действий, слов, окружающих предметов, событий, третьих лиц (сжатый кулак, овальное движение руки, «отрубающая» фразу рука).

В конкретных ситуациях используются также указательные, риторические, ритмические, игровые и вспомогательные жесты. Мимика актера стимулирует эмоции аудитории, передает гамму переживаний: радость, скорбь, сомнение, решимость. Выражение лица соответствует характеру речи.

Таким образом, театральное представление Гришковца – не замкнутое пространство, а новый сценический космос, в котором заложены основы формирования творческой личности, представлен широкий диапазон коммуникативных связей и отношений, что способствует выработке активной жизненной позиции, раскрытию творческого потенциала через зрительскую сопричастность сценическому «жизнетворчеству».

Литература

1. *Гришковец Е. В.* Зима. Все пьесы – М.: Издательство Эсмо, 2007.
2. *Ивченко В. Н.* Театр как коммуникативная система – Мн., 1998.
3. *Стернин И. А.* Модель русского невербального коммуникативного поведения. – Санкт-Петербург: Издательство РГПУ им. А.И. Герцена, 2001.
4. *Гончарова-Грабовская С. Я.* Драматургия Е. Гришковца (проблема жанра). // Драма и театр. Тверь, 2007.
5. *Морено Я. Л.* Психодрама – М.: Издательство Эсмо-Пресс, 2001.