

**Л. А. Борботько**  
(МГПУ, Москва)

**КОММУНИКАТИВНЫЙ КОДЕКС  
КАК ГАРАНТ УСПЕШНОЙ КОММУНИКАЦИИ  
В СОВРЕМЕННОМ СОЦИАЛЬНОМ ИНСТИТУТЕ КУЛЬТУРЫ**

*В статье рассматриваются понятия адресации, адресанта / адресата коммуникации, социального адресата, коммуникативного кодекса, коммуникативной стратегии, дигитализации. Эмпирическую базу исследования составил театральный дискурс как наиболее яркий пример институционального и конвенционального дискурса. Полученные результаты исследования находят отражение в сформулированных принципах коммуникативного кодекса вербального общения в приложении к театральному дискурсу, для которого свойственна интердискурсивность. Следовательно, результаты рассмотрения вопросов действия коммуникативного кодекса на примере театрального дискурса справедливо применить и в рамках других видов коммуникации (медиадискурс, политический, экономический, военный дискурсы).*

Современная научная парадигма, базируясь на принципах антропоцентризма, стремится к анализу и итоговому формулированию принципов успешной коммуникации как реализации взаимодействия людей в рамках различных социальных институтов. Общество функционирует при доминанте массовой культуры, которая, начиная с XX века, переживает свой расцвет. Последнее связано с «появлением технических средств тиражирования любых произведений искусства, вне зависимости от их статуса, эстетической ценности или времени создания» [1]. Следовательно, дигитализация является довлеющим фактором, обуславливающим реализацию социальных практик.

Театр как эталонный пример института культуры не является исключением. В силу квазиреального характера театральная коммуникация, разворачивающаяся на сцене перед зрительской аудиторией, постановочна по своей природе, но идентична реальной жизни по способу представления. Другими словами, театр является одним из наиболее социально востребованных видов искусства, поскольку живо откликается на происходящие в обществе события.

В то же время, согласно концепции Н. Н. Евреинова, театральность есть свойство жизни, точнее, свойство человека, поскольку потребность в театре заложена в человеке на инстинктивном уровне. «Театральностью жизни» объясняются все жизненные процессы: государственное устройство, религиозные ритуалы, войны, личные события (свадьбы, похороны, рождение детей, семейные праздники) и пр. [2, с. 57]. Окружающая действительность видится как необъятное нагромождение спектаклей. Все, что раньше переживалось непосредственно, теперь отстраняется в представление [3, с. 2]. Таким образом, принимая любую частную форму (реклама, пропаганда, СМИ, индустрия развлечений), театральный спектакль конституирует наличную модель преобладающего в обществе образа жизни [3, с. 6].

На лингвистическом уровне театральному дискурсу свойственна интердискурсивность, т. е. введение в текст, относящийся к одному дискурсу и манифестирующий свойственные ему черты, чуждых ему инодискурсивных элементов [4, с. 48].

Театральный дискурс как явление языковой действительности представляет собой социальное действие, воплощенное театральной труппой под руководством режиссера-постановщика перед зрительской аудиторией. Специфичность данного вида дискурса состоит в том, что он обладает своим коммуникативным пространством, в рамках которого осуществляется коммуникация между автором пьесы и зрителем в зале посредством работы режиссера-постановщика и игры актеров на театральной сцене. Таким образом, ключевой целью данного вида коммуникации является максимальное эстетическое воздействие на зрителя.

Театральный дискурс характеризуется в соответствии с рядом категорий, которые определяют его конститутивные признаки. Ключевыми из них являются институциональность, ритуализованность, регламентированность и конвенциональность.

Институциональность предполагает, что театральный дискурс реализуется в рамках театра как социального института культуры, ориентированного на распространение духовных ценностей и опирающегося на профессионализацию искусства, где есть создатели произведения и его исполнители – профессиональная коллегия, действующая в рамках коммуникативного кодекса. Такого рода кодекс регулирует не только взаимоотношения внутри театрального коллектива, влияет на выбор поведенческих стратегий каждого из членов труппы, но и определяет поведение зрителей в зале.

В то же время институт театра нормативен и ритуализован. Строгое следование устоявшимся канонам делает театр одним из

наиболее ритуализированных искусств, несмотря на обусловленность социокультурной ситуацией эпохи и чуткую реакцию на все общественные сдвиги. Театр является нормативной структурой по своей сути. Каноны, регулирующие информационные потоки в рамках театрального дискурса, воплощены в коммуникативном кодексе. Данный коммуникативный механизм регламентирует одновременно вербальное (языковое) и неязыковое поведение участников театрального дискурса, являющееся неразделимой сущностью.

Участники театральной коммуникации представляют собой профессиональное сообщество – драматург, режиссер-постановщик, актерская труппы, служащие театра, композитор и др. Все они выступают дискурсивным сообществом, по Суэлзу, и коллективным адресантом, представляющим спектакль перед зрительской аудиторией (адресат). Квазиреальный характер театральной коммуникации обуславливает роль зрителя как молчащего наблюдателя (в терминологии В. Н. Бабаяна). Согласно предложенной ученым классификации триадных диалогов, театральный коммуникация представляет собой единую триаду: адресат сознательно направляет свою реплику или всю речь непосредственно адресату и одновременно возможному молчащему наблюдателю. При этом апелляция к молчащему наблюдателю не является прямой [5].

В то же время театр предполагает, что речевые практики, осуществляемые в рамках театра, предназначены зрителю, как каждому в отдельности, так и всему обществу в целом, т. е. социальному адресату. Последний представляет собой потенциального наблюдателя, воспринимающего и регистрирующего состояние окружающего пространства; материализующегося в конкретных адресатах, которые находятся в разных точках географического пространства [6]. Как следствие, адресация спектакля не ограничена зрителями, физически присутствующими на спектакле. Записанный на медианоситель, транслируемый в сети интернет-спектакль становится достоянием глобальной зрительской аудитории по всему миру, воплощаемой в каждом из индивидуализированных социальных адресатов. При этом, косвенным социальным адресатом выступает та часть потенциальной аудитории, которая не видела спектакль лично, но читала или слышала отзывы и реагирует на воспринимаемое сообщение, исходя из собственного опыта, знаний, системы ценностей и пр. Важно, что как прямые, эксплицирующие себя в качестве присутствующих в зрительном зале наблюдатели, так и косвенные адресаты, воспринимающие информацию опосредованно, создают ответный дискурс – дискурс

реагирования, образующий особое пространство, окружающее изначальный дискурс [6].

Взаимоотношения между участниками театральной коммуникации напрямую зависят от следования / нарушения коммуникативного кодекса, выступающего в качестве прагматического регулятора. Коммуникативный кодекс, выступая в качестве механизма динамики коммуникации, понимается при этом как «сложная система принципов, регулирующих речевое поведение обеих сторон в ходе коммуникативного акта» [7] и предполагает, что коммуникативная деятельность, реализуемая в театральном пространстве, характеризуется особым речевым поведением участников. Последнее сугубо специфично и определяется как «совокупность конвенциональных (осуществляемых в соответствии с принятыми правилами) и неконвенциональных (осуществляемых по собственному произволу) речевых поступков, совершаемых индивидом или группой индивидов» [8]. Другими словами, театральный дискурс осуществляется согласно коммуникативной норме или совокупности принятых в обществе ориентиров общения.

В силу нестабильности театрального пространства, находящиеся внутри него участники события подвергаются сильному эмоциональному воздействию. Последнее может спровоцировать и подтолкнуть зрителей, которые, будучи участниками события, тем не менее, должны оставаться безмолвными и обездвиженными, к активным действиям. В подобном случае единственное, что способно урегулировать ситуацию и предотвратить хаос, – это следование коммуникативному кодексу, который определяет пространство и действия участников как его составляющих. Проявлением подобной регулятивной функции кодекса является закон, принятый в XIX веке для регламентации поведения в театре. До его появления зрители могли беспелляционно прерывать ход спектакля, вступать в полемику с актерами, выкрикивать одобрительные / неодобрительные ремарки, есть и пить, не покидая зрительного зала.

Ограничения в поведении театральной аудитории оправданы, поскольку «звуки, раздающиеся в публике, воспринимаются как шум, нарушающий ход спектакля, как помеха, которую необходимо устранить» [5]. Любой случайный или намеренно изданный звук автоматически становится частью спектакля, влияет на общее перформативное пространство и на каждый из составляющих элементов. Подобное влияние на сегодняшний день оказывают звонки мобильных телефонов, о заблаговременном выключении которых зрителей предупреждают перед началом спектакля.

Таким образом, подводя итог вышесказанному, подчеркнём, что продуктивность любого вида речевой деятельности, в том числе и театральной коммуникации, напрямую зависит от адекватности восприятия смысла информационного сообщения, а также его адекватной интерпретации в параметрах происходящей коммуникации. Адекватная интерпретация проявляется в эффективности вербальной коммуникации в её обусловленности существованием и правильной реализацией коммуникативного кодекса. Если принципы кооперации (Г. П. Грайс) и вежливости (Дж. Лич) составляют основу коммуникативного кодекса вербального общения в целом, то в приложении к театральному дискурсу справедливо выделить следующие принципы эффективного взаимодействия:

- принцип временной и пространственной организации;
- принцип бессловесности;
- принцип следования предписаниям;
- принцип ценностного осознания.

Первые три принципа обусловлены прагматическим устройством театрального коммуникативного пространства и особенностью взаимодействия его участников. В свою очередь, принцип ценностного осознания подразумевает роль театра как социального института культуры. Современный мир переживает наступление эпохи «постгуманизма», «характеризующейся изменчивостью ценностей, в том числе таких, считавшихся ранее вечными, «абсолютными», как Правда и Добро, в зависимости от историко-культурных условий, а также в связи с возникновением кризисных состояний в социальной эволюции» [9]. Нельзя не признать, что затронутыми оказались не только базовые, морально-нравственные ценности бытия человека, но и целевые конструктивные ценности развития общества: наука, прогресс, идеи гуманизма. В этой связи характеризующийся ритуализованностью, каноничностью и конвенциональностью театр, функционирование которого регулируется постулатами коммуникативного кодекса, выполняет значимую функцию анализатора, хранителя моральных ценностей общества, регулятора ценностной стабильности социума и «барометра» отношения людей к ценностям, а также продуцента новых ценностей когнитивного и нравственного характера.

### **Список использованной литературы**

1. Шапинская, Е. Н. Культура в эпоху «цифры»: культурные смыслы и эстетические ценности / Е. Н. Шапинская // Культура

культуры. – 2015. – № 2. – Режим доступа: <http://cult-cult.ru/culture-in-digital-epoch-cultural-meanings-and-aesthetic-values/>. – Дата доступа: 11.06.2018.

2. Максимов, В. И. Эволюция театральных идей / В. И. Максимов // Введение в театроведение: учебное пособие / сост. и отв. ред. Ю. М. Барбой. – СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2011. – С. 27–70.

3. Дебор, Ги. Общество спектакля / Ги Дебор. – М.: Логос, 1999. – 224 с.

4. Белоглазова, Е. В. Дискурсность, интердискурсность, полидискурсность литературы для детей: монография / Е. В. Белоглазова. – СПб: Изд-во СПбГУЭФ, 2010. – 195 с.

5. Бабаян, В. Н. Диалог в триаде с молчащим наблюдателем [Текст]: монография / В. Н. Бабаян. – Ярославль: РИЦ МУБиНТ, 2008. – 290 с.

6. Сулейманова, О. А. Семантическая роль имплицитного наблюдателя в модели предложения / О. А. Сулейманова // Вестник Московского городского педагогического университета. – Серия: Филология. Теория языка. Языковое образование. – 2015. – № 3(19). – С. 69–75.

7. Клюев, Р. В. Речевая коммуникация / Р. В. Клюев. – М.: РИПОЛ КЛАССИК, 2002. – 320 с.

8. Шур, Ю. Е. Театральный журнал в России: генезис и типология: дис. ... канд. филол. наук: 05.25.03 / Ю. Е. Шур. – М., 2014. – 208 с.

9. Викулова, Л. Г. Семиметрия рефлексии о ценностях современного общества / Л. Г. Викулова, Е. Ф. Серебренникова, О. А. Кулагина // Лингвистика и аксиология: этносемиметрия ценностных смыслов: коллективная монография. – М.: ТЕЗАУРУС, 2011. – С. 196–231.