

## ПУТИ И СРЕДСТВА УОЛИРОВАНИЯ СМЫСЛА

М.О.Чибель и А.Р.Лурия

Психологии хорошо известен тот путь, который проходит мысль, чтобы воплотиться в развернутую речь.

Со времени Л.С.Ротицкого этот путь представляется в следующем виде. Он начинается с мотива, который заставляет суб"екта высказать то или иное желание или сообщение; этот мотив толкает на создание общей мысли или замысла высказывания, который еще не носит речевой формы и ограничивается лишь самой общей схемой; этот замысел проходит через этап внутренней речи, сверхпулей по своему строению и предикативной по своей функции в этой внутренней речи создается потенциальная речевая система высказывания, которая уже дальше /по еще мало известным законам генеративной грамматики/ превращается в фразу и наконец в развернутое в речевое высказывание.

Можно с полным основанием утверждать, что весь описанный процесс может быть сформулирован как путь от мысли к речи или путь воплощения внутреннего свернутого смысла в внешнюю развернутую систему значений.

Однако, представлять этот путь как простое использование суб"ектом готовых лексических и грамматических ходов языка и описывать его в терминах современной психолингвистики или теории информации означало бы представлять этот путь неполно и односторонне.

Путь от замысла к развернутому высказыванию предполагает нечто большее, чем воплощение мысли в системе готовых ходов языка.

Говорящий должен не только сформулировать известную систему значений, достаточно полно отражающихся в лексических и логико-грамматических чодах языка. Очень часто он должен и выразить в доступной для восприятия системе внутренней смыслы передаваемого сообщения, отразить в нем то, что в этом сообщении представляется существенным, дать возможность слушающему воспринять не только внешнее содержание передаваемой информации, но и ту систему мотивов, которая за ним скрывается, иногда - свое собственное отношение к сообщаемой информации. Иначе говоря - передаваемое сообщение не должно исчерпываться системой внешних значений, но и сохранять элементы того внутреннего смысла, из которого исходил передающий информацию. Можно сказать, что сообщение должно располагать средствами передавать наряду с "открытым текстом" и внутренний подтекст, который мог бы расшифровываться /декодироваться/ слушающим так же легко, как и внешнее содержание сообщения.

Этот внутренний смысл /или подтекст/ передаваемого сообщения может быть гораздо богаче, чем его внешнее грамматическое содержание.

Иногда одна и та же фраза может иметь совершенно различный смысл, и одна и та же лексикологическая и грамматическая структура может скрывать за собой различные смысловые сокращения.

Здравствуйте - говорит учитель входя в класс

Здравствуйте - говорит влюбленный своей возлюбленной

Здравствуйте - говорит пациент входя в кабинет врача.

Здравствуйте - говорит человек, никогда когда его  
знакомят в чем-то

Здравствуйте - говорит человек, превозмогая свою неприязнь

Здравствуйте - говорит человек желая выразить этим словом радость встречи. и так до бесконечности.

нет граний разным жизненным комбинациям при которых это слово выражало бы не выражаемого каждый раз все новый и новый подтекст

Естественно, что такое многообразие смыслового подтекста" выступает в художественном Уповествовательном/ тексте гораздо более богато, чем в /об"яснительном/ тексте, который может быть полностью лишен внутреннего содержания и понимания которого может быть ограничено лишь декодированием заключенной в сообщении "мысли" или расшифровкой его объективного значения.

Возникает, однако, вопрос: какими средствами располагает субъект для того, чтобы не ограничиваться только превращением мысли в известную систему значений, использующих коды языка, но и для того, чтобы в возможно более доступных формах довести до слушающего и смысл или подтекст сообщения?

Психология хорошо знает, что кодирование мысли в систему высказывания располагает кроме средств языка /языковых кодов/ еще и системой внеязыковых средств.

У языковым кодам относятся лексическая система обозначений /слово/ и системы синтаксических кодов, которыми располагает человек. Самоочевидно, что "брать" имеет совсем другое значение, чем "отче брата", а предложение "платье задело весло" выражает совсем иные об"ективные отношения, чем предложение "весло задело платье". Можно с известным приближением сказать, что система кодов языка является всего системой средств, позволяющих сформулировать об"ективные значения.

Существенно иными чертами отличаются те внеязыковые средства, которыми располагает суб"ект. К ним относятся прежде всего средства информации, мимики и слово "шляпа" сказанное с озлобленной интонацией или предложение "нет извините", сопровождающееся различной интонацией и неодинаковой мимикой и жестами, приобретает совершенно различный смысл и дает возможность возбудить совершенно различные подтексты. Можно с большим основанием сказать, что внеязыковые коды являются преимущественно способами передачи смыслов, в то время как лексические и синтаксические коды языка являются преимущественно средствами передачи значений.

Эти положения, являясь в основном не должны однажды рассматриваться как абсолютными.

Сами языковые коды располагают известными средствами передавать не только об"ективные значения, но и внутренний, суб"ективные отношения, иначе говоря аффективные смыслы. Так, даже такие выражения, как "дорогой мальчик" и "мальчик дорогой" или сохраняя то же значение приобретают совершенно разный аффективный смысл. Вся художественная литература в целом, и поэзия, в частности, располагает огромным набором речевых кодов, позволяющих, сохранив нужное значение, изменять внутренний смысл передаваемого сообщения. Естественно, что к числу таких средств относятся и средства пунктуации, переносящие в письменную речь оттенки интонации, и искусство пользоваться средствами пунктуации, как способами кодирования смыслов, принадлежит в числе важнейших средств овладения выразительностью речи.

Возникает естественновопрос: какими приемами обладает практика формирования речевого выступления, которое можно было бы кодировать не только внешние значения, но и внутренние смыслы?

Этот вопрос с особенной отчетливостью выступает во всех видах формирования выразительного выступления, являющегося центральной задачей для актерского искусства.

Именно здесь овладение средствами выражения смысла или подтекста, скрытого за сообщением – занимает центральное место. Особенно важным представляется тот факт, что именно в этой области – обучения актера – мы получаем возможность наблюдать в развернутых формах весь путь овладения искусством кодирования смысла, которое на его развитых этапах становится автоматизированным свернутым и уже мало доступным для исследования, но которое на ранних этапах формирования актера позволяет наблюдать все этапы овладения сложнейшим искусством кодирования смысла в речевом выступлении.

Для того, чтобы овладеть искусством выразительной передачи смысла, а не только внешнего значения текста, актер не должен начинать с готового текста роли и, изучив ее, прямо воспроизводить его со стены. Такое прямое воспроизведение текста не обеспечит ничего другого, кроме передачи его внешнего содержания, и такой путь не дает никаких гарантий для того, чтобы в словах, которые актер произносит со стены, отразилось все богатство тех переживаний, и эмоциональных отношений и мотивов, которые составляют существо роли; в такой речи могут

отразится лишь внешние значения текста, а вовсе не ее подтекст; а ведь именно это и является задачей выразительной речи актера.

Вот почему прямое заучивание роли вовсе не является тем основным этапом, с которого актер должен начинать читать свою работу. Основной, начальной задачей актера, является декодирование смысла речи, расшифровка того богатейшего подтекста, которое творится за ее внешним текстом.

Именно поэтому работа над освоением роли начинается *так* издавно, с освоения всей смысловой ситуации, которая стоит за ролью.

Автор должен ясно представлять себе, чем именно является тот человек, роль которого он должен сыграть и слова которого он должен сказать своими словами. Он должен ясно представить, в *каком* отчуждении он жив, *какие* мотивы двигали его деятельности, *так* он вел бы себя в той или другой ситуации; он должен ясно видеть, *чего* именно добивается человек, слова которого он составляет текст роли, *какой* именно богатства отношений и перекликаний творятся за авторским текстом. Именно такое "и" является, по Станиславскому, исходном для работы актера над ролью, именно оно позволяет автору раскрыть или "декодировать" смысл всего поведения того человека, которого он играет, и следовательно и овладеть тем подтекстом, который он и должен донести до зрителя.

Поэтому работа над ролью часто начинается с того, что актер еще не обращаясь к авторскому тексту, должен тщательно вживаться в образ роли, пытаться думать, *как* подумал бы человек которого он играет, действовать *как* он действовал бы, относиться к людям и событиям *так*, *как* он к ним бы относился.

Все это он может делать и без всякого повторения авторского текста, анализирует мотивы и отношения человека, роль которого он играет, выполняя его действия в авторском воображении, ситуации и вкладывая в его уста свои собственные слова.

Эта работа по раскрытию смысла роли может и есть длительный развернутый характер и распадается на последовательный ряд частных действий и , каждому из которых выделяется ту или иную сторону поведения того лица, которого актер должен сыграть, его отношение, его характера.

В своих ~~школьных~~ записных книжках 1927-1928 гг. Н.С. Станиславский писал: "Тема, как путь от Москвы до Петербурга делится на самые большие станции: Улин, Тверь, Любань. Это - турьерский поезд. Но есть еще и почтовый, который останавливается на мелких станциях - Чунево и другие... Чтобы исследовать местность от Москвы до Улина, от Улина до Твери, полезно остановиться на этих малых станциях и рассмотреть места. Одни из них изобилуют лесами, другие - болотами, третья - полянами, четвертые - холмами и т.д. Но можно поехать и товаро-пассажирским поездом и останавливаться на всех полустанках и разгонах и средних стоянках. Останавливаясь на них еще лучше изучить местность от Москвы до Твери и т.д. Но можно нанять экстренный поезд Москва - Петербург, без остановок. Тут получается большая инерция - связник действия, большая скорость. Экстренный поезд .Скорость и турьерский - для романтов /мы/. Что же касается парового или товаро-пассажирского - то он хорош для исследования /анализ, раскаинка"/. Овладение ролью и ее текстом - сложный процесс. Он должен

начинаться с детального исследования, анализа, "распакки" сознания с деталями поведения человека в самых различных, суровых воображаемых ситуациях, — и только после этого может переходить к более крупным отрезкам роли, к ее делению на основные стадии. Работа актера над расшифровкой роли должна начинаться с того пути, который проделывает товаро-пассажирский или пассажирский поезд, и только потом превратиться в путь скорого или "урьерского" поезда.

Это и есть тот путь, который хорошо известен современной психологии, изучающей поэтапное формирование умственных действий и поэтапное овладение понятием.

Поэтому в первоначальных анализах пьесы актер, овладевающий ролью должен начинать с анализа отдельных ситуаций, не заставляя одного на мелочах, а даже в маленьких кусочках пытаясь видеть главное — и от него понимать частное. Подумайте, это произошло в доме Фамусова в связи с неожиданным переездом Чайки? "А такие последствия возникают в связи с известием о приезде ревизора?" — спрашиваем мы, готовя режиссера или актера и давая ему указания к тому, как раскрыть всю сложную ситуацию связей и отношений, составляющую подтекст или смысл роли. Только осознав логику и последовательность действий, актер поймет, в какой конечной цели он ведет свою роль, только овладев этим, он может подойти к самому сложному и тяжкому процессу: поставить себя на место действующего лица, текстом сделав действия персонажа своим действием с тем, чтобы начинить — сделать текст автора своим текстом.

Не нужно удивляться, что эту работу актер, овладевавший ролью, может / и должен/ начинать, еще очень мало зная о роли, и в начале совсем не знал и не запоминал авторского текста; однако он с самого начала должен знать общий ход его мысли и выражать этот общий ход своими словами.

Для того, чтобы овладеть ролью, нужно ишадети видеть того человека, которого актер воплощает, уметь воображать его в разных конспектах, ситуациях. Однако, одного "видения" для этого мало; с ним должно стоять и действие. Бывает, говорил У.С.Станиславский, что человек молчит, но мы, глядя на то, как он сидит, стоит или ходит, понимаем, каково его самочувствие, настроение, отношение к происходящему вокруг него. Так, часто проходя мимо сидящих гденибудь в саду людей, можно не слыша слова, определить, решают ли они какой то деловой вопрос,ссорятся или говорят о любви". Но по одному физическому поведению человека нам трудно судить определить, чем он живет - продолжает Станиславский. Мы можем сказать, что этот человек, идущий навстречу нам по улице, спешит идти то по очень важному делу, он идет - имеет чого-то. Но вот этот человек подходит к нам и спрашивает: "Вы не видели маленького мальчика в серой кепке? Пока я в магазин заходил - он туда то убежал..." Услышав от вас ответ: "Но, не видел". - он пройдет мимо вам и будет изредка звать : "Во-ва". Теперь, не только увидев физическое поведение человека, то, как он шел, как он оглядывался по сторонам, но и услышав его обращение к вам и то, как он звал : "Во-ва" - вы совершенно ясно понимаете, что с ним происходит, чем занято его сознание.

Это означает, что "видению" человека с самого начала должно присоединиться физическое действие и речь.

Автор, пытающийся расшифровать слабые роли, должен с самого начала ~~видения~~ не только представлять ситуацию, отношения, действие и переживания лица, но должен, еще не зная текста роли, действовать, как действовал бы он: и говорить, как говорил бы он. Чем активнее автор видит за авторскими словами живые явления, чем больше он пытается действовать, как действовал бы тот, роль ~~кого~~ он играет, тем полнее он расшифровывает смысл роли и тем сильнее воздействует он на

. Когда актер видит сам то, в чем ему нужно рассказать, в чем нужно убедить партнера по сцене, ему удается захватить внимание зрителя своим "видением", своими чувствами. Именно поэтому нельзя забывать, что воображения является основным элементом творческого процесса. В словесном общении с другими - пишет Станиславский... мы сначала видим внутренними взором то, о чем идет речь, а потом уже говорим об этом. Если же слушаем других, то сначала воспринимаем ухом, то что нам говорят, а потом видим глазом услышанное. Слушать - это на нашем языке означает видеть, то о чем говорят, а говорить значит рисовать зрительные образы.

Процесс обучения "видению" протекает, однако, не просто и требует большой работы. Этот процесс так мы уже сказали, неизбежно включает в свой состав развернутое физическое действие. Поэтому игнорировать это физическое действие, являющееся лишь другой стороной "видения" нельзя и актер, который не учитывает роли физического действия в познании смысла, не добьется нужного успеха.

## II.

В одном из писем Флобер рассказывал, что описание самоубийство Эммы Бовари, он сам едва не умер. Ощущение страдания Эммы было у него настолько понятно, что ему казалось будто он чувствует у себя на языке вкус мышьяка. Однажды кто-то из друзей Бальзака, зашел к нему, застал его больным: лицо его было покрыто каплями холодного пота, он тяжело и прерывисто стонал. На вопрос что с ним, Бальзак ответил: "Ты ничего не знаешь. Сейчас умер Торио...".

Актеры должны видеть события жизни своего героя с такой конкретностью и отчетливостью, с какой видел Флобер самоубийство Эммы, а Бальзак - смерть отца Торио. Однако "видеть" события значит одновременно и переживать их, действовать в соответствии с ними.

Предположим, актер играет Барона в Пушкинском "Скупом рыцаре". Он анализирует момент, подводящий его к первым строкам монолога.

"Как молодой повеса идет свидания с какой-нибудь развратной лукавой. Или дурой, им обманутой,

Всего день минуты ждал, когда сойду

В подвал мой тайный, к верным сундукам..."

Мысли Куске заключено в том, что нет для барона большего счастья, чем счастье обладанье золотом, которое делает его великомуогущим.

Его физическое действие состоит в том, что он должен выпасть " В шестой сундук (в сундук еще неполный" гореть накопленного золота.

Чтобы проникнуть в психологию Барона, актер проделывает предварительно ряд более мелких действий. Он отирает висячий замок, висящий на входной двери в подвал. Потом он входит, запирает за собой дверь изнутри, задвигает большой засов, потом освещает фонарем подвал, оглядывает свое сокровище, свои сундуки, сходит вниз, вынимает из кармана горсть золота, пересчитывает монеты, складывает их в кучку, потом вынимает связку ключей и отирает один за другим все шесть сундуков, чтобы убедиться, что только в одном из них есть место для принесенной кучки золотых...

Проделывая все это актер нарабатывает свое отношение к золоту. К драгоценностям. Отношение, которое в процессе репетиций становится все ближе к тому, что испытывает пушкинский Барон.

Но вот актер проделал все действия и к него возникает желание говорить. Он не знает наизусть текст, но он помнит, что барон сопоставляет счастье, которое он испытывает, идя на тайное свидание с сундуками, наполненными золотом с чувствами юноши идущего на свидание. И вот перед внутренним зрением актера возникают разные картины. Он сравнивает испытанное им предчувствие с тем, что он испытывает сейчас, держа в руках золото. Он говорит о том, что он променял любовь к женщине. К семье, к сыну на страсть накопления, к золоту, к монетам, за которыми ведает множество человеческих судеб.

Так, у актера в процессе его речи, его действий возникают собственные ассоциации, которые с запомнившимися метафорами Пушкина. После такого развернутого этюда, перечитывая текст разбуженное воображение впитывает, как губка пушкинские слова. Они запоминаются легко и точно, потому что они легли на подготовленную почву.

Однако – действовать в соответствии с ярко воображаемым "видимой" ситуацией – значит и общаться с другими так, как обращали бы его играет актер, говорить, так, как он говорил.

И это умение воплощать смысл ситуации в коды языка не дается сразу; овладение выразительными кодами языка представляет собой столь же сложного процесса и нуждается в предварительном изучении тех выразительных средств, которыми располагает язык, установил порядок в произношении слов, правильного соединения их в группы или, как некоторые называют это, в

Для того, чтобы сделать это, нужны остановки или логические паузы. Станиславский приводит известный исторический пример, когда от расстановки логических пауз зависит судьба и жизнь человека. "Простить нельзя сослать в Сибирь" может получить совсем разный смысл при разной расстановке пауз. "Простить – нельзя сослать в Сибирь" – значит помиловать; "Простить нельзя – сослать в Сибирь – значит осудить.

Деление на речевые такты необходимо для более глубокого анализа содержания фразы, оно является одним из основных средств кодирования стоящего за ним смысла.

Поэтому внимательное изучение разных пауз – психологической и той, которую называют "паузой" (остановка, необходимая для того, чтобы перевести дыхание) – является важнейшим этапом обучения актера.

"Пусть речь твоя будет сдержанна, а молчание красноречиво" говорил Станиславский о сущности психологической паузы.

С искусством пользоваться паузами – этим средством пунктуации, перенесенным в устную речь – тесно связано и искусство интонации.

"Ударение – говорил Станиславский – это указательный палец, отмечающий самое главное слово в фразе. В выделяемом слове скрыта внутренняя сущность, главные моменты подтекста.

Вот почему актеры, не умеющие правильно выделить отдельные слова, не могут передать точный смысл фразы, которая является звеном смыслового развернутого текста.

Ясно почему, что возможность кодировать смысл рождается лишь в подробном анализе общей ситуации, общего смысла речи.

Возьмем для примера монолог Чайского из первого акта "Горя от ума".

Взволнованный приездом в Москву после длительного отсутствия взволнованный свиданием с любимой девушкой, Чайский хочет узнать о своих старых знакомых, но, спрашивая, он не дожидается ответа Софьи. В его мозгу толкуются, наклыниувшие воспоминания и он безжало-

стно, со всем присущим его острому уму сарказмом рирут их портреты такими, какими они сохранились в его памяти. Он хочет знать, изменилось ли чтонибудь за время его отсутствия, или "нынче" все "так же, как издревле". Ему интересно, изменились ли симпатии Фамусова, или он по-прежнему ... все Английского набоба, Станный верный член до гроба"?

Он хочет знать, открывало ли свой вес дядюшка Софьи жив ли " тот черномазенький, на ножках журавлиных", который беспрерывно мелькал когда-то "в столовых" и в гостиных" или его он забыл, но помнит, что "он ~~турок~~<sup>турок</sup> или грек. И о трех из "бульварных лиц, которые в полвека молодятся", хочется ему узнать. И ~~тут~~<sup>тут</sup> же в памяти мгновенно возникает новый образ.

А наше солнышко? наш Клад?

На лбу написано: театр и маскарад.

С этим человеком, который "сам", а "его артисты тыщи"  
связано веселое воспоминание

И опять в памяти выплывают новые воспоминания - танцмейстер.

... Гильоми, француз подбитый ветерком?

И хочется узнать, не женился ли он.

Хоть на какой-нибудь княгине

Пульхерию Андреевне, например?

Может ли актер добиться верного произношения этого монолога, если он на гениальном материале Грибоедова не сочинит своего, "черномазенького", своего "Гильоми", свою "Пульхерию Андреевну" своего "чахоточного" своего "ментора" и т.д.

В нашей работе это отнимает много времени. Галерея образов должна материализованно, обрести каждый свою наружность, манеру держаться, одежду... Потом постепенно говоря о них, достаточно как бы пр к своему видению и в сознании воспыхивает весь образ. Потом их можно группировать, а потом они нанизываются с той же легкостью и свободой, как это и звучит у Грибоедова...

Умение произнести основную мысль через цепи касающиеся ее фраз дается

Только, когда мы продумываем, проанализируем весь кусок в целом и перед нами откроется , как говорил Станиславский, Красивая, манящая в себе в такой перспективе не раз станет по его выражению естественным, однако, что это не дается сразу.

Представим себе, что мы читаем в первый раз какую нибудь книгу. Мы не знаем, как автор будет развивать свою мысль. В таком процессе отсутствуют перспективы. Автор ведет нас за собой и постепенно раскрывает нам свою перспективу. Поэтому в своем искусстве актер не может обойтись без перспективы и без конечной цепи, без сверхзадачи, все в противном случае он не сможет заставить себя слушать. Именно это остается недоступным при прямом прочтании текста. Читая текст и подтекст, кончать мысль на каждой фразе после которой ставит точку и ни о какой "перспективе" не может быть и речи. Поэтому, прежде чем прочесть фразу. Нам нужно научиться объединить фразы вокруг одного мысли и это составляет предмет нашей работы с актером.

Возьмем для примера сложную фразу из Мертвых душ Гоголя. Смысл этой фразы прост — Чичиков светский человек. Но язык Гоголя сложен и прекрасен и актеру понадобиться не мало труда, чтобы произнести ее легко и свободно.

"Приезжий во всем как-то умел и показал в себе опытного светского человека. О чем бы разговор не был, он всегда умел поддержать его: шла ли речь о лошадином заводе, он говорил и о лошадином заводе; говорили ли о хороших собаках, и здесь он сообщал очень дальние замечания; трактовками ли касательно следствия, произведенного казенного палатою, он показал, что ему не безызвестны и судейские про-делки; было ли рассуждение и билльярдной игре, и в билльярдной игре не знал он промаха; говорили ли о добродетели, и о добродетели рассуждал он очень хорошо, даже со слезами на глазах; об выделке горячего вина, и в горячем вине знал он прок, о таможенных надсмотрищках и чиновниках — и о них он судит так, как будто бы сам был и чиновником и надсмотрищиком. В первой фразе дается положение Чичиков — светский человек. Во второй, длинной, состоящей из многих предложений. Это попутно расшифровывает К.С.Станисловский. Работа актера над собою 535-536.

Актер делит эту вторую фразу на поток расставляет ударения, потом находит градацию этих ударений.

Это все требует много времени, если Зрители, которые слышут результат работы, любуются красотой с легкостью и не представляют себе, сколько на это потрачено сил.

У начинающего, мало-опытного актера этот путь кодирования смысла – развернут, длителен и опирается на много внешних вспомогательных средств. Однако, в конце работы он сверхестественен, и у опытного актера вырабатываются внутренние принципы позволяющие ему быстро овладеть искусством выделения смысла и казалось бы сразу достигать оси вершин выразительности которых располагают опытные, одаренные актеры.

Тщательное изучение путей и средств кодирования смысла и должно быть одной из важных задач психологической науки.