

Лариса Грачева

АКТЕРСКИЙ

ТРЕНИНГ

ЖИЗНЬ В РОЛИ И РОЛЬ В ЖИЗНИ

Тренинг в работе актера
над ролью



Золотой фонд
актерского
мастерства

Лариса Грачева

**Жизнь в роли и роль
в жизни. Тренинг в
работе актера над ролью**

«АСТ»

2011

Грачева Л.

Жизнь в роли и роль в жизни. Тренинг в работе актера над ролью /
Л. Грачева — «АСТ», 2011

Играя роль, актер живет чужими – зачастую очень далекими от своих – жизнью, эмоциями, опытом. А это вызывает внутренний конфликт, который может разрушить личность человека. Избежать этого актеру помогут тренинги, позволяющие сжиться с ролью, отделив ее от своей сущности. В этой книге вы найдете множество уникальных упражнений, а также результаты исследований, которые позволят понять смысл и оценить помощь, которую актер может получить от каждого из приведенных в книге тренингов.

© Грачева Л., 2011

© АСТ, 2011

Содержание

Вместо предисловия...	5
Субъективная реальность и воображаемая реальность	9
Эффордэнсы	10
Мотивация	11
Достижение цели	12
Развитие органов чувств	14
Развитие воображения	15
Механизм мышления в «другом» сознании – мышление в роли	16
Изменение мышления	16
Мысленное действие	16
Информационный синтез	17
Воображаемое переживание	18
Обучаемость	19
Тренировка воображения	20
Текст жизни и текст роли	22
Отбор понятийных связей	22
«Тормозные» состояния	22
Ассоциации	24
Чужие слова	24
Настройка мышления	25
Роль слова в организации волевого акта	27
Внутренняя речь	27
Ритм	29
Внутренняя и внешняя речь	31
Контроль речи	31
«Внутренний смысл» речи	31
Диалогичность	32
Что и как говорится	33
Сценические эмоции: текст и психолингвистика как инструмент	34
Эмоция	34
Признаки творческого состояния	35
Слова и личность	36
Присутствие	37
Сценарии рутинной активности как структуры схематических знаний	39
Роль в жизни	39
Довербальные знания	40
Конец ознакомительного фрагмента.	41

Лариса Грачева

Жизнь в роли и роль в жизни.

Тренинг в работе актера над ролью

Вместо предисловия...

Сказка о слове

Баю-баюшки-баю, а я песенку спою.

Спи, малыши, засыпай, жизнь во сне вообрази.

Что увидишь, то и есть.

А увидишь то, во что веришь. А увидишь сладкий сон, где ты будешь провозглашен царем, станешь делать добрые дела, прекратишь войны. А хочешь – станешь свинопасом, влюбишься в прекрасную принцессу. А хочешь – станешь доктором и вылечишь все болезни и, может быть, даже победишь смерть.

Ты закрой глазки, несколько раз вздохни глубоко и скажи себе: я буду принцем – и сразу увидишь в своем воображении сказку про тебя – принца. Вот ты идешь по цветущему лугу, воздух дрожит от зноя и звучит голосами стрекоз, кузнечиков и пчел. Васильки, ромашки и колокольчики ласкают твои босые ноги и вдруг...

«Назвался груздем, полезай в кузов», – гласит народная мудрость. Кем назовешься, тем и будешь. Не только во сне, но и в реальности. Мы всегда играем в игры – в детстве, в юности, в зрелости. Вот игра в классики – нужно прыгать на одной ноге по начерченным твоей рукой клеточкам. Вот игра в школу, где есть свои «клеточки», а вот игра в «профессию», в «семью». И всегда ты рисуешь клеточки сам. Это твоя роль в жизни, ты ее создаешь «по вере», по вере и воздастся. Нужно только очень верить и хотеть играть.

Актеры хотят играть больше, чем другие люди. Им недостаточно своей жизни, скучно «прыгать» по одним и тем же клеточкам. Если человек сменил в жизни несколько профессий, жен, мужей, городов, где жил, то, наверное, он актер по своей природе. Наверное, ему тесно в пространстве одной жизни. Он меняет рисунок «клеточек», как может.

Актер берет чужие «клеточки» – текст пьесы – и живет там в отведенное спектаклем время. Настоящий актер наслаждается жизнью в предложенных автором «клеточках», он делает их своими. Предлагаемые обстоятельства «на два часа составят существо, разыгрываемой пред вами были». Быль, именно быль, зачастую более реальные и сладостные быль и боль, чем те, что ожидают после спектакля. Почему же актер, творец, создавая другие судьбы, часто не может сотворить собственную успешную судьбу? Он этим не занимается, ему это интересно менее всего. Бывает, что по этой причине происходят трагедии... Бывает, что из-за скучности собственной жизни актеры перестают «играть», смывая слезами «клеточки», которые так старательно сами себе и нарисовали, – «по вере и воздастся». Воплотить – это дать плоть. Дать свою плоть Ромео, Гамлету, Войницкому – другому человеку. Жизнь в роли – воплощение, от текста пьесы – к плоти живого человека. Роль в жизни строится по таким же законам: от текста, от слова. Кем «назовешься», ТЕМ И БУДЕШЬ, если поверишь в это.

Вот почему, малыш, нужно захотеть быть принцем во сне. Жизнь есть сон, что захочешь, то и увидишь.

Сказке конец!

Теперь попробуем разобраться, что в нашей сказочке имеет отношение к актерской профессии – жизни в роли и к реальной жизни – роли в жизни. «Сказка ложь, да в ней намек, добрым молодцам урок».

Лаборатория психофизиологии актерского творчества, созданная в Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства совместно с Институтом мозга человека РАН, провела целый ряд исследований, выявляющих особенности актерской одаренности и личностные качества, способствующие и препятствующие профессиональному развитию. На страницах книги мы часто будем обращаться к полученным результатам, они для нас являются подтверждением объективной целенаправленности наших поисков. Но начать необходимо с результатов проведенного нами анкетирования более чем ста актеров, которое касалось сущности профессии, ее философии. Эта анкета подсказана нашими славными предшественниками, учеными, которые в начале XX века захотели понять субъективный смысл актерского творчества. И может быть, мы ничего и не узнали бы об этом, если бы одним из опрошенных актеров не оказался Михаил Чехов. В нашу анкету включено несколько вопросов из тех, на которые ответил великий актер, поэтому будем считать, что в нашу сотню вошел и он.

Анкета состояла из двух частей: первая повторяла несколько вопросов из анкеты, приведенной в книге М. Чехова¹, и касалась сценических эмоций, механизм которых мы изучали, вторая была посвящена мотивации и изучала потребности, которые удовлетворяются или нет в профессии. Нам важна именно первая часть, потому что ее вопросы и ответы на них подтверждают нашу сказку и делают ее былью.

Итак, приведем вопросы.

1. Есть ли, по Вашему мнению, отличие эмоций сценических от жизненных и в чем оно выражается?

2. Нет ли у Вас каких-либо приемов, позволяющих вызвать сценические эмоции?

3. Бывают ли моменты в особенно любимых ролях, когда Вы чувствуете как реальность то, что происходит на сцене?

4. Моменты переживания на сцене вызывают ли у Вас подлинные, жизненные переживания?

5. Испытываете ли Вы во время игры на сцене особое чувство радости и чем, по Вашему мнению, это особое чувство вызывается?

На основании данного анкетирования было бы некорректно настаивать на статистических закономерностях: выборка небольшая, да и математической обработке анкеты не подвергались. Ответы на вопросы были распространенными, а не «да – нет», поэтому не будем говорить о процентах актеров, ответивших так или иначе. Скажем, что большинство (за очень редким исключением) ответили единообразно по сути, хотя, конечно же, разнообразно и индивидуально по форме.

Приведем несколько ответов на третий вопрос, ибо в нем, как в магическом кристалле, заключен сформулированный еще Дидро парадокс. Актерам напрямую было предложено оценить свое бытие на сцене. Многие из них впервые задались таким вопросом. Значит, обдумывая ответ, они «пробежались» в воображении по счастливым и несчастным мигам профессии и оценили, назвали эти мгновения. А как уже было сказано, «кем назовешься, тем и будешь».

Итак, ответы на третий вопрос анкеты².

¹ Чехов М. А. Литературное наследие: В 2 т. М., 1986. Т. 2. С. 65.

² В ответах сохранена авторская стилистика.

«Любая роль – это как бы „нить жизни“. Если „нить“ прерывается, то проваливается и реальность, которую создают обстоятельства. Твое (мое) личное волнение вызывает реальность происходящего на сцене».

«Да, когда ты внутренне свободен».

«Бывает, помните, что я рассказывал, когда вдруг „взлетел“ над сценой. Я вдруг перестал контролировать текст, он сам лился из меня. Иногда, когда партнеры возвращают меня в театр, на сцену, становится худо, хочется опять поймать ощущение полета, легкости».

«Бывает, но только на несколько минут и не на каждом спектакле».

«Если я не зажата в искусственной задаче, то все, что происходит на сцене вокруг меня, – реальность. Это реальность замысла и чувства».

«Бывает. Я иногда по-настоящему влюбляюсь в партнеров, потому что что-то настоящее возникло с ними на сцене!!! Невозможно, чтобы это была только игра».

«Происходит какое-то соединение настоящего, прошлого и будущего. Когда я как бы сверху смотрю на себя – персонажа. Это похоже, как говорят, когда душа отлетает и видит сверху все-все».

«Не просто реальность. То, что происходит на сцене реально, влияет на жизнь».

«Если твоя психофизика живет „по правде“, то такие моменты бывают. Как правило, это бывает очень редко и называется – „удачный спектакль“».

Среди опрошенных были актеры разного возраста, стажа и достижений – народные, заслуженные, совсем юные или пожилые. Ответы, которые приведены выше, не связаны со стажем или регалиями. Они – только пример, иллюстрирующий и своеобразие, и единообразие мнений всех участников опроса, который и показал, что ХОРОШИЕ актеры знают, что такое реальность на сцене. Такая оценка их профессиональных качеств верна: способность воспринимать предлагаемые обстоятельства и реагировать на них физиологически (то есть верить в них как в подлинные обстоятельства) выявлена, в том числе, и в исследованиях нашей лаборатории.

Такое, безусловно, актерское качество личности поддается тренировке. Актерский тренинг в театральной школе – размытое понятие, каждый педагог и ученик понимает под этим нечто свое. В этой книге мы будем говорить об актерском тренинге как о развитии организма и формировании у ученика способности к физиологической реакции на предлагаемые актеру обстоятельства. Отметим, что такой навык может быть полезен не только в профессиональной актерской деятельности, но и в жизни любого человека. Ведь умение реагировать только на те обстоятельства, которые избрал себе сам, и есть способ защиты от разрушающего воздействия многих негативных раздражителей. Кроме того, опыт применения упражнений тренинга с группами не актеров показал их эффективность для решения личностных проблем и психокоррекции.

Актерский тренинг – не только средство обучения будущих артистов, не только «гаммы и арпеджио» для обретения и развития профессиональных навыков. С нашей точки зрения, актерский тренинг и есть главный навык, который должен оставаться с актером на протяжении всей профессиональной жизни. Мы называем педагога по тренингу «тренером», но по окончании института актер должен сам для себя стать тренером, если, придя в театр, хочет заниматься творчеством.

Большинство упражнений цикла, названного нами «Актерская терапия»³ (на мышечную свободу, на внимание, на энергетику), должны войти в ежедневный «актерский туалет» и стать ритуалом, только в этом случае возможно продолжение развития актерской души после окончания учебного заведения.

³ Грачева Л. В. Актерский тренинг: Теория и практика. СПб., 2003.

Именно с этой целью мы ввели с первого курса обязательные записи всех упражнений и анализ ощущений после их выполнения. Свои дневники тренинга студенты называли по-разному, но почти всегда шутливо (не верили на первом курсе, что простые вещи, которые они проделывают со своими мышцами, телом, дыханием и т. д., должны будут оставаться с ними всю жизнь), например, так: «Уникальный учебник „тренинга и муштры“, составленный К. Р.», или «Дневник моей жизни в искусстве».

Но уже спустя два года возникает иное отношение к записям в дневнике. Третий курс – время активной работы над курсовыми спектаклями. У каждого есть роль, то есть материал для индивидуального тренинга, связанного с подготовкой к этой роли, к жизни в роли. Возникают новые задачи освоения профессии, новые связи между тренингом и содержанием занятий по актерскому мастерству. Упражнения цикла «Актерская терапия», кроме короткой общей разминки, переходят в сферу индивидуальной тренировки.

Содержание групповых тренировочных занятий определяется методическими требованиями каждого периода обучения. Но всегда остаются два центральных направления, завещанных нам К. С. Станиславским, – «Тренинг в работе над собой» и «Тренинг в работе над ролью». Некоторые упражнения зачастую трудно отнести к тому или иному циклу, потому что они решают одновременно и те, и другие задачи. Но все-таки попробуем определить эти задачи и проанализировать некоторые упражнения. Все упражнения опробованы практически, но, вероятно, многим покажутся новыми или неизвестными. Их применение подсказано открытиями психофизиологии, психолингвистики и т. д.

Первая часть нашей работы посвящена теории, чтобы последующее описание и анализ упражнений не показались просто новыми играми. Это не игры, а способы самовоздействия. Более того, в Приложении мы приведем результаты психофизиологической проверки эффективности некоторых базовых упражнений.

Чтобы не быть голословными в утверждении действенности предложенных упражнений, начнем с объективных психофизиологических закономерностей, известных сегодня. Обратимся к общей теории детерминации человеческой активности – теории эффордэнсов⁴, которая постулирует определенные закономерности поведения и действий человека. Теория эффордэнсов важна для нас, потому что объединяет **механизмы детерминации человеческого поведения в жизни и на сцене**. И в том и в другом случаях речь идет о воображаемой индивидом реальности. В первом случае – о реальности отобранных индивидом обстоятельств жизни, воздействующих на него, формирующих его поведение. Во втором случае – о воображаемой реальности в предлагаемых обстоятельствах.

Далее рассмотрим психофизиологический **механизм возникновения воображаемой реальности** и начнем с самого простого – с восприятия воображаемых ощущений. Затем обратимся к **механизму мышления и поведения в «другой» личности – в роли**. И, наконец, рассмотрим **способы «погружения» в предлагаемые обстоятельства** (ощущения, мышление, поведение), подсказанные психолингвистикой. Во второй части приведем ряд упражнений последнего периода, опробованных как с профессиональными актерами, так и с группами не актеров.

⁴ От англ. *afford* – быть в состоянии, позволить себе что-либо, *affordance* – возможность. См.: Гибсон Дж. Экологический подход к зрительному восприятию. М., 1988.

Субъективная реальность и воображаемая реальность

«Потребное будущее», действие и поведение человека определены не некоей объективной реальностью, а нашим представлением о реальности. Если это представление сформулировано словами (знаками), оно как бы обретает самостоятельную реальность и определяет «потребное будущее».

Эффордэнсы

Эффордэнсы – наше представление о мире, сформированное для реализации потребного будущего. Слово «потребное» в данном словосочетании очень важно, потому что только оно связывает будущее с прошлым (потребность в определенном будущем все-таки связана с прошлым).

Эффордэнс относится одновременно к окружающему миру и к индивиду, потому что это и есть мир в представлении индивида. Дж. Гибсон постулирует независимость эффордэнсов от потребностей и опыта. Характеристики активности (поведение, действие) и набор вовлеченных нейронов сенсорных структур (ощущения, восприятие) зависят только от цели поведения, изменяясь в случае возникновения другой цели даже в условиях постоянства «специфической стимуляции» (воздействия на сенсорные системы). Вспомните: если нам чего-то очень хочется, то становится жарко в любой мороз. Сценическая педагогика использует обратный ход формирования поведения на сцене – от физического к психическому. Верная физическая жизнь – физические действия и физические ощущения – возбудит соответствующие реакции, поведение, чувства. Рассмотрим, насколько это возможно с точки зрения психофизиологии. Дело в том, что понятие «эффордэнс» уравнивает сценическое поведение и поведение в жизни: в одном случае мы имеем дело с предлагаемой реальностью, в другом – с субъективной реальностью личности. Поэтому прислушаемся к тому, что утверждает эта теория.

Поведение определено только целью, только «пристрастностью» отражения среды в зависимости от цели. Образы – не «картинки в голове», возникающие после действия сенсорных стимулов (обстоятельств здесь и теперь: вижу, слышу, ощущаю), а «предвосхищения будущего» в виде актов-гипотез, включающих параметры планируемых результатов, и в видовую память попадают только те, которые сочтены «удачными», пройдя отбор «пробных» актов. То есть воображение – это **активный процесс мышления, в результате которого в видовой памяти возникают и запечатлеваются «картинки»**.

Значит, сколько бы опыт и реальное восприятие действующих сейчас раздражителей нам ни «кричали»: «сделай так!», мы действуем в соответствии с целью, диктуемой воображением будущего, а восприятие определено не реальностью обстоятельств, а «эффордэнсами», т. е. теми обстоятельствами, о которых мы «разрешили» себе думать. Стоит, видимо, остановиться на понятии «цель», раз оно так важно для поведения. Речь идет о цели, избранной сознательно, сформулированной в речи, внутренней или внешней, по определению М. М. Бахтина – в тексте: «Начинать свое исследование (познавание человека – Л. Г.) гуманитарий может с орудия, с поступка, с жилья, с социальной связи. Однако чтобы продолжить это исследование и довести его до человека, сделавшего орудие, живущего в здании, общающегося с другими людьми, необходимо отнести все это к человеческой внутренней жизни, к сфере замыслов, к тому, что было накануне действий. Необходимо понять и орудие, и жилье, и поступок – как текст. И в контексте реальных речевых текстов, сохраняющих канун поступка»⁵. Таким образом, цель управляет поведением, а целеполагание детерминировано мышлением.

⁵ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 292–293.

Мотивация

Вопрос о мотивах поведения может решаться по-разному. Автору довелось присутствовать на встрече представителей нескольких религиозных конфессий, посвященной проблемам насилия и ненасилия. Обсуждение началось с постулирования самих понятий – что считать насилием, а что ненасилием – с точки зрения различных религий. Выступавшие по-разному видели механизм возникновения насилия и, соответственно, определяли способы сопротивления насилию. Так, православие и кришнаизм полагают, что главный двигатель насилия – это чувства гнева, ненависти и т. д., поэтому сопротивление насилию возможно через противоположные чувства – любви, радости. Возлюби врага своего и тем самым сделаешь его своим другом. Примерно такой метод борьбы с насилием предлагают эти религии. Оказывается, поведением руководят чувства, изменение которых подвластно человеку.

Представитель другой конфессии – интегральной йоги Шри Ауробиндо – сказал, что поведением руководит мысль, в ней зарождаются ненависть, гнев, следующее за этим насилие. Следовательно, бороться с насилием можно при помощи изменения образа мыслей, которое, с одной стороны, приведет к устранению мотива для возникновения гнева и последующего насилия, с другой стороны, позволит подвергающимся насилию не воспринимать его как насилие, ибо восприятием также руководит мысль. Она источник всей жизни человека, в ней его цели, мотивы, поступки. Самосовершенствование с этой точки зрения есть управление мыслью, сознанием, умом, который является составляющей сознания. Ум и сознание отвечают за цели человека. Жизнь «это вечное Дерево, чьи корни вверху (в будущем. – Л. Г.), а ветви обращены вниз», – говорят Упанишады. «Когда человек начинает осознавать внутреннее сознание, – писал Шри Ауробиндо, – он может проделывать с ним самые разные вещи: посылать его как поток силы, создавать вокруг себя круг или стену сознания, направить мысль так, чтобы она вошла в голову кому-нибудь в Америке». Далее он поясняет: «Невидимая сила, производящая ощутимые результаты как внутри, так и вовне нас и составляет весь смысл йогического сознания. . . эта сила внутри может изменить разум, развить его способности и прибавить новые, овладеть витальными [физическими, биологическими] движениями, изменить характер, оказывать влияние на людей и предметы, управлять условиями и работой тела. . . изменять события»⁶. Это суждение противостоит тому, что приведено выше. Как видим, первая точка зрения (о главенстве чувств в определении целей) идеалистична, нет возможности ее практической реализации. А управление «внутренним сознанием» – вполне доступное и тренируемое свойство человеческой психики.

Вот, кажется, и ответ на вопрос о принципах саморегуляции, о коррекции субъективной реальности личности – *управление мыслью*.

Но! Все-таки цели человека в жизни и цели человека на сцене – вещи разные, хотя мы и утверждаем, что сценическое действие строится по законам жизни.

⁶ Сатпрем. Шри Ауробиндо, или Путешествие сознания. Л., 1989. С. 73.

Достижение цели

Предположим, что сценическое действие есть именно процесс достижения цели. Только вот что за цель определяет поведение актера в роли? Если цели актера и роли расходятся, а именно это утверждают сторонники особой, эстетической «художественной правды», то ни о каком погружении в предлагаемые обстоятельства и подлинном восприятии-реактивности на сцене не должно идти и речи. Мы утверждаем обратное. Значит ли это, что поведение, восприятие и реакции действующего актера определены эффордэнсами, предлагаемыми ролью, и только? Собственно актерская, глубинная цель – принять на себя жизнь исполняемой роли – уходит в далекие уголки сознания. Но если все «означаемое» – лишь наше представление, то представление, заданное целью действия в роли в данный отрезок времени, и есть набор эффордэнсов, которые определяют поведение человека в данный момент, человека, соединившего в себе себя и роль.

Ощущения (набор вовлеченных сенсорных структур) могут меняться в зависимости от цели, которая ставится сознательно. Это, согласитесь, вызывает новые размышления о ответственности упражнений «на память физических действий и ощущений». Также в упражнениях на воображение, приведенных нами в статье «О тренировке воображения»⁷, нужно, видимо, тренировать воображение человека-роли не только на прошлое, но и на будущее. Именно оно должно стать провокатором «нового» поведения в роли. А заставить себя поверить в реальность этого будущего (персонажа) для себя (актера) – задача доролевых упражнений тренинга.

Психофизиология утверждает, что активность любой клетки, в том числе и нейрона сенсорной структуры, «целенаправленна», а не детерминирована «сенсорным входом» (воздействием здесь и теперь), следовательно, можно ожидать, что она будет возникать при достижении соответствующего результата и в *условиях искусственной блокады данного входа*. Таким образом, тренируя память ощущений и способность организма к самоуправляемой «искусственной блокаде» входа – т. е. невосприятие подлинного воздействия среды сенсорными системами, мы тренируем подчинение организма воображаемым обстоятельствам, по крайней мере физическим. Но здесь очень важна именно «искусственная блокада». Более того, от цели поведения зависит активность рецепторов, рецепторы «видят» то, что диктуется целью поведения.

Еще в начале XX века С. Рамон-и-Кахал высказал предположение, что возбудимость рецепторов определена механизмом внимания, регулирующим эфферентные влияния (внутренние, а не внешние стимулы).

Убедительные примеры того, как субъективность отражения реальности проявляется в организации активности мозга, получены при анализе зависимости активности нейронов сенсорных структур от целей поведения. С точки зрения теории функциональных систем активность нейрона связана со стимуляцией соответствующей рецептивной поверхности и условием вовлечения данного нейрона в достижение результата поведения является контакт объектов среды с этой поверхностью.

Однако при изменении цели, даже в условиях продолжения контакта – постоянной стимуляции, может наступить «исчезновение» рецептивного поля – нейрон перестает участвовать в организации поведенческого акта. От цели поведения зависит активность рецепторов, а, следовательно,

⁷ Как рождаются актеры: Книга о сценической педагогике / Под ред. В. М. Фильштинского, Л. В. Грачевой. СПб., 2001.

восприятие и ощущения. Организация всех процессов в функциональной системе детерминирована результатом. Более того, оказывается, нейроны можно «научить» формированию нового, заданного целью, поведенческого акта. Специализация (участие в актах поведения) нейронов означает, что мы воспринимаем не мир как таковой, а наше с ним соотношение – субъективный мир, обусловленный структурой функциональных систем, из которых состоит память. Отметим, что во время трансформационных процессов (изменение цели) отмечается «перекрытие» активаций нейронов, относящихся к предыдущему поведенческому акту.

«Перекрытие» очень важно, на наш взгляд, для поиска способов самоуправления, если оно может производиться сознательно, как торможение определенных нейронных групп – функциональных связей, бывших в прошлом опыте.

Развитие органов чувств

Говоря о развитии органов чувств на первом году обучения в театральной школе, мы относимся к этому все-таки несерьезно, не задумываясь о способах такого развития с психофизиологической точки зрения. Упражнения «на память физических действий» задействуют – активируют имеющиеся функциональные системы, возможно притормаживая восприятие реально действующих раздражителей. Это так! Более того, тренируется избирательное, произвольное внимание, что необходимо нам в первую очередь. Но расширения сенсорного восприятия – видеть, слышать – при этом не происходит.

А ведь мы в прямом, а не в переносном смысле говорим об этом, наследуя открытия Станиславского. А. М. Смелянский пишет: «Станиславский хотел обострить до предела нервную, сенсорную природу артиста, который должен „слышать“ и чувствовать душу людей, предметов, слов. Он должен открывать свои поры миру примерно так, как это делает пророк в пушкинском стихотворении (очень близком по пониманию творящего духа к тому, что испытывал Станиславский): „И внял я неба содроганье, и горний ангелов полет, и гад морских подводный ход...“»⁸.

Если говорить о развитии органов чувств, то скорее методы «искусственной блокады», как показывают эксперименты, содействуют «научению» сенсорных систем. Давно известно, что депривация восприятия ведет к замене его воображаемым миром (галлюцинации), а патология одного из органов чувств сопровождается более активным развитием другого (у слепых обостряются слух и тактильное восприятие и т. д.). Во всяком случае, это указывает на возможность избирательного воздействия на системы определенных уровней и на роль этих уровней в системной организации поведения.

Пример, который приведен далее, нуждается в психофизиологических доказательствах и относится более к феноменологии, чем к науке. Однако это явление существует. Центр Е. Бронникова «дает» зрение абсолютно слепым людям, иногда даже при отсутствии глаз. Метод Бронникова заключается в развитии у слепого человека внутреннего видения окружающей реальности, основанного на сумме восприятия всех остальных органов чувств и работе воображения.

⁸ Смелянский А. М. Профессия – артист // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 9 т. М, 1989. Т. 2. С. 20–21.

Развитие воображения

Существуют практики развития воображения при помощи депривации зрительного восприятия. Например, Институт для слепых (Милан, Италия) предлагает участникам группы (зрячим) практику «Дом»: неделю жизни в доме с плотными черными повязками на глазах. Одна из участниц рассказывала автору этой книги: «В первый день это сплошной стресс и обостренная до болезненности чувствительность, а далее совершенно новый ОПЫТ, который нельзя описать словами, постепенно открывается внутреннее видение мира, яркое и пронзительное».

Сценическое действие как поведенческий акт, рожденный восприятием воображаемых (предлагаемых) обстоятельств, возможно с учетом всех условий организации поведенческого акта, названных выше. К ним относятся: расширение сенсорного восприятия, научение новым реакциям – саморегуляция, «перекрытие», выбор реакции, не обусловленной собственным прошлым опытом, а только целью персонажа, овладение управляемым мышлением, внутренними видениями, внутренней речью. В этом контексте употреблены термины не педагогические, а психофизиологические.

Механизм мышления в «другом» сознании – мышление в роли

Итак, поведенческим актом управляет *цель поведения* – это сознательный акт, обусловленный мышлением. Ощущения являются необходимой составляющей поведения живого человека, следовательно, также в какой-то степени опосредованы целью.

Обобщая данные о механизмах мышления, ученые пришли к выводу, что важным признаком корковых связей в процессе мышления является их конвергенция к определенным центрам – фокусам взаимодействия. Предположили, что каждая из связей приносит к центру из определенной области коры или подкорковых образований свою информацию. В фокусе эта информация может быть перекомбинирована определенным образом. Фокус взаимодействия представляет собой, таким образом, некий центр информационного синтеза, где происходят процессы, сходные с теми, которые наблюдаются в проекционной коре при возникновении ощущений.

Изменение мышления

Основное условие рождения воображаемого ощущения или поведенческого акта, определенного целью персонажа, состоит в том, что место сенсорного сигнала может занять информация, хранящаяся в оперативной памяти (например, об обстоятельствах роли), а ведущая роль в процессах информационного синтеза принадлежит в этом случае не проекционной, а ассоциативной коре. В фокусе оперативная информация сопоставляется с информацией, извлекаемой из долговременной памяти, и сигналами, приходящими из мотивационных центров, которые также «помогают» – актер хочет стать другой личностью – информационному синтезу в пользу подчинения поведения (и ощущений) цели.

Эти данные указывают на ограниченность «метода физических действий», опорного в театральной действительности ушедшего века, для возбуждения иной стратегии поведения, рождения подлинной реакции вне изменения мышления. Что такое изменение мышления? Способ мышления определяют эффордэнсы – экологическая ниша существования человека. Расширить экологическую нишу можно расширением границ языка. Автор теории языковых игр Людвиг Витгенштейн утверждает, что посредством того или иного языка человек исследует границы некоей «клетки», в которую он помещен. Экологическая ниша – набор эффордэнсов – клетка, границы которой могут быть расширены, изменены. Посредством языка, иного мышления может быть «выбрана другая клетка». Только физические действия «клетку» не изменяют и не расширяют.

Мысленное действие

Следуя завету К. С. Станиславского «вызвать в актере позывы к действию», мы должны искать то, что провоцирует импульс. А его провоцирует мышление или «мысленное действие» как начальная форма, как провокатор действия, как ключ, замыкающий цепочку нервных связей, включающий собственную эмоциональную природу. Мысленное действие опирается на мотивы, на эффордэнсы как представление о потребном будущем, на прошлый опыт, формирующий мотивы и потребности, на «текст жизни». «Текст жизни» можно проговорить, сформулировать в речи, можно проговорить даже неосознанный опыт, если использовать «заданный ритм» речи, движения, дыхания, но сформулировать можно именно «текст жизни», а не глагольно-определенное действие, что, как показывает опыт, иногда оказывается вредным.

В подтверждение этой мысли обратимся к исследованиям В. С. Библера, посвященным работам М. М. Бахтина: он утверждает, что осознавать некое бытие можно, только находясь вне этого бытия, в том числе своего собственного. «Такое сознание отнюдь не есть знание о моем бытии, как оно представляется в данном конкретном действии, не есть „знание о моем действии“. Речь идет не об этом, поскольку в акте осознания данного действия, или данной цели действия, или данного предмета действия ... еще нет и не может быть осознания моего бытия. Скорее наоборот. Зная о своем действии, я знаю о его (этого действия) целях, знаю, на что это действие направлено, знаю, в каком материале это действие протекает ... и именно поэтому, занятый своим объективизированным действием и его нацеленностью, я уже себя раздробил, у меня просто нет своего целостного бытия, мне „не до себя“. Я обладаю не сознанием, но знанием данного действия (или данных бесчисленных действий). „А мальчика-то и нет...“. И из суммирования всех этих действенных бесчисленностей мальчика не составишь»⁹. То есть сформулировать действие можно, только находясь вне бытия, внутри бытия «действенные бесчисленности» превращаются в анализ и разрушают бытие, которое определено информационным синтезом.

Информационный синтез

Каким же образом можно «спровоцировать» информационный синтез в связи с воображаемыми, а не реально действующими обстоятельствами? Вот вопрос, который нуждается в экспериментальном психофизиологическом изучении.

Некоторые ответы нам удалось получить в исследованиях Лаборатории психофизиологии исполнительских искусств СПбГАТИ и Института мозга человека РАН. Их результаты представляются существенными, потому что из разряда педагогического предположения перешли в разряд объективной закономерности (о первой части эксперимента мы уже упоминали ранее¹⁰).

Начали мы с изучения влияния некоторой воображаемой (только воображаемой, не сыгранной) ситуации, представленной на «внутреннем экране», на деятельность всего организма – работу сердца, легких и т. д. Измерение активности организма (активности всех важнейших внутренних органов) велось при помощи специального прибора, который дает возможность выявить среднее значение индекса функционального состояния всего организма до и после задания.

Задание заключалось в воспоминании эмоционально острой ситуации, бывшей в жизни каждого испытуемого. Испытуемым предлагалось прожить ее еще раз в воображении. При этом фиксировалось время воспоминания. Оттенок главной эмоции должен был быть сформулирован после воспоминания, все воспоминание не произносилось вслух, поэтому комплексов, связанных с публичностью переживания, не было. Испытуемый сидел в кресле, ничего не играл и только представлял себе нечто.

В эксперименте приняли участие 30 студентов-актеров и 20 студентов других специальностей Академии (контрольная группа). Оказывается, при воспоминании в воображении острой стрессовой ситуации организм студентов-актеров активизируется в различной степени по всем каналам. Реакцию активации мы назвали «актерской реакцией», таковая отмечена у 95 % студентов – актеров, а само актерское воображение назвали «телесным», ибо оно активизирует все существо человека.

⁹ Библер В. С. Идея культуры в работах Бахтина // Одиссей: Человек в истории. М.: Наука, 1989. – С. 39.

¹⁰ Грачева Л. В. Актерский тренинг: Теория и практика. СПб.: Речь, 2003.

Противоположная по знаку картина наблюдается у студентов контрольной группы. У 90 % студентов этой группы отмечено снижение индекса функционального состояния – активации. То есть «неактерское», «не телесное» воображение не затрагивает организм, снижение активности происходит естественным образом за время выполнения задания, так как испытуемый сидит в кресле неподвижно, не совершает никаких «физических действий» (так же, как и испытуемые актеры).

Из этого эксперимента можно не делать никаких выводов, потому что «это и так известно практически», а можно сделать целый ряд выводов. Обратимся к выводам, практически важным для сценической педагогики.

Первый, конечно, важен для диагностики актерской одаренности, ибо активация организма в результате работы воображения отмечена у большинства (95 %) студентов-актеров.

Второй нуждается в подтверждении, требует продолжения наблюдений за обследованными студентами 1-го курса: включенность организма в проживание воображаемой ситуации (активация) выше у студентов 3-го курса, активность деятельности внутренних органов у них изменяется значительно больше, чем у приблизительно такого же числа студентов 1-го курса. Связано ли это с развитием воображения, включаемости – соединенности организма и воображения в процессе обучения, или такие качества они имели изначально при наборе на актерский курс? Если верно первое, то очень важно установить, что именно влияет на развитие данного качества. Конечно, у нас есть предположения на этот счет, потому что некоторые упражнения тренинга имеют целью именно такой результат, поэтому мы предприняли экспериментальную проверку, о результатах которой поговорим ниже.

Третий вывод может быть сделан из анализа соответствия изменения характеристик с успешностью обучения по субъективной педагогической оценке: отмечено, что студенты 3-его курса, у которых не повышалась активность организма в результате деятельности воображения, не являлись успешными на момент исследования.

Воображаемое переживание

Следующий эксперимент был связан с проживанием в воображении не личного воспоминания, а предлагаемых обстоятельств автора.

Исследовалась деятельность всего организма (вегетативные реакции), а также мозговое обеспечение (электроэнцефалограмма) при проживании в воображении ситуации скандала из третьего акта «Дядя Вани» А. П. Чехова.

Для эксперимента были приглашены студенты-актеры 4-го курса и контрольная группа (студенты других специальностей). Всем мужчинам было предложено прожить в воображении заданную ситуацию от имени Войницкого, женщинам – от имени Елены или Сони (по собственному выбору). И с теми, и с другими была проведена предварительная работа по разбору и анализу обстоятельств роли, по событийному разбору собственно сцены скандала. Затем производились измерения фоновой активности организма (активность на момент начала эксперимента), делалась запись фоновой электрокардиограммы (ЭКГ) и электроэнцефалограммы (ЭЭГ), измерялось артериальное давление. После этого испытуемые проживали в воображении «предлагаемые обстоятельства». В процессе этого постоянно фиксировались изменения ЭКГ и ЭЭГ, по окончании вновь делались измерения индекса функционального состояния после проживания в

воображении «предлагаемых обстоятельств». Были взяты группы из 12 актеров и 12 не актеров.

Эксперимент показал: у контрольной группы в процессе выполнения задания индекс функционального состояния в основном снижается (94 %), изменения ЧСС (частоты сердечных сокращений) практически не происходит; в то время как у актеров индекс функционального состояния повышается у всех (100 %), т. е. весь организм в целом активизируется, артериальное давление, измеренное после «переживания», повышается у всех, в отличие от контрольной группы. Рассмотрение же изменений частоты сердечных сокращений (ЧСС) требует особенно пристального внимания: понятно, что у всех актеров (100 %) количественные изменения весьма значительны, у некоторых амплитуда колебаний находится в пределах от 55 до 120 ударов в минуту. Но самое интересное, что все диаграммы ЧСС имеют три внятно выраженных эпизода «скандала» в соответствии с разбором: 1-й эпизод – Войницкий застал Елену, целующуюся с Астровым (ЧСС делает первый скачок), 2-й эпизод – «обсуждение» предложения Серебрякова о продаже усадьбы (ЧСС делает второй скачок), 3-й эпизод – выстрел (ЧСС делает третий скачок). У разных персонажей максимальные изменения в разных эпизодах: у Войницких – 1-й эпизод, у Сонь – 1-й эпизод (Соня узнает от Елены о результатах ее переговоров с Астровым), у Елен – 3-й эпизод (выстрел).

Результаты ЭЭГ также очень убедительны. Регистрировалась электрическая активность зон коры в 19 стандартных отведениях с референтными электродами на мочках ушей. Далее сравнивалась картина активации зон коры в процессе выполнения задания на проживание и задания, в котором в течение того же времени нужно было считать от одного до трехсот: у кого-то время замедлялось, и получалось меньше трехсот счетов за 5 минут, у кого-то резко убыстрялось, и они успевали досчитать до пятисот и более. Счет нужен был нам для фиксации параметров в эмоционально-нейтральном состоянии. Оказалось, что при нейтральном счете и в той, и в другой группе картины активированных и тормозных зон коры головного мозга похожи, хотя у актеров, в отличие от контрольной группы, активируются также нижние задние доли, что указывает на активность воспринимающих систем даже в этом нейтральном внутреннем процессе. У контрольной группы эти зоны заторможены. Что же касается задания «на проживание», то картина снова, как и при регистрации вегетативных изменений, строго противоположная.

У актеров происходит значительная активация, в то время как у не актеров столь же значительное торможение.

Конечно, исследования были продолжены, в них приняли участие студенты разных актерских мастерских. Результаты новых экспериментов подтвердили уже полученные данные.

Можно продолжить эксперимент, но столь одинаковые изменения у всех испытуемых актеров и не актеров (контрольная группа) уже сейчас доказывают многое.

Первое и самое главное, что они подтверждают, – тренированное воображение актеров включает весь организм во всех аспектах его деятельности. Происходит это без проигрывания сцены, а значит, физическая жизнь в сцене (физические действия) не столь уж существенна для данного результата. *«Рычагом» включения организма является воображение.*

Обучаемость

Следующий эксперимент убедил нас в том, что погружению в предлагаемые обстоятельства студенты учатся в процессе тренинга и это качество не является просто характеристикой актерской одаренности. Для накопления статистики и выявления достоверности результатов, полученных на материале «Дяди Вани», мы повторили эксперимент с другим курсом (следующий набор мастерской В. М. Фильштинского).

На этот раз была взята пьеса «Ромео и Джульетта». В качестве положительной ситуации выбрали сцену «балкон», в качестве отрицательной – «склеп». Все юноши проживали ситуацию от имени Ромео, все девушки – от имени Джульетты.

На материале «Дяди Вани» этот тест проводился со студентами четвертого курса.

А на этот раз мы торопились получить подтверждение, и уже в конце второго курса, когда работа с пьесой шла во-всю, приступили к исследованию и были обескуражены.

Картина активации зон коры головного мозга в данном случае скорее походила на картину этого теста в контрольной группе, чем на ту, что мы получили в «Дяде Ване».

Спустя два года, в конце четвертого курса, мы решились повторить эксперимент и убедились: магический результат активации в актерской группе и деактивации в контрольной группе в результате проживания в воображении предлагаемых обстоятельств подтвердился.

На втором курсе студенты еще не научились «погружению» в предлагаемые обстоятельства, а на четвертом курсе предлагаемые обстоятельства опять дали более существенную активацию в сравнении с автобиографическими (проживание в воображении эмоционально-окрашенного личного случая, бывшего в жизни испытуемого).

Следующие эксперименты, проведенные со студентами разных мастерских академии (мастерская С. Я. Спивака, мастерская Г. М. Козлова), подтвердили полученный результат.

Действительно, физиологическая реактивность в связи с предлагаемыми обстоятельствами обретается и усиливается в значительной степени в процессе обучения¹¹. А это означает, что человек может реагировать не только на реальные раздражители, но и на те, которых нет, но потребные, надобные для психологического равновесия. Что указывает на возможность использования некоторых упражнений не только в обучении актеров, но и в психокоррекции, психотерапии.

Тренировка воображения

Что такое воображение в роли и как его тренировать? Вот, на наш взгляд, главный вопрос тренинга в работе над жизнью в роли. Для начала все-таки нужна расшифровка самого слова «воображение».

Как связаны воображение и мышление? Конечно, их нельзя разделить, это единый **поток сознания**, в котором перемешаны мысли (в свернутом – отрывочном виде), картинки-видения. В то же время мышление поддается тренировке, самоуправлению: можно тренировать непрерывность мышления на заданную тему, переключение от одной темы к другой, остановку – безмыслие, перехват мыслей у партнера, мышление в определенном ритме или изменение ритма мышления в зависимости от внешнего задаваемого ритма, можно длительное время концентрироваться на мышлении на заданную тему.

Воображение в этом случае остается ведомым, оно управляется мыслью. Мысль возникает в результате осознания не осознанного до этого момента восприятия. Мысль может быть логична или алогична. Отнюдь не каждая мысль сопровождается картинками-видениями. Кар-

¹¹ Подробно отчет об этом и других экспериментах лаборатории представлен в Приложении.

тинки возникают скорее от алогичных мыслей, связанных с восприятием и осознанием ассоциативного, аффективного.

Видения не поддаются упорядочиванию и запоминанию, потому что в этом случае будут не видения, будоражающие наши чувства, тело, ум, заставляющие сворачивать с прямолинейной (обдуманной) логики поведения и мышления, а список выученных предвиденных картинок, где мы все знаем наперед. Это скорее насилие над воображением, препятствующее подлинному мышлению, воображению, восприятию.

В упомянутом исследовании особенностей актерского воображения мы всегда спрашивали у студентов, как они вспоминали случай из жизни, острую стрессовую ситуацию. Было несколько вариантов ответов: вспоминал, с чего все началось, как это было; вспомнил пик ситуации – как меня оскорбили, обидели, обрадовали; вспомнил эмоционально-острое чувство стыда, вспомнил, что кровь прилила к лицу, а потом стал вспоминать, как это случилось.

Третий ответ давали студенты с острой физиологической реакцией на воображаемую (вспоминаемую) ситуацию, второй – студенты, которые вспоминали в свернутом виде (время воспоминания короткое), здесь были и «актерские» и «неактерские» реакции («актерская» реакция – активация).

И, наконец, первый ответ принадлежал студентам, у которых произошло снижение активации, их организм как бы «успокоился» от воспоминания стресса (ведь они не двигались, продолжали сидеть в кресле, а само воображение не возбудило ни сердце, ни легкие и т. д.), эмоцию они вспомнили умозрительно, ситуативно – набором последовательных картинок от начала до конца. Хотя задание всем давалось одинаковое – прожить эту ситуацию в воображении еще раз.

Следовательно, для одних – актеров – на первом месте эмоциональная память, включающая тело, для других – последовательность вспоминаемых картинок, не затрагивающая, видимо, эмоциональную сферу. Кстати, один из экспериментов нашей лаборатории подтвердил это. Мы хотели зафиксировать мозговую реакцию на восприятие эмоциональных картинок, которые предъявлялись на мониторе с достаточно большой скоростью, чтобы испытуемые успели увидеть, но не успели обдумать увиденное. Никаких значимых различий в восприятии картинок не выявлено, то есть восприятие картинок, не сопровождаемое мышлением, не включает эмоциональную сферу.

Вспомним ответ М. Чехова на вопрос анкеты по психологии: «Чувство радости, всегда испытываемое в творческом состоянии, вызывается: 1) освобождением от собственной личности и 2) осознанием (или вернее переживанием) той творческой идеи, которая недоступна *обычному* моему сознанию (курсив мой. – Л. Г.)»¹².

«Другое», отличное от «обычного» (в том числе расширенное или обретенное путем расширения) сознание относится к проблеме «зерна» роли, на этом следует остановиться.

Мы зачастую мистически боимся формулировать словами ту особенность сознания в наиболее удачные моменты сценического бытия. М. Чехов назвал это *освобождением от собственной личности*. Наше анкетирование также подтвердило возникновение иной реальности: «удачный спектакль» – это когда, по мнению актеров, они чувствуют как реальность то, что происходит на сцене.

Мышление и воображение являются регулятором, «кнопкой включения» иной реальности как иной стратегии поведения, зерном иной личности.

Поэтому поразмышляем о направлениях тренировки мышления.

¹² Чехов М. А. Литературное наследие. Т. 2. С. 82.

Текст жизни и текст роли

Цель поведения определяет восприятие, реактивность, а главное, она же определяет и обуславливает мышление, так или иначе выраженное в речи.

Регулирующую и интегрирующую роль в психической деятельности современная психология отдает ритму, организованному при помощи **речи**: «...внимание может быть представлено как эффект конвергенции интегративной функции психического пространства – *времени и речевого действия*. В качестве такого эффекта оно играет роль фильтра, выделяя в интегрируемой совокупности психических явлений зону и границы... целостности... обеспечивающей эффективное сознательное управление... психическими актами и психической деятельностью в целом», – пишет Л. М. Веккер¹³.

Отбор понятийных связей

Ранее нами проводились упражнения на тренировку мышления, связанные с ритмом ассоциаций. Ассоциативный метод оценки семантических полей применяется в психолингвистике для диагностирования развитости сознания субъекта при помощи измерения смысловых отношений, которые возникают при предъявлении слова.

При изучении скорости реакции – времени, которое затрачивалось испытуемым на поиск того или иного слова, – оказалось, что наиболее сложные формы ассоциаций требуют большего времени, было доказано также, что время возникновения ассоциативных словесных связей изменяется в процессе развития сознания. За каждым словом стоит система ситуативных, понятийных и просто звуковых связей. Оказывается, у ребенка преобладают ситуативные связи (мама целует, ругает), у шизофреника – звуковые (кошка – крошка, картошка), у взрослого – понятийные, а звуковые и ассоциативные связи тормозятся в пользу более существенных – понятийных.

Таким же образом происходит отбор *более существенных, как кажется испытуемому*, среди понятийных связей. То есть отбор «более существенного» обязательно тормозит мышление и сознание. Однако в неких особых состояниях сознания все связи начинают появляться с одинаковой вероятностью, тормозящая мышление избирательность исчезает. В качестве примера можно привести состояние засыпания, то же самое – при сильном утомлении, почти то же самое происходит в состоянии, именуемом «вдохновение», которое еще нуждается в изучении. В Приложении к данной работе представлены данные эксперимента, указывающие, что одно из наших упражнений ведет к состоянию, сходному с фазой парадоксального сна.

«Тормозные» состояния

Сходное изменение ритмов головного мозга в таких состояниях, как засыпание, опьянение, вдохновение – творческое самочувствие, уже известно. Известно также, что это связано с так называемыми фазами торможения: «уравнительной», когда все раздражители (сильные, самые слабые и несущественные) начинают вызывать одинаковую по силе реакцию, и «ультрапарадоксальной» фазой торможения, которая возникает при углублении тормозных состояний. В этом случае *слабые раздражители вызывают более существенные реакции, чем сильные раздражители*.

Что же это за «тормозные» состояния? В одном случае – засыпание, переутомление – сознание оказывается «на краю утеса», в неустойчивом равновесии, отсутствует доминанта

¹³ Веккер Л. М. Психика и реальность. Единая теория психических процессов. М., 1998. С. 601.

поведения. В другом случае – и, в первую очередь, в творческом самочувствии – сильнейшая доминанта тормозит все, не связанное с темой творчества.

Но если это так (а это так), то для обретения творческого самочувствия возможен не только возбуждающий, настраивающий воображение и мышление способ, но и, назовем его так, способ, **«тормозящий»** реальное восприятие – реальные раздражители, реальные ощущения, доминирующее в данный момент бытовое мышление. Обдумаем это на примере простых ощущений. По нашему театральному представлению, память физических ощущений приходит через подробности физических действий. То есть если в теплой комнате подробно и точно вспомнить «признаки» холода, мороза и «проделать» физические действия, определенные целью, скажем, «согреться», то воображаемые ощущения придут. Это неверно теоретически, не получается практически, и, главное, физиологически, на наш взгляд, здесь пропущен важный этап – организм должен уметь отстраниться от реального восприятия тепла в комнате – должно «затормозиться» реальное ощущение. Именно поэтому, мне кажется, Станиславский интуитивно абсолютно правильно поставил на первое место в законах актерской психотехники – закон мышечной свободы. Мышечная свобода – расслабленность притормаживает психические процессы.

Тормозное состояние предшествует воображаемому ощущению. Один из способов настройки – самовнушение вслух, речевая регуляция. Как известно, «речевые сигналы проникают до самых глубинных, даже обменных функций человеческого организма, вызывая в них как саногенные, так и патогенные сдвиги. Именно поэтому слово является важнейшим фактором не только психотерапевтического, но и общетерапевтического воздействия на процессы и функции в человеческом организме»¹⁴. С некоторой долей преувеличения можно сказать, что водителем самовнушения в данном случае является ритм тела – физическая расслабленность ведет к психическому притормаживанию реально воспринимаемых ощущений и восприятию речевых сигналов. Это относится к ощущению. Как быть с самонастройкой мышления, воображения? Механизм уже был назван, повторим еще раз: «...речевая регуляция оказывается необходимым средством расширения объема внимания – расширения, достигаемого, по-видимому, за счет укрупнения величины соответствующих информационных единиц»¹⁵.

Упомянем в связи с этим учение Р. Штайнера, оказавшего, как известно, большое влияние на М. Чехова. Он пишет: «Если, например, в сознании всплывает определенное представление, то, как результат действия естественных законов, к нему присоединяется и известное чувство или за ним следует закономерно связанное с ним решение воли. Человек входит в комнату, находит ее душной и открывает окно. Он слышит свое имя и отзывается. Его спрашивают, и он отвечает. <...> Таковы простые связи между мышлением, чувствованием и волеием (мышление стоит на первом месте – Л. Г.). Если окинуть взором человеческую жизнь, то можно найти, что все в ней построено на подобных связях. Более того, самую жизнь человека считают „нормальной“ только тогда, когда замечают в ней подобную связь между мышлением, чувствованием и волеием, коренящуюся в законах человеческой природы. <...> Успехи, ожидаемые от правильного воспитания или надлежащего обучения, основаны на предположении, что у воспитанника можно установить отвечающую человеческой природе связь между мышлением, чувствованием и волеием. Сообщая ему известные представления, всегда исходят из предположения, что позднее эти представления войдут в закономерную связь с его чувствами и решениями воли. <...> И эта связь, существующая в более тонком душевном организме, отражается также и в грубом физическом теле. В нем также органы волеия находятся в извест-

¹⁴ Веккер Л. М. Психика и реальность. Единая теория психических процессов. С. 606.

¹⁵ Там же. С. 604.

ной закономерной связи с органами мышления и чувствования. Поэтому *определенная мысль вызывает* (курсив мой – Л. Г.) каждый раз соответствующее чувство и проявление воли»¹⁶.

Профессор В. В. Налимов вообще рассматривает сознание как «механизм, оперирующий смыслами»¹⁷. Природа смыслов раскрывается автором через триаду **смысл – текст – язык**.

Следовательно, присвоение другого, чужого сознания в работе над ролью идет обратным порядком от языка (проговаривание авторского текста) к тексту (внутреннему и внешнему, сочиненному носителем сознания – актером) и далее к смыслу, то есть к другой личности, к другому сознанию. Смыслам Налимов придает значение реальности, наделяет их самостоятельным существованием. Смыслы обладают энергией и информацией. Последние открытия в области биоинформационных систем¹⁸ позволили сблизить представление о смыслах с представлениями о свойствах физической материи. Это стало возможно после того, как смыслы – явления качественные – были связаны с числом путем распределения меры на смысловом пространстве. Таким образом, можно с некоторой долей преувеличения сказать, что смыслы обрели физическую реальность.

Ассоциации

Итак, слово имеет смысловое семантическое поле, т. е. произнесение или восприятие слова включает механизм воспроизведения в мозгу смыслового, ассоциативного ряда, связанного с ним, индивидуального для каждого человека.

Психолингвистика говорит, что в принципе можно сознательно перенастроить семантическое поле, вызванное словом. А. Р. Лурия пишет: «Если каждое слово вызывает семантическое поле, оказывается вплетенным в целую сеть непроизвольно всплывающих ассоциаций, легко видеть, что применение слов или называние предметов отнюдь не является простой актуализацией определенного смысла. Как припоминание слова, так и называние предмета являются процессами выбора данного слова из целого комплекса всплывающих связей...»¹⁹.

Отметим непроизвольность «всплывающих» благодаря слову ассоциаций. Применение субъектом конкретного слова определено двумя факторами: частота, с которой встречается слово в данном языке и – в прошлом опыте субъекта. То есть применение слов относится к обстоятельствам жизни, к «зерну» человека.

Чужие слова

Вспомним, что проблема рождения точного авторского текста – одна из важнейших проблем сценической педагогики на этапе перехода к роли. Обычно мы рассматриваем эту как эскиз, где не требуется точный текст. К. С. Станиславский писал, и это было его важнейшим открытием: «... между своими и чужими словами „дистанция огромного размера“. Свои слова являются непосредственным выразителем собственных чувств, между тем как чужие слова, пока они не сделались своими собственными, не более как знаки будущих, еще не заживших в артисте чувств. Свои слова нужны в начальном периоде воплощения, так как они помогают вытаскивать изнутри зажившие, но еще не воплощенные чувства»²⁰. Как хорошо и точно сказано – «чужие слова – знаки еще не заживших в артисте чувств»! В этюде главным становятся живое восприятие и реакции актера.

¹⁶ Штайнер Р. Как достигнуть познания высших миров. Ереван, 1992. С. 123.

¹⁷ Налимов В. В. Спонтанность сознания. М., 1989. С. 189.

¹⁸ Биомедицинская информатика и эниология (проблемы, результаты, перспективы): Сб. трудов. СПб., 1995. С. 12–32.

¹⁹ Лурия А. Р. Язык и сознание. Ростов н/Д., 1998. С. 135.

²⁰ Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 8 т. М., 1957. Т. 4. С. 177.

Но мы хорошо знаем, как сложно потом говорить не те слова, которые хочется произнести в живом этюде, а написанные автором в сцене. Они «не рождаются». Мы мучительно придумываем упражнения «на рождение текста», иногда продуктивные. НО! Если у каждого человека семантическое поле слова (ассоциации и т. д.) определено прошлым опытом жизни – обстоятельствами, то точный текст автора «родиться» не может. Это возможно только в фантастическом примере совпадения семантических полей у актера и персонажа, т. е. в сказочных условиях совпадения прошлого опыта. Следовательно (а психолингвистика полагает, что это возможно), должен быть обратный ход – от точного текста к «зерну» к перестройке семантических полей. Это не опровергает, конечно, открытия Станиславского, но современная наука предлагает нам следующий ход: от слов (чувств) персонажа к словам (чувствам) актера.

Настройка мышления

У хорошего автора написаны слова индивидуальности, т. е. слова, которые произносит Войницкий, имеют точные семантические поля конкретного человека, они не случайны. Разгадывание обстоятельств жизни по тому, что говорит персонаж, или по тому, что говорят о нем, известно в театральной педагогике как один из приемов работы над ролью. Но, оказывается, уже само произнесение точного текста рождает в мозгу актера нечто, что смыкается с содержанием персонажа (совпадение ритмов – вибраций от произнесения), потому что существует еще и фактор частоты применения слова в языке. Рассуждать об изменении частоты применения слова от века к веку или об игре на иностранном языке мы не будем, потому что это относится к очевидным фактам.

Мы ищем способы настройки мышления, и оказывается, что произнесение точного текста уже само по себе настраивает мышление. Веккер пишет: «...общекодовая структура речевых сигналов преобразуется в другие частные формы кодов, характерные для специфической информационной природы сенсорных, перцептивных, общемыслительных, концептуальных или эмоциональных форм психической информации. <...> ...Речь – именно специфический интегратор человеческой психики...»²¹. То есть, произнося текст автора, мы задаем речевой код, кодируем целостный информационный обмен, создаем общий психофизический контекст речи и определенный речью психический настрой.

М. Чехов говорит о театре будущего так: «Сценическая речь выйдет из теперешнего натуралистически-хаотического состояния и путем специальной работы обретет художественно прекрасную и духовно глубокую выразительность, которая будет понятна каждому зрителю вне зависимости от языка, так как художественная убедительность речи далеко превосходит пределы узкого, рассудочного смысла слов»²². Действительно, слова не есть смысл и название предметов и явлений, они – кирпичики сознания, и «художественная убедительность речи» – это художественная убедительность «другого» сознания, построенного при помощи слов.

Это важно при всей практической, как известно педагогам, недостаточности метода. Поэтому все-таки изобретенные нами «этюды с точным текстом»²³ очень важны, они имеют не только репетиционную, но и тренировочную пользу и относятся к тренировке «зерна» роли.

Выбор мозгом именно данного слова связан, как уже было сказано, с семантическим полем – словарем данного человека, привычкой использования слов в определенном смысле, частотой использования – опытом, сформированным жизнью. В тормозном состоянии избирательность

²¹ Веккер Л. М. Психика и реальность. Единая теория психических процессов. С. 613–614.

²² Чехов М. А. Литературное наследие. Т. 2. С. 129.

²³ Этюды с точным текстом мы делаем по принципу демидовских этюдов: из текста сцены выбираем две-три ключевые фразы, которые должны «всплыть» в этюде к сцене.

затруднена, это отмечено во всех экспериментах, как с патологическим тормозным состоянием, так и с естественными – засыпание, утомление. Но мы говорили еще и о сознательном тормозном состоянии как специфическом состоянии сознания, в котором приторможено реальное восприятие, а его место занимает воображение. Однако этому состоянию сознания должны быть также свойственны признаки тормозного состояния, в том числе потеря четкой избирательности, четкого селективного всплывания именно данного слова по определенному смысловому признаку.

В этих случаях, согласно данным экспериментов²⁴, с равной вероятностью всплывают слова, сходные с искомым по смысловому, понятийному, звуковому признакам. Представляется, таким образом, что задача тренировки мышления актера в роли связана с «притормаживанием» собственных семантических полей, собственной избирательности слов и расширением своего прошлого опыта до «опыта» роли. «Лишняя» мышление избирательности в упражнениях на поток сознания, мы, конечно, не добиваемся патологии, «не бьемся» за психическое расстройство актера, но мы снимаем с собственного сознания шоры прошлого опыта, заставляем его оказаться «на краю утеса», по выражению Э. Барбы. Или выходим за пределы «средне-нормального сознания», по выражению Н. А. Бердяева: «То, что представляется средне-нормальным сознанием, с которым связаны общеобязательность и закономерность, есть лишь известная ступень затверделости сознания, соответствующая известным формам социальной жизни и общности людей. Но выход из этого средне-нормального сознания возможен, и с ним связаны все высшие достижения человечества, с ним связаны святость и гениальность, созерцательность и творчество»²⁵. Значит, все-таки тренировка «зерна» роли связана с тренировкой управляемого мышления, тренингом сознания актера при помощи речи, текста.

Далее будут приведены личные тренинги студентов для настройки воображения на роль, которую сегодня предстоит играть в спектакле. Об одной из таких настроек хочется рассказать здесь.

Студент С. начинает с того, что расслабляется и «пытается сохранить пустоту», чтобы потом при помощи слов роли занять «пустоту сознанием персонажа». К необходимости пустоты – тормозного состояния – он пришел самостоятельно.

Мы рассмотрели роль слова (речи) в организации мышления. Однако его роль столь же существенна в организации всех психических процессов от восприятия до воображения и, главное, для управления поведением: «Комплекс мышечных сокращений, реализующих общекинетическую мелодию движения и действия, управляет информацией, но не является ею. Речевое же действие и осуществляющая его речевая моторика, будучи также специфической частной формой исполнения, и поэтому будучи актом действия и компонентом деятельности в прямом смысле этого слова... остается актом переработки информации... Таким образом, на входе в интраиндивидуальный канал информационного обмена (обеспечивающий всю психическую деятельность – восприятие, реактивность, цели поведения, воображение, моторику, – Л. Г.) стоит прием речевых сигналов, слуховых или зрительных, а на выходе... опять-таки сигналы, речевые коды, но уже не слуховые или зрительные, а моторно-кинестетические, звуковые»²⁶.

²⁴ Лурия А. Р. Язык и сознание. С. 137–138.

²⁵ Бердяев Н. А. Проблема человека. К построению христианской антропологии // Ступени. 1991. № 1. С. 95.

²⁶ Веккер Л. М. Психика и реальность. Единая теория психических процессов. С. 612.

Роль слова в организации волевого акта

Рассмотрим роль слова в организации волевого акта. Это имеет непосредственное отношение к тренингу в работе над ролью.

Важное открытие психологии заключается в том, что источники волевого акта не следует искать в биологических факторах, определяющих жизнь организма, или в духовных факторах, входящих в состав психической деятельности. Идея А. Р. Лурии, объясняющая организацию волевого акта, основана на анализе речевого развития ребенка. Рассмотрим вслед за ним этапы возникновения внешней и внутренней речи у ребенка. Что способствует возникновению внутренней речи? Как становление внутренней речи связано с развитием внешней? «... Развитие произвольного действия ребенка начинается с практического действия, которое ребенок производит по указанию матери... речевые инструкции матери перестраивают его *внимание* (курсив мой – Л. Г.), выделяя вещь из фона... на следующем этапе он начинает пользоваться своей собственной внешней речью, сначала сопровождающей действие, а затем опережающей его; наконец, на дальнейшей стадии развития эта внешняя речь ребенка „интериоризируется“, становится внутренней речью, которая принимает на себя функцию регуляции поведения... Так возникает сознательное, опосредованное речью произвольное действие»²⁷.

Речевая инструкция взрослого оказывает побуждающее воздействие, а не тормозное влияние на движение, даже если она содержит запрет: «Не делай этого!». Таким образом, внутренняя речь начинает принимать участие в организации тех сложных видов интеллектуальной деятельности, которые П. Я. Гальперин называет «умственными действиями»: «Умственные действия, являющиеся основой интеллектуальной деятельности человека, создаются на основе сначала развернутой, а затем сокращенной и свернутой речи»²⁸.

Внутренняя речь

Упражнения с развертыванием внутренней речи вслух известны в актерских мастерских. Однако играющий этюд студент, получив задание «Произноси внутреннюю речь вслух!», чаще всего начинает «нести» повторяющуюся ерунду, связанную с восприятием здесь и теперь – в обстоятельствах этюда, и иногда это вносит некий «оживляж» в происходящее (если это моно-этиюд), в другом случае возникает «тормоз», и студент судорожно соображает, что бы сказать, переставая думать в этюде.

Ошибка этих упражнений в неуточненности привычного термина «внутренняя речь», применяемого в сценической педагогике. С одной стороны, термин заимствован у психологии, с другой стороны, законы рождения и функции внутренней речи, известные психолингвистике, часто игнорируются сценической педагогикой.

Приведем пример говорения вслух внутренней речи в этюде. Этюд «Утро». Из палатки появляется парень, протирает глаза, смотрит на небо и говорит: «Эх, хорошо! Солнышко. Хорошо. Рыбку половлю» и т. д., сто раз повторяя и варьируя текст, иллюстрирующий его хорошее настроение этим утром. Другой пример – студентка проговаривает все, что видит и слышит, как акын, добавляя к этому свою оценку «как бы» обстоятельств этюда: «Я слышу его шаги. Интересно, он зайдет ко мне? В комнате беспорядок. Нужно убратсья...». Оба эти примера не имеют никакого отношения ни к внутренней речи, ни к мышлению. Более того, они мешают мышлению и жизни на площадке, потому что не имеют ни возбуждающей, ни

²⁷ Лурия А. Р. Язык и сознание. С. 145–146.

²⁸ Цит. по: Там же. С. 171.

тормозной функции в регуляции нервных процессов, а «главное место» в сознании уже занято. «Главное место» в сознании всегда принадлежит слову.

Какой же должна быть внутренняя речь, свойственная подлинному мышлению, и как ее тренировать?

Прежде всего отметим, что внутренняя речь с точки зрения психологии есть побудитель «умственного действия» и волевого акта. Она не является просто речью про себя, строящейся по тем же законам, что и внешняя речь. Она никогда не дублирует внешнюю речь. Интеллектуальный акт происходит иногда в десятые доли секунды, за это время, как «ни сворачивай» речь, нельзя успеть произнести ни про себя, ни вслух ни одного слова. В то же время интеллектуальный акт всегда побужден обязательной внутренней речью. Какая же она?

Для обозначения функций внутренней речи в психолингвистике используют два термина – «тема» и «рема». «Тема» – общий смысл задачи, стоящей перед человеком и требующей обдумывания в данное время. Не имеет значения, хочет человек обдумывать это или нет, «тема» – обстоятельства, которые активизируют, «понуждают» мышление, а значит, и внутреннюю речь. «Рема» – содержание мышления, связанное с выбором действия, которое следует выполнить. Внутренняя речь не содержит подлежащих, не носит обозначающего характера, она только указывает, в какую сторону нужно направить действие, всегда оставаясь в свернутой форме, всегда сохраняя свой предикативный (предикат в грамматике – сказуемое) характер, обозначающий только план дальнейшего высказывания или действия.

Внутренняя речь, конечно, может быть развернута, поскольку произошла от развернутой внешней речи и данный процесс является обратимым *по мере надобности*. Вот эта самая **мера надобности** и является самым важным в использовании внутренней речи в роли или в тренировке мышления. Мера надобности определяется только сознательно, когда человек хочет что-то обдумать, принять какое-то решение, не всегда, а только в особые моменты своего бытия он как бы специально «разворачивает» внутреннюю речь, в какой-то мере уподобляя ее внешней. Назовем это явление «сознательной внутренней речью». Однако даже в эти моменты остается и бессознательная внутренняя речь как регулятор поведения человека в момент обдумывания, может быть и несвязанная с темой.

Таким образом, когда в этюде мы просим студента проговорить внутреннюю речь вслух, мы усиливаем его мышление без меры надобности, прекращаем настоящую внутреннюю речь человека – актера, заменяя ее псевдовнутренней речью роли. Настоящую свернутую внутреннюю речь нельзя проговорить, можно проговорить только содержание мышления, обдумывания – внутреннюю речь, по **мере надобности** развернутую. А это возможно отнюдь не в каждый момент жизни в этюде, в роли.

Другое дело в тренинге – тренировка мышления, разворачивание и проговаривание внутренней речи актера по поводу, скажем, обстоятельств жизни персонажа. Отметим разворачивание внутренней речи именно актера, а не роли. Этот процесс действительно очень полезен для возбуждения воображения по поводу роли, для настройки эмоциональной сферы. Именно для этого, как нам кажется, Е. А. Лебедев «разворачивал» свою внутреннюю речь, записывая ее, готовясь тем самым к следующим спектаклям. Книга «Мой Бессеменов»²⁹ – бесценный учебник по тренировке мышления, воображения в работе над ролью.

Примеры такого рода работы над ролью в тренинге описаны нами ранее, но остановимся на них еще раз.

²⁹ Лебедев Е. А. Мой Бессеменов. М., 1973.

Актерам, репетирующим, скажем, роль Войницкого, дается тема мышления вслух «Пропала жизнь» – чеховский текст Войницкого из третьего акта. Как говорилось ранее, уже эти слова при проговаривании возбуждают определенные цепочки ассоциаций и в связи с ролью, и в связи с жизнью и прошлым опытом актера. Цепочки ассоциаций – это определенные структуры вовлеченных нейронов, находящихся, в том числе, в лобных и височных отделах коры левого полушария. При слуховом восприятии словесных сигналов или внутренней речи возврат возбуждения происходит в височную кору, следовательно, инициируется внутреннее звучание слов, а при чтении – в зрительную зону, следовательно, видения³⁰. Поэтому, хотим мы или нет, но само проговаривание слов включает мышление и видения на заданную тему.

В тренинге – настройке мышления-воображения перед спектаклем мы часто используем слово как регулятор воображения. Иногда студенты наговаривают себе прошлое персонажа, иногда, заставляя тело жить в интенсивном, активном ритме, в этом же ритме проговаривают авторский текст какой-либо сцены, чаще подготавливающей кульминацию. Например, студент, играющий Серебрякова, проговаривает сцену из второго акта, в ней необходимость изменений в жизни становится очевидной.

Еще один пример такого рода из нашего репетиционного опыта. Репетировали сцену Елена – Соня из начала третьего акта, когда Соня признается Елене в любви к Астрову. У студентки С., играющей Соню, не получалось, хотя только что она верно сделала разбор. В ее монологе есть фраза: «Я молилась всю ночь». Попросила ее рассказать, о чем Соня молилась, что просила у Бога, в чем каялась. Она начала проговаривать какие-то общие слова и быстро выдохлась, остановилась. Тогда я сказала: «Соня молилась всю ночь, ей было что сказать Богу, ты также не имеешь права останавливаться, пока тебя не остановят, говори непрерывно». Она робко начала, но уже через пять-десять минут слова «заставили» ее упасть на колени, заплакать, потому что именно в эту ночь у нее возникли мысли, которые прозвучат в финальном монологе и определяют ее мировоззрение на много лет вперед. Через некоторое время я остановила ее и попросила перейти к репетируемой сцене. Теперь она с полным правом произнесла текст «Я молилась всю ночь». Заплакали обе, и сразу стало понятно, почему Елена вдруг предложила Соне поговорить с Астровым. В разборе, когда мы говорили об острой жалости к Соне, студенткам это было непонятно. А сейчас ничего объяснять не пришлось.

Ритм

Вспомните частое педагогическое замечание студенту: «Сколько ни повторяй „мне страшно“ – ты себя не загнипотируешь, посмотри на дверь, оттуда угроза или из окна, подойди к окну, осторожно выгляни. Теперь тебе страшно», – и т. д. по цепочке физических действий. Оказывается, все именно наоборот. «Загнипотизировать», вернее настроить на что-то себя словом, можно – включаются ассоциации, мышление, внутренняя речь, чувства, а физические действия не активизируют нужные механизмы мозга.

Воздействует на мышление *ритм физической жизни* и только ритм, даже если характер физических движений не будет иметь никакого отношения к роли, но в момент «умственного действия» актер будет просто двигаться (ходить) в соответствующем ритме, это заставит мышление работать в том же ритме. Именно возбуждением мышления, разворачиванием внутренней речи мы и занимаемся в тренинге. Очень важны для тренировки подлинного возбуждения

³⁰ См.: Posner M. I., Rotbart M. K. Constructing neuronal theories of mind // High Level Neuronal Theories of the Brain. Cambridge, 1994. P. 183.

мышления длительность выполнения упражнения, сознательное, волевое удерживание речи, а значит, мышления, около темы.

Более того, экспериментальные исследования показали, что именно внутренняя речь руководит физическими действиями и наоборот быть не может: поражение лобных долей мозга приводит к нарушению той формы организованного с помощью собственной внутренней или внешней речи действия, которое складывается у ребенка уже к трем-четырем годам. Такого больного просят выполнить простое физическое действие – показать кулак в ответ на показанный ему кулак, он это выполняет. Но потом его просят показать палец в ответ на показанный кулак. Он верно проговаривает задание, но все-таки показывает кулак, а не палец, т. е. не может подчинить свое действие словесной инструкции, вступающей в конфликт с наглядным образцом. Он говорит: «Теперь надо показать палец», однако показывает кулак, имитируя движение экспериментатора.

Впрочем, о *первичности внутренней речи* в жизни известно и так. Предшествующие размышления и примеры приведены для того, чтобы доказать сомнительность с точки зрения психофизиологии эффективности обратного хода – от партитуры (цепочки) физических действий к верному мышлению, внутренней речи, а тем более – к рождению точного авторского текста роли, т. е. внешней речи.

В доказательство приведем следующий факт: «Передача сигнала на мышцы, их сокращение и обратное поступление сенсорных сигналов в кору потребовало бы не менее 300–500 мс. Это вызвало бы значительное рассогласование по времени между мозговой основой мыслительного процесса и его воспроизведением в субъективной сфере, что сделало бы последовательную *внутреннюю речь* (курсив мой. – Л. Г.) невозможной, а сами эти переживания ненужными. Именно поэтому механизм обеспечения психических переживаний и для речевых функций должен быть внутримозговым и иметь своей основой единую интегрированную систему связей проекционных и ассоциативных зон коры с речевыми»³¹.

Термин «мысленное действие» не прижился в практике театра и театральной педагогике. Возможно, это произошло все-таки от недоосмысленности понятия с точки зрения теории, возможно и другое: физические действия можно довести до «первичных» атомов – элементов, составляющих самое простое физическое действие, – до физических движений, они зримы, очевидны и не требуют теоретизирования и доказательств, к тому же их легко изменить, сказать «это правильно, так человек может вести себя в данных обстоятельствах, а это неправильно». Мысленное действие состоит из гораздо более сложных и невидимых элементов. Что такое мысленное действие? Психофизиология не дала до сих пор внятного ответа. Может быть, причина «неприживаемости» понятия и инструмента «мысленное действие» именно в этом: в сложности применения без специальных знаний, специальной тренировки этого умения.

Кстати, по учению упомянутого уже Р. Штайнера, управлять поведением при помощи «воления» (действие – волевой акт) может только человек, достигший совершенства ясно-видящего, который освобожден от связей между волением, мышлением и чувствованием³². Впрочем, все эти высказывания приводятся здесь не для того, чтобы «отменить» действие как инструмент работы над ролью. Но представляется, что этот умопостижимый элемент относится более к «разведке умом», к изучению обстоятельств жизни роли и пьесы. Более того, выводя на первое место мышление и речь в регуляции поведения, мы говорим именно о научении действовать в воображаемых (предлагаемых) обстоятельствах.

Поэтому далее проанализируем те аспекты, которые касаются управления поведением, действием с помощью речи, мышления.

³¹ Психофизиология: Учебник для вузов / Под ред. Ю. И. Александрова. СПб., 2003. С. 214.

³² Штайнер Р. Как достигнуть познания высших миров. С. 124.

Внутренняя и внешняя речь

Л. С. Выготский формирование речи определил как переход субъективного смысла в понятный другим знак в форме речевого высказывания³³. Иногда проговаривание вслух, т. е. попытка перевести смысл в знак, помогает сделать понятным этот знак и для себя, а не только для других. Всем знаком пример: объяснил что-то другому – и сам лучше понял. Решающую роль в этом процессе играет **внутренняя речь**. Она, как уже говорилось, имеет характер отдельных слов и их потенциальных связей, которые содержат все валентности слова (все смыслы, в которых оно может быть применено) в свернутой форме.

Контроль речи

Речевое высказывание включает в свой состав не только схему обозначения означаемого, но и контроль за протеканием всплывающих компонентов высказывания, выбор нужных речевых компонентов, требующий специальных усилий – «умственного действия». Выбор слов формоорганизует мысль, при этом усиливается контроль, который лишает слова, составляющие речевое высказывание, множества смыслов, оставляя один, – «мысль изреченная есть ложь». **Контроль – и «сторож», и «швейцар» на границе осознания неосознанного**. Он, конечно, нужен, но он же мешает в определенном смысле – ограничивает структуру высказывания, которая должна тормозить все побочные ассоциации. Нарушения этой «замкнутости» психологи относят к патологии. Но «замкнутость» отсутствует и у детей.

Нас, конечно, не интересует патология, но проблема снижения контроля существует как в психотерапии, так и в сценической педагогике. Для психотерапии это необходимо в случаях избавления пациента от личных комплексов и проблем. В сценической педагогике – для снятия шор «средне-нормального» сознания, ограничивающих «внутренний смысл» речевого высказывания.

От влияния этого «сторожа» здоровому человеку просто невозможно избавиться. Но «просить» его не вмешиваться, насколько это возможно, нужно учиться. Это то, что М. Чехов в анкете по психологии творчества назвал «освобождением от собственной личности». Это один из способов тренировки, «овладения» чужим мышлением – мышлением персонажа.

Нужно, как минимум, в тренинге попытаться избавиться от собственного контролера, который рожден личным опытом актера.

«Внутренний смысл» речи

Второй обязательный компонент речевого высказывания, открытый психолингвистикой, который очень важен нам для тренинга мышления, это «внутренний смысл» речевого высказывания – эмоциональный контекст. Эмоциональный контекст в жизни порожден целью высказывания. **ОПЯТЬ ЦЕЛЬ!** Вне этого контекста «сторож» не знает, что отбирать, что пропускать в речь, а что притормаживать. Возможно ли говорить вне эмоционального контекста? Будет ли это означать, что таким образом мы обманули «сторожа»?

Примером может быть любое заученное заранее высказывание или слова, которые произносятся для сокрытия подлинного внутреннего смысла, – обман, моторное выговаривание общих фраз.

³³ См.: *Выготский Л. С. Мышление и речь*. М., 1934.

Диалогичность

Третий компонент речевого высказывания – диалогичность (даже в монологе). Речевое высказывание всегда адресовано кому-то, часто самому себе. Рассматривая этот вопрос, конечно, не обойтись без идей М. М. Бахтина о диалогичности сознания и его предельном и идеальном состоянии в эстетическом деянии: «... другое Я – не просто эмпирически наличный „чужой человек“, но – именно герой. Не забудем, что эстетическое отношение „избытка видения“ возможно только в своеобразном общении автора и героя. Что это означает? „Герой“ здесь не просто „герой произведения“. Герой это другой человек, который воспринимается мной и понимается мной как мне необходимое Ты, мне насущное Ты, такое Ты, без которого мое бытие бессмысленно. Я его (героя) воображаю, воображаю (возвожу в образ), и именно этим воображением я его могу воспринять как целостное, замкнутое, завершенное и – вот парадокс – абсолютно вненаходимое, иное, отдельное от меня – и именно поэтому особенно насущное (ведь без него я не могу быть собой)»³⁴. И еще: «Такой во-ображаемый мной и вненаходимый – по отношению ко мне – другой человек насущен мне и воображен мной не как равнодушный „Он...“, но как Ты, как Собеседник, как иное Я, способное меня увидеть и услышать (!) со стороны, следовательно, *могущее меня завершить, замкнуть в личность*. Именно мое бытие в качестве Ты, мое бытие в глазах, в ушах, в сердце другого и есть цель всей моей эстетической деятельности»³⁵.

Кажется, здесь ответ на многие вопросы относительно существования в роли – от себя или от другого. Человек всегда в жизни, чтобы полноценно быть собой, должен уметь быть разным.

Сознание бимодально по сути, диалогично по механизму действия. Это в жизни. А на сцене зачастую игнорируются законы жизни. Мы же попробуем рассуждать о тренировке мышления, воображения, умении «быть другим», «освободиться от собственной личности» и т. д. при помощи известных на сегодня законов жизни. Значит, наша тренировка мышления в роли и должна опираться на них. А именно:

1. Внутренняя речь в роли, в этюде должна рождаться, не минуя этапов ее возникновения у ребенка: проговаривание всего потока сознания на тему в развернутой форме, шепот, переход к собственно внутренней речи в свернутой форме.

2. Так же, как у детей, проговаривание потока сознания на тему должно лишь в малой степени подчиняться контролю (правильности/неправильности разбора).

3. Эмоциональный контекст в рассказе самому себе о персонаже имеет характер оправдания всего происшедшего в жизни персонажа. Такой рассказ должен быть диалогичным.

4. Слово является важнейшим шагом перехода от чувственного познания к рациональному, т. е. оно важнейшее орудие формирования сознания человека по мере развития личности – освоения многозначности слов, контекстов, значимого – выбора своего означающего для означаемого. То же относится к возникновению «другой» личности – роли. Слово является инструментом создания вымышленной личности. Чем больше актер «наговорил» о роли, тем отчетливее для него сознание вымышленной личности.

5. Слово, звучание речи человека имеет волновой характер, а значит, ритм и частоту, воздействующие на ритмы головного мозга, на ритм существования человека, на эмоциональную сферу, поведение и т. д. «...Ритмичность временной последовательности предъявляемых стимулов создает возможности для вероятностного прогноза, для сенсорно-перцептивной экс-

³⁴ Библер В. С. Идея культуры в работах Бахтина // Одиссей: Сб. ст. М., 1989. С. 43.

³⁵ Там же. С. 44.

траполяции, иными словами – возможности для реакции на стимул воображаемый, но реально не воздействовавший»³⁶.

В наших упражнениях «наговаривания» в ритме стимулом являются слова, сказанные самому себе по поводу обстоятельств роли.

Что и как говорится

Важно не только то, что человек говорит (значения слов, подтекст, смысл), но и как говорит (интонация, ритм, темп, громкость, «насыщенность» – использование всех резонаторов). Здесь имеется в виду тренировка, следовательно, начинать нужно с того, что проще. Проще говорить тихо, в медленном ритме, не думая о правильности смысла. Далее необходимо усложнение (как в жизни, при развитии личности), требуется усилие: усложнение ритма и увеличение громкости, использование всяческих препятствий (например, тело «в неудобстве»), может быть применено и использование противоположных ритмов тела – движения и мышления – речи (быстрый ритм движения и медленный речи или наоборот).

В жизни слова рождаются от видений, от внутренней речи. В работе над ролью видения и внутренняя речь должны рождаться от слов. Вначале это вчитывание в слова автора, потом наговаривание собственных текстов по поводу обстоятельств. Поскольку про «другое» сознание еще ничего не известно, есть только текст автора, то про ритмы, темп и т. д. речи говорить рано, тем более – про интонации, паузы и т. д. Упражнение начинается с довольно абстрактного наговаривания про роль, обстоятельства от имени актера, расфантазируется жизнь роли, среда, случаи из жизни, которые не написаны автором, но про которые можно догадаться на основании изучения роли. Слова обязательно потянут за собой картинки – видения и ритм тела. Это произойдет не сразу, после многих погружений, после возвращения снова и снова к тексту автора.

Воображение актера включается словом (отметим, не авторским текстом, а собственными словами, рожденными мышлением, спровоцированными авторским текстом). **Актер рождает и «воспитывает», формирует новое сознание, новую личность.** И этапы этого процесса нельзя игнорировать: от наглядно-чувственного восприятия роли (как у ребенка), от развернутой внешней речи, сопровождающей всякую деятельность, к свернутой внутренней речи, к контексту авторских слов роли.

Помимо нового сознания, рождающегося таким образом, рождается и новая индивидуальность со своими особыми реакциями, восприятием, благодаря ритму речи, слов, ритмам мышления, движения.

Так должно быть, это объективная данность, но практически сценическая педагогика еще только приближается к ключам создания иной личности, иного сознания, проблема перевоплощения остается проблемой, которую хочется решать. Поэтому снова и снова будем привлекать в науку о театре знания из других областей науки, в том числе из психолингвистики.

³⁶ Веккер Л. М. Психика и реальность. Единая теория психических процессов. С. 578.

Сценические эмоции: текст и психолингвистика как инструмент

Сценическая эмоция должна быть предсказуема и управляема. В этом ее главное отличие от эмоции жизненной. И в том, и в другом случае (жизненная ситуация или сценическая) эмоция сопровождается как мозговой, так и вегетативной активацией. Следовательно, отличия нужно искать не в сфере выявления разницы задействованных зон коры, хотя и это отчасти предполагается, а в регуляции самоиндукции эмоций и в механизме самоиндукции.

Именно таким механизмом представляется эмотивная интонация – инструмент для «эмоциональной просодии» как общего эмоционального состояния. Автор термина Л. А. Пиотровская утверждает: «Сфера реализации эмоциональной просодии – текст»³⁷. Таким образом, необходимо рассмотреть текст не только как сферу реализации, но и как сферу зарождения, регуляции – самоиндукции эмоций через текст, в тексте.

Как пишет Пиотровская, интонация представляет собой сложное фонетическое явление, обладает языковой спецификой и образует в разных национальных языках закрепленные интонационные контуры. *Интонация эмоций* – лингвистическое явление.

Эмоция

Эмоция – это психическое состояние, непосредственно переживаемое человеком здесь и теперь. Эмоциональная оценка названа Пиотровской «первовидением», тогда как рациональная (интеллектуальная) оценка предполагает вычленение в объекте отдельных его признаков. «Качественное своеобразие эмоциональной оценки в нерасчлененности»³⁸, – пишет Пиотровская. Понятие «оценка» в сценическом бытии как раз включает в себя «сбор признаков», то есть расчленение восприятия на элементы, что сводит на нет возможность сценической эмоции, так как расчленение следует за первовидением и предполагает осознание возникшей эмоциональной реакции, тем самым снимая или нейтрализуя эмоцию. Опираясь в сценической практике на интеллектуальную оценку, мы лишаемся первовидения и эмоционального поведения, ибо поведение не сопровождается, а определяется эмоцией, которая возникает из восприятия.

Практике театра необходимо, чтобы именно эмоциональная оценка-«первовидение» сохранялась в условиях многократно повторяемого, нас интересует проживание «здесь и теперь», живое восприятие и живая реакция на предлагаемые автором (воображаемые) обстоятельства, как если бы они воздействовали реально. Станиславский назвал «если бы» магическим, понимая недостаточность всех своих значительных открытий в области погружения актера в предлагаемые обстоятельства. И «метод действенного анализа», и «метод физических действий» в триаде «текст – смысл – состояние» останавливаются на уровне смысла и не помогают приближению к эмоциональной оценке, чувственному восприятию. Неизменным при новом проживании остается только текст, смыслы и чувственное восприятие должны возникать всякий раз заново. Разница между «театром переживания» и «театром представления» существует более в теоретическом театроведении, чем в практическом театре. Речь может идти только о степени слияния с ролью – мере перевоплощения, но в любом случае сценическое существование требует полноценного включения актера в сценическую ситуацию на психофи-

³⁷ Пиотровская Л. А. Взаимодействие эмоционального и интеллектуального в процессе познания // Первая российская конференция по когнитивной науке: Тезисы докладов. Казань, 2004. С. 199.

³⁸ Там же.

зиологическом уровне. Как погрузиться в предлагаемые обстоятельства до веры в их воздействие, как «если бы» они воздействовали реально?

Одним из возможных ответов на этот вопрос может быть такой: «Особой формой регуляции как кратковременных, так и длительных процессов неспецифической активации является регуляция, осуществляемая с помощью речевой системы»³⁹.

А также: «Поскольку психический контроль осуществляется и по природе своей может осуществляться в процессе, прежде всего, произвольного регулирования и саморегулирования психического акта, а роль важнейшего психического регулятора выполняет именно речевое действие, совершаемое самим субъектом и вместе с тем несущее информацию о внешней физической, биологической или социальной реальности, речь тем самым оказывается важнейшим фактором организации процессов внимания»⁴⁰.

Признаки творческого состояния

А. С. Пушкин в стихотворении «Осень (отрывок)» (1833) точно описал признаки творческого состояния, а мы сейчас подчеркнем в тексте те из них, которые кажутся нам особенно важными. О поисках способов их обретения мы здесь и рассуждаем:

*И забываю мир – и в сладкой тишине
Я сладко усыплен моим воображеньем,
И пробуждается поэзия во мне:
Душа стесняется лирическим волненьем,*

*Трепещет и звучит, и ищет, как во сне,
Излиться, наконец, свободным проявленьем —
И тут ко мне идет незримый рой гостей,
Знакомцы давние, плоды мечты моей.*

*И мысли в голове волнуются в отваге,
И рифмы легкие навстречу им бегут,
И пальцы просят к перу, перо к бумаге,
Минута – и стихи свободно потекут.*

Перечислим этапы этого состояния:

- ✓ отстранение от реальности,
- ✓ «засыпание»,
- ✓ эмоциональное волнение,
- ✓ видения,
- ✓ мысли,
- ✓ текст.

Идем противоположным путем (от последнего – текста – к первому – отстранению от реальности) и достигаем особого состояния сознания, именуемого вдохновением.

Все наши теоретические и практические построения связаны с доказательствами воздействия именно такой схемы, порядка, механизма возбуждения творческого самочувствия, которому можно обучить.

³⁹ Нейрофизиологические механизмы внимания / Под ред. Е. Д. Хомской. М., 1979. С. 10.

⁴⁰ Веккер Л. М. Психика и реальность. Единая теория психических процессов. С. 60.

Рассуждая о тексте как об инструменте, формирующем цель поведения, эмоции, а следовательно, избирающем возможности «перекрытый» и т. д., мы приближаемся не только к способу произнесения текста, но и к личности, сотворяемой при помощи текста. В дальнейшем, вероятно, возможно создание характерных текстов (семантические поля, частота употребления и др. параметры), которые в совокупности с интонацией приблизят к сотворению другой личности через слово.

Слова и личность

Можно ли выявить некие характеристики личности через произносимые человеком тексты (параметры текстов: частота употребления слов, лексический и синтаксический контекст, анафористическая ссылка, фокус внимания, эллипсис)? Что можно сказать об Астрове или Войницком, анализируя текст пьесы «Дядя Ваня»? Можно ли приблизиться к характеристикам личности, используя характерные тексты? Могут быть созданы экспериментальные тексты с использованием выявленных в тексте пьесы параметров.

Крайне важным и интересным стал бы опыт регистрации характеристик мозгового обеспечения в процессе говорения этих экспериментальных текстов разными актерами. А что если будут выявлены схожие изменения характеристик мозговой активности? Это укажет на принципиально новые подходы и в сценической педагогике, и в психотерапии. Сразу в голове возникают упражнения для работы над ролью. Может быть, нужно, чтобы актер пробовал сам создавать такие тексты даже не по поводу обстоятельств роли, а в связи с собственными жизненными обстоятельствами, он должен просто говорить, предполагая, как это сказал бы Войницкий, используя его характеристики речи, изученные до начала работы над ролью. Вслед за речью должны измениться восприятие и реактивность, должна измениться физическая активность и поведение в целом, словом, вслед за иной речью должен появиться иной человек.

Следующая задача сценической педагогики, которую, вероятно, поможет решить психолингвистика, – найденные тренировочные характерные тексты должны все время меняться. Так как один и тот же текст, одно и то же движение, повторенные многократно, рожают сценарий привычного или привычный сценарий, не нуждающийся в мышлении заново. Такое поведение называют «рутинным сценарием». Характерные тексты могут, вероятно, приблизить к образу – другому человеку, другой личности, но как сделать, чтобы текст всякий раз рождал образ, а не превращался в рутинную активность схематического знания?

Возможно, языковые единицы экспериментального текста должны лишаться контекста. Ю. Р. Валькман пишет: «Здесь обсуждаются проблемы образного мышления. Строго говоря, у образов не должно быть контекстов, так как существование контекстов в общепринятом понимании неявно подчинено „тексту“. А текст – форма представления каких-либо мыслей. Так как образ далеко не всегда имеет текстовую форму выражения и часто остается имплицитным, то и приложение к нему категории контекста может быть неуместно»⁴¹.

Текст «Я помню чудное мгновенье» может быть записан так:

*Я
Помню
Чудное
Мгновенье.*

⁴¹ Валькман Ю. Р. Контексты в процессе образного мышления: определения, отношения, операции // Первая российская конференция по когнитивной науке: Тезисы докладов. С. 46.

В таком виде мы получаем возможность рассмотреть и осмыслить каждое слово вне известного нам контекста пушкинского стихотворения. Если человек, плохо знающий иностранный язык, пытается переписать иностранные слова, в его фокус внимания попадает не только каждое слово, но и каждая буква. В таком случае слова автоматически лишаются контекста. Контекст возникает от знания, знание же, переставая быть новым, превращается в рутинную активность. Мы должны познавать и рождать текст роли каждый раз заново. Эта проблема требует решения.

Присутствие

Теперь обратимся к концепции «presence» (англ. присутствие), которая, на наш взгляд, имеет прямое отношение к актерской психотехнике. Она возникла из практической необходимости анализа психических процессов в системах виртуальной реальности и описания основного психологического феномена, характерного для этих систем, – «эффекта присутствия», связанного с возникновением ощущения «здесь и теперь» у человека, помещенного в виртуальную среду.

В определенном смысле вся реальность, в которой мы живем, является виртуальной, так как субъективный мир человека основан на свойстве человеческой психики оперировать субъективными образами. Теория эффордэнсов, о которой упоминалось ранее, еще раз подтверждает это. По современным представлениям, чувство «presence» может быть максимальным при нахождении субъекта в трех разных мирах: реальном, виртуальном и внутреннем психическом мире. «Анализируя нейробиологические основы концепции „presence“... полагают, что чувство „presence“ эволюционно возникло из необходимости разделить информацию, получаемую субъектом от внутренней среды организма, от информации, получаемой от окружающего внешнего мира»⁴².

Сценическое существование актера априори должно опираться на чувство «presence».

В сценическом самочувствии все три мира присутствуют обязательно: это и реальность со всеми условностями окружающей среды, и виртуальность как безусловная вера в «предлагаемые обстоятельства», и внутренний, психический мир актера-роли. Последнее словосочетание написано через дефис, потому что это и есть самое виртуальное, что может предложить когнитивной науке актерская профессия. Ибо определить структуру сознания актера в роли можно только с учетом соединения внутреннего мира актера и роли. Что должен сделать актер, чтобы всякий раз, говоря одни и те же тексты, часто выполняя одни и те же мизансцены, обрести состояние «presence» и не скатываться в рутинную активность?

В. Б. Дорохов пишет: «По нашим и литературным данным... известно, что момент возникновения нарушения деятельности (ошибки) при засыпании сопровождается торможением альфа- и появлением тета-ритма ЭЭГ. При спонтанном восстановлении деятельности и активации субъекта наблюдается обратный процесс – восстановление альфа-активности ЭЭГ и осознание ошибки. Таким образом, по поведенческим, физиологическим и субъективным показателям можно идентифицировать моменты перехода состояния сознания от бодрствующего к дремотному (и обратно), а также – переключение восприятия «presence» между внешним и внутренним мирами субъекта... По мнению ряда авторов... генез альфа-ритма ЭЭГ определяется таламо-кортикальными нейронными сетями мозга и связан с взаимодействием субъекта с внешним миром.

⁴² Дорохов В. Б. Концепция «presence» и нарушение деятельности при засыпании // Первая российская конференция по когнитивной науке: Тезисы докладов. С. 81.

Генез тета-ритма обуславливается гиппокампально-кортикальной системой и более ориентирован на прием и обработку информации от внутренней среды организма. Эти нейрофизиологические представления совпадают с современной точкой зрения, что при развитии дремоты, сопровождающейся замещением альфа-ритма на тета-активность ЭЭГ, происходит изменение состояния сознания, при котором внимание от внешнего мира переключается на обработку информации от внутренней среды организма»⁴³.

Отметим, что «засыпание» мы не связываем со сном, а определяем именно как переход в особое состояние сознания, что сопровождается и сценическое самочувствие. Именно информация из внутренней среды – предлагаемые обстоятельства – начинает определять поведение актера в роли. Генез тета-ритма отмечен и в наших исследованиях влияния воображения сценической ситуации на психофизиологические характеристики. Но все же – что делать с информацией из внутренней среды, ведь она всегда будет опираться на анализ предлагаемых обстоятельств, следовательно, будет оставаться постоянной? Значит, рекомендация «обновлять воображение» или «думать каждый раз заново» не может быть выполнена, она не даст той самой первозданной новизны восприятия, вызывающей, оказывается, химическую реакцию, сопровождаемую выработкой эндоморфинов. Что делать, чтобы полноценно жить на сцене, то есть думать, воображать, физически себя чувствовать в соответствии с предлагаемыми обстоятельствами?

⁴³ Дорохов В. Б. Концепция «presence» и нарушение деятельности при засыпании // Первая российская конференция по когнитивной науке: Тезисы докладов. С. 81.

Сценарии рутинной активности как структуры схематических знаний

Схемы рутинной активности, или скрипты, различны у представителей разных профессий. Во всех случаях они имеют адаптивный характер, то есть скрипт как механизм закрепления навыка – *укороченная цепочка осознания действий*.

И. Е. Высоков пишет: «Полученные результаты, очевидно, свидетельствуют о тех соотношениях, что существуют между социальным опытом человека и степенью разработанности его представлений о типичных сценариях социального поведения. Так, профессиональная роль врача, очевидно, предполагает тесное социальное взаимодействие со своими пациентами. А это, в свою очередь, предполагает хорошее знание схем рутинного поведения, которые обеспечивают это взаимодействие. Профессия программиста такого тесного взаимодействия не предполагает. Отсюда худшее знание и схем социального поведения.

Аналогично, феминность (женское) – маскулинность (мужское) – это, прежде всего, различия в социальных ролях мужчин и женщин. Большая или меньшая степень соответствия этим социальным ролям предполагает, по-видимому, знание типичных сценариев поведения в рамках данных ролей. Таким образом, полученные результаты свидетельствуют о том, что знание сценариев рутинного поведения не отражает уровня интеллектуального развития личности, но отражает лишь степень овладения той или иной социальной ролью»⁴⁴.

Степень овладения ролью, социальной или сценической, таким образом, создает *сценарий рутинного поведения* без необходимости проживания здесь и теперь одной и той же ситуации с той степенью подробности (физической, мыслительной, эмоциональной), как это требуется в первый раз. Усилия театрального искусства, сценической педагогики, психокоррекции и психотерапии направлены на проживание роли и на сотом спектакле или отживание каждой ситуации в жизни. Следовательно, необходимо найти способы защиты роли и жизни от возникновения скрипта, который обедняет жизнь на сцене и жизнь человека.

Роль в жизни

Для этого рассмотрим механизм образования скрипта жизни человека – роли в жизни, ибо таковой и является основой поведения, привычек, характера, он и определяет характеристики личности. Одна из крупнейших проблем, поставленных на рубеже веков, связана с соотношением языка и нейроанатомии мозга (Т. В. Черниговская). Но лингвистическая наука объединяет когнитивное развитие и семантическую типологию. В. В. Казаковская (Институт лингвистических исследований РАН, Санкт-Петербург) анализирует вовлеченность семантических категорий в формирование детской речи и, следовательно, в формирование личности. Казаковская пишет: «Особый интерес представляет здесь исследование механизмов, средств и способов, при помощи которых осуществляется категоризация – вычленение отдельных компонентов действительности и ее структурирование (Ж.Пиаже, J. H. Flavell).

К их числу следует отнести, на наш взгляд, „лингводидактический“ аспект диалога „взрослый – ребенок“, обусловленный, главным образом, особой ролью вопросов взрослого в процессе становления коммуникативной компетенции ребенка. Имеется в виду значимость вопросов для освоения понятийных (семантических) категорий и средств их языкового выражения; „размораживания“ валентностей предиката в процессе развертывания синтагматиче-

⁴⁴ Высоков И. Е. Индивидуальные различия в сценариях рутинной активности // Первая российская конференция по когнитивной науке: Тезисы докладов. С. 100.

ской цепи высказывания... формирования начальных синтаксем... освоения диалогической техники»⁴⁵.

Процесс становления «модели ментальности» имеет особое значение в развитии человека, соотносится с представлением о собственном «Я». Это некая центрация мышления и, соответственно, речи, относимая к числу особенностей, ограничивающих ментальные операции в процессе развития ребенка, как утверждает В. В. Казаковская⁴⁶. Расширение ментального опыта подтверждается данными речевого онтогенеза. Таким образом, очевидно, что принятие на себя некоего иного ментального опыта так или иначе связано с изменением речи, собственно, речь с ее индивидуальными характеристиками и ведет к расширению сознания и ментального опыта в том числе.

Примеров обозначенного явления расширения ментального опыта, существующего объективно, независимо от понимания его и приятия (или непонимания и неприятия), можно привести множество, от изучения иностранного языка или попыток понять смысл речи говорящего на незнакомом иностранном языке до простого вчитывания в какой-нибудь сложный специальный текст. В случае необходимости или желания понять написанное или услышанное в мозгу совершается некая операция, связанная не с пониманием каждого слова, а, скорее, с «фотографированием» некоего общего смысла текста и его предположения – предосознания. Стоит начать говорить, употребляя новые тексты (даже не до конца понимая значения каждого слова), как «фотография» становится все более отчетливой, хотя новой информации о смысле слов вы не получили. Но такое автоматическое считывание смысла происходит только тогда, когда слова лишены для произносящего их контекста.

Читая характерные тексты, о которых уже говорилось ранее, актер может вчитываться в каждое слово как в новое, не употреблявшееся им ранее, тогда, возможно, произойдет довербальное «размораживание валентностей» слова.

Довербальные знания

Онтолингвистические термины «размораживание валентностей предиката» и «довербальный этап периодизации речевого развития»⁴⁷, несомненно, имеют отношение и к нашим направлениям тренировки по освоению лингвистически-личностного пространства человека-роли.

Именно довербальные знания извлекаются из памяти участников тренинга, они проговариваются вслух в «заданном» ритме, при этом расширяется валентность «высочившего» понятия, осознается воспринятое, но не осознанное ранее.

⁴⁵ Казаковская В. В. Когнитивное развитие и семантическая типология вопросо-ответных единств: данные речевого онтогенеза (на материале русского языка) // Первая российская конференция по когнитивной науке: Тезисы докладов. С. 101.

⁴⁶ Там же. С. 102.

⁴⁷ Казаковская В. В. Когнитивное развитие и семантическая типология вопросо-ответных единств: данные речевого онтогенеза (на материале русского языка) // Первая российская конференция по когнитивной науке: Тезисы докладов. С. 101.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.