



DOI: 10.22363/2313-2299-2022-13-3-608-629

УДК 811.161.1'22:792

Научная статья / Research article

## Концепты ДУХ И ДУША в лингвосемиотике театрального искусства

Т.В. Маркелова<sup>1</sup>  , Н.В. Попков (Глинский)<sup>2</sup><sup>1,2</sup>Институт современного искусства,

121309, Российская Федерация, Москва, ул. Новозаводская, 27а

 [tvmarkelova@mail.ru](mailto:tvmarkelova@mail.ru)

**Аннотация.** Исследование посвящено проблеме корреляции языковой и внеязыковой деятельности в творческой мастерской выдающейся языковой личности, продолжателя реалистических традиций русского и мирового театра, великого реформатора театрального искусства, актера, режиссера, педагога, театрального мыслителя К.С. Станиславского. Для анализа избраны иконические знаки-слова его системы — *дух и душа* — во всей многогранности их значения, рассматриваемой в русле семиотической и семантической теории Л.А. Новикова. В исследовании проводится поиск кодового содержания слов в системе и практика их употребления К.С. Станиславским, обусловленная, во-первых, цензурой (экстралингвистический фактор), во-вторых, лексикографической практикой времени, в-третьих, отношением автора к ценности слова-знака в процессе его сигматического актуального употребления. Анализ семантической структуры слов *дух и душа* (а также их некоторых дериватов) в семиотике театрального языка проводится с опорой на описание данных констант как слов культурного кода, как знаков русской ментальности на основе теории о внешнем, внутреннем знаке и значении, дающем возможность соотнести слово и образ. Большое внимание уделяется характеристике лексем *дух и душа* как прагмем с позиций заключенного в них ценностного ядра. Описывается появление и развитие оценочных коннотаций у лексем *дух и душа* в рамках развития концептов, предпринимаются попытки доказательства предпочтительного употребления в сложном жанре изложения системы К.С. Станиславского. Исследование проводится на основе большого эмпирического материала, собранного из трудов К.С. Станиславского — «Моя жизнь в искусстве», «Работа актера над собой» (с дополнениями и различным развитием тематики), который иллюстрирует многомерность и многослойность концептов ДУХ и ДУША, ценности фразеологического окружения, их знаковый характер в системе театрального языка, а следовательно, языка театрального искусства, их взаимосвязь и, напротив, «отторжение» друг от друга.

**Ключевые слова:** концепт, значение, знак-прагмема, знак-коннотация, семантическая структура слова, семема, сема, ценность, оценка, театральная система К.С. Станиславского

© Маркелова Т.В., Попков (Глинский) Н.В., 2022

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

**История статьи:**

Дата поступления: 20.03.2022

Дата приема в печать: 15.07.2022

**Для цитирования:**

Маркелова Т.В., Попков (Глинский) Н.В. Концепты ДУХ и ДУША в лингвосемиотике театрального искусства // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. 2022. Т. 13. № 3. С. 608–629. <https://doi.org/10.22363/2313-2299-2022-13-3-608-629>

## Concepts SPIRIT and SOUL in Linguo-Semiotics of Theatrical Art

Tatyana V. Markelova<sup>1</sup>  , Nikolay V. Popkov (Glinsky)<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Institute of Modern Arts,

27A, Novozavodskaya street, Moscow, Russian Federation, 121309

 [tvmarkelova@mail.ru](mailto:tvmarkelova@mail.ru)

**Abstract.** The study is devoted to the problem of the correlation of linguistic and extralinguistic operations in the creative workshop of an outstanding linguistic persona, the successor of the realistic traditions of Russian and world theater, the great reformer of theatrical art, actor, director, teacher, theatrical thinker K.S. Stanislavsky. We chose the iconic sign-words of his “system” — *spirit* and *soul* — for analysis in all the versatility of their meaning considered in compliance with the semiotic and semantic theory of L.A. Novikov. The study searches for the code content of words in the system and provides the practice of their use by K.S. Stanislavsky, conditioned, firstly, by censorship (an extralinguistic factor), secondly, by the lexicographic practice, and thirdly, by the author’s attitude to the value of the word-sign in the process of its sigmatic actual use. The analysis of the semantic structure of the words *spirit* and *soul* (as well as some of their derivatives) in the semiotics of theatrical language is based on the description of these constants as words of the cultural code, as signs of the Russian mentality based on the theory of external, internal sign and the meaning which makes it possible to correlate the word and image. In the paper we pay much attention to the characterization of the lexemes *spirit* and *soul* as pragmemes from the point of the value core contained in them. The paper describes the occurring and development of evaluative connotations in the lexemes *spirit* and *soul* as part of the concepts developing; the study makes attempts to prove the preferred use in the complex genre of presentation of the “system” by K.S. Stanislavsky. The study is based on a large empirical material collected from the works of K.S. Stanislavsky — “My life in art”, “The work of an actor on himself” (with various additions and various developments of the subject), which illustrates the multidimensionality and multilayeredness of the concepts of *spirit* and *soul*, as well as illustrates the values of the phraseological environment, their symbolic nature in the system of theatrical language, and therefore, the language of theatrical art, their relationship and, on the contrary, “rejection” from each other.

**Key words:** concept, meaning, sign-pragmeme, sign-connotation, semantic structure of the word, sememe, seme, value, evaluation, K.S. Stanislavsky’s theatrical system

**Article history:**

Received: 20.03.2022

Accepted: 15.07.2022

**For citation:**

Markelova, T.V. & Popkov (Glinsky), N.V. (2022). Concepts SPIRIT and SOUL in Linguo-Semiotics of Theatrical Art. *RUDN Journal of Language Studies, Semiotics and Semantics*, 13(3), 608—629. <https://doi.org/10.22363/2313-2299-2022-13-3-608-629>

## Введение

До сих пор в театральном искусстве система К.С. Станиславского остается иконой, а иконическими знаками-словами этой системы являются ДУХ и ДУША, живущие как концепты в системе ценностей, в когнитивной матрице концептуария культуры. Описанные В.В. Колесовым в связке «*Душа — символ духа*» [1. С. 269–271], Ю.С. Степановым в трактовке «*Душа как сущность, отличная от духа*» [2. С. 717–719] с опорой на труды Н.И. Бердяева, И. Ильина, они впервые попадают в контекст лингвосемиотики театра, и в нашем исследовании ставится **цель** разгадать их кодовое содержание в системе К.С. Станиславского — «гармонической личности», «человека-подвижника, счастливо соединившего в себе черты гениального художника и этическую чистоту» [3. С. 5].

Необходимость разгадки кодового значения системы детерминируют задачи на пути достижения цели: актуальную проблему соотношения концептуальных структур нашего сознания с репрезентирующими их языковыми единицами; оценочную концептуализацию и оценочную категоризацию, определяющую многомерность языковых значений слов — прагматического, коннотативного, сигматического вкупе с прямым безоценочным смыслом [4. С. 404]; необходимость оценки роли человека в восприятии окружающей действительности ради сохранения ценностей искусства — в нашем случае — системы К.С. Станиславского и реализации ее профессионального вектора — повышения качества театрального образования. Особенно своевременным оказывается стремление К.С. Станиславского «изучить, познать, а затем и выразить в слове (передать будущему) внутренние основы и законы актерской профессии» [5. С. 8]. Сложность языковой личности К.С. Станиславского, вынужденного жить и творить в контексте тоталитарного общества и его культуры, требует расшифровки кодовых слов *дух* и *душа*, детального описания их лингвистической жизни ради открытия имплицитного, обнаружения бессознательного, переоценки «мотора» и «души» системы: «Система окажется движущимся явлением, обновляющимся, хотя ученики и распространители не раз будут предлагать ее как застывший набор «правил» и раз и навсегда готовых ответов на все случаи театральной жизни» [5. С. 9].

Открытие тайн языка поможет обнаружению тайн театральной системы, скрытых за иносказаниями и формулировками, которые удовлетворяли цензуру. То есть у слов ДУХ и ДУША как кодовых слов системы К.С. Станиславского появились новые функции, олицетворяющие антропоцентрический подход к языку в рамках определения его лингвокультуры.

турной природы, что отражает взгляд на язык как особое «пространство» связи «...с антропологией и историей культуры, с социологией, психологией, философией и — в более отдаленной перспективе — с физиологией и физикой» [6. С. 260–261]. Именно в этом пространстве развивается **многомерность и многослойность** концептов ДУХ и ДУША. Вслед за В.И. Карасиком, рассматриваем «лингвокультурные концепты как ментальное образование, в составе которых выделяются понятийные, образные и ценностные составляющие» [7. С. 153]. В процессе описания объекта исследования — концептов ДУХ и ДУША — последовательно рассматриваем словарные, историко-этимологические и дефиниционные характеристики этих особенных ментальных образований с поистине «необъятным» объемом значений, связанных с аксиологическим концептом и прагматическим аспектом театрального дискурса, понимаемого «как речевой поток, язык в его постоянном движении, вбирающий в себя все многообразие исторической эпохи, индивидуальных и социальных особенностей как коммуниканта, так и коммуникативной ситуации, в которой происходит общение» [8. С. 3].

Создатель современной школы актерского искусства, художник-новатор, продолжатель лучших реалистических традиций русского и мирового театра, К.С. Станиславский после долгих размышлений остановился при изложении своих театральных идей на форме дневника ученика (то есть коммуниканта). Поэтому читатель системы проникает в нее через сознание актера, отражающего оценку тайн актерской профессии, вложенную в его уста ценителем — великим режиссером и актером К.С. Станиславским.

Сложность такой двойной оценки, реализуемой в многомерности и многослойности концептов ДУХ и ДУША, отражает аксиологическое содержание в языковой картине мира — признак ценностного отношения к предмету оценивающего субъекта: *Жизнь хорошая — удивительная — замечательная // плохая — скверная — отвратительная* и др. Сферы ее влияния, взаимодействие с мышлением и речью, логикой и прагматикой, чувствами и действиями, ее объективация в языке объединяются в общее направление — **аксиологию**. Будучи учением «о природе ценностей, их месте в реальности и о структуре ценностного мира, т.е. о связи различных ценностей между собой, с социальными и культурными факторами и структурой личности» [9. С. 218] (в нашем исследовании — личности режиссера-учителя К.С. Станиславского и актера-ученика), оно распространяет свое влияние на мышление и речь, логику и прагматику, чувства и действия личности [9; 10]. Анализируя многоаспектность значений и употреблений в театральном дискурсе знаковых слов ДУХ и ДУША, опираемся на концептуальное положение Л.А. Новикова, высказанное им в рамках «Феномена эстетического в языке»: «Язык — не только средство общения, но и тончайший инструмент самовыражения личности» [4. С. 17].

Это высказывание трактуем как фундамент театрального искусства и его языка, постоянно испытывающего колебания константных аксиологических признаков общества. Современный читатель и почитатель учения К.С. Станиславского, студент театрального вуза, искусствовед должны преодолеть трудности языкового барьера, пронизывающего текст всех книг учения. Этот барьер создан идеологической монолитностью и ценностным императивом общества советского периода и противоречит ценностному плюрализму, релятивизму, мультикультурализму современного общества. Поэтому так важно проникнуть в тайну культурного кода, его аксиологическую составляющую для автора системы театрального искусства и его учеников, описать внутреннее и внешнее значение слов, репрезентирующих знаковые составляющие театральной системы К.С. Станиславского, пронаблюдать взаимодействие лексики и фразеологии в континууме, формирующем концептосферу «духовности»: истина, гармония, добро, совесть, воля, свобода [11. С. 16].

Исследование концептуального содержания учения К.С. Станиславского в ранге ДУХ и ДУША значимо для состояния современного театра, понимания проблем иммерсивного и пластического театра, особой точки зрения на театр Мейерхольда и театр Брехта, так как «система Станиславского оказывается прежде всего всесторонне продуманной, исторически обоснованной, экспериментально проверенной апологией актерской профессии» [5. С. 8].

Многоаспектный лингвистический анализ концептов ДУХ и ДУША проводится с учетом семиотики театрального искусства, на основе ее знаковой системы и опирается на

- описание данных констант как слов культурного кода в трудах Ю.С. Степанова [2];
- анализ семантем русской ментальности в исследованиях В.В. Колесова [1];
- анализ семантической структуры слов ДУХ и ДУША в семиотической системе языка Л.А. Новикова [4];
- лингвокультурологический анализ в свете данных русского языка в работах А.Д. Шмелева [12].

Значимость сочетания вышеназванных направлений исследования языка по отношению к одному объекту детерминирована когнитивным подходом к языку как источнику данных о природе человеческого разума, о специфике непосредственно не наблюдаемых ментальных процессов, связанных — в объекте нашего исследования — с творчеством актера и режиссера и отражением в их языковой картине мира.

Поиск сущностей, которые скрываются за словами ДУХ и ДУША — первичными реализаторами соответствующих концептов, начнем с представлений русских философов, соотносимых с лексикографической природой искомых номинаций. Рассуждения о сущностных признаках ДУХА и ДУШИ предваряет анализ таких свойств русского человека, как *духовность* и *душев-*

ность, именно на отвлечении от них строится представление В.В. Колесова «Душа — символ духа» [1. С. 269], важное для нашего анализа. Опираясь на утверждение Н.А. Бердяева, что «Русский человек душевен, — но задача состоит в том, чтобы стать духовным» [13. С. 52], В.В. Колесов выводит отличие этих концептов в представлении русской ментальности: «Душевность — это воплощение духовности, но все-таки еще не духовность. Духовность сплачивает души, она и ковалась веками... Духовность — высокое чувство веры в идеал, который правит Миром. И в этом русская вера» [1. С. 269].

Соотношение иконической и символической природы семиотических знаков ДУХ и ДУША отражается в выделении метафорического характера ДУШИ как символа «внутреннего мира человека», отмечается траектория этого символа и, даже, его бесконечность: «Но символический смысл «души» глубже. Сердце — символ души, душа — символ духа» [1. С. 269]. Именно в этом пространстве ДУША поклоняется ДУХУ и здесь же, возможно, истоки «жизни человеческого духа» как тезиса К.С. Станиславского, скрывающего «жизнь человеческой души». Ценность ДУХА высока, символична, не всегда объяснима, но неотъемлема от природы человека: «Дух есть «воздух» и «хлеб» человеческой жизни, ибо человек задыхается и изнемогает без него. Дух есть дыхание божие в природе и человеке; сокровенный внутренний свет, осмысливающее и очистительное. Он освящает жизнь...». «Дух — это свободнейшая и интенсивнейшая энергия...» [14. С. 346]. Именно так говорил К.С. Станиславский об энергии души актера. Таким образом, «За духом признается право на владение миром, за русской мыслью — право на веру в дух» [1. С. 270]. Это ментальное «право» и увидел, вернее, почувствовал на ментальном уровне К.С. Станиславский, определив его как «жизнь человеческого духа», подразумевая под ним «жизнь человеческой души», в нашем случае — «жизнь души» актера.

## **ДУХ и ДУША** **как номинации семиосферы языковой** **картины мира театрального искусства**

К.С. Станиславский считает главной целью театрального «искусства переживания» создание на сцене «жизни человеческой души». Содержание этого сочетания скрывается под выражением «жизнь человеческого духа», которое автор системы использовал в силу цензурных причин. Кодовый смысл — «очевидная живая душа его театра и его системы» — определяет характер идеального проживания жизни актером — ничем не контролируемый взлет по траектории, заданной линией его роли: «...если порыв несется по линии роли, тогда результат достигает идеала». Этот порыв — внутренний, душевный, — «подлинный источник актерского мастерства» — это слова Олега Ефремова, возможно, самого преданного ученика Станиславского: «Душа си-

стемы, ее энергетический центр — это душа актера в процессе творчества» [16. С. 18].

Семиосфера театрального искусства в пространстве системы К.С. Станиславского как во время его жизни, так и спустя столетия шифруется, кодируется словами: «Но актер сам не в себе. Не он творит. Творит его природа, а он лишь инструмент, скрипка в ее руках» [19. С. 381]. Именно книга К.С. Станиславского «Работа актера над собой» реализует полет вдохновения души актера, направляемый «в космос» опытной рукой режиссера, который, по словам В.И. Немировича-Данченко, «умирает в актере» [18]. Режиссер-учитель учит своих учеников создавать на сцене «жизнь человеческой души», не употребляя слово ДУША — символ мистики и идеализма (согласно словарям первой трети XX века). Репрезентантом ДУШИ становится «ДУХ» (подчеркнем — «дух» в кавычках). Кавычки — его **синтактика**, степень взаимодействия с внутренним и внешним содержанием, отношение субъекта оценки — Станиславского — к ДУХУ как к ценностному семиотическому знаку ДУШИ — его **прагматика**; сема «человек» как основа семантем ДУХ и ДУША — его **семантика**.

Ключом к различению и пересечению ДУХА и ДУШИ, условием их реконструкции в учении Станиславского, вечно живом и гармоничном, но достаточно противоречивом — «Моя жизнь в искусстве», местом их в обучении актера — «Работа актера над собой», может служить только лингвосемиотический анализ.

На пути анализа этих концептов как ментальных ценностных констант мы делаем экскурс в языковое сознание носителя языка в рамках его языковой картины мира; экскурс в семантику ДУХА и ДУШИ, основанный на теории семантического анализа Л.А. Новикова; экскурс в синтактику и прагматику ДУХА и ДУШИ как семиотических знаков. Семиотика театрального языка как языка искусства демонстрирует здесь свою неразрывную связь и взаимопроникновение с когнитивной и культурной природой языка как системы знаков.

ДУХ и ДУША — кодовые понятия в учении Станиславского, звучащие на всем его протяжении [19. С. 16] — находятся в единстве и борьбе, в зависимости от контекста исторической ситуации (цензура и кураторы из органов). Но каждая из их содержательных позиций и ее воздействующая сила на исполнителя роли «сплетаются», на наш взгляд, из «ткани» лексической семантики, фразеологического ореола этих слов, их синтактики и их прагматической функции (отношения субъекта к употребляемому знаку и его воздействию в коммуникации).

**Семантическому анализу** кодовых лексем предшествует их характеристика в пространстве театрального языка творческой языковой личности — К.С. Станиславского, который вкладывает в уста героев своих книг (учителя Торцова, учеников Названова, Говоркова и Малолетковой и дру-

гих) дефиниции ДУХА и ДУШИ с подчеркнутой воздействующей силой. Символом ДУХА в выражении «жизнь человеческого духа» оказывается воплощение ДУШИ, но обязательно в контексте главного семиотического знака театра — актера, в исполненной им роли, его переживаниях на сцене. Фундаментальное звено системы Станиславского, по мнению людей театра, — одна фраза — «жизнь человеческого духа» как суть школы актерского «переживания»: «Переживание помогает артисту выполнять основную цель сценического искусства, которая заключается в создании «жизни человеческого духа», роли и передачи этой жизни на сцене в художественной форме» [19. С. 63]. Только во второй главе — «Сценическое искусство и сценическое ремесло» — выражение «жизнь человеческого духа» с ключевым словом ДУХ встречается семь раз, в финале — в виде призыва-заклинания, ценностного императива: «Идеал подлинного артиста — в создании «жизни человеческого духа» роли и пьесы». Но вызывает вопрос заключение этого выражения в кавычки — без цитирования. Одной из причин может быть необычное значение — иносказательное, аллегорическое, ироническое? И возникает необходимость, вслед за театроведами, попытаться понять тайнопись, расшифровку авторской мысли.

Основой этой тайны, связанной в том числе со смежным словом *душа*, является попытка К.С. Станиславского не выйти за рамки цензуры, получить официальное разрешение в печать — «лит.». Только значение, соответствующее философии марксизма-ленинизма, могло в то время способствовать этому разрешению. Тайна связи ДУХА и ДУШИ порождает и языковой барьер между поколением Станиславского и поколением его последователей, где доминантой театра является актер и его индивидуальное творчество и душевное (но не духовное!) — переживание.

Смежная с ДУХОМ ДУША — «жизнь человеческой души» — понималась под *духом* имплицитно, *дух* оставался родным советским лозунгом — «проникаться» идеей и «одухотворяться». В тридцатые годы XX века в жизни системы К.С. Станиславского понятие ДУША было вражеским, «поповско-церковным», вмонтированным как антиценность в основание научной системы сталинской эпохи [20]. У читателей и почитателей того времени замена *духом души* не вызывала вопросов, но у современных поколений (Олег Ефремов как искренний последователь, но стремящийся к очищению системы от порочной практики), замена ДУШИ на ДУХ понимается как космический мусор (при сравнении системы К.С. Станиславского с неисчерпаемым и бесконечным театральным космосом) [16]. Более того, для самой системы эта подмена наносила колоссальный художественный и методологический вред, особенно в процессе театрального образования. Рыцарь театра и идеалист, К.С. Станиславский пытался сохранить человеческую ДУШУ от большевиков в прозрачном понятии ДУХ, имеющем множество толкований и оттенков. Поиск живой человеческой ДУШИ, которая, возможно, живет в человеческом

ДУХЕ, косвенно присутствует в семиотике различных лингвокультурных знаков театра, например, в искусстве общения и искусстве переживания.

К.С. Станиславский (и его герой Торцов) считают, что в процессе общения происходит обмен энергиями (внутренними прежде всего), и процесс этот бесконечен. Главное состоит в том, что общение на сцене не должно быть пустым. И здесь появляется следующий семиотический символичный знак ДУШИ: «Глаза — зеркало души. Пустые глаза — зеркало пустой души», — заявляет Торцов, обращаясь далее к ученикам: «Важно, чтобы глаза, взор, смотрение артиста на сцене отражали большое, глубокое внутреннее содержание его творящей души. Нужно, чтобы исполнитель все время своего пребывания на подмостках общался этим душевным содержанием со своими партнерами по пьесе» [19. С. 322]. Таким образом, суть искусства театра, по К.С. Станиславскому, жизнь и общение многих *душ (творящая душа)*. Но в процессе редакторской правки авторского текста появилась вставленная после *творящей души* строка: «Для этого нужно, чтобы в нем (в артисте — Т.М., Н.Г.) было накоплено это большое содержание, аналогичное с «жизнью человеческого духа» роли» [19. С. 322].

Процесс «переживания знаний» о теле и духе, плоти и крови, силе и слабости для каждой языковой личности артиста звучит в оценке К.С. Станиславским своей лучшей роли Ростанева в «Село Степанчиково и его обитатели» по Ф.М. Достоевскому: успех актера и «актерский рай» — процесс, в котором душа исполнителя и душа персонажа сливаются в одно целое и становятся произведением искусства *переживания*: «У меня с ним (с Ростаневым — Т.М., Н.Г.) естественно произошло полное слияние, и были одни и те же взгляды, помыслы, желания» [21. С. 196]. Понимание и присвоение жизни ДУШИ персонажа преображает мир в глазах актера: он видит его *глазами души* персонажа. И тогда артист преображается на сцене не только внутренне, но и внешне без всякого насилия над собой.

## **ДУХ и ДУША**

### **в аксиологическом контексте: семиотический и лексико-фразеологический аспект**

В театральном дискурсе и конкретно в дискурсе системы К.С. Станиславского сосредоточено много позитивных и негативных интерпретаций ДУШИ и ДУХА сквозь призму тезаурусной, экстралингвистической, интерактивной и эмотивной компетенций, которые важны для определения культурного кода театрального языка как знака театральной жизни. Анализ ценностной характеристики соотносимых концептов с точки зрения исследователя системы позволяет представить и степень их воздействия на ментальность человека, интерпретируя оценочный фрагмент его языковой картины мира.

В нашем исследовании мы придерживаемся полевой организации концепта, так как ДУХ и ДУША находятся в пространстве одного семантического поля, в котором мы сравниваем и соотносим лингвокультурные феномены — концепт, фразеологизм, оценку — и моделируем их структуру в «единой системе координат» содержания и интерпретации культурных знаков.

Расшифровка тайнописи К.С. Станиславского основана на языковой природе слов, реализующих концепты ДУХ и ДУША, сквозь призму сложной семиотики театра — взаимодействия видов искусств. Тайна заключается в прагматической функции знаков — отношении субъекта (К.С. Станиславского) к употребляемому знаку ДУХ как оболочке, внешней форме, под которой скрывается внутренняя форма — ДУША — и воздействие этого вездесущего **слова-знака** на действия актера и режиссера.

В процессе расшифровки мы опираемся на семиотическую трактовку смысловой структуры языковой единицы в учении Л.А. Новикова, представленную как **внешний знак — внутренний знак — значение** [22. С. 22] и теорию различных аспектов лексического значения Л.А. Новикова [4. С. 445–471]. Специфическая роль при этом отводится одному из оценочных знаков — прагмеме [29. С. 85–94]: ДУША за счет наличия в семантической структуре денотативной семы «безсмертное духовное существо» и сигнификативных сем: «одаренное разумом и волею», «душевные и духовные качества, совесть, внутреннее чувство» [23. С. 504–505] интерпретируется как одобрительное «хорошая». У прагмемы ДУХ денотативная сема «бестелесное существо», «бесплотный житель недоступного нам духовного мира», а оценочная — «призрак», «сила души», «доблесть», «крепость и самостоятельность, решимость, бодрость», «сила, разум, смысл» — также одобрительная [23. С. 503].

По замечанию Л.А. Новикова, различные аспекты значения — сигнификативный, структурный, эмотивный и сигматический (актуальный) — тесно связаны между собой и взаимодействуют в пределах лексического значения единицы [4. С. 445–446], характеризую единую сущность с разных сторон: «Содержательный аспект лексического значения предстает как известный образ мира, структурно-функциональный — как внутрисистемная характеристика значения» [4. С. 444]. Изменение одного из компонентов значения неизбежно отражается в относительных изменениях других значений и, как следствие, изменении лексического значения в целом. Прочитаем в этой связи К.С. Станиславского: «Об искусстве надо писать и говорить просто, понятно. Мудреные слова пугают ученика. Они возбуждают мозг, а не сердце. От этого в момент творчества человеческий интеллект давит артистическую эмоцию с ее подсознанием... Но говорить и писать «просто» о сложном творческом процессе трудно. Слова слишком конкретны и грубы для передачи неуловимых, подсознательных ощущений» [19. С. 42]. Здесь сосредоточен подход к прагматическому аспекту смыслового кода системы К.С. Станиславского «жизнь человеческого духа»: «Переживание помогает артисту выполнять ос-

новную цель сценического искусства, которая заключается в создании «жизни человеческого духа» роли и в передаче этой жизни на сцене в художественной форме» [19. С. 63]. Аксиология слова-знака ДУХ доказывается рядом сем в семантической структуре — «моральная сила» (в составе 2 семемы), мелиоративные смыслы «активность», «энергия», «действенность», «могущество», «истинность» в 4 семеме [24. С. 716] и тем, что в тексте оно всегда реализует оценочную функцию (и положительную, и отрицательную). Аксиология слова-знака ДУША также детерминирована одобрительными семемами, формирующими его опосредованную (отдаленную несколькими семантическими шагами) оценочную функцию, основанную на семном составе 1 семемы — «сознание» — «здравый ум» и «память», «ясное понимание», а также сем в составе 3 семемы — «бессмертное начало», 4 семемы — «вдохновитель» в переносном метонимическом значении (о человеке). Взаимоотношения знака и объекта отражают условное деление прагмем на «сильные», «средние» (оценочные семы обнаруживаются на втором шаге анализа) и «слабые» (близкие к знакам-коннотациям) [25], что показывает отличие ДУХА и ДУШИ от эмоционально незаряженного, безоценочного слова, то есть ярко демонстрирует прагматический характер ценностного отношения в слове-знаке. С этих позиций отнесем лексемы ДУХ и ДУША к «средним» прагмемам и подчеркнем на этом основании возможность К.С. Станиславского скрыть за ДУХОМ ДУШУ в системе театрального дискурса по экстралингвистическим причинам и обстоятельствам, которые наш мудрый язык помогает преодолеть.

Изменение сигматического аспекта значения, связанного с конкретной речевой ситуацией, приводит к взаимодействию прагмемы с коннотацией, при этом усиливается образное значение, повышается метафорогенность слова, которая в наших словах-знаках ДУХ и ДУША зависит от мощности фразеологического гнезда, отражающего культурный код жизни слова и формирующего семиосферу лексико-фразеологического уровня языка. Лексикографический же портрет ДУХА и ДУШИ не в полной мере отражает обозначенный потенциал, чрезвычайно важный для религиозного, философского, театрального, поэтического дискурса. Отметим также характерную для поэтического дискурса взаимозависимость имен ДУХ и ДУША в контексте, формирующую их тесную связь и в то же время различительные особенности: *И полный сил, торжественный и мирный, Я восстаю над бездной бытия... Проснись, тимпан! проснись, голос лирный, В моей душе проснись, песнь моя! Внемлите мне, вы, страждущие люди; Вы, сильные, склоните робкий слух; Вы, мертвые и каменные груди, Услыша песнь, примите жизни дух!* (А. Хомяков). Значение переживания, мира чувств, пробуждающих песню в ДУШЕ, обращены к силе человека и коллектива, его оживлению в ДУХЕ. Значение бессмертия в этом контексте объединяет *дух* и *душу*, демонстрируя их тесную связь.

Синтагматический структурный аспект значения характеризует линейные отношения между знаками (*жизнь духа / жизнь души, человеческий дух / человеческая душа, дух персонажа / душа персонажа*), а парадигматический структурный аспект значения — нелинейные отношения, то есть отношения в сети «сходство/различие» — например, в семантической структуре существительного *дух* присутствуют семемы «мышление», «сознание», «дыхание», «запах» (две последние с пометой «разг.»). Лексикографы по-разному относятся к расширению семантического объема слова ДУХ. Например, в Толковом словаре русского языка С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой семема «воздух» с пометой «разг.» и семема «откровенно» трактуются как омонимические значения [24. С. 183], что, на наш взгляд, не лишает семантику слова-знака ДУХ объемности содержания, но усиливает стройность парадигмы структурного аспекта, демонстрирует объединение семем вокруг архисеммы «человек» в динамике движения от «человека как разумного существа» («сознание», «мышление» и др.) к «человеку как общественному существу» («внутренней моральной силой» и далее — к религиозному прообразу человека — «бесплотному сверхъестественному существу»). Трактовка 4 семемы как «содержания, истинного смысла чего-нибудь» [24. С. 183] представляет квинтэссенцию концептуальной природы ДУХА, разума человека как части мирового разума.

Обращаясь к семантико-семиотическому анализу ДУШИ, которая заменялась в системе К.С. Станиславского ДУХОМ, найдем одну абсолютно общую семему — это вторая (2) семема ДУХА: «внутреннее состояние, моральная сила человека, коллектива; «душа» во 2 знач.». Для слова ДУША предлагается аналогичный текст с лексемой «дух» во 2 знач. Этот лексикографический факт можно трактовать как одно из условий, благодаря которому К.С. Станиславский интерпретировал знак-лексему ДУХ как ДУШУ.

Сопоставляя лексикографические портреты двух знаковых слов для языка театра, сделаем предположение, что для Станиславского в толковании В.И. Даля была важнейшей составляющей прямая (и даже подчеркнутая) связь ДУХА и ДУШИ и трактовка ДУХА как *души человеческой* — «Дух — бестелесное существо: обитатель не вещественного, а существенного мира; бесплотный житель недоступного нам духовного мира. **Относя это слово к человеку, иные разумеют душу его** (выделение — наше Т.М., Н.Г.), иные же видят в душе только то, что дает жизнь плоти, а в духе высшую искру Божества, ум и волю, или же стремление к небесному [23. С. 503]. Конечно, К.С. Станиславский понимал ДУХ как ДУШУ человека, ибо «дух человеческий» в театральной системе автора связан с телом — звучанием голоса актера, положением его в пространстве, мизансценой как выразителями состояния ДУШИ — внутреннего состояния, созидательного периода переживания: «Если период познания подготовлял «предлагаемые обстоятельства», то период переживания создает «истину страстей», *душу роли*, ее склад, внутрен-

ний образ, подлинные живые человеческие чувства и, наконец, самую **жизнь человеческого духа** живого организма роли — (выделено нами — *Т.М., Н.Г.*)» [26. С. 95]. Оценочное прагматическое содержание ДУШИ и ДУХА в данном контексте отличается градацией, выраженной синтаксическими средствами, ДУХ оказывается проекцией ДУШИ, выходит на передний план в «оживлении» роли актером, но не имеет такой конкретной характеристики ДУШИ, которая звучит как «не только чувствую рядом с собой присутствие живого объекта и **ощупываю его душу** (выделено нами — *Т.М., Н.Г.*), но я уже начинаю испытывать какие-то хотения...» [26. С. 96].

Но сам автор не расшифровывал выражение «жизнь человеческого духа», предоставляя читателю свободу трактовки, — в том числе понимание «жизни человеческого духа» как «жизни души», запретной в условиях советской цензуры: «В новых социальных условиях происходит дальнейшее развитие и совершенствование системы Станиславского, — говорится во вступительной статье к ее классическому варианту, — Станиславский очищает свою «систему» от свойственных ей ранее идеалистических наслоений и создает последовательную материалистическую теорию сценического реализма» [27. С. 8].

Понимание души как **горизонтал** спектакля опирается на ее лексико-фразеологическую синтагматику — *душевный* (порыв) — *душевность* (героя) — *душенька* — *душечка* — *душка* — *душонка* — с оценочными семемами, «возбужденными» в том числе фразеологическим контекстом с его ценностной основой: *С душой* — *без души*, *отдать душу* — *вдохнуть душу*, а также *душа разрывается на части* (страдание), *еле-еле душа в теле* (слабость), *душа нараспашку* (откровенно); *душа не принимает* (противно) и др. Реализуя аксиологический концепт, перечисленные лексемы в системе словообразовательной модификации усиливают «оценочный луч», освещающий словообразовательный ряд слова *дух*: *духовный* — *духовность* — *духовник* — *духоборец* и др. с его знаковым наполнением семемами «дружелюбие», «привлекательность», «нравственность». Один из членов этого ряда развивается как концептосфера и представляет в общезыковом выражении обширную ментальную область — духовное, поиск, стремление, красота, гармония, истина, добро, совесть, воля, свобода и др., особенно выразительно реализуемую сложными дериватами *духоподъемный* — *душеподъемный*.

Неисчерпаемое словарное богатство составляет основу особой методики создания на сцене «живой жизни живой души». Уникальность, тонкость, персонифицированность души раскрывается в изящных и изощренных театральных инструментах. Один из них — понимание духа спектакля как **вертикали**, опирается на парадигматику этимологического содержания слова: *дух* — от ‘дышать, вздыхать, воздух’ и др. В трактовке словаря С.А. Кузнецова [28. С. 289] — это полисемическое содержание, в словаре С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой — омонимическое [24. С. 183], определяющее

общий настрой постановки, трактовку каждой роли и произведения в целом, представление о ДУХЕ времени, рождающем проблемы для «жизни человеческой души» (ср. с «жизнью человеческого духа»). Сопоставляя **горизонталь и вертикаль** спектакля, предполагаем наличие двух театральных методик, которые разрабатывают систему, где ДУХ и ДУША — взаимодействующие концепты, но требующие все-таки разных воздействий на актера.

### **Фразеологический континуум ДУХА и ДУШИ как семиосфера театрального дискурса**

Различие концептов ДУХ и ДУША подчеркнул А.Д. Шмелев в лингвокультурологической характеристике их сходства и различия в процессе анализа творческой составляющей языка — фразеологического пространства с компонентами ДУХ и ДУША в составе оборота: «В то же время различия между духом и душою, так же как между плотью и телом, весьма существенны. Можно утверждать, что практически нет контекстов, в которых *дух и душа* были бы взаимозаменяемы, в тех же конструкциях, в которых можно употребить как то, так и другое слово, смысл кардинальным образом меняется» [12. С. 133–153] — ср. *в душе* — в значении ‘тайные мысли’, *в духе* — ‘хорошее настроение’. Ценность этого исследования состоит в том, что автор концептуализирует ДУШУ как невидимый орган человека, «локализованный в груди» для организации внутренней жизни: ДУША подобна сердцу, а «Дух вовсе не концептуализируется как орган» [12. С. 138]. Предвидение, практическая реализация обозначенной А.Д. Шмелевым позиции и поиск запретной ДУШИ особенно выразителен в диалоге главного героя книги «Работа актера над собой» Торцова с учениками о жизни актера на сцене и ее главном двигателе и организаторе — ДУШЕ: «Как оправдать на сцене то, чему в подлинной жизни я почти не нахожу оправдания? Где мне искать при таком самообщении этого я — с а м? Человек велик. Куда обращаться? К мозгу, к сердцу, воображению, к рукам, к ногам?.. Куда и откуда направлять внутри себя токи общения?» [19. С. 323]. В содержании риторических вопросов, несомненно, заключается горькая авторская ирония, направленная на самого себя как актера. Она состоит в запрете на слово ДУША, такой же естественный семиотический знак для актера, режиссера, педагога, как *молоток* для слесаря, *натура* для живописца, *больной* для врача и так далее. Иметь ДУШУ даже как объект анализа (в трактовке значений того времени по словарю Д.Н. Ушакова) ему запрещено, потому что нельзя изучать то, что не существует — в первом значении слова-знака: «духовная сущность человека, особая нематериальная бессмертная сила» в словаре С.А. Кузнецова с трактовкой — «по религиозным представлениям». Подтвердим это цитатой из К.С. Станиславского: «К кому мне обращаться, когда у меня, правоверного советского материалиста, возникает проблема, которую могу решить только я сам, и никто боль-

ше?!.. Вот — копаюсь в самом себе. Где я, черт возьми, копаюсь? В ноге?!.. В руке?!.. В животе?!.. В своем социальном или общественном положении?!.. Прислушиваюсь к урчанию своих кишок?!.. Ну, ясное же дело, — в душе я своей копаюсь, с ней, родной. общаюсь. Но произнести это слово «душа» не могу. Не имею права» [27. С. 253]. В предлагаемых обстоятельствах создания системы Станиславского, в поисках субъекта и объекта, автор трактует их как «головной мозг» — ... «представитель сознания» (ДУХ), а нервный центр близ сердца, «там, где солнечное сплетение» — «представитель эмоции» (ДУША): «Таким образом, по моим представлениям, выходило так, что ум общался с чувством» [27. С. 253]. Трансформируем это высказывание в содержание: «Дух общался с душой».

Для решения нашей задачи — выявления соотношения концептов ДУХ и ДУША как тайнописи системы К.С. Станиславского — важное значение имеет выделение семемы «внутренний мир человека»: «...душа воспринимается как некотороеместилище внутренних состояний», образом которых является система фразеологизмов, аксиологизирующая поступки человека: *на душе, в душе, раскрыть душу, лезть в душу, в тайниках души, плевать в душу* [28. С. 138]. Для актера, в рамках применения метода «сквозного действия», оказывается особенно значимым континуум оборотов с компонентом *душа*, где «стержнем» является глагол: *вдохнуть душу* (в образ персонажа), *брать за душу* («сильно, глубоко волновать, трогать, тревожить»), *вкладывать душу* (во что) и др. Предполагаем, что почти полная падежная парадигма слова-компонента во фразеологическом ряду — *от души* — *без души* — *по душе* — *в душу* — *с душой* — *в душе* — породила вершинный образ творческого периода «переживания» актера — он должен — *ощупывать душу* (см. пример выше о Фамусове). Очевидная метафорогенность концепта ДУША, его «настройка» на объект взаимодействия, например, «*энергия души*», и субъект действия — «душа созреет для роли и будет только ждать случая, чтобы проявиться и вырваться наружу» [19. С. 351] наполняет особым смыслом режиссерский посыл К.С. Станиславского «жизнь человеческой души», скрытый, спрятанный за внешним требованием к актеру демонстрировать «жизнь человеческого духа».

Объем фразеологизмов с компонентом ДУХ существенно меньше. А.Д. Шмелев подчеркивает характер не считаемой субстанции у этого концепта, значения «призрака», «привидения», «нематериальности», «бесплотности». В проекции фразеологического континуума ДУХА на «Работу актера над собой» и «Сквозное действие» будем учитывать культурологическую позицию А.Д. Шмелева: «Если душа человека формирует его личность, будучиместилищем его сокровенных мыслей и чувств, то дух составляет его внутренний стержень» [12. С. 139]. Важнейшее для актера качество, реализуемое оборотом *воспарять духом* — *воспрянуть духом*, зависит от его же настроения — *быть в духе* — *не в духе*, а также от *присутствия духа и расположе-*

ния духа в процессе работы над ролью, в отношении к зрителям и режиссеру и т. д. Таким образом, «бесплотность» духа, но в то же время его знаковый характер стержня (иконический знак) — диктуют признак «заряженности» ДУХОМ «души» человека, определяя их совместное пространство и позволяя нам интерпретировать код К.С. Станиславского «жизнь человеческого духа» как «жизнь человеческой души».

Задача сценического искусства, по Станиславскому, вовсе не «жизнь сталинского духа», как было принято считать почти столетие, а «жизнь чеховской души». К.С. Станиславский добивался в своих ролях, в своей практике, на сцене того, что ДУША артиста говорила с ДУШОЙ зрителя на языке его системы — «на положительных значениях» (благородных смыслах), реализуемых словами-знаками *вдохновение, энергия, истинность смысла, активность* (см. внутренние смыслы «средней» прагмемы ДУША). Но система Станиславского, выраженная на бумаге, говорила с читателем на лукавом языке ушедшей эпохи. Этот язык требует от читателя (студента, обучающегося актерской профессии) навыков переводчика: знаний и аналитического мышления.

Русское слово в его глубинной семантической интерпретации оказывается значимым инструментарием к пониманию системы и исполнителю в системе, об обновленном научном комментарии к которой просил К.С. Станиславский в одном из вариантов предисловия к «Работе актера над собой»: «Мало написать книгу об ощущениях творческого процесса в себе. Надо оставить людей, которые умели бы читать эту книгу. Их я стараюсь создать» [19. С. 466].

Значимость концептов ДУХ и ДУША, роль которых постоянно подчеркивается К.С. Станиславским, определяется прагматическим характером реализующих их лексем [29. С. 85–94]. Уникальность прагмемы как особой оценочной единицы состоит в том, что она, с одной стороны, содержит в своем значении объект и его ценность (предикат), а с другой стороны, сама является «свернутым» оценочным высказыванием, отражающим оценочную ситуацию лексическим ядром слова-знака [30. С. 21–25]. Продемонстрируем это на примере употребления К.С. Станиславским концептуального содержания слова ДУША: «Достаточно дать незначительный толчок, и наша собственная душа сольется с жизнью души роли в единый энергетический поток» [27. С. 278].

Оценочное значение прагмем ДУХ и ДУША оказывается не только отражающим концепт, но и «преображающим» для системы К.С. Станиславского. Известный представитель советского театроведения А.М. Смелянский сравнивал его систему со своеобразной таблицей Менделеева: «Душу и тело творящего артиста Станиславский пытался представить в основных слагающих «элементах» ... Целый ряд «клеток» остался незаполненным, открыт для будущих практиков сцены» [5. С. 9]. Лексема ДУША постоянно окружена оце-

ночным контекстом с сильными знаками, выражающими одобрительные интенции субъекта оценки — К.С. Станиславского: «Познавая искусство в себе, познаешь природу мира, смысл жизни, познаешь *душу-талант*. Выше этого счастья нет» [31. С. 514.]. Ключевое слово системы ДУХ в этой таблице оказывается лишним, исследователь о нем и не вспоминает. А.М. Смелянский вплотную подходит к разгадке трагедии Станиславского-писателя. В течение всей своей жизни Станиславский изучал как ценитель и критик ДУШУ творческого человека, ДУШУ творчества, хотел писать о процессе познания ДУШИ актера, роли, пьесы, автора. Когнитивная потребность понять и написать о таинственном и неосознанном, непознанном, заключенном в магии и мистике **слова-знака** ДУША, не могла быть удовлетворена в силу общественного строя, времени, ситуации.

Ключ к системе К.С. Станиславского состоит в умении смотреть на мир изнутри, видеть мир «глазами *души*». ДУША каждого персонажа всегда индивидуальна, неповторима. Обучение искусству актера по системе Станиславского — это формирование умения смотреть на мир изнутри, а не снаружи. Умение не только оценивать, взвешивать и размышлять о жизни ДУШИ персонажа, но и воплощать ее на сцене в процессе самостоятельного творчества. Но понять эту суть на неявном, скрытом, лукавом языке очень сложно. Мысль Станиславского под тяжелым взглядом цензуры прячется за синонимы, часто размывающие ее суть. Показательно в этом отношении сравнение двух статей в словаре «Синонимов и сходных по смыслу выражений» Н. Абрамова:

**Душа**, дух, сердце, грудь; ср.: дух см. душа, запах, зловоние, направление, настроение, обычай, смелость. сердце, стиль [32. С. 134].

Отсылка семантики одного слова к другому дает возможность «спрятать», имплицировать богатые смыслы, включаемые лексемой, в процесс шифрования или, напротив, **расшифровки системы**. Можно также высказать предположение об эвфемизации запрещенных слов и выражений в знаках языка театральной системы.

Семиотический анализ терминологии системы приводит к выводу о колоссальной подмене в театральном искусстве, советская критика и исследовательская практика исключила из системы Станиславского ключевое слово ДУША.

Об этой подмене косвенно свидетельствуют работы самого авторитетного исследователя К.С. Станиславского — А.М. Смелянского. В статье, посвященной выявлению «непреходящего» в системе, А.М. Смелянский более тридцати раз употребляет слово ДУША и его производные. Слово ДУХ и его производные, хрестоматийное выражение «жизнь человеческого духа» появляются в тексте крайне редко [5]. Семиотическим знаком системы становится ДУША, а ДУХ имплицировывает ее свойства, спасая от жесткой цензуры саму систему. Цель системы — овладеть вдохновением актера, который вызывает

восхищение, когда творит. На языке Станиславского-материалиста, руководителя главного советского драматического театра, это означало будить «живую органическую природу человека». На свободном языке Станиславского-идеалиста, кем он, по утверждению В.И. Немировича-Данченко, и являлся по своей человеческой природе, это означало создавать на сцене жизнь *человеческой ДУШИ* [18].

Постоянная импликация ДУШИ приводит к обогащению ее оценочными коннотациями, отражающими корреляцию языкового и внеязыкового, особенно важными для понимания системы языка театрального искусства как искусства синкретического, где в одном определительном контексте «существуют» «жизнь человеческого ДУХА» и «жизнь человеческой ДУШИ»: «Интуиция должна стать в основу творчества сценического артиста, так как наше искусство постоянно имеет дело с *живым духом человека*, с *живой жизнью человеческой души*. *Живого духа* не создашь и не познаешь умом, *дух* прежде всего познается чувством, а создается и ощущается *живой душой* артиста» (выделено нами — Т.М., Н.Г.) [19. С. 463]. Создающее контекст качественное имя прилагательное *живой*, *-ая* играет активную роль на всем протяжении текста системы. Его семантика активно реализует аксиологический концепт семами «подлинный, самый настоящий», «деятельный, полный жизненной энергии», «легкий и занимательный», наконец, особенно важными для качественной характеристики игры актера семай «выразительный» и семай «остро переживаемый» [24. С. 193]. Размещение *живой души* во фразеологическом континууме толкового словаря со значением — «человек, тот, кто живет» демонстрирует процесс метафорического осмысления театрального мира, оценочное значение устойчивого оборота создается под воздействием оценочной положительной семантики слова-компонента оборота *живой*.

Очевидно, что семантический объем ДУХА и ДУШИ отражает динамику лексикографического развития имен как концептов, как семиотических знаков, обусловленную, вероятно, этимологией процессуального происхождения с первосмыслом — глаголом-действием *вдыхать/вдуть*. В контексте нашего исследования это ДУША актера и ДУША роли персонажа, взаимодействие ума и чувства в едином самоощущении актера. Прочитаем В.В. Колесова: «Душа — дыхание духа: Дух дышит идеже хочет» [1. С. 269]. Интерпретация ДУХА как ДУШИ во многочисленных приведенных выше контекстах реализуется в синтагматике знака, которая позволяет соотносить прагматическое содержание «главных» имен с внеязыковой ситуацией (системой К.С. Станиславского) так, чтобы высказывание приобрело актуальный смысл, соответствующий коммуникативной задаче — скрыть за словом-знаком ДУХ слово-знак ДУША со всем его богатейшим денотативным и коннотативным значением, отражающим связь языкового содержания с действительностью.

Актуальное сигматическое значение позволяет представлять себе реальную замену слова-знака ДУХ на слово-знак ДУША в отдельных контек-

стах автора, где они встречаются на одном пространстве текста и способны к полной взаимозамене. Такая передача ДУШИ через ДУХ наблюдается в Дополнительных материалах к 3 тому учения, в разделе о музыкальности речи, что свидетельствует о распространении тайных отношений ДУХА и ДУШИ на все составляющие системы — компоненты актерского искусства: *Какая вместимость в слове и фразе! Какое богатство языка! Он силен не сам по себе, а постольку, поскольку содержит в себе человеческую душу и мысль! В самом деле, сколько духовного содержания вместилось в маленькие семь слов: «Воротись, я не могу жить без тебя!» Целая трагедия жизни человеческого духа* [16. С. 75].

### Заключение

Таким образом, семантический и лингвокультурологический анализ кодовых слов ДУХ и ДУША в системе К.С. Станиславского продемонстрировал многомерность языковой природы реализуемых ими концептов как семиотических знаков театральной системы К.С. Станиславского. Совмещение прагматического и коннотативного значений, мощный фразеологический ореол, влияющий на лингвистическое поведение слова-компонента, сигматическая актуализация в контексте позволяют обнаружить **когнитивный феномен К.С. Станиславского**: в его таланте актера и режиссера языковой знак и его искусное использование способны победить цензуру советского времени, стать инструментом создания театрального текста, техникой актерского мастерства, дидактикой театрального образовательного процесса. В этом контексте знаки-коннотации ДУХ и ДУША, их дериваты *духовный* и *душевный* реализуют прагматическую функцию в определенных речевых ситуациях, основанную на способности выражать оценочную семантику, тесно связанную с конкретными явлениями действительности и коммуникативной задачей театрального дискурса, в нашем исследовании — дискурса системы К.С. Станиславского и его языковой картины мира. В основе культурного кода К.С. Станиславского лежит прагматический вектор внутреннего знака ДУШИ, который заменяется внешним знаком — ДУХОМ и детерминируется богатейшей семантико-прагматической природой русского слова-знака.

### Библиографический список

1. Колесов В.В. Русская ментальность в языке и тексте. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2007.
2. Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры. М.: Академический Проект, 2001.
3. Товстоногов Г.А. Слово Г.А. Товстоногова // Виноградская И.Н. Жизнь и творчество К.С. Станиславского: Летопись: В 4 т.: 1863–1938. М.: Московский Художественный театр, 2003. Т. 1. 1863–1905.

4. Новиков Л.А. Избранные труды. В 2 т. Т. 1: Проблемы языкового значения. Эстетические аспекты языка. М.: РУДН, 2001.
5. Смелянский А.М. Профессия — артист. Ред. и авт. вступ. ст. к К.С. Станиславский. Собр. соч.: в 9 т. М.: Искусство. 1989. Т. 2 Ч. 1.
6. Сепир Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии. М.: Прогресс: Универс, 1993.
7. Карасик В.И. Языковая кристаллизация смысла. М.: Гнозис, 2010.
8. Дейк Т.А. ван. Язык. Познание. Коммуникация. М.: Прогресс, 1989.
9. Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. М.: Языки русской культуры, 1999.
10. Wierzbicka A. Cross-Cultural Pragmatics: The Semantics of Human Interaction. Mouton; Berlin; New York, 1991.
11. Антропова В.В. Концептосфера «духовность» в журналистском дискурсе: особенности репрезентации. Автореф. дисс. докт. филол. наук. Екатеринбург, 2021.
12. Шмелев А.Д. Дух, душа и тело в свете данных русского языка (С.133–153), Широта русской души (С. 51–64) / В кн.: Зализняк А.А. и др. Ключевые идеи русской языковой картины мира. М.: Языки славянской культуры, 2005.
13. Бердяев Н.А. Самосознание. Л., 1991.
14. Ильин И.А. Собрание сочинений в 10 т. Том 6. М.: Русская книга, 1996–1997.
15. Станиславский К.С. Собрание сочинений: В 9 т. М.: Искусство, 1988–1999.
16. Ефремов О.Н. Настоящий строитель театра. М., 2011. С. 17–18.
17. Станиславский К.С. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 3. Работа актера над собой. Ч. 2: Работа над собой в творческом процессе воплощения. М.: Искусство, 1990.
18. Немирович-Данченко В.И. Избранные письма: В 2-х т. Т. 1 : 1879–1909. М.: Искусство, 1979.
19. Станиславский К.С. Собрание сочинений: В 9 т. М. : Искусство, 1989. Т. 2. Работа актера над собой. Ч. 1: Работа над собой в творческом процессе переживания: Дневник ученика. М.: Искусство, 1990.
20. Толковый словарь русского языка: в 4 тт. / под. ред. Д.Н. Ушакова. М.: Астрель, АСТ, 2000.
21. Станиславский К.С. Собрание сочинений: В 9 т. М.: Искусство, 1988. Т. 1. Моя жизнь в искусстве. М.: Искусство, 1990.
22. Новиков Л.А. Семиотика как наука о знаковых системах и общая лингвистика // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Лингвистика. 2003. № 5. С. 21–35.
23. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 1. М.: Рус. яз., 1989. С. 504–505.
24. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. М.: Азбуковник, 1998.
25. Савина А.П. Прагмема как единица оценочной лексики // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. 2014. № 1. С. 29–39.
26. Станиславский К.С. Собрание сочинений: В 9 т. М.: Искусство, 1991. Т. 4. Работа актера над ролью: Материалы к книге. М.: Искусство, 1990.
27. Станиславский К.С. Работа актера над собой. Т. 2. Часть 1. Работа над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика. М.: Искусство, 1954.
28. Новейший большой толковый словарь русского языка / гл. ред. С.А. Кузнецов. СПб: Норинт, 2008.
29. Маркелова Т.В. Прагматика и семантика средств выражения оценки в русском языке. М.: МГУП им. Ивана Федорова, 2013.
30. Маркелова Т.В., Петрушина М.В. Оценочные высказывания в коммуникативном пространстве русского языка. М.: Институт современного искусства, 2019.
31. Станиславский К.С. Собраний сочинений: В 9 т. Т. 9. Письма: 1918–1938. М.: Искусство, 1999.
32. Абрамов Н. Словарь русских синонимов и сходных по смыслу выражений. М.: Русские словари, 1994.

## References

1. Kolesov, V.V. (2007). *Russian mentality in language and text*. St. Petersburg: Peterburgskoe Vostokovedenie. (In Russ.).
2. Stepanov, Yu.S. (2001). *Constants: Dictionary of Russian Culture*. Moscow: Academic Project. (In Russ.).
3. Tovstonogov, G.A. (2003). The word of G.A. Tovstonogov. In: *Vinogradskaya, I.N. The life and work of K.S. Stanislavsky: Chronicle: In 4 vols.: 1863–1938*. Moscow: Moskovskiy Khudozhestvennyy teatr. Vol. 1. 1863–1905. (In Russ.).
4. Novikov, L.A. (2001). Selected works. In 2 vols. Vol. 1. Problems of linguistic meaning. Moscow: RUDN publ. (In Russ.).
5. Smelyansky, A.M. (2001). *Profession — artist*. Moscow: Iskusstvo. Vol. 2. h.1. 511 p. (In Russ.).
6. Sepir, E. (1993). *Selected works on linguistic and cultural studies*. Moscow: Progress: Univers. (In Russ.).
7. Karasik, V.I. (2010). *Linguistic crystallization of meaning*. Moscow: Gnosis. (In Russ.).
8. Dyck, T.A. van (1989). *Language. Cognition. Communication*. Moscow: Progress. (In Russ.).
9. Arutyunova, N.D. (1999). *The language and the human world*. Moscow: Languages of Russian culture. (In Russ.).
10. Wierzbicka, A. (1991). *Cross-Cultural Pragmatics: The Semantics of Human Interaction*. Mouton; Berlin; New York.
11. Antropova, V.V. (2021). *The sphere of concept “spirituality” in journalistic discourse: features of representation* [dissertation]. Yekaterinburg. (In Russ.).
12. Shmelev, A.D. (2005). Spirit, soul and body in the light of the data of the Russian language (pp. 133–153), The Breadth of the Russian soul (pp. 51–64). In: *Zaliznyak, A.A. et al. Key ideas of the Russian language picture of the world: Collection of Art*. Moscow: Languages of Slavic culture. (In Russ.).
13. Berdyaev, N.A. (1991). *Self-consciousness*. Leningrad. (In Russ.).
14. Ilyin, I.A. (1996–1997). Collected works in 10 vols. Vol. 6. in 3 books. Moscow: Russkaya kniga. (In Russ.).
15. Stanislavsky, K.S. (1988–1999). Collected works: In 9 volumes. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.).
16. Efremov, O.N. (2011). *The real builder of the theater*. Moscow. pp.17–18. (In Russ.).
17. Stanislavsky, K.S. (1990). *Collected works: In 9 volumes. Vol. 3. The actor’s work on himself. Part 2: Work on himself in the creative process of embodiment*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.).
18. Nemirovich-Danchenko, V.I. (1979). *Selected letters: In 2 vol. Vol. 1. 1879–1909*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.).
19. Stanislavsky, K.S. (1989). *Collected works: In 9 volumes. Vol. 2. The actor’s work on himself. Part 1: Work on himself in the creative process of experiencing: The diary of a student*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.).
20. Explanatory dictionary of the Russian language: in 4 volumes, D.N. Ushakov (Ed.). (2000). Moscow: Astrel, AST. (In Russ.).
21. Stanislavsky, K.S. (1988). *Collected works: In 9 volumes. Vol. 1*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.).
22. Novikov, L.A. (2003). Semiotics as the science of sign systems and general linguistics *Russian Journal of Linguistics*, 5, 21–35. (In Russ.).
23. Dal, V.I. (1989). *Explanatory dictionary of the living Great Russian language*. Vol. 1. Moscow: Russkiy yazyk. pp. 504–505. (In Russ.).
24. Ozhegov, S.I. & Shvedova, N.Y. (1998). *Explanatory dictionary of the Russian language*. Moscow: Azbukovnik. (In Russ.).
25. Savina, A.P. (2014). Pragmema as a unit of evaluative vocabulary. *RUDN Journal of Language Studies, Semiotics and Semantics*, 1, 29–39. (In Russ.).
26. Stanislavsky, K.S. (1991). Collected works: In 9 volumes. Vol. 4. The actor’s work on the role: Materials for the book. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.).

27. Stanislavsky, K.S. (1954). *The actor's work on himself. Vol. 2. Part 1. Work on yourself in the creative process of experiencing. Diary of a student.* Moscow: Iskusstvo. (In Russ.).
28. The newest large explanatory dictionary of the Russian language (2008). S.A. Kuznetsov (Ed.). St. Petersburg: Norint. (In Russ.).
29. Markelova, T.V. (2013). *Pragmatics and semantics of evaluation means in the Russian language.* Moscow: MGUP im. Ivana Fedorova. (In Russ.).
30. Markelova, T.V. & Petrushina, M.V. (2019). *Evaluative statements in the communicative space of the Russian language.* Moscow: Institute of Contemporary Art. (In Russ.).
31. Stanislavsky, K.S. (1999). *Collected works: In 9 volumes. Vol. 9. Letters: 1918–1938.* Moscow: Iskusstvo. (In Russ.).
32. Abramov, N. (1994). *Dictionary of Russian synonyms and expressions similar in meaning.* Moscow: Russkie slovari. (In Russ.).

### **Сведения об авторах:**

*Маркелова Татьяна Викторовна*, доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры журналистики и массовых коммуникаций, Институт современного искусства. *Сфера научных интересов*: аксиологическая лингвистика, лингвокультурология, когнитивистика, семиология, семантика. Автор более 250 научных работ. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4400-6175>; *e-mail*: [tvmarkelova@mail.ru](mailto:tvmarkelova@mail.ru)

*Попков (Глинский) Николай Викторович*, старший преподаватель кафедры театрального искусства, Институт современного искусства. *Сфера научных интересов*: языковая картина мира театра, лингвокультурология; *e-mail*: [nikolaypopkov@mail.ru](mailto:nikolaypopkov@mail.ru)

### **Information about the authors:**

*Tatiana V. Markelova*, Dr.Sc. (Philology), Professor, Professor of the Department of Journalism and Mass Communications, Institute of Modern Arts. *Research interests*: axiological linguistics, linguoculturology, cognitive science, semiology, semantics. Author of more than 250 scientific papers. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4400-6175>; *e-mail*: [tvmarkelova@mail.ru](mailto:tvmarkelova@mail.ru)

*Nikolay V. Popkov (Glinsky)*, Senior Lecturer of the Department of Theater Arts, Institute of Modern Arts. *Research interests*: linguistic world-image of the theater, linguoculturology; *e-mail* [nikolaypopkov@mail.ru](mailto:nikolaypopkov@mail.ru)