

## КУЛЬТУРОЛОГИЯ

УДК 008

С.Н. Басалаев

СПЕЦИФИКА АКТЕРСКОГО СУЩЕСТВОВАНИЯ НА ДОВЕРБАЛЬНОМ УРОВНЕ  
СЦЕНИЧЕСКОГО ОБЩЕНИЯ

Рассматривается феномен сценического общения. В его структуре выделяется довербальный уровень взаимодействия, который выступает базовой составляющей актерской игры. Осмыслиются такие присущие актерской игре способы воздействия на сознание партнера, как заражение, увлечение, внушение, подражание, включающие в работу скрытые механизмы восприятия, взаимодействия и переработки информации, наработанные в актерской психотехнике.

**Ключевые слова:** сценическое общение; довербальный уровень; психические коммуникации; актерская психотехника.

Одной из характерных тенденций в современном культурологическом знании следует признать заметное расширение спектра исследований, постановку новых проблем. Осмысление человеческого бытия во всей его полноте в сфере гуманитарных наук приводит к исследованию различных структур человеческого опыта. Обнаружение не фиксируемых ранее компонентов как в познавательной деятельности человека в целом, вскрывающих глубинный уровень становления знания, так и в других формах существования человека, в том числе и актерской игре, подводит к рассмотрению глубинных процессов восприятия, взаимодействия и переработки информации. Предметом театрального искусства является преимущественно внутренний мир человека, его душевная жизнь, переживания, а также те связи и отношения, которые в этом мире рождаются в напряженных противоречивых ситуациях в процессе со-бытия с внутренним миром другого. В жизни вообще и в общении в частности у человека есть сферы, где он играет одновременно множество социальных, зачастую противоречащих друг другу ролей, которые созданы и востребованы обществом. Театральное искусство, подражая данному социальному феномену, использует театральность как свойство социальной жизни, поэтому отношения в общении сценическом выходят на первый план.

Русский философ Ф.А. Степун рассматривал актерствование как мастерство изживания событий внутреннего плана, что изначально является функцией человеческой души, а затем уже искусства сценического [1. С. 185–189]. Сходным образом рассуждал и русский театральный мыслитель Н.Н. Евреинов. Под театральностью он подразумевал явление природное, досоциальное и доэстетическое, которое является сначала свойством человеческой души, а потом уже источником театра [2. С. 20–24]. Интенции как религиозного мыслителя Ф.А. Степуна, так и модерниста Н.Н. Евреинова, не противоречащие концепции сценического существования «жизни человеческого духа» К.С. Станиславского, намного позже получили свое методологическое обоснование в работах Й. Хейзинги, М. Бахтина и др. Мысли исследователей начала XX в. очень важны для понимания сложного и необычного феномена актерской игры, посредством которого зритель *видит, слышит и чувствует* происходящее на сцене. Актер, общаясь с партнером, взаимодействуя с декорациями, реквизитом, создает своей верой в предлагаемые обстоятельства, данные автором, режиссером и зрителем, осо-

бую реальность, особый мир, где он относится к объектам своего внимания совершенно иначе, чем в жизненной ситуации.

Внутренняя подвижность актера и способность сознательно изменять свое психофизическое состояние зависят от природной индивидуальности творящего и тренированности элементов внутренней психотехники актера. В жизни внутреннее душевное состояние образуется естественно и редко кем контролируется. На сцене актер должен сознательно «войти» в естественное состояние играемого им персонажа и действительно переживать его чувства как свои. В сценическом существовании актера присутствует процесс непрерывного взаимодействия, т.е. общения, как с объектами внешнего порядка, так и объектами внутреннего внимания. Данное состояние складывается из отдачи и восприятия внимания, мыслей, чувств. Сценическое общение как процесс двухсторонний предполагает непрерывное удерживание в плоскости внимания внутренних и внешних действий партнера и установление необходимого отношения к ним. Если под внешними действиями принято понимать все *видимые* и *слышимые* выражения душевной деятельности актера по отношению к объекту общения, то под внутренними действиями понимают *невидимые*, но чувствуемые и понимаемые переживания актера, связанные с процессом изменения сознания и поведения партнера по общению.

При рассмотрении специфики актерского существования на сцене как процесса непрерывного общения возможно провести аналогию с речевым общением и общением в целом. В психологии (А.В. Петровский, М.Г. Ярошевский, Р.С. Немов, Л.Д. Столяренко, Е.И. Рогов, В.Г. Крысько) общение рассматривают как намеренное влияние и воздействие на поведение, состояние, установки партнера. В процессе общения происходят обмен информацией, взаимовлияние, самооценка, сопереживание, формирование убеждений, взглядов, интеллекта, происходит рост личности и становление характера человека, что всецело относится и к сценическому общению. Помимо структурного сходства, между процессом общения в целом и художественным, а в данном случае сценическим общением, явно обнаруживаются качественные различия. И прежде всего это огромная значимость невербальной компоненты. Конечно, и в обычной речевой коммуникации мы нередко пользуемся невербальными средствами передачи

информации. Психологи считают, что в процессе взаимодействия людей 60–80% коммуникаций осуществляется за счет невербальных и только 20–40% – за счет вербальных средств. Условно в структуре сценического общения можно выделить две компоненты: вербальную и невербальную. Все невербальные средства общения напрямую относятся к арсеналу актерской выразительности, но не исчерпывают ее. При рассмотрении феномена сценического общения оправданным видится выделение невербальной компоненты в качестве особого пласта и усмотрение в нем еще одного глубинного, скрытого уровня – довербального. Именно здесь проявляются такие присущие актерской игре способы воздействия на сцене, как заражение, увлечение, внушение, подражание и другие, активно включаются в работу скрытые механизмы восприятия, взаимодействия и переработки информации, наработанные в актерской психотехнике. Данный уровень выступает основанием актерской игры, ее базовой составляющей и, конечно же, требует своего рассмотрения и осмысления как феномена самостоятельного.

В актерской игре всегда присутствует некий слой или пласт *несказуемого*, где проявляется то, что *не видно и не слышимо*, но всегда *чувствуемо* зрителем. Этот пласт являет зрителю истину сценического существования и подлинность актерского бытия, особо прослеживаясь в сценических паузах, так называемых зонах молчания. Под зонами молчания понимают «специфические моменты в сценическом существовании актера, когда действительная природа его искусства выражена подспудно, вне слов и поступков» (снят авторский курсив. – С. Б.) [3. С. 100], а значит, на совершенно ином, более глубинном уровне общения, чем вербальный и невербальный. Коллега К.С. Станиславского, выдающийся театральный педагог, основатель своей системы воспитания актера Н.В. Демидов [4] верно заметил, что игра должна предшествовать речи. По его мнению, прежде чем ответить на услышанные слова, актер должен игрою изобразить то, что хочет сказать, чтобы зритель по одной игре мог тотчас понять, что происходит в душе актера и что он скажет затем словами. Как птица сначала встрепенется, а потом только полетит, первый момент намерения важнее следующего – исполнения, т.е. повторения. Автор считал, что в «зонах молчания», наполненных напряженной мыслью и внутренними видениями, заключается суть сценического общения. В них слышна истинная «музыка актёрской игры». Н.В. Демидов подчеркивает важность встречного тока, проходящего между актёрами в период молчания, который содержит два одновременных потока информации. Причём эта одновременность подобна пению дуэтом, она сохраняется и в ситуации обоюдного молчания. Очевидно, что данные процессы обмена информацией свершаются на довербальном уровне сценического общения, минуя не только вербальный, но и невербальный уровень с его особым языком жеста, пластики, а также таких неречевых знаков общения, как тон, тембр, темп, дыхание, артикуляция. Затем они находят свое проявление на невербальном и вербальном уровнях.

Современный отечественный психоаналитик А. Шторм [5], разбирая структуру коммуникативного

процесса, выделяет алгоритм, включающий в себя две компоненты коммуникации: знаковую и беззнаковую. К знаковой информации относятся речь, жесты, мимика, позы и т.п., в общем, все то, что является предметом конкретного значения и психологического смысла, т.е. процессы, протекающие на вербальном и невербальном уровнях. Беззнаковая компонента информации, по автору, – это непосредственно психический потенциал, включающий в себя, прежде всего, либидо и психические сообщения, передаваемые посредством визуального контакта. Автор указывает, что наглядно мы можем почувствовать влияние психической энергии в общении с другим человеком посредством визуального канала передачи информации, т.е. при контакте глаза в глаза. При этом психические сообщения, передаваемые посредством контакта глаза в глаза, являются дополняющим фактором вербальной и невербальной коммуникации. А. Шторм отмечает, что особо значимой психической коммуникацией является в постнатальном периоде развития, когда у младенца еще не существует никаких других значимых способов коммуникации, так как способность осознавать знаковую информацию отсутствует. Психоаналитик делает вывод о соотношении психической коммуникации с первичным процессом и соответственно коммуникации на уровне знаковых сообщений с вторичным.

Психическая коммуникация – вот те загадочные процессы, ради которых, как говорил Н.В. Демидов, стоит наблюдать за сценическим общением. В это время осуществляются «хватка», «сцепка» между актёрами, интенсивность в общении, по мысли К.С. Станиславского. Данные моменты в общении возможны при полной правде, подлинности сценического существования. Подобное взаимодействие на глубинном, довербальном уровне общения, где проявляются скрытые механизмы восприятия, в рамках системы воспитания актера, созданной К.С. Станиславским и его последователями, получило название «лучеиспускание» и «лучевосприятие». Терминология была заимствована, как известно, из книги Т. Рибо «Психология внимания» (цит. по: [6. С. 506; 7. С. 174]). Исследуя внеречевые компоненты сценического взаимодействия, К.С. Станиславский обращал внимание актёров на физическое ощущение исходящего из нас волевого душевного тока в процессе общения. «Это – прямое, непосредственное общение в чистом виде, из души – в душу, из глаз – в глаза, или из кончиков пальцев, из тела без видимых для зрения физических действий» [8. С. 340]. Автор отмечал, что «лучеиспускание» досказывает то, что недоступно слову и нередко действует «гораздо интенсивнее, тоньше и неотразимее, чем сама речь» [7. С. 178]. К.С. Станиславский призывал актёров искать в себе невидимые токи для того, чтобы путём личного опыта познать их.

На сегодняшний день в исследованиях по психологии искусства и философской эстетике Е.Я. Басин и В.П. Крутоус [7] предлагают энергетический подход к изучению процессов художественного творчества. Обобщив имеющийся опыт, авторы предпринимают попытку адекватной теоретической интерпретации таких понятий, как энергия, напряжение, сила, используя их не в переносном, метафорическом, а в прямом и самом широком смысле. В работе исследователей энер-

гетический аспект художественного творчества рассматривается на примере сценической игры как наиболее показательной модели. Авторы указывают на существование духовной, художественной энергии, которая движется в человеке и может быть направлена в творческом акте как на внешний объект или другого человека, так и на внутренний. Сила воздействия данной энергии напрямую зависит от интенсивности внутренних переживаний. Отметим те черты, на которые указывал К.С. Станиславский, характеризуя столь необычные феномены. Прежде всего, это возбуждение внутренних переживаний и особая их интенсивность. Налицо процесс аффицирования, который помогает нейтрализации комплекса логических структур и способствует преодолению порога сознания, выходу в сферу бессознательного, к глубинным структурам. Как известно, аффекты отличаются большой силой и способны тормозить другие психические процессы. Последующая концентрация внимания и сосредоточение на объекте восприятия приводят к изменению характера восприятия и переработки информации. В результате в сферу сознания начинают проникать некие содержания, предоставляя данные, пребывающие в сфере бессознательного. Следует подчеркнуть, что данные процессы, проявляясь на довербальном уровне сценического общения, не являются дорефлективными. Мыслительная активность присутствует, но иного рода. Скорее это мышление-переживание, согласно И.А. Герасимовой, современного отечественного философа, автора концепции *проникновенного понимания*. Мышление-переживание, или *чувствующее мышление*, по мысли автора, отличается от привычного для нас мышления рационализированного типа, опирающегося на схемы и категории рационального ума без участия эмоций и чувств. «Мысль чувствующая в разворачивании своего логического содержания непосредственно сопровождается душевно-телесными движениями, как бы “прощупывающими изнутри” любые малейшие изменения в предмете» [9. С. 130]. Подобная динамика, будучи сопряженной с динамикой глубинных слоев сознания, а также его тонко-чувствительных аспектов, позволяет все трансформации в объекте ощущать как изменения собственного состояния [10. С. 12]. Уже не вызывает сомнения, что чувственно-мыслительные акты имеют выражения в телесных движениях. Это еще раз подтверждает мысль о том, что процессы, протекающие на довербальном уровне общения, находят, а вернее сказать, реализуют себя в конкретных знаковых выражениях на невербальном и вербальном уровнях. В актерской игре это проявлено через точный подбор актерских приспособлений.

В сфере гуманитарных наук давно наблюдается обращение к исследованию различных структур человеческого опыта, причем, прежде всего, внутреннего опыта, намечается интерес к изучению неречевых актов, предпринимается анализ невербальных структур сознания, невербального мышления. В современной отечественной философии познания складывается «парадигма несловесности» (И.П. Меркулов, И.Т. Касавин, Н.Т. Абрамова, И.А. Герасимова, И.А. Бескова и др.). Под *несловесностью* понимаются пути к более глубокому осмыслению реальности, опираясь на «несловес-

ное мышление, вызревающее в глубинных слоях сознания вместе с изменением видения объекта исследования» [11. С. 167]. Данные исследования получили свое осмысление в контексте обсуждения проблемы неявной формы знания. Впервые проблема неявного знания была поднята в работе М. Полани «Личностное знание» [12]. Автор приходит к выводу, что любой смысл, который достигает нашего восприятия, намного шире, чем формальная фиксация воспроизводимых сторон опыта. М. Полани обозначает область невыразимого, «в которой компонент молчаливого неявного знания доминирует до такой степени, что его артикулированное выражение здесь, по существу, невозможно» [12. С. 128]. Сказанное М. Полани о невыразимом знании не следует интерпретировать как мистический опыт, автор данным понятием пытается обозначить «просто нечто такое, что я знаю и могу описать лишь еще менее точно, чем обычно, или вообще только очень смутно» [12. С. 129]. Основной способностью постижения невыразимого М. Полани называет молчаливое понимание, к актам которого автор относит интуитивные прозрения и инсайты. Считаем важным, что в мышлении М. Полани выделяет *речевой* уровень – формальный, артикулируемый и *доречевой* – неартикулируемый, на котором происходит процесс молчаливого понимания. Также и в общении, кроме речевого – вербального и невербального, т.е. невербального, возможно выделение доречевого – довербального уровня. На данном уровне общения происходит прямой обмен психической информацией в виде беззнаковых сообщений, а также осуществляется незнакомое психическое воздействие на сознание партнера, которое может быть перекодировано в известные уже субъекту знаки и выявлено далее на невербальном и вербальном уровнях.

Анализируя структуру общения, данную отечественными психологами В.И. Слободчиковым и Е.И. Исаевым, можно вычленив три взаимосвязанные функции общения, не существующие отдельно в реальной действительности [13. С. 137–151]. Коммуникативность, интерактивность и третья (в большей степени нас интересующая) – перцептивность. В перцептивной стороне общения психологи выделяют такие способы воздействия: заражение как бессознательная подверженность психическим состояниям; внушение как целенаправленное, неаргументированное воздействие; подражание как следование примеру [13. С. 150]. Восприятие в данном процессе требует идентификации и рефлексии. Если при идентификации продумывается сопоставление «себя» на месте другого, то при эмоциональном понимании другого, вживании в него – эмпатии как механизме понимания – происходит вчувствование, нерациональное постижение-осмысление проблем другого. То, что эмпатические процессы имеют место в искусстве, на сегодняшний день уже не вызывает сомнения. Начиная с XVIII в., предпринимались попытки объяснения природы эстетических и художественных явлений, опираясь на принцип эмпатии. Традиционное понимание эмпатии представляется как вчувствование, проникновение во внутренний мир другого. В начале XXI в. Е.Я. Басин и В.П. Крутоус [7], обобщая уже имеющиеся исследования и теории, раскрывают как сам феномен, так и его значение в художественном

творчестве. На сегодняшний день изучение эмпатических процессов осуществляется в русле психологии личности, психологии искусства, современной философии и методологии гуманитарного знания. Важно отметить, что эмпатия во многих исследованиях предстает не только в качестве психологической теории, но и рассматривается в контексте современной философско-культурной парадигмы. Как внутренний механизм психологического перемещения, идентификации и сопричастности эмпатия напрямую соотносима со специфичности сценического существования актера. Данные психические механизмы эмпатии (проекции-интроекции, идентификации, резонанса) на основе эмоциональных со-переживаний активизируют внутренний мир человека, его внутреннее состояние, в том числе и глубинные пласты и структуры психического. В сферу сознания начинают проникать «запороговые» импульсы, происходит осознание информации, пребывающей в сфере бессознательного. К.С. Станиславский говорил, что у актера важно «выманить» из подсознания те или иные чувства, эмоции. Вся система тренировки психотехники актера направлена на сознательное влияние на природу бессознательного. Наиболее ярко элементы внутренней психотехники актера проявляют себя на довербальном уровне сценического общения. Но, как отмечают Е.Я. Басин и В.П. Крутоус, со стороны субъекта необходимо наличие установки на идентификацию, проекцию и интроекцию, обуславливающей протекание психического процесса в нужном русле, хотя сами психические механизмы срабатывают в сфере неосознаваемого.

Довербальное общение отличается континуальностью, поэтому познать данный процесс труднее, чем дискретный, где каждый элемент – знак имеет четкие границы (речь – звук, пластика – жест). На довербальном уровне общения происходит прямой непосредственный (без участия обычных сенсорных каналов) об-

мен беззнаковыми и неартикулируемыми психическими сообщениями. Информация, воспринятая на данном уровне, входит в сферу неявного знания. Смысл передаваемого и воспринимаемого сообщения проявляется на невербальном уровне в качестве поступков, интонаций, жестов, взглядов и окончательно выявляется на вербальном уровне общения в словах и фразах. Включающаяся ассоциативно-образная стратегия обработки информации приводит к порождению своей живой, образной, рождаемой «здесь и сейчас» системе чувственных знаков-символов. Данная система устанавливается и функционирует только в конкретном процессе взаимодействия и недействительна для других актов общения. Допустима постановка вопроса о наличии некоего первоэлемента на довербальном уровне общения, который уже в процессе восприятия обретает статус психической информации.

Игра актера, способы его существования на сцене, актерская психотехника являют богатый материал для осмысления человеческого бытия во всей его полноте. С появлением новых парадигм научного мышления становится возможным поиск методологических оснований для адекватной интерпретации процессов, протекающих во время сценического существования актера, его взаимодействия и общения. Прежде всего, это связано с обращением к изучению внутреннего мира человека, того «неуловимого» пласта глубинных и потаенных слоев его сознания, где включаются скрытые механизмы восприятия и взаимодействия с миром. Профессиональная культура актера, его непрерывная внутренняя работа, духовная активность оказывают влияние на характер восприятия и взаимодействия на довербальном уровне сценического общения. Исследования в данном направлении должны осуществляться на стыке таких научных областей, как культурология, искусствоведение, театроведение, сценическая педагогика, философия, психология, физика, нейрофизиология.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Степун Ф.А.* Основные проблемы театра // Ф.А. Степун. Соч. М.: РОССПЭН, 2000. 999 с.
2. *Барбой Ю.М.* К теории театра. СПб.: СПбГАТИ, 2008. 240 с.
3. *Таршис Н.А.* Зоны молчания // Театральные термины и понятия: материалы к словарю. СПб.: РИИИ, 2005. Вып. 1. 252 с.
4. *Демидов Н.В.* Творческое наследие. Т. 2: Искусство жить на сцене / Под ред. МН. Ласкиной. СПб.: Гиперион, 2004. 560 с.
5. *Шторм А.* Тезисы по теории психической коммуникации. URL: <http://www.freud.by.ru/pages/storm.shtml>
6. *Кристи Г.В., Дыбовский В.В.* Комментарии // Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. М.: Искусство, 1989. Т. 2. 511 с.
7. *Басин Е.Я., Крутоус В.П.* Философская эстетика и психология искусства: Учеб. пособие. М.: Гардарики, 2007. 287 с.
8. *Станиславский К.С.* Работа актера над собой. Ч. 1: Работа над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика // Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. М.: Искусство, 1989. Т. 2. 511 с.
9. *Герасимова И.А.* Природа живого и чувственный опыт // Вопросы философии. 1997. № 8. С. 123–134.
10. *Герасимова И.А.* Человек в мире сознания: эволюция сознания. М.: Альтекст, 1998. 127 с.
11. *Абрамова Н.Т.* Несловесное мышление. М.: ИФРАН, 2002. 236 с.
12. *Полани М.* Личностное знание. М.: Прогресс, 1985. 344 с.
13. *Слободчиков В.И., Исаев Е.И.* Основы психологической антропологии. Психология человека: Введение в психологию субъективности. Учеб. пособие для вузов. М.: Школа-экспресс, 1995. 384 с.

Статья представлена научной редакцией «Культурология» 25 марта 2011 г.