

специальность, та же самая информация о профессии будет стимулировать и мотивировать их продолжать обучение и получить диплом по выбранной специальности.

Таким образом, сопоставив возможности некоторых рекламных технологий в медиа с целями и задачами профориентационной деятельности, мы можем сделать вывод о том, что основные законы действия рекламы вполне применимы к специфике профориентации.

Список литературы

1. Джон Р. Росситер, Ларри Перси. Реклама и продвижение товаров = Advertising communications & promotion Джон Филип Джоунс. Рекламный бизнес: деятельность рекламных агентств, создание рекламы, медиапланирование, интегрированные коммуникации = The Advertising Business: Operations, Creativity, Media Planning, Integrated Communications. – М.: Вильямс, 2005. – 784 с. – ISBN 0-7619-1239-8 management. – 2-е изд. – СПб.: Питер, 2002. – 658 с. – ISBN 5-272-00241-5.
2. Ильясов Ф. Н. Рекламная цивилизация = Возможен ли переход от конкуренции рекламы к конкуренции качества / Ф. Н. Ильясов // Социологические исследования. – 2009. – № 7. – 103 с.
3. Джим Эйтчисон. Разящая реклама. Как создать самую лучшую в мире печатную рекламу брендов в XXI веке = Cutting Edge Advertising: How to Create the World's Best Print for Brands in the 21st Century. – 2-е изд. – М.: Вильямс, 2007. – 512 с. – ISBN 981-244-557-9.

References

1. Dzhon R. Rossiter, Larri Persi. Reklama i prodvizheniye tovarov = Reklamnyye kommunikatsii i stimulirovaniye Dzhon Filip Dzhouns. Reklamnyy biznes: deyatel'nost' reklamnykh agentstv, sozdaniye reklamy, media-planirovaniye, integrirovannyye kommunikatsii = reklamnogo biznesa: operatsii, tvorchestvo, media planirovaniye, integrirovannyye kommunikatsii. M. : Vil'yams, 2005. 784 p. ISBN 0-7619-1239-8. 2nd ed. SPb. : Piter, 2002. 658 p. ISBN 5-272-00241-5.
2. Il'yasov F. N. Reklamnaya tsivilizatsiya = Vozmozhen li perekhod ot konkurentsii reklamy k konkurentsii kachestva // Sotsiologicheskiye issledovaniya. 2009. Vol. 7. 103 p.
3. Dzhim Eytchison. Razyashchaya reklama. Kak sozdat' samuyu luchshuyu v mire pechatnuyu reklamu brendov v XXI veke = Cutting Edge Reklama: Kak sozdat' luchshiy Pechat' v mire dlya brendov v 21 veke. 2nd ed. M. : Vil'yams, 2007. 512 p. ISBN 981-244-557-9.

ПОЛИКОДОВОСТЬ ТЕАТРАЛЬНОЙ КОММУНИКАЦИИ

Илова Елена Викторовна, кандидат филологических наук, Астраханский государственный университет, 414056, Россия, г. Астрахань, ул. Та-тищева, 20а, e-mail: elenailova@yandex.ru.

В статье рассматривается функционирование театрального дискурса как семантической модели социального устройства и жизни в целом, транслируемого через совокупность образов и моделей поведения. Объектом исследования выступает множество театральных знаков, посредством которых театр производит разнообразные сообщения, представляющие собой взаимодействия различных кодов: лингвистического, перцептивных, социокультурных и чисто театральных. Цель статьи заключается в рассмотрении образа как двусторонней единицы, которая выступает одновременно и как средство, используемое актером для преобразования воображаемой действительности в знак, и как сценическая действительность, которую зритель превращает в знак. При этом актёр производит кодировку информации свойственной для данного

общества системой кодов, а зритель «раскодирует» эти сообщения. Эта система кодов и является ключом к пониманию происходящего на сцене. Большое внимание уделяется поликодовости культуры, живя в которой человек приобретает совокупность культурных кодов. С этой системой кодов он и приходит в театр. Постановка вопроса о кодовом характере театра приводит автора к заключению о том, что социальные отношения в определённой культуре отражаются в театральной постановке, а значит, наполняются знаками театральности. Образы, находящиеся в культуре, раскодируются театром, овещаются и становятся общественным достоянием. Тем самым театр моделирует через знаки и образы всю совокупность социальных коммуникаций.

Ключевые слова: культурный код, театральная семиотика, знак, спектакль, образ

MULTICODE CHARACTER OF THEATRICAL COMMUNICATION

Ilova Elena V., Candidate of Philological Sciences, Astrakhan State University, 414056, Russia, Astrakhan, 20a Tatischev st., e-mail: elenailova@yandex.ru.

The article focuses on functioning of the theatrical discourse as a semantic model of social order and life which are transmitted through a variety of images and behavioral patterns. The object of the research is a complex of theatrical signs which serve as tools to produce different messages – combinations of codes: linguistic, perceptual, sociocultural and theatrical. The aim of the article is to study an image as a two-sided unit which simultaneously serves as a means used by an actor for transformation of the reality into a sign, and as a stage reality which is turned into a sign by the audience. The actor codifies information using a code system typical for a particular society, and the audience decode these messages. This code system is the key to what is going on on the stage. Some attention is paid to multicode character of culture, from which a person acquires a code system. And he comes to the theatre with this system in mind. The article concludes that social relations in a certain culture are reflected in a performance, and thus, become filled with theatrical signs. Images taken from the culture are decoded by the theatre and become public. So, the theatre imitates the whole variety of social communications via signs and images.

Key words: cultural code, theatrical semiotics, sign, performance, image

Основателями театральной семиологии были Отокар Зих, Я. Мукаржовский и П.Г. Богатырёв. Они отдавали приоритет изучению знаковой природы театра. Учёные Пражского кружка начали рассматривать основные семиотические проблемы театра, важнейшими среди которых явились прагматическое исследование знака, изучение связи «знак – рецепиент/рецепиент – знак», что является актуальным направлением современной театральной семиологии.

В разработке семиотической концепции «языка» различных видов искусства активное участие принимал французский критик Ролан Барт. Он считал, что только звучащий язык подлежит изучению в рамках театра. При этом спектакль понимается им как особый message, имеющий временные и пространственные характеристики, обладающий звучащей речью и невербальными средствами передачи информации. Впервые заговорили о передатчиках информации – актёрах – и декодировщиках этой информации – зрителях. Интерпретаторы также являются составляющей трёхкомпонентной модели знака, которую Ч. Пирс определил следующим образом: «Знак есть некоторое А, обозначающее, некоторый факт или объект В для некоторой интерпретирующей системы С». Таким образом, триада «знак – объект – интерпретант» характеризует любую знаковую ситуацию.

Р. Барт исследовал театральный текст и взаимодействие различных театральных кодов. По мнению учёного, своеобразие производимых театром сообщений «заключается в том, что они текут одновременно, но, тем не менее, в разных ритмах. В определённые моменты мы получаем одновременно шесть или семь сообщений (из декорации, костюма, освещения, пространства, где разместились актёры, из их жестов и слов, их мимики). Некоторые из этих сообщений устойчивы (как, например, декорации), тогда как другие мгновенны (жесты). Таким образом, мы имеем дело с подлинной информационной полифонией. Это и есть театральность: плотность и насыщенность знаков» [13, с. 201].

Важнейшей составляющей в театре является символ: любой предмет на сцене, любой элемент образа что-то символизирует. Символ в переводе с греческого означает «знак», причём знак, понятный только определённой группе лиц. Такие символы вырабатывались в группе или сообществе в процессе совместной деятельности. Идеи и понятия, стоящие за символами, понятны только людям, входящим в эту группу. Поэтому, только понимая тот или иной знак, человек может испытать эмоции. Однако важно не только знание символичности такого знака, но и уровень интеллекта, эрудиции и жизненный опыт, поскольку зрительское восприятие связано со знаком ассоциативной связью с уже знакомым феноменом. Это и позволяет домыслить то, о чём хотели сказать режиссёр и драматург. Выбор знаков не может быть произвольным со стороны режиссёра, ведь зритель должен понять сообщение, содержащееся в произведении, на основе утверждённой системы знаков. Вот почему восприятие произведения искусства становится актом сопоставления и знания.

А. Юберсфельд включает в «театральную игру» текст и представление, рассматривая их как систему кодов: «лингвистический код + перцептивные коды (визуальный, слуховой), социокультурные (правдоподобие, приемлемость, психология и т. д.), коды чисто театральные (пространственно-сценические, игровые и т. д.)» [13, с. 212]. Данные коды образуют семантический план театрального представления.

У. Эко понимает текст как знаковую систему, совокупность знаков, которые образуют единую систему и имеют единое значение. Таким образом, театральный текст для него – это не только речь персонажей, но и сама драматургия, особенности постановки, игра актёров на сцене и сценография. О поликодовости драматического дискурса говорят и многие современные исследователи, например, А.В. Зиньковская считает, что семиотические характеристики театральности актуализируются в поликодовом пространстве в виде топоса, хроноса, репертуарности, сценичности, жанровости, сверхсемиотичности, полифоничности, общности кода, диспозиции, координации, трансляции, компетенции, поведения [1, с. 41].

Спектакль как совокупность знаков формирует у зрителя определённое представление. Но это представление должно накладываться на уже существующий в сознании контекст, чтобы знак был правильно декодирован. Конечно, такое декодирование будет различаться среди разных социальных групп или культур. Здесь следует говорить о социальной корреляции, т.е. о наличии у зрителей социально обусловленных стереотипов восприятия, благодаря которым единичный знак, демонстрируемый с театральной сцены, помещается в социальный контекст и наделяется определённым значением. Это определение согласуется с точкой зрения Ф. Соссюра, который считал, что значение приобретает знак лишь в соприкосновении с другими знаками, никакого независимого от внешних условий значения у данного знака быть не может [2, с. 54–70]. Данное утверждение вполне подходит и для социальной действительности, так как семиотика коммуникации будет более доступна зрителям (аудитории), если у них сформированы определённые социальные стерео-

типы. Это следует из того, что производитель информации кодирует свой message в соответствии со стереотипами, сложившимися в данном обществе.

На уровне сознания образ всегда существует в форме знака, который его отражает. Знак – это своеобразная модель образа. Без знака нет образа, так как образ существует не как самостоятельный феномен, он всегда связан с субъектом – представителем или интерпретантом. Этот знак зависит от типичных для данного человека образных представлений. Поэтому знак всегда наполнен конкретным предметным содержанием, т.е. образ создаётся с помощью не любых, а актуальных для человека средств выражения.

Другими словами, речь идёт о «коде», который выступает как ключ к тому, что изображается на сцене: «Код есть правило, которое произвольно, но жёстко ассоциирует одну систему с другой» [11, с. 143]. Например, код цвета позволяет ассоциировать тёмную одежду с отрицательными персонажами. Таким образом, существует две системы – система кодирования того, что происходит на сцене, и система раскодирования того же процесса, а код позволяет реализовать и кодирование, и раскодирование информации. Конечно, невозможно создать универсальную театральную кодовую систему, которая свела бы художественный образ к некоторой схеме. Сценический образ с точки зрения семиотики выступает как преобразование воображаемой действительности в знак, и одновременно как сценическая действительность, которую зритель превращает в знак: «Образ – это и знак, который воспринимается как реальность, и реальность, которая воспринимается как знак» [17, с. 121]. Кодирование информации проходит несколько этапов, поскольку на начальной стадии драматург зашифровывает своё видение действительности в текст, затем режиссёр выражает своё осмысление реального жизненного материала через образы и знаки спектакля. Последняя стадия кодировки включает роль, которую исполняет актёр, шифруя в ней своё видение. Раскодирование также проходит несколько уровней, так как режиссёр декодирует саму пьесу драматурга, объясняя свою позицию, затем театральный критик, который является «зрителем-профессионалом», декодирует уже замысел режиссёра и актёров, т.е. происходит декодировка декодирования. И, наконец, обычный зритель также осуществляет раскодирование зашифрованной информации, интерпретируя её. Таким образом, в театре имеет место семиотическая мультипликация кодирования и декодирования.

Театральное искусство основывается на коммуникации между актёром и зрителем. Актёр кодирует определённые смыслы в совершаемые им действия и произносимые речи, а зритель «разгадывает» их и интерпретирует. Кроме того, актёр может изменять коды во время спектакля, а зритель способен воспринять изменение кода и причины этого изменения. В.Н. Райков в своём диссертационном исследовании приводит следующий пример: зритель «Ревизора» рассматривает разворачивающееся на сцене действие с точки зрения комизма сложившейся ситуации, декодируя реплики персонажей и рассматривая их лишь в одной из возможных плоскостей. Хотя, ради эксперимента, можно представить себе ситуацию, когда зритель будет интерпретировать того же «Ревизора», помещая знаковые поступки персонажей в контекст трагического восприятия действительности. Реальность представления, имеющая конвенциональный характер, т.е. являющаяся предметом негласного соглашения между зрителями и актёрами, в этом случае окажется «перевернутой», но отнюдь не лишится своего смысла, просто этот смысл лишится узнаваемых очертаний, станет непривычным [15, с. 55].

Приведённый пример в очередной раз доказывает, что театр – это такая знаковая модель, в которой каждый спектакль и каждый его элемент выступает как отдельный знак. В семиотической теории между означающим и означаемым существуют идеальные отношения, которые носят условный характер. На практике же мы имеем дело со сложными связями между ними. Так,

любое означаемое может быть выражено посредством множества означающих (например, чтобы изобразить на сцене волнение, актёр может прибегнуть к различным способам). В то же время одно означающее может передавать сразу несколько означаемых (например, весы могут служить символом правосудия или указывать на баланс и равновесие). Это доказывает, что вне контекста знак невозможно понять и правильно интерпретировать, следовательно, театральный знак не имеет самостоятельности значения. Как говорил Ю.М. Лотман, «переходя к знаку в искусстве, мы сразу же сталкиваемся с неожиданными вещами. Для любой семиотической системы знак (единство означаемого и означающего), сочетаясь по законам синтагматики с другими знаками, образует текст. В противоположность этому в искусстве обозначаемое (содержание) передаётся всей моделирующей структурой произведения, т.е. текст становится знаком, а составляющие текст единицы – слова, которые в языке выступают как самостоятельные знаки, – в поэзии (в литературе вообще) становятся элементами знака» [4, с. 64].

Ю.М. Лотман, известный российский исследователь театральной семиотики, рассматривал театр в ряду аналогичных социокультурных знаковых систем, основанных на принципах бинарности фундаментальных оппозиций и занимающихся кодированием / раскодированием скрытых в театральном дискурсе смыслов [5, с. 353–365; 6, с. 543–557]. По мнению учёного, критериями эффективности функционирования знаковой системы в обществе являются наличие базовых текстов, которые имеют значимость для общества или отдельной социальной группы на протяжении длительного периода времени, и существование универсальной системы декодирования этих текстов, которая позволяет понимать эти тексты в разные моменты истории [3, с. 200–202].

Пытаясь приспособиться к изменяющимся культурным и социальным условиям, любая знаковая система, в том числе и культура, актуализирует определённые культурные коды, не ограничиваясь воспроизводством заложенного в них содержания, а постоянно наделяя их новыми смыслами и интерпретациями [5, с. 353–365]. Поэтому в любом виде искусства, в театральном в том числе, происходят подобные процессы, которые делают некоторые произведения искусства актуальными и понятными в любой момент истории из-за их многозначности.

При любом моделировании действительности возникает знаковость, так как между действительностью и её описанием образуется определённый зазор и знак выступает в роли мостика, который соединяет две действительности: реальную и вербальную [14, с. 128]. По мнению С.С. Махлиной, совокупность языков, обслуживающая повседневную жизнь человека, содержит в себе разные виды знаковости: знаковость вещей, одежды, поведения, социальных институтов и т.п. Эти языки она называет языками культуры, которые получают воплощение в искусстве, в том числе и в театре [7, с. 2–3]. Каждый человек приобретает систему культурных кодов, с которой он живёт, и которая зависит от среды (социальной и культурной). С этой совокупностью кодов он и приходит в театр, где информация зашифрована в системе кодов, сходных с кодами зрителя в том случае, если источник и получатель информации принадлежат одной культуре и более или менее происходят из одной страты общества. Термин «код» употребляется как синоним знаковой системы. Н.Б. Мечковская даёт следующее определение кода: «это тот язык или его вариант, <...> который используют участники данного коммуникативного акта» [8, с. 12]. Адресант кодирует текст, посредник передает его посредством совокупности знаков, а адресат декодирует его, при этом под текстом понимается «осмысленная последовательность любых знаков», например, танец, ритуал и т.п. [10, с. 225–226]. Данная схема работает как в социальном общении, так и в театральной коммуникации. В данном случае можно говорить о поликодовости [16, с. 65] как культуры, так и любого вида коммуникации. Вся

система концептов культуры представляется как лингвокультурный код, в котором каждый знак функционирует как его единица [12, с. 492].

Ещё представители Тартуской школы семиотики утверждали, что культура – это знаковый феномен, складывающийся из большого количества кодов. Культура семиотична, наполнена знаками, в том числе и знаками театра. Театр – это рефлексия определённой культуры и этнокультуры, это модель культуры. Социальные отношения, свойственные той или иной культуре, отражаются в театральной постановке, а значит, наполняются соответствующими знаками театральности. Культура содержит кластеры смыслов, а театр их транслирует, как вербально, так и невербально. То же самое можно сказать и про образы. Культура – это своеобразный компендиум образов, выполняющих семиотическую функцию в коммуникации, которые находятся в ней в кодированном виде. Театр же их раскодирует, дешифрует в бесконечно разнообразном количестве интерпретаций. Таким образом, каждый образ – это своего рода единица культурного кода, знак с переменной составляющей плана выражения. Как говорит Н.Б. Мечковская, повседневное поведение человека состоит из цепочки знаковых поведенческих актов, передающих определённые сообщения – тексты, и такие «поведенческие тексты многослойны по своей семантике; в них есть иерархия смыслов, за которой стоит иерархия культурных кодов, организующих поведение» [9, с. 294–295].

В культуре система образов находится в аморфном состоянии, театр же их структурирует и систематизирует, подбирая под образ некую систему знаков. В результате образ овеществляется и становится общественным достоянием. Неслучайно театральные образы становятся метафорами человеческого поведения (Тартюф – символ глупости, Скопен – символ плутовства и хитрости и т.п.). В совокупности этих образов и моделей поведения театр становится семиотической моделью социального устройства и жизни в целом.

Список литературы

1. Зиньковская А. В. Драматургический дискурс как статусно новое дискурсивное образование / А. В. Зиньковская // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер. Лингвистика. – 2015. – Вып. 2 (153). – С. 36–42.
2. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: Эволюция научного мифа / И. П. Ильин. – М. : Интрада, 1998. – С. 54–70.
3. Лотман Ю. М. Память в культурологическом освещении / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Избранные статьи. – Таллин, 1992. – С. 200–202.
4. Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике / Ю. М. Лотман // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М., 1994. – С. 64.
5. Лотман Ю. М. Текст в процессе движения: автор – аудитория, замысел – текст / Ю. М. Лотман // Лотман Ю.М. Семосфера. – СПб.: Искусство, 2000. – С. 353–365.
6. Лотман Ю. М. Динамическая модель семиотической системы / Ю.М. Лотман // Лотман Ю.М. Семосфера. – СПб. : Искусство, 2000. – С. 543–557.
7. Махлина С. Семиотика культуры повседневности / С. Махлина. – СПб. : Алтай, 2009. – 232 с.
8. Мечковская Н. Б. Социальная лингвистика / Н. Б. Мечковская. – М. : Аспект пресс, 2000. – 207 с.
9. Мечковская Н. Б. Семиотика Язык. Природа. Культура: Курс лекций учеб. пос. для студ. филол., лингв. и переводовед. фак. высш. учеб. завед. / Н. Б. Мечковская. – 2-е изд., испр. – М. : Изд. центр «Академия», 2007. – 432 с.
10. Николаева Т. М. О принципе «некооперации» и / или о категориях социолингвистического воздействия / Т. М. Николаева // Логический анализ языка: Противоречивость и аномальность текста. – М., 1990. – С. 225–235.
11. Пави П. Словарь театра / П. Пави. – М. : Прогресс, 1991. – 514 с.

12. Папшева А. В. Применение категории «код» в лингвокультурологии / А. В. Папшева // Известия научного центра Российской академии наук. – 2010. – Т. 12, № 3 (2). – С. 492–494.
13. Поляков М. Я. В мире идей и образов / М. Я. Поляков. – М., 1983. – С. 213.
14. Почепцов Г. Г. Семиотика / Г. Г. Почепцов. – М. : Рефл-бук – К. : Ваклер, 2002. – 432 с.
15. Райков В. Н. Феномен театральности: социально-философский анализ : дис. ... канд. филос. наук / В. Н. Райков. – Саратов, 2010. – 147 с.
16. Чернявская В. Е. Лингвистика в медиальной парадигме: к постановке вопроса / В. Е. Чернявская // Когниция, коммуникация, дискурс. – 2012. – № 4. – С. 63–71.
17. Peirce C. Ecrits sur le signe / C. Peirce. – Paris, 1978. – 492 p.

References

1. Zin'kovskaja A. V. Dramaturgicheskij diskurs kak statusno novoe diskursivnoe obrazovanie // Vestnik Adygejskogo gosudarstvennogo universiteta. Ser. Lingvistika. 2015. Iss. 2 (153). pp. 36–42.
2. Il'in I. P. Postmodernizm ot istokov do konca stoletija: Jevoljucija nauchnogo mifa. M. : Intrada, 1998. pp. 54–70.
3. Lotman Ju. M. Pamjat' v kul'turologicheskom osveshhenii // Lotman Ju. M. Izbrannye stat'i. Tallin, 1992. pp. 200–202.
4. Lotman Ju. M. Lekcii po struktural'noj pojetike // Ju. M. Lotman i tartusko-moskovskaja semioticheskaja shkola. M., 1994. p. 64.
5. Lotman Ju. M. Tekst v processe dvizhenija: avtor – auditorija, zamysel – tekst // Lotman Ju. M. Semosfera. SPb.: Iskusstvo, 2000. pp. 353–365.
6. Lotman Ju. M. Dinamicheskaja model' semioticheskoi sistemy / Ju. M. Lotman // Lotman Ju. M. Semosfera. SPb. : Iskusstvo, 2000. pp. 543–557.
7. Mahlina S. Semiotika kul'tury povsednevnosti. SPb. : Altej, 2009. 232 p.
8. Mechkovskaja N. B. Social'naja lingvistika. M. : Aspect press, 2000. 207 p.
9. Mechkovskaja N. B. Semiotika Jazyk. Priroda. Kul'tura. 2nd ed. M. : Akademiya, 2007. 432 p.
10. Nikolaeva T. M. O principe «nekooperacii» i / ili o kategorijah sociolingvističeskogo vozdejstvija // Logičeskij analiz jazyka: Protivorečivost' i anomal'nost' teksta. M., 1990. pp. 225–235.
11. Pavi P. Slovar' teatra. – M. : Progress, 1991. – 514 s.
12. Papsheva A. V. Primenenie kategorii «kod» v lingvokul'turologii // Izvestija nauchnogo centra Rossijskoj akademii nauk. 2010. Vol. 12, № 3 (2). pp. 492–494.
13. Poljakov M. Ja. V mire idej i obrazov. M., 1983. P. 213.
14. Počepcov G. G. Semiotika. M. : Reflbuk – K. : Vakler, 2002. 432 p.
15. Rajkov V. N. Fenomen teatral'nosti: social'no-filosofskij analiz. Saratov, 2010. 147 p.
16. Chernjavskaja V. E. Lingvistika v medial'noj paradigme: k postanovke voprosa // Kognicija, kommunikacija, diskurs. 2012. № 4. pp. 63–71.
17. Peirce C. Ecrits sur le signe. – Paris, 1978. – 492 p.