

## ФАСЦИНАТИВНЫЕ МЕХАНИЗМЫ КОММУНИКАЦИИ В ТЕАТРАЛЬНОМ КОНТЕКСТЕ

*Л.А. Борботько (Москва, Россия)*

*Театральный дискурс предполагает наличие определённого перечня участников. Задача театральной труппы, заключающаяся в возбуждении и удержании интереса публики, присутствие которой обязательно, достигается путём обращения к технологиям фасцинации. В то же, фасцинирующие техники используются при формировании структуры пьесы драматургом.*

**Ключевые слова:** *театральный дискурс, авторский метатекст, коммуникативное пространство театра, множественный наблюдатель, фасцинация*

## FASCINATIVE MECHANISMS OF COMMUNICATION IN THE THEATRICAL CONTEXT

*L. Borbotko (Moscow, Russia)*

*Theatrical discourse implies a certain list of participants. The ultimate goal of the company, which is to excite and retain the interest of the public whose presence is obligatory, is achieved by resorting to fascination. At the same time fascinative techniques are used by the playwright while forming the structure of the play.*

**Keywords:** *theatrical discourse, author's metatext, theatre communication space, multiple observer, fascination*

Театральная коммуникация по праву является одной из устоявшихся во временной перспективе, что подтверждается наличием определенного регламента. Подобному регламенту в той или иной степени следуют все участники данного вида коммуникации, вне зависимости от того, принадлежит ли спектакль театру классическому или модернистскому. Театральный дискурс, выступающий как актуальный предмет современных научных исследований, представляется лингвистической репрезентацией действия, происходящего в рамках коммуникативного пространства театра, которое понимается как «двусторонний процесс, в рамках которого адресант является передатчиком информационного сообщения, в то время как адресат воспринимает и перерабатывает информацию. Подобное коммуникативное пространство обладает определенными лингвистическими и экстралингвистическими характеристиками» [Борботько 2017]. К участникам театральной коммуникации принадлежат драматург, режиссёр-постановщик, театральная труппа, включающая всех работников театра и специалистов, отвечающих за распространение информации о спектакле, а также, безусловно, зрители. Адресантом первого уровня является драматург, однако, в процессе передачи сообщения роль адресанта принимает на себя каждый участник коммуникационной цепи за исключением зрителя, выступающего в функции квазиадресата.

Зритель представляет множественного наблюдателя за происходящим на сцене. Важно отметить, что зрительская аудитория не является однородной, поскольку восприятие воплощенного на театральной сцене действия может варьироваться в зависимости от различных аспектов. В частности, возраст зрителей является важным демографическим аспектом, обуславливающим особенности зрительского восприятия и реакции. Например, существуют детские спектакли, направленные на развитие воображения, эрудиции, вкуса, нравственных душевных качеств ребенка.

Иначе говоря, особенности зрительского восприятия происходящего на сцене во многом обусловлены жизненной стратегией конкретного зрителя. Согласно Л.А. Говердовскому [2011], жизненное пространство индивида, как и его система ценностных идеалов, сконструированы на основе его жизненной стратегии, характерные особенности которой определяются, с одной стороны, социокультурными параметрами общества, а с другой стороны, социально-психологическими характеристиками самого индивида. При наличии сформированного ценностного идеала можно расставлять приоритеты целей и средств их достижения, что, в свою очередь, превращает жизненную стратегию поведения (зрителя в данном случае) в программу деятельности.

Следовательно, успех или неуспех театрального представления зависит от различных эксплицитных и имплицитных факторов, влияющих на зрительскую аудиторию. К эксплицитным факторам принадлежит принадлежность произведения к интеллектуальному полю зрителя, соответствие возрастным особенностям, уровню образованности, общей эрудиции, идеологическим воззрениям, жизненной позиции, принципам и взглядам. Следует принять в расчет также такой фактор, как профессионализм театральной труппы, убедительность актерской игры, доступность происходящего для зрительского восприятия. Умение привлечь внимание аудитории к представлению, возбудить интерес и спровоцировать положи-

тельную реакцию близко по характеру программированию личностного поведения. Театральная труппа выполняет ряд операций – конкретных действий, обусловленных конечной целью: разрушение «барьера невнимания или барьера неконтактности» [Войсунский, 2010: 18].

Подобные действия имеют fasciniрующий характер. Изначально термин *fascination* – очарование) был впервые употреблен отечественным лингвистом и этнографом Ю.В. Кнорозовым и определялся как «действие сигнала, при котором ранее принятая информация полностью или частично стирается» [Кнорозов, 2010: 4].

Выделяются следующие типы сигналов:

- монотонная речь (минимальная *fascination* при максимальной информативности);
- умышленно интонированная речь (как при выделении наиболее принципиальных моментов, так и в случае намеренного желания сбить слушателя с толку);
- декламация (равновесие информативность и *fascination*);
- пение (*fascination* преобладает над информативностью);
- инструментальная музыка (максимальная *fascination* при минимальной информативности).

Исходное информационное сообщение характеризуется не только аттрактивностью, но и индуцированностью *fascination* в сознании адресата. Согласно утверждению В.И. Карасика, *fascination* – восприятие информации предполагает «эмоциональное переживание, эмпатическое слияние», а также ощущение особой значимости информационного сообщения для личности [Карасик, 2013: 10].

Однако, основываясь на этимологии термина, можно определить *fascination* как волшебство, чары, магический эффект. Именно подобная «магическая» сущность феномена обуславливает использование *fascination* в театрализованных представлениях с целью формирования у зрительской аудитории соответствующего эмоционального состояния. Как подчеркивает Ю.В. Кнорозов, «искусство собственно и начинается с семантической *fascination*, с того момента, когда человек сделал великое открытие возможности выдумки» [Кнорозов, 2010: 4].

Семантическая *fascination* также является одной из техник и предполагает некоторую многозначность, неясность описания. Ярким примером подобной многозначности как раз и является театральная коммуникация: персонаж, представляемый на сцене, представляет собой совокупность смыслов, передаваемых драматургом, режиссером-постановщиком, актером. В то же время, восприятие и принятие персонажа зависит от образа мысли зрителя, что также добавляет многозначности персонажу.

Рассмотрим пример многозначности описания персонажа в пьесе Т. Стоппарда «Рок-н-ролл» [Stoppard, 2006]. Авторский метатекст, выступая основным способом выражения авторского видения смысловой, сценографической и хронотопической организации действия, характеризуется обращением к семантической *fascination*. В «Рок-н-ролле» авторские метатекстуальные вставки направлены на создание портрета персонажей на фоне их противопоставления. Наибольший контраст наблюдается в описаниях персонажей Яна, принадлежащего к числу сторонников оппозиционного движения за освобождение Чехословакии, и Макса, тяжело переживающего происходящее в Праге, но остающегося верным избранной ранее позиции коммуниста. Однако для Яна свобода в большей мере заключается в возможности слушать и пропагандировать рок-н-ролл. Таким образом, решение Яна поддерживать оппозиционное течение вызвано запретом правительства, наложенным на творчество некоторых групп, принадлежащих к этому музыкальному направлению.

В количественном отношении наиболее частотными ремарочными конструктами, относящимися к Яну, являются непосредственно «музыкальные» метатексты (*He is still listening to the record* [Stoppard, 2006: 28]), а также метатексты, содержащие информацию о его коллекции пластинок (*he puts the record reverently into its sleeve* [Stoppard, 2006: 15]). В то же время посредством межрепликовых ремарок осуществляется характеристика поведения и внутренних качеств персонажа. Ян апатичен (*absent* [Stoppard, 2006: 23]), склонен сомневаться (*hesitates* [Stoppard, 2006: 3]) и не действует активно, если напрямую не затронуты его интересы (*cautious* [Stoppard, 2006: 3]). В противовес Яну Макс вспыльчив, агрессивен (*turns dangerous* [Stoppard, 2006: 3]) и легко вступает в дискуссии (*loses patience* [Stoppard, 2006: 23]), готов бороться за собственные убеждения (*a bruiser* [Stoppard, 2006: 3]) и ждет повиновения от окружающих.

Психологическая портретизация и характеристика поступков позволяет создать живой объемный образ героя пьесы, что способствует достижению эффекта многозначности в описании персонажа и его действий и, соответственно, усилению аттрактивности действия, его *fascination*.

Семантическая *fascination* достигается также на уровне композиционной структуры произведения. Примером является композиция пьесы Т. Стоппарда «Отражение или истинное» [Stoppard, 1984].

В начале зритель знакомится с Шарлоттой и ее супругом Максом, обвиняющим жену в измене. Однако в продолжении действия выясняется, что представленная сцена есть не что иное, как отрывок из спектакля, разыгрываемого одноименными актерами по пьесе, созданной драматургом по имени Генри – мужем реальной Шарлотты. Сюжет ещё более вовлекает зрителей в происходящее, когда во время дружеского визита актера Макса с женой Анни к Генри и Шарлотте выясняется, что у Генри продолжительный роман с Анни. Итогом первого действия становится воссоединение Генри и Анни. Таким образом, первый акт произведения Т. Стоппарда представляет собой пьесу в пьесе, а сцена разоблачения невер-

ной супруги, с которой начинается действие, имеет кинематографический эффект предзнаменования, отсылки к будущему (*foreshadowing*), что, вне всякого сомнения, принадлежит к числу фасцинативных приемов.

Ещё одним примером фасцинативных техник, наряду с семантической фасцинацией, является музыкальное сопровождение спектакля. При этом, наибольшим фасцинирующим действием обладает инструментальная музыка, не содержащая информативного компонента в форме текста. Уникальность пьесы «Рок-н-ролл» Т. Стоппарда состоит в том, что музыкальное сопровождение спектакля продумано драматургом. При этом в печатном варианте пьесы содержится строгий хронометраж, определенный автором в примечании (Author's Notes): "*It is not that the songs between the scenes be played complete, but as fragments (thirty to sixty seconds) breaking off arbitrarily when the next scene is ready to go*" [Stoppard, 2006: xxi]. Музыкальные произведения не только выполняют прагматическую функцию, отвлекая внимание зрителей во время смены сцен (*blackouts*), но и обладают символическим значением, отражая настроения действующих лиц, а также являясь интродукцией перед появлением того или иного персонажа (композиция *I'll Be Your Baby Tonight* Боба Дилана звучит как вступление к нежной сцене Макса и его жены Элеанор, рядом с которой взрывной и импульсивный Макс кардинально меняется).

Выбор автором музыкальных произведений не случаен. Музыка является полноправным персонажем пьесы, претендуя на главенствующее положение. Непосредственное название произведения «Рок-н-ролл» предопределило дальнейшее обращение к музыке Сида Баррета, групп Роллинг Стоунз, U-2. Рок-н-ролл в интерпретации Стоппарда не столько музыкальный стиль, сколько символ эпохи, стремления к переменам, особого образа жизни и взгляда на мир. Ключевая роль музыкального сопровождения пьесы заключается в фасцинативной технике создания у зрителей определённого настроения и передачи истинных смыслов, не отраженных в репликах персонажей.

Тем не менее, несмотря на широкое использование феномена фасцинации в области искусства, весь процесс театральной коммуникации не может быть определен как исключительно фасцинативный. Одной из задач искусств является создание образа персонажа или ситуации, для чего необходимо выбрать фокусный момент, раскрывающий соответствующую характеристику. Удачный выбор фокусного момента способствует возникновению адекватного представления о персонаже или ситуации, разыгрываемой на театральной сцене, даже если фасцинирующие приемы не применялись. Согласимся с Ю.В. Кнорозовым в том, что «в искусстве используется фасцинация, но искусство не сводится к технике фасцинации» [Кнорозов, 2010: 17].

Таким образом, подводя итог сказанному, отметим, что модель коммуникативного пространства театрального дискурса выявляет взаимодействие двух коммуникативных макропространств: пространства сцены и пространства зрительного зала. Каждое из них являет собой совокупность пространств. Так, пространство сцены включает в себя пространства драматурга, режиссера-постановщика, актерской труппы и т.д. Пространство зрительного зала, в свою очередь, вмещает пространства каждого из зрителей. Зритель представляет собой множественного наблюдателя за происходящим на театральной сцене. Работа театрального коллектива не может быть реализована при отсутствии зрителей (актеры не будут играть пьесу на сцене перед пустым залом). Воздействие на зрителей осуществляется различными способами или фасцинирующими приёмами, позволяющими достичь не просто понимания информативной составляющей, но полной эмпатии происходящего, ощущения магии театра.

## Список литературы

- [1] Борботько Л.А., Викулова Л.Г., Желтухина М.Р., Михайлова С.В. Коммуникативное пространство театра в лингвопрагматической парадигме // *Xlinguae*, 2017. Т. 10. №2. С. 85–100.
- [2] Войскунский А. Я говорю, мы говорим... // Фасцинация. Коммуникация. Общение: сборник науч.-попул. текстов о фасцинации. – М.: Авторская академия фасцинологии В. Соковнина, 2010. – С. 18–28.
- [3] Говердовский Л. А. Методология исследования жизненного пространства личности: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.13. – Волгоград, 2011.
- [4] Карасик, В. И. Языковая матрица культуры. – М.: Гнозис, 2013.
- [5] Кнорозов, Ю. В. Об изучении фасцинации // Фасцинация. Коммуникация. Общение: сборник науч.-попул. текстов о фасцинации. – М.: Авторская академия фасцинологии В. Соковнина, 2010. – С. 4.
- [6] Кнорозов Ю.В. К вопросу о классификации сигнализации // Фасцинация. Коммуникация. Общение: сборник науч.-попул. текстов о фасцинации. – М.: Авторская академия фасцинологии В. Соковнина, 2010. – С. 8–18.
- [7] Stoppard T. *Rock'n'Roll*. – New York: Grove Press, 2006. – 192 p.
- [8] Stoppard T. *The Real Thing*. – London: Faber & Faber, 1984. – 81 p.