

УДК 008

DOI: 10.17223/22220836/29/4

С.Н. Басалаев

СИСТЕМНАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ СЦЕНИЧЕСКОГО ОБЩЕНИЯ

В статье рассматривается феномен сценического общения с позиций системного подхода. Системное представление сценического общения осуществляется в субстратном, функциональном, ресурсном и гносеологическом аспектах. Выявляется совокупность элементов, связей и структур, обеспечивающих функционирование сценического общения как особого рода системы. Вскрываются скрытые механизмы восприятия, воздействия и переработки информации, наработанные в актерской психотехнике. Осмысляются сознательные способы воздействия на природу бессознательного в процессе сценического общения.

Ключевые слова: сценическое общение, системный подход, довербальный уровень сценического общения, художественный замысел, система, скрытые механизмы восприятия, эмпатия.

Системный подход в области культуры представлен в работах П.С. Анохина, А.Н. Аверьянова, В.Г. Афанасьева, М.С. Кагана, В.Н. Сагатовского, А.И. Умова, А.М. и Д.А. Новиковых и др. Особый интерес к изучению методологии культуры в отечественной научной литературе был проявлен в 1950–1980 гг., когда были опубликованы классические работы В.Ф. Асмуса, Л.Г. Спиркина, П.В. Копнина, Э.В. Ильенкова, В.А. Лекторского, В.М. Штоффа и др. Вместе с тем сегодня вырабатывается и интегративная концепция, основанная на применении к анализу культуры системного подхода. Существенный вклад в разработку методологии познания культурных систем внес М.С. Каган. Он расширил нормы системного исследования социальных явлений, обозначив необходимость исследования их в динамике, в развитии – в прошлом, настоящем и будущем [1]. До этого все исследователи, постулируя необходимость рассмотрения системы в развитии, ограничивались только методами, позволяющими делать статические срезы системы. Развивая идеи М.М. Бахтина, А.А. Брудного, Б.Г. Юдина о соотношении понимания и объяснения в познании, М.С. Каган одним из первых заговорил о познании социокультурной реальности, а не просто социальной [2. Т. 1]. Сложность реализации системного подхода в области художественной культуры объясняется тем, что и культура в целом, и сами по себе отдельные ее компоненты представляют собой системы высокой сложности. В связи с этим, как указывает культуролог Ю.В. Осокин [3], одной из важнейших задач системного подхода, кроме выработки общемодельного, системно-целостного определения феномена культуры, является операциональная расшифровка тех или иных феноменов культуры. Наиболее специфическая трудность применения системного подхода, как отмечает Ю.В. Осокин, заключается тем обстоятельством, что при обращении к материалу культуры исследователь имеет дело по преимуществу с ее объективной формой, и ему необходимо найти и выявить в упомянутых культурных объектах некие признаки, характеризующие состояние и динамику субъективной ее формы.

На сегодняшний день общенаучные методы исследования занимают в культурологии господствующее положение, и в последние годы именно они во многом определяют ее содержательное развитие. Многоуровневость методологии, как и сама необходимость ее развития, по мнению М.С. Кагана [2. Т. 1. С. 138], связана с тем, что в настоящее время исследователь сталкивается с исключительно сложными познавательными конструкциями и ситуациями. Как уже отмечалось, трудности выделения объекта и предмета исследования в изучении культуры определяются спецификой самой культуры, которая, являясь связующим звеном между человеком и окружающим его миром, обладает особой двойственностью, позволяющей вести исследование теми методами, которые используются как в философии, так и в конкретных науках. Но эффективность их использования напрямую зависит от того, насколько успешно была проведена корректировка общенаучных методов в соответствии со спецификой культурологической проблематики. В исследовательской практике культурологии постепенно сформировались и свои особые методы, заметно пополнявшие существующие способы исследования культуры и в определенном смысле вносящие свой вклад в понимание научной методологии. В. Кохановский выделяет такие сущностные черты [4. С. 363], характеризующие методологические новации, как усиление роли междисциплинарного комплекса программ в изучении объектов; усиление значения нетрадиционных средств и методов исследования, граничащих со сферой внерационального постижения действительности. Все вышеперечисленное относится ко всем подсистемам культуры, в том числе и к художественной культуре.

Считаем возможным рассмотрение сценического общения как элемента художественной культуры со стороны системного подхода, который позволит осмыслить логику взаимоотношений, обнаружить взаимосвязи отдельных компонентов художественной культуры с общением. Системный подход обеспечит интеграцию исследовательского материала о внутренней организации исследуемого объекта, накопленного различными областями гуманитарного знания. Данный подход предполагает рассмотрение объекта как целостного множества элементов в совокупности отношений и связей между ними, т.е. рассмотрение объекта как системы. Исследования столь сложного и многогранного феномена должны осуществляться на стыке таких научных областей, как философия, культурология, социология, психология, психотерапия, искусствоведение, сценическая педагогика, физика, нейрофизиология, семиотика, психология искусства.

Также необходимо учесть, что системный подход, будучи порождением «инженерного» стиля мышления, несет в себе интенции технократической парадигмы познания. Прямой перевод законов системного подхода в сферу культуры опасен тем, что за действием сложных систем умалется значимость субъекта культуры: он лишается своего места, становится одним из факторов, необходимых наряду с прочими для самоорганизации системы. Чтобы избежать некоторой механистичности и формализации процессов художественной культуры, связанных с применением системного подхода, сценическое общение в нашем исследовании будет являться предметом междисциплинарного комплексного исследования. Исходя из того, что системный подход адекватен сложности изучаемого объекта, в настоящем исследовании мы будем придерживаться системной концепции М.С. Кагана, в которой культура рассматрива-

ется как целостная сверхсложная саморазвивающаяся система, как форма бытия человека в мире. Задаваемый ученым онтологический статус культуры приводит к переосмыслению феномена сценического общения.

Сценическое общение, выступая системой, является подсистемой художественного общения. Целью художественного общения в целом является воплощение (как передача и усвоение) художественного замысла. Сценическое общение для достижения данной цели театральными средствами вовлекает в процесс следующие элементы: художественную идею, замысел, автора, режиссера, актера, персонажа, роль и, конечно же, зрителя. Все эти элементы находятся в тесной взаимосвязи и в отношениях взаимной детерминации.

Системообразующим признаком сценического общения в целом выступает процесс трансляции художественного замысла. Художественному замыслу, как отмечает Ю.Б. Борев, свойственны неоформленность и одновременно семиотически не оформленная смысловая определенность, намечающая очертания темы и идеи произведения [5. С. 107–108]. Цель художественного общения обратной связью воздействует на его начальное звено – замысел, который в свою очередь является результатом восприятия жизненных явлений и их понимания личностью на основе ее глубинных индивидуальных особенностей, куда входят и степень одаренности, и опыт, и общекультурная оснащенность. Режиссер если не сознательно, то хотя бы интуитивно «планирует» художественное воздействие и пострецепционную активность зрителя. Поэтому весь дальнейший процесс творчества пронизан встречными силовыми линиями: с одной стороны, идущими от него через замысел и его воплощение в сценическом тексте к зрителю и, с другой стороны, от зрителя, его потребностей и рецепционного горизонта к творческому замыслу как некоторому музыкальному настроению или музыкальному строю души, который, по выражению Ф. Ницше, предшествует поэтической идее (цит. по: [5. С. 108]). Художественному замыслу присуща потенциальная возможность знакового выражения, фиксации и воплощения в образы в процессе сценического общения.

Согласно выбранной выше методологической стратегии исследования, считаем возможным для выявления специфических системных свойств рассмотреть сценическое общение в субстратном, функциональном, ресурсном и гносеологическом аспектах (схема 1).

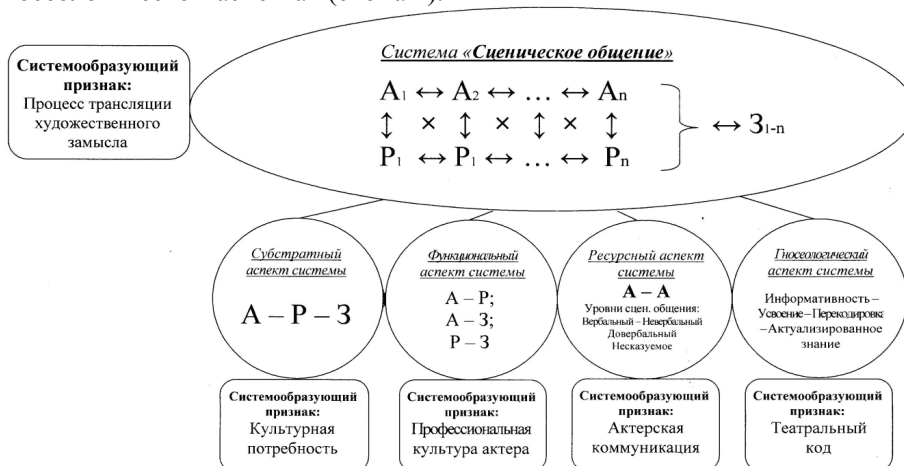


Схема 1. Системное представление сценического общения

Рассматривая сценическое общение в субстратном аспекте, все вышеперечисленные элементы системы (художественная идея, замысел, автор, режиссер, актер, персонаж, роль, зритель) можно свести к трем традиционно основным: Актер – Роль – Зритель, так как «Актер», исполняющий роль, охватывает профессиональную оснащенность, культурную оснащенность, трактовку роли, перевоплощение в персонаж, вторичное «Я» актера, и самоконтроль; «Роль», воплощенная актером на сцене, вбирает в себя идею художественного произведения, созданного автором и трактуемого режиссером, образ персонажа, предлагаемые обстоятельства времени и места действия; понятие «Зритель» как субъект культуры со своими морально-этическими принципами, нравственными качествами культурной личности, со своей способностью порождения новых смыслов включает в себя культурную оснащенность, культурную установку, культурную потребность, соучастие в происходящем на сцене и эффект «зала» (совместное сопереживание одного процесса усиливается в зависимости от количества участвующих в геометрической прогрессии). Так как ранее был подробно представлен каждый элемент, то не будем повторяться.

Акцентируем внимание на том, что современный искусствовед и психолог Н.В. Рождественская, рассматривая взаимодействие актера посредством сценического образа со зрителем с позиций психологического знания, выделяет следующие профессионально важные качества актера на основе результатов двадцатилетних исследований единственной в мире Лаборатории психологии актерского творчества. Н.В. Рождественская дает наглядное соотношение параметров сценических способностей и их отдельных составляющих, которые можно диагностировать и при наличии которых может состояться профессиональный актер [6. С. 45]. При всей условности данной схемы в ней можно наблюдать принцип взаимодействия системы «Актер – Роль – Зритель».

Представив сценическое общение в субстратном аспекте, сталкиваемся с очевидностью того, что системообразующим признаком выступает культурная потребность. Под культурной потребностью будем понимать стремление личности быть включенной в некую культурную общность или в культуру в целом. Культурная потребность будет включать в себя верхнюю часть иерархической пирамиды потребностей и относиться к потребностям высшего уровня, охватывающего систему ценностных ориентаций – общесоциальных и идеологических. Культурные потребности невозможно представить без контекста процесса создания и потребления ценностей культуры. В последнее время наблюдается тенденция нарастания потребительского отношения к культуре, исправить которую может только выверенная культурная политика, направленная на развитие всех форм культурной деятельности. Важно, что коммуникативный характер культурных потребностей проявляется в стремлении к общению, желании устанавливать связи и взаимоотношения в различных условиях своей жизнедеятельности. Личностные духовные потребности образуют единство с потребностью в общении, вследствие чего культурная потребность, т.е. создание и принятие новых культурных смыслов, всегда связана с социальной коммуникацией, что еще раз подтверждает наличие прочной взаимосвязи культурной потребности и общения.

Рассматривая сценическое общение в функциональном аспекте, необходимо выявить, что происходит между системообразующими элементами: Актер – Роль, Актер – Зритель, Роль – Зритель. Взаимодействие Актер – Роль предполагает, что актер трактует роль, актер «здесь и сейчас» исполняет – играет роль на глазах у зрителей, актер перевоплощается в персонаж (становится другим) на время игры, а также актер импровизирует во время игры. Роль в свою очередь заставляет быть актера «другим» и обогащает его жизненный опыт.

Г.А. Товстоногов, рассуждая о природе перевоплощения (т.е. о жанре сценической жизни актера), отмечает, что взаимоотношения между актером и его ролью могут быть различными: от предельно полного слияния до брехтовского «очуждения», когда актер дистанцируется от своей роли. Между этими двумя крайними позициями, указывает великий теоретик и практик театрального искусства, существует множество переходных состояний отдаления актера от своей роли и сближения с ней. Дистанция между ними может сокращаться или увеличиваться в зависимости от условий жанра, т.е. от принципа театральной игры, выбранного режиссером [7. С. 104]. В рамках одного и того же спектакля, если это нужно, актер может в отдельные моменты предельно слиться с ролью, а на другом этапе демонстрировать зрителям разрыв с нею через свое отношение к играемому персонажу.

Во время сценического общения актеры посредством исполняемых ролей взаимодействуют непосредственно между собой, опосредованно вовлекая в процесс взаимодействия и переживания зрителя. Между актером и зрителем возможно непосредственное или опосредованное общение, в процессе которого актер может обращаться к зрителю как посредством роли, так и от себя как актера. Очень важно для актера формирование чувства зрителя, через которое он получает отклик зрительного зала. Зритель, независимо от того, воспринимает он актера как персонаж или нет, оказывает мощное обратное воздействие на актера отдачей внимания и силой сопереживания. Наиболее распространенными формами общения актеров со зрительным залом являются две: либо они живут на сцене по закону «четвертой стены», т.е. для них не существует зрителя вообще, а зритель как будто подсматривает жизненную ситуацию, либо актеры (или их персонажи) напрямую общаются со зрительным залом.

Г.А. Товстоногов вел поиск уникальных способов существования актера на сцене, так как полагал, что привычных способов явно недостаточно, он стремился «расширить» их [Там же. С. 104–105]. Во-первых, за счет движения «четвертой стены» – она может быть «возведена» вдоль ramпы, или же в конце зрительного зала, или в космическом пространстве. Во-вторых, «четвертую стену» можно «разрушать» и вновь «строить» много раз в течение спектакля, если это нужно. В-третьих, некоторые персонажи или актеры в спектакле имеют право жить на сцене только по закону «четвертой стены», другие же наделяются правом ее «ломать» и вновь «возводить» и т.д. Способы взаимодействия актера со зрительным залом при отсутствии «четвертой стены» также весьма многообразны: от прямых физических контактов с публикой (перформансы и хеппенинги) до скромного, главным образом словесного воздействия (типа апартов в зрительный зал). Однако учитывая, что прямое взаимодействие с публикой – это всегда диалог (не обязательно вер-

бальный), самое важное – определить, чего хочет актер или его персонаж от публики: совета, защиты, оправдания своим поступкам. Необходимо определить, кем являются зрители для актеров, для персонажей: врагами, друзьями, судьями, советчиками, оппонентами и т.д. Важным Г.А. Товстоногов считает поиск уникальной природы чувств и неповторимого способа актерского существования в каждом спектакле, а значит, и своего способа общения актера со зрителем. Взаимовлияние Роль – Зритель обусловлено также общением зрителя с персонажем, а не с актером. Зритель, сочувствуя и сопереживая роли (играемой актером), вырабатывает отношение к поступкам и мировоззрению персонажа. Не важно, симпатичен он ему или нет, зритель приобретает жизненный опыт.

Таким образом, системообразующим признаком в функциональном аспекте выступает профессиональная культура актера. Нарботанные в актерской психотехнике способы сознательного воздействия на партнера, включающие в работу скрытые механизмы восприятия, взаимодействия и переработки информации, являются производными профессиональной культуры актера. Стоит отметить, что профессиональная культура актера имеет две взаимовлияющие друг на друга составляющие – это психотехника актера и его культурная оснащенность. Без наличия любой из составляющих актер состояться не может. В театральном творчестве все зависит главным образом от развития сознания актера как творца театральной реальности или иллюзии. Душа актера, связывающая в тайне своего бытия два мира – мечту и жизнь, есть гордиев узел всемирных противоречий. Артистической душе всегда мало той действительности, которую предлагает сама жизнь, ей необходимо создание большего – реальности внутри данной действительности, над нею или вне ее, реальности, никогда не реализуемой жизнью, что ведет к постоянному изменению себя в мире и мира в себе. Это есть или инстинкт артистической души к трансформации, или интуитивное устремление к творческому преображению. Отсюда вытекает проблема целостности души актера, вмещающей двухплановое бытие.

Если в других видах искусств художники опережают, а иногда и диктуют потребности общества, то искусство сценическое, несмотря на смелые эксперименты XX в., остается одним из конформных видов – искусством отражающим, а не преображающим жизнь, несмотря на то, что имеет огромные потенциальные «генетические» возможности, заложенные в нем изначально. «...По внутренней своей природе оно (искусство сценическое. – С.Б.) представляет собой действующую энергию, направленную не к тому только, чтобы обогатить наше сознание вселением в него нового образца красоты, как предмета безвольных созерцаний, но и к тому, чтобы стать активным фактором нашей душевной жизни, произвести в ней некоторое внутреннее событие» [8. С. 42–43]. Попробуем вникнуть в истоки проблемы, они обнаруживаются в уходе от смысла действия театрального, происходящего из ритуального действия глубокого прошлого.

На первый взгляд, между современным театром и прошлым лежит непреодолимая пропасть. Живя в мире иллюзий, человек творит еще и иллюзию в театральном пространстве. Театр, вместо того чтобы выявлять действительность, начал постепенно творить свои иллюзии. И в этом состоял смысл светского театрального представления. Светский театр унаследовал от

ритуала только его видимую часть – зрелище. История развития западной театральной культуры – это путь ухода театра от своего предназначения. В чем же тогда суть явления театра как синтеза искусств? Ради чего создана мастерская, где явно не механически сводятся воедино другие, как временные, так и пространственные, виды искусств? В чем, наконец, миссия театрального действия? Конечно же, не в развлечении и зрелищности, не в демонстрации математической теоремы, не в превращении сцены «в арену, где вступают в бой гладиаторы страсти и рока. Толпа расходится, удовлетворенная зрелищем борьбы, насыщенная убийством, но не омытая кровью жертвенной» [8. С. 43]. В чем тогда? На этот вопрос невозможно найти ответ без включения в поле зрения вертикального измерения в театральном действе. Как мы уже отмечали, театр уходит своими корнями в мистериальное действо. А процесс действия всегда имел в своей психофизической природе глубокий аспект соприкосновения с несказуемым, с неизреченной тайной переживания сокровенного, безобразного значения.

Рассмотрим самый исток театра – мистериальное театральное действо. Но, избегая непонимания, сразу оговоримся, что существует множество трактовок значения термина «ритуал», и, согласившись с отечественным исследователем религиозного опыта Е.А. Торчиновым, под ритуалом будем понимать «совокупность определенных актов, имеющих сакральный смысл и направленных или на воспроизведение того или иного глубинного переживания, или на его символическую репрезентацию» [9. С. 67]. Из исследований современного украинского театроведа Н.А. Шевченко видно, что во всех религиозных традициях самое сакральное действо всегда разворачивалось перед внутренним пределом Храма – в месте, символизирующем границу мира земного и мира Небесного. Это представление было специально создаваемой иллюзией для выявления скрытой реальности. И зрелище, как его определяет отец Павел Флоренский, служило вратами или окном в мир невидимого, оно являлось как бы ожившим иконостасом, который не закрывает от нас священное, а наоборот, проявляет его в чувствуемых образах, доступных восприятию.

В данном представлении алтарь необходим для того, чтобы невидимый мир не оказался для нас ничем, чтобы мы не забыли о нем, чтобы могли воспринимать все происходящее как встречу двух реальностей – небесной и земной, Божественной действительности и тварной иллюзорности, миров горнего и дольного. Отделен алтарь от храма может быть «только *видимыми свидетелями мира невидимого*, – живыми символами соединения того и другого, иначе – святыми тварями» [10. С. 364]. В качестве такой «святой твари» выступал человек, но не человек частный, а «человек соборный». Ритуал совершался соборно, всем миром. «Ритуальное действо – это Путь в двух направлениях: „овеществление тайны“ и выход за пределы чувственного. С одной стороны – это вынесенный на внешнюю модель процесс внутренней трансформации души, находящейся в постоянном развитии более совершенных свойств и изживания старых. С другой – скрытое присутствие соборного духовного опыта в лице Верховного Посвященного... Ритуал и человек в нем демонстрируют путь-действие, мировой закон взаимного превращения горнего и земного» [11. С. 235]. Процесс смерти и воскрешения – процесс преобразования сознания в ритуальном действе – сопровождается всегда колоссальным напряжением.

Внутреннее место действия, его смысловое пространство – сознание человека, где в самый напряженный момент происходит качественный переход: восхождение мира земного и снисхождение мира Небесного – акт соединения миров. Трансформация происходит только в информационном энергообмене между двумя мирами. Ритуал устанавливает связь «неба» и «земли», воссоздает единство содержания и формы через разрушение старых форм и создание новых в зависимости от нового приобретенного смысла. Суть ритуала в любой религиозной традиции не сводится к иллюстрации мифа. Ритуал как действенная зона не может иллюстрировать события, он обнаруживает сакральное в мирском, сводит их вместе и «случает» событие внутреннего плана в сознании человека «сейчас и здесь».

Так начиналось театральное действо. Мы не призываем превратить театр в место, где свершаются религиозные обряды, мы полностью согласны с А. Белым, который также задумывался над этим вопросом и писал: «Будут драмы, будут, где зрители войдут на сцену, а актер – иерофант, распростертый перед жертвенником, призовет всех к молитве. Но такие драмы ничего не оставят в душе, кроме кошунства. Все это было полнее, живее. Елевзинские мистерии сыграли огромную просветительную роль. Но к мистериям готовились, очищались: там молились, там были стадии посвящения <...> там знали, умели, могли пресуществлять хоть на миг свою душу и тело. Мистерия Елевзиса отошла в прошлое. Возвращать ее на сцену нельзя: ведь это – надругательство» [12. С. 166–167]. Соприкосновение с областью «несказуемого» возможно лишь тогда, когда сохраняется смысл театрального творчества в целом.

Театральное действо по своей природе изначально было трансформацией хаоса в творческом акте в некую новую гармонию. А прохождение по роли – это психический процесс, в сущности неразрывно связанный с реальной жизнью актера-человека. То есть процесс *перерождения личности персонажа* есть прежде всего процесс *перерождения личности актера*, процесс внутреннего открытия актером неких тайн в себе во время проигрывания роли, процесс «плавления» своей жизни, «сейчас и здесь», на глазах у зрителей.

Данный процесс так же, как и в ритуале, сопровождается разрушением границ своего сознания и воссозданием новых, более широких горизонтов личности, это процесс приобретения внутреннего опыта в постижении тайн жизни своего внутреннего «Я». У актера существуют представления о мире идей. Как только он направляет свое внимание, вкладывает свои жизненные силы, помещает свое сознание в область этих представлений, рождается чувственный образ, наделенный качественными характеристиками, которые можно почувствовать, ощутить. Актер – человек, способный выходить за пределы очевидности своей реальности, способный быть посредником двух миров. Он – проводник (*pontific* – строитель мостов, по Ежи Гротовскому), в нем воплощаются недоступные трепету чувств образы действительного мира.

Но, как указывает Ф.А. Степун, «роковая ошибка творчески бессильного, дилетантствующего артистизма – всегда одна и та же: всегда попытка оседло построиться на территории мечты или, наоборот, допустить кочующие души с этой территории в мир своей подлинной, первоплановой действительности. Результат этих попыток неизбежно один и тот же: убийство мечты реализацией и взрыв жизни мечтой» [13. С. 166]. Актер – зеркало, и если «зеркало»

не замутнено страстями, в нем отразится идеальный мир, и за счет этого отражения может преобразиться и сам актер-человек, сознание которого всегда находится в постоянном движении становления (или деградаци). А это движение всегда сопровождается чувственно-эмоциональным внутренним движением (e-motion). Это движение-трансформация и есть предмет театрального искусства, в центре которого должен присутствовать творящий себя человек. Поэтому в профессиональной культуре актера выделяют два направления постоянного самосовершенствования: технологическое и духовное. Духовное качество актера заключается в сохранении чистоты и прозрачности души для отображения «мира Небесного». Актер – мост, где встречаются два мира, он должен, не исказив, воспринять и транслировать отыгрываемые смыслы этой встречи. При таком идеальном актере трансляция художественного замысла будет реализована без каких-либо искажений. Во власти такого актера сделать жизненные переживания персонажа своими, сценическими. Процесс перерождения личности персонажа, как уже отмечалось, есть процесс перерождения личности актера во время проигрывания роли. Он должен быть готов отказаться от своей личности, от надежд на признание, от всех земных радостей ради того, чтобы сделать «свое» творчество внеличным.

Принципы театра «переживания» предполагают истинную жизнь на сцене, «жизнь человеческого духа» (К.С. Станиславский), первичное творчество, бытие-в-творчестве. В традициях русского психологического театра так же, как и в христианских традициях, данный подход получил значимое название – «Служение». Но как только театральное действо утрачивает связь с бытием Высшего мира, оно становится и для зрителя пассивным зрелищем, развлечением, из него уходит напряженнейшая динамика процесса преобразования человеческого сознания, которое играет главную роль в действии. Поэтому воспитание актера не сводится только к оснащению его технологиями актерского мастерства, формированию нужного отношения к профессии, первостепенно в нем – отношение к жизни. Из вышесказанного становится понятно, что проблемы театрального творчества хотя и имеют свою специфику, все же всецело отражают проблемы общекультурного развития.

В сфере театрального искусства художественное общение между актером и зрителем реализуется посредством сценического общения между актерами в процессе их специфического существования, во время которого они находятся в непрерывном процессе взаимодействия – отдачи и восприятия внимания, мыслей, чувств, установления и проявления отношения к объектам внешнего и внутреннего порядка. Поэтому обоснованным видится рассмотреть сценическое общение в ресурсном аспекте как отдельную систему. В данном аспекте следует исследовать ключевой момент взаимодействия между основными его участниками – актерами. Актер воздействует на другого актера в трех аспектах: как на своего коллегу по цеху, как на персонаж спектакля и как на представителя зрительного зала. То есть актер, общаясь с партнером, взаимодействуя с декорациями, реквизитом, создает своей верой в предлагаемые обстоятельства, данные автором, режиссером и зрителем, особую реальность, особый мир, где он относится к объектам своего внимания совершенно иначе, чем в жизненной ситуации. Помня постоянно, что перед ним его коллега – актер, он относится к нему как к персонажу. Причем

данное отношение устанавливает в процессе общения не сам актер, а играемый им персонаж. При этом сценическое событие происходит как с персонажем, так и с актером, который его играет. В любой момент сценического существования в одном актере «сейчас и здесь» на глазах у зрителя присутствуют трое: тот, кто играет, тот, кого играют, и тот, кто наблюдает за этим. То есть актер видит и слышит одно, а относится к этому, как к другому, ни на миг не забывая, что это всего лишь игра, но игра сценическая.

Рассматривая сценическое общение как особую систему в ресурсном аспекте, прежде всего необходимо выделить уровни, на которых осуществляется сценическое общение. Помимо вербального и невербального уровней, в качестве особых оправданным видится выделение довербального уровня и области несказуемого. На вербальном уровне сценическое общение происходит за счет словесных и речевых знаков, на невербальном – за счет внеречевых знаков. А довербальное общение можно проследить в сценических паузах, так называемых «зонах молчания», где проявляется то, что *не видимо и не слышимо*, но всегда *чувствуемо* зрителем. На этом уровне проявляются такие присущие актерской игре способы воздействия на сцене, как заражение, увлечение, внушение, подражание и др., наработанные в актерской психотехнике. Данный уровень выступает основанием актерской игры, ее базовой составляющей. Общение на довербальном уровне осуществляется за счет возникающих «здесь и сейчас» виртуальных знаков, которые функционируют в конкретном процессе взаимодействия и недействительны для других актов общения.

Довербальное общение отличается континуальностью, поэтому познавать данный процесс труднее, чем дискретный, где каждый элемент – знак имеет четкие границы (речь – звук, пластика – жест). На довербальном уровне общения происходит прямой непосредственный (без участия обычных сенсорных каналов) обмен беззнаковыми и неартикулируемыми психическими сообщениями. Информация, воспринятая на данном уровне, входит в сферу неявного знания. Смысл передаваемого и воспринимаемого сообщения проявляется на невербальном уровне в качестве поступков, интонаций, жестов, взглядов и окончательно выявляется на вербальном уровне общения в словах и фразах. Включающаяся ассоциативно-образная стратегия обработки информации приводит к порождению своей живой, образной, рождаемой «здесь и сейчас» системы чувственных знаков-символов. Данная система устанавливается и функционирует только в конкретном процессе взаимодействия и недействительна для других актов общения. Допустима постановка вопроса о наличии некоего первоэлемента на довербальном уровне общения, который уже в процессе восприятия обретает статус психической информации.

В актерской игре всегда присутствует некий пласт *несказуемого*, где происходит прямой обмен психической информацией в виде беззнаковых сообщений, а также осуществляется незнаковое психическое воздействие на сознание партнера, а соответственно и зрителя. Данное сообщение может быть перекодировано в известные субъекту культуры знаки, прочувствовано на довербальном и выявлено далее на невербальном и вербальном уровнях. Рассуждая о психических коммуникациях как компоненте нейропсихологического комплекса сценического общения, следует отметить, что они еще не исследованы в науке.

Рассматривая область «несказуемого» как процесс, можно выделить следующие компоненты. Прежде всего, это возбуждение внутренних переживаний и особая интенсивность их. Налицо процесс аффицирования, который помогает нейтрализации комплекса логических структур и способствует преодолению порога сознания, выходу в сферу бессознательного, к глубинным структурам. Как известно, аффекты отличаются большой силой и способны тормозить другие психические процессы. Второй – это последующая концентрация внимания и сосредоточение на объекте восприятия, которые приводят к изменению характера восприятия и переработки информации. Третий – в результате в сферу сознания начинают проникать некие содержания, представляя данные, пребывающие в сфере бессознательного. Четвертый – способ овладения через личный опыт, путем переживания человека во всей его психофизической целостности.

Следует подчеркнуть, что данные процессы, проявляясь на довербальном уровне сценического общения, не являются дорефлексивными. Мыслительная активность присутствует, но иного рода, скорее всего – это мышление-переживание, о котором будет сказано чуть позже. В существовании актера на сцене должны присутствовать все выделенные уровни, поскольку «корни» художественного замысла уходят вглубь *несказуемого*, получая свое знаковое выражение на всех последующих уровнях. Следует отметить особый тип субординационных связей между уровнями сценического общения, где нижележащий выступает основанием вышележащего и выявляет его содержание. Только при функционировании всех четырех уровней возникает художественность с ее суггестивным воздействием, вовлекающим зрителя в процесс художественного общения – в этом и заключается специфика подлинного сценического общения.

Системообразующим признаком в ресурсном аспекте выступает актерская коммуникация. Имеется в виду описанная в данном исследовании коммуникация между актерами только в процессе сценического общения. К ней не будут относиться коммуникативные акты, происходящие между актерами в гримерке или вне театра. Адекватность актерской коммуникации напрямую зависит от профессиональной культуры актера, а не только от ее технологической составляющей.

Рассмотрение сценического общения в гносеологическом аспекте выявляет свершающиеся в выделенной системе процессы трансляции и усвоения художественного замысла как особого рода закодированной информации в системе образов. В качестве элементов системы выступают информативность, специфические процессы усвоения как способы перекодирования и принятия информации, а также актуализированное знание в единстве его явных и неявных компонент. Данные элементы, являясь характеристиками художественного замысла, намечают процесс знакового выражения, фиксации и воплощения в образы семиотически не оформленной смысловой определенности.

В сфере гуманитарных наук наблюдается обращение к исследованию различных структур человеческого опыта, причем прежде всего внутреннего опыта, намечается интерес к изучению неречевых актов, предпринимается анализ невербальных структур сознания, невербального мышления. В современной отечественной философии познания складывается «парадигма несло-

весности» (И.П. Меркулов, И.Т. Касавин, Н.Т. Абрамова, И.А. Герасимова, И.А. Бескова и др.). Под *несловесностью* понимаются пути к более глубокому осмыслению реальности, опираясь на «несловесное мышление, вызревающее в глубинных слоях сознания вместе с изменением видения объекта исследования» [14. С. 167]. Данные исследования получили свое осмысление в контексте обсуждения проблемы неявной формы знания. Впервые проблема неявного знания была поднята в работе М. Полани «Личностное знание» [15]. Рассуждая о роли неявного, молчаливого фактора в формировании членораздельного отчетливого выражения знания, М. Полани обозначает область невыразимого, «в которой компонент молчаливого неявного знания доминирует до такой степени, что его артикулированное выражение здесь, по существу, невозможно» [Там же. С. 128]. Сказанное М. Полани о невыразимом знании не следует интерпретировать как мистический опыт, автор данным понятием пытается обозначить «просто нечто такое, что я знаю и могу описать лишь еще менее точно, чем обычно, или вообще только очень смутно» [Там же. С. 129]. Основной способностью постижения невыразимого М. Полани называет молчаливое понимание. Под данным понятием автор подразумевает «некий аспект «невидимого» знания в противоположность основанному на этом знании видимым действиям» [Там же. С. 133]. «Понимание» у автора охватывает область концептов и схем, включающих в себя сложные моторные способности. К актам молчаливого понимания М. Полани также относит интуитивные прозрения и инсайты.

Анализируя труд М. Полани, современный отечественный философ В.А. Лекторский [16] отмечает, что основным стержнем концепции М. Полани является положение о существовании двух видов знания: явного, центрального, артикулируемого, эксплицируемого, и неявного, скрытого, периферийного, неартикулируемого, имплицитного. Имплицитный элемент познавательной активности трактуется не просто как неформализуемый избыток информации, а как необходимое основание логических форм знания. Как указывает В.А. Лекторский, неявное знание выступает у М. Полани в качестве некоего глубинного слоя, на базе которого возвышается знание явное, артикулируемое, попавшее в фокус сознания. На наш взгляд, М. Полани не отрицает возможности экспликации неявного знания, но считает ее поверхностной, не способной проникнуть в подлинные глубины «неизреченного». Акцентируя внимание на невозможности полной алгоритмизации и формализации процесса познания, автор не ставил задачей исследовать диалектику перехода неявного знания в явное и порождения явным знанием неявного. По мнению М. Полани, именно неосознанные ощущения образуют эмпирический базис неявного знания.

Считаем важным, что в мышлении М. Полани выделяет речевой уровень – формальный, артикулируемый, и *доречевой* – неартикулируемый уровень, на котором происходит процесс молчаливого понимания. Также и в общении, кроме речевого – вербального и невербального, т.е. невербального, возможно выделение доречевого – довербального уровня. Как уже отмечалось, на данном уровне общения происходит прямой обмен психической информацией в виде беззнаковых сообщений, а также осуществляется незнаковое психическое воздействие на сознание партнера, которое может быть перекодировано

в известные уже субъекту знаки и выявлено далее на невербальном и вербальном уровнях.

Общим системообразующим признаком в гносеологическом аспекте будет являться театральный код. Если каждый элемент рассматривать как подсистему, то в каждой такой подсистеме будет свой способ кодирования и декодирования сигнала. Передача любой информации осуществляется посредством знаков, точнее, знаковых систем. Но процесс усвоения художественной информации и формирование знания у зрителя (и актера) включает не только вышеперечисленные процедуры сознательного кодирования и декодирования театрального знака.

Сущностными для художественных практик, и театрального искусства в том числе, оказываются процессы усвоения (понимания и постижения), недоступные прямому наблюдению, трудноуловимые, осуществляющиеся путем диалога, «вживания», «вчувствования», идентификации, символического отождествления, сопричастия, когда познание осуществляется через опыт личного переживания. Да и сама художественная информация содержит в себе, помимо явных, принципиально не артикулируемые, не поддающиеся кодировке компоненты, усвоение которых осуществляется посредством таких особых процессов, как эмпатическое восприятие, мышление-переживание, включающих в работу скрытые механизмы восприятия и обработки информации. Мышление-переживание как особый вид мыслительной деятельности человека в ее познавательном аспекте имеет свою специфику и свою особую динамику. Мышление-переживание приводит к образованию особого типа знания, еще не оформленного, не расчлененного и ощущаемого как целостность, отличающегося свернутостью в нем идеи-образа, ощущаемого в качестве чувства-мысли. Данное знание можно обозначить как чувствознание.

Н.В. Рождественская, задаваясь вопросом: что является связующим звеном между профессионально важными качествами актера, задатками актерских способностей и творческим потенциалом личности, экспериментально выявила некоторые закономерности. Согласно автору [6. С. 133], именно эмпатия образует центральное звено, связывающее проявление специальных способностей, художественной одаренности и творческого потенциала личности. Способность к перевоплощению, творческое воображение, эмпатия, подвижность и оригинальность связаны между собой. Н.В. Рождественская обозначает этот комплекс свойств как способность к перевоплощению. Чем выше эмпатия, указывает исследователь [Там же. С. 134–135], тем выше продуктивность, тем более творческий характер носит воображение. Таким образом, если рассматривать профессиональные качества актера как особую систему, можно утверждать, что эмпатия, связывая воедино способность к перевоплощению, эмоциональность и творческое воображение, является системообразующей способностью к перевоплощению. Творческий потенциал актерски одаренной личности проявляется через способность к перевоплощению как вершину любой системы актерского мастерства.

Если традиционное понимание эмпатии в середине XX столетия представлялось как вчувствование, проникновение во внутренний мир другого, то в конце этого же века появляются исследования, в которых данное понятие трактуется более широко – как особый вид отношений между человеком и

окружающим миром. Обозначая эмпатическими способы обмена информацией между человеком и миром, И.А. Бескова определяет архаическое мировосприятие как эмпатическое. «Эмпатическое – это особый тип мировосприятия, когда осуществляющееся во внешнем мире воспринималось субъектом как составная часть и продолжение происходившего в нем самом, а внутренние процессы были включены в общий информационно-энергетический обмен со средой и не рассматривались им как относительно независимые или изолированные от окружающего. С эмпатическим мировосприятием связана способность переживать и ощущать происходящее в другом или с другим как внутри-себя-сущее. И наоборот, внутренние процессы проецировать вовне, ощущая их как составную часть космических процессов» [17. С. 12]. Такая полная, всеобъемлющая включенность человека в информационно-энергетический универсум представляла собой единую слитную субъект-объектную реальность. «Информация здесь выступала как нечто более или менее вещественное: как то, что имело репрезентант в форме происходящих в самом человеке процессов, внутренних изменений, ответных реакций, инициированных поступающей информацией» [18. С. 87].

Изучая специфику архаичного мироощущения, исследователи в данных направлениях предоставляют материал, помогающий выявить и определить природу тех компонентов мыслительных процессов, которые сегодня оказываются скрытыми в сфере неосознаваемого, но продолжают активно функционировать и наиболее явно проявляться в процессе творчества. И.А. Бескова, исследуя природу трансперсонального опыта, описывая феномены сверхъестественных психических возможностей человека, ставит вопрос о возможности изучения механизмов трансляции информации в реликтовых формах восприятия. Автор приходит к выводу о том, что нет особой необходимости передачи человеческого опыта, так как он содержится в генетической памяти каждого человека, необходимо вспомнить механизмы естественного доступа к ней. И.А. Бескова предполагает, что в далеком прошлом восприятие «было таким, что позволяло полностью сливаться, растворяться в окружающем, отождествлять себя с другим и чувствовать его как составную часть своего „я“» [19. С. 44]. Эмпатическое мировосприятие предполагает в основе своей совершенно иное мироощущение – живое.

Мироощущение, задавая характер всей системы отношений человека с миром, во многом определяет и способ восприятия мира, его осознания и общения с ним. На основании подобного живого мироощущения возникает тип познавательного отношения, определяемого И.А. Герасимовой как отношение-проникновение [20]. Специфика данного познавательного отношения выражается в отсутствии привычного для европейского философского сознания традиционного разведения субъекта и объекта познания. В современной философии познания уже намечается преодоление жесткого разделения на субъект и объект, идет процесс стирания границ между ними – не «отчуждение» в познании как результат развития опосредованного, более отстраненного отношения. И.П. Меркулов указывает, что понимание и постижение в такой познавательной установке происходит посредством «вживания», «вчувствования» [21]. При акцентировании наличия живой связи всего со всем, обретаемой человеком во внутреннем мире, в сфере сознания во всей его полноте, включая бессознательное, отношение-проникновение предпола-

гает установку сознания «вовнутрь». Как отмечает И.А. Герасимова, онтологическим основанием подобного типа познания является единение всего на определенном уровне иерархии существующего. «За гносеологическим отношением проникновения кроется иная онтология, иные мерности бытия человека, связанные с внутренне-духовным миром» [20. С. 124]. Опыт проникновенного познания осуществляется посредством активизации тонко-чувствительных аспектов сознания и его глубинных слоев. Реализуясь через чувствующее мышление, или мышление-переживание, проникновенное умозрение предоставляет знание – чувствознание, отличающееся свернутостью в нем идеи-образа, ощущаемого в качестве чувства-мысли.

Рассмотрение феномена сценического общения в контексте проникновенного умозрения дает возможность высветить динамику сущностных моментов творческого процесса, а также некоторых аспектов мыслительной деятельности, проявляющихся в процессе исследовательского поиска. Мышление-переживание как особый вид мыслительной деятельности человека в ее познавательном аспекте имеет свою специфику и свою особую динамику. В чувствующем мышлении мысль наделяется качествами «психического осязания» – ощущениями внутренних ритмов объекта. «Мысль чувствующая в разворачивании своего логического содержания непосредственно сопровождается душевно-телесными движениями, как бы „прощупывающими изнутри“ любые малейшие изменения в предмете» [Там же. С. 130]. Нечто подобное являли нам поистине гениальные люди в науке и искусстве. Известно много фактов, когда, пытаясь решить какую-либо проблему, исследователь часто начинает «чувствовать» ответ задолго до его формулирования как выражения или объективации. «В достижении истины чувству всегда принадлежит инициатива, она порождает идею а priori или интуитивно, разум лишь затем развивает идею» [22. С. 92]. И.А. Герасимова предлагает рассматривать «психическое осязание» как род эмоционального знания, отмечая его непосредственный характер. Можно назвать данное знание, «первичное», еще не оформленное, не расчлененное и ощущаемое как целостность, – чувствознанием. Чувствознание «дает непосредственное знание, подобно физическому восприятию, но абстрактно, подобно логическому мышлению» [Там же. С. 94]. При развитом чувствознании человек непосредственным образом обретает знание о предмете, явлении, как бы схватывая его сущность. Как «первичное» знание оно обладает некой знаковостью. Но знаки эти не являются репрезентативными – они, скорее, презентативны. Презентативность знаков заключается в трудности перевода «первичного» знания как внутреннего, глубинного в область дискурса. Вместе с тем эти знаки оказываются экзистенциально значимыми для исследователя, сохраняя всю глубину постигнутого. В момент раскрытия такого внутреннего понимания – постижения и проявляется чувствознание. Рассмотрение феномена чувствознания и его проявления в музыкальном опыте осуществлено современным исследователем Т.И. Мороз [23], исследований данного феномена в театральном искусстве пока не предпринималось.

Подобные процессы возникают в результате устанавливающегося в сценическом общении «единого поля существования и взаимодействия» между зрителем и актером через проигрывание роли, когда все изменения в объекте воспринимаются как изменения собственного состояния. В результате вос-

приятие осуществляется «всем существом», через активность всех психических функций, включая и бессознательное. В зависимости от степени проявленности глубинных слоев сознания, а также качества и степени соединенности их содержаний с другими составляющими сознания – чувственностью, воображением, интеллектом, осуществляется выявление информации на поверхностные интеллектуальные и эмоциональные слои сознания.

Таким образом, в процессы трансляции и усвоения художественной информации вовлекается все многообразие когнитивных способностей человека: телесно-перцептивных, логико-понятийных, эмоционально-аффективных, ценностно-смысловых. В результате сценического общения зритель вслед за актером обнаруживает в себе некий «сплав» различных содержаний, источниками которых являются внешние и внутренние ощущения и чувства, содержания мыслительные и чувствуемые, а также содержания, определяемые чем-то более глубоким и значимым – «предельные» переживания выхода за границы своего собственного Я. Они образуют сферу неявного знания как неформализуемого, но экзистенциально значимого, часть которого при интеллектуальном усилии возможно сознательно перевести в область дискурса.

Современная научная мысль ищет новые способы познания, которые выстраивают диалог на иных уровнях понимания Другого. Современный исследователь С.В. Бочкарева описывает специфику эмпатического познания, под которым автор предлагает понимать «когнитивный процесс, сформировавшийся в сфере субъект-субъектного взаимодействия и открывающий познавательные возможности, принципиально недоступные сенсорному и рациональному познанию» [24. С. 3]. Согласно автору, эмпатическое познание предполагает выстраивание диалога, основанного на понимании через вчувствование как специфический «надъязыковой» способ постижения реальности Другого. С.В. Бочкарева показывает, что динамику процесса эмпатического познания можно выстроить через следующую цепочку: «Восприятие чувств другого человека (через воображение – фантазию, интуицию или веру) – Идентификация (но не подражание: идентификация продуцируется внутренними мотивами индивида, а подражание – внешними факторами) – Эмпатическое понимание Другого и его отношения к миру (через его систему координат: появление субъектного репрезентанта (его энергетического ядра) – Рефлексия (формирование новых понятий в области «Я» на этой основе) – Появление интуитивных способностей понимать Другого с помощью приобретенных представлений и суждений – Познание мира и собственного «Я» на новой основе – Построение новых суждений и умозаключений – Выстраивание новой системы взаимоотношений „Человек и Мир“ на уровне субъект-субъектного единства» [Там же. С. 12–13]. С.В. Бочкарева обосновывает диалогическую модель понимания как взаимодействие двух субъектов, предполагающую не изначальное согласие сущностей, а изначальное столкновение, с последующей интерпретацией «сигналов» и символов Другого (в рамках его системы сущностей). Автор предполагает, что данная модель может быть рассмотрена через схему диалога, в котором понимание также является отдельным элементом диалоговой системы, возникающим во время взаимодействия (общения на уровне языка, чувств, эмоций и т.д.) на основе восприятия-вчувствования, рефлексии как анализа данных в разных формах: логической, альтернативно-поисковой, ценностно-ориентационной [Там же. С. 16].

С.В. Бочкарева акцентирует внимание на том, что «иллюстрацией» процесса эмпатического познания в системе «индивид – индивид» может стать описание чувства любви, поскольку «вчувствование в Другого» имманентно чувству любви, когда понимание Другого происходит вне уровня вербализации.

Эмпатический способ познания, в котором «понять КОГО» важнее, чем «понять ЧТО», может выступать как новый старт для рационального познания, поскольку в процессе понимания также формируются понятия, но это особая категория понятий. Эмпатическая природа понятий показывает, что их содержанием является сущность предмета через восприятие данного предмета познающим субъектом. Эмпатическое познание не может быть ограничено возможностями науки, оно идет дальше и выбирает иной путь – ценностный. Критерий объективности в таком случае может быть определен, вероятно, через открытие новых дополнительных смыслов познаваемого. Взаимодействие элементов иной природы (чувственно-мыслительные проникновения, интуиция, чувствознание, инсайт и т.д.), происходящее на довербальном уровне сценического общения, рожденные «здесь и сейчас» новые отношения и связи выводят систему сценического общения на качественно новую ступень. В самой природе актерской психотехники заложены психологические механизмы развития эмпатии, необходимые для установления контакта с объектом сценического общения, создания условий эмоционального обмена и умения воспринимать и отражать экспрессию партнера по общению. Выделение гносеологического статуса эмпатии в сценическом общении позволяет выявить и описать те загадочные процессы, которые происходят во время художественного общения и не поддаются прямой фиксации.

Как уже отмечалось, в сценическом существовании актера присутствует процесс непрерывного взаимодействия, т.е. общения как с объектами внешнего порядка, так и объектами внутреннего внимания. Внутреннее состояние актера, во время которого он вступает в связь с партнером, предметами, внешним миром и внутренними образами, складывается из отдачи и восприятия внимания, мыслей, чувств. В процессе общения происходит установление и проявление отношения к объекту внимания. Если подразумевать под актерством явление природное, доэстетическое и досоциальное, которое является сначала свойством человеческой души, а потом уже источником театра, то можно допустить, что в процессе сценического общения возникает особая жизненная реальность, где появляется подлинное, человеческое (а не актерское) переживание. Но отношение к предметному миру, другим героям, событиям и фактам устанавливает актер от имени играемого им персонажа. Таким образом, в процессе сценического общения с минимальной трансформацией и максимальной адекватностью происходит трансляция художественного замысла.

Процесс передачи и восприятия художественного творчества – сокровенный, глубоко личный и интимный процесс, протекающий в глубинах сознания и трудно фиксируемый при наблюдении. Системная интерпретация сценического общения позволяет увидеть и описать новые отношения и связи, что выводит на качественно новый уровень понимания процессов сценического взаимодействия в художественном общении. Научно малоизученная, представленная описательно и зачастую автобиографично, специфика актерского существования на довербальном уровне сценического общения может

быть осмыслена в другом качестве. Системное представление дает возможность определить сценическое общение как многоаспектный процесс, выявив совокупность элементов, связей и структур, обеспечивающих его функционирование как особого рода системы.

Системное изучение сознательных способов воздействия на природу бессознательного в процессе художественного общения может прогрессивно повлиять на изменение характера восприятия при воспитании актера, а также намечает пути использования данных качеств в жизненных ситуациях. Системное представление сценического общения позволяет, проведя аналогии с общением жизненным, выявить скрытые механизмы восприятия, воздействия и переработки информации, а также провести аналогии процесса трансляции художественного замысла с процессами трансляции культуры в целом.

Литература

1. Каган М.С. Системный подход и гуманитарное знание. Л.: ЛГУ, 1991. 384 с.
2. Каган М.С. Проблемы методологии // Каган М.С. Избранные труды: в 7 т. СПб.: Петрополис, 2006. 356 с.
3. Осокин Ю.В. Системный подход в культурологии // Культурология XX век: энциклопедия / под ред. С.Я. Левита [Электронный ресурс]. URL: <http://culture.niv.ru/doc/culture/encyclopedia-xx-vek/471.htm> (дата обращения: 12.02.2011).
4. Кохановский В.П. Философия и методология науки. М.: АТС; Ростов н/Д: Феникс, 1999. 574 с.
5. Боров Ю.Б. Эстетика: учебник. М.: Высш. шк., 2002. 511 с. [Электронный ресурс]. URL: http://www.irbip.ru/irbase/kulture/borev_ju_b_-_ehstetika_uchebnik_vyssh_shk_2002_-_511s_2.html (дата обращения: 19.06.2011).
6. Рождественская Н.В. Диагностика актерских способностей. СПб.: Речь, 2005. 192 с.
7. Малочевская И.Б. Режиссерская школа Товстоногова. СПб.: СПбГАТИ, 2003. 157 с.
8. Иванов В.И. Родное и вселенское : сборник / сост. В. М. Толмачева. М.: Республика, 1994. 427 с.
9. Торчинов Е.А. Религии мира: Опыт запредельного. СПб.: Центр «Петербургское востоковедение», 1998. 382 с.
10. Флоренский П. Имена: соч. / сост. С. Филоненко. М.: ЭКСМО-ПРЕСС, 1998. 912 с.
11. Шевченко Н.А. Духовная реальность и театральная иллюзия. Традиции и понятия новой мистериальности в театральном искусстве // Искусство как способ познания: материалы междунар. обществ.-науч. конференции, 1998 / под ред. П.С. Гуревич и др. М., 1999. С. 232–244.
12. Белый А. Смысл искусства // Символизм как миропонимание / сост. Л.А. Сугай. М.: Республика, 1994. 528 с.
13. Степун Ф.А. Основные проблемы театра: соч. М.: РОССПЭН, 2000. 999 с.
14. Абрамова Н.Т. Несловесное мышление. М.: ИФРАН, 2002. 236 с.
15. Полани М. Личностное знание. М.: Прогресс, 1985. 344 с.
16. Лекторский В.А. Предисловие к русскому изданию // Полани М. Личностное знание. М.: Прогресс, 1985. С. 5–15.
17. Бескова И.А. Творческое мышление как эпистемологическая проблема: автореф. дис. ... д-ра филос. наук. М., 1993. 37 с.
18. Бескова И.А. Проблема соотношения ментальности и культуры // Когнитивная эволюция и творчество. М., 1995. С. 76–101.
19. Бескова И.А. О природе трансперсонального опыта // Вопросы философии. 1994. № 2. С. 35–45.
20. Герасимова И.А. Природа живого и чувственный опыт // Вопросы философии. 1997. № 8. С. 123–134.
21. Меркулов И.П. Эпистемология (когнитивно-эволюционный подход). СПб.: РХГИ, 2003. 472 с.
22. Герасимова И.А. Музыка и духовное творчество // Вопросы философии. 1995. № 6. С. 87–97.
23. Мороз Т.И. Чувствознание и его роль в познании. Кемерово: КемГУКИ, 2006. 156 с.

24. Бочкарева С.В. Специфика и возможности эмпатического познания: автореф. дис. ... канд. филос. наук. Курган, 2011. 24 с.

Basalaev Sergey N., Kemerovo State University of Culture and Arts (Kemerovo, Russian Federation).

E-mail: sat3@mail.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2018, 29, pp. 43–62.

DOI: 10.17223/2220836/29/4

SYSTEM INTERPRETATION OF STAGE COMMUNICATION

Key words: stage communication, system approach, before verbal level of stage communication, artistic conception, system, mechanism of perception, empathy.

System representation of stage communication is carried out in substratum, functional, resource and gnoseological aspects. Consideration of stage communication in substratum aspect found out that culture translation directly depends on one of the major requirements – needs for communication.

Investigating stage communication in functional aspect, we can note that during art communication there is a transformation of consciousness of the viewer and then there is an intension to realization of cultural installation and needs of the viewer for theatrical culture.

We observe hierarchy of levels of communication in resource aspect, when art intention as semantic determination finds the sign embodiment by means of theatrical coding which establishes horizontal and vertical connection between all levels of communication in form of contexts. “Roots” of art plan are in predicate area, the force of potential charge finds itself at before verbal level. Information of before verbal level is a part of implicit knowledge. It is revealed at nonverbal level as acts, intonations, gestures, views and finally comes to light at verbal level of communication in words and phrases. These means of actor expression are acquired in actor's psychotechniques which is a component of professional actor culture.

Considering stage communication in gnoseological aspect, we note that translation of an art plan in semiotic aspect demands sign expression, fixing and its realization in stage images. Art information contains, besides obvious, essentially not articulated components, such as empathia and thinking experience. These signs of such communication aren't representative – they are presentational and existentially significant in art communication.

It becomes clear that the empathy forms the central link connecting manifestation of special abilities and creative potential of the personality. The Empathia knowledge assumes forming of the dialogue based on understanding as “infeeling” and specific “over language” way of comprehension of reality of “Another person”, which opens informative opportunities, essentially inaccessible to touch and rational knowledge. All variety of cognitive abilities of the person is involved in processes of translation and assimilation of art information: corporal and perceptual, logical conceptual, emotional and affective, valuable and semantic.

System representation gives the chance to define stage communication as multidimensional process, having revealed set of elements, communications and the structures providing its functioning as special type of systems.

References

1. Kagan, M.S. (1991) *Sistemnyy podkhod i gumanitarnoe znanie* [System approach and humanitarian knowledge]. Leningrad: Leningrad State University.
2. Kagan, M.S. (2006) *Izbrannye trudy v 7 t.* [Selected works in 7 vols]. St. Petersburg: Petropolis.
3. Osokin, Yu.V. (n.d.) *Sistemnyy podkhod v kul'turologii* [The system approach in culturology]. In: Levit, S.Ya. (ed.) *Kul'turologiya XX vek* [Culturology of the 20th century]. [Online] Available from: <http://culture.niv.ru/doc/culture/encyclo-pedia-xx-vek/471.htm>. (Accessed: 12th February 2011).
4. Kokhanovskiy, V.P. (1999) *Filosofiya i metodologiya nauki* [Philosophy and Methodology of Science]. Moscow: ATS; Rostov on Don: Feniks.
5. Borev, Yu.B. (2002) *Estetika* [Aesthetics]. Moscow: Vysshaya shkola.
6. Rozhdestvenskaya, N.V. (2005) *Diagnostika akterskikh sposobnostey* [Diagnosis of acting skills]. St. Petersburg: Rech'.
7. Malochevskaya, I.B. (2003) *Rezhisserskaya shkola Tovstonogova* [The director's school of Tovstonogov]. St. Petersburg: SPbGATI.
8. Ivanov, V.I. (1994) *Rodnoe i vselenskoe* [Native and universal]. Moscow: Respublika.

9. Torchinov, E.A. (1998) *Religii mira: Opyt zapredel'nogo* [Religions of the world: Experience of the beyond]. St. Petersburg: Tsentr "Peterburgskoe Vostokovedenie".
10. Florenskiy, P. (1998) *Imena* [Names]. Moscow: EKSMO-PRESS.
11. Shevchenko, N.A. (1999) Dukhovnaya real'nost' i teatral'naya illyuziya. Traditsii i ponyatiya novoy misterial'nosti v teatral'nom iskusstve [Spiritual reality and theatrical illusion. Traditions and concepts of a new mystery in theatrical art]. In: Gurevich, P.S. et al. (eds) *Iskusstvo kak sposob poznaniya* [Art as a way of cognition]. Moscow: Mezhdunarodnyy Tsentr Rerikhov. pp. 232–244.
12. Belyy, A. (1994) *Simvolizm kak miroponimanie* [Symbolism as a worldview]. Moscow: Respublika.
13. Stepun, F.A. (2000) *Osnovnye problemy teatra* [The main problems of the theatre]. Moscow: ROSSPEN.
14. Abramova, N.T. (2002) *Neslovesnoe myshlenie* [Non-verbal thinking]. Moscow: IFRAN.
15. Polani, M. (1985) *Lichnostnoe znanie* [Personal Knowledge]. Translated from English. Moscow: Progress.
16. Lektorskiy, V.A. (1985) *Lichnostnoe znanie* [Personal Knowledge]. Translated from English. Moscow: Progress. pp. 5–15.
17. Beskova, I.A. (1993) *Tvorcheskoe myshlenie kak epistemologicheskaya problema* [Creative thinking as an epistemological problem]. Abstract of Philosophy Dr. Diss. Moscow.
18. Beskova, I.A. (1995) Problema sootnosheniya mental'nosti i kul'tury [Problem of mentality and culture correlation]. In: Merkulov, I.P. (ed.) *Kognitivnaya evolyutsiya i tvorchestvo* [Cognitive evolution and creativity]. Moscow: Institute of Philosophy, RAS. pp. 76–101.
19. Beskova, I.A. (1994) O prirode transpersonal'nogo opyta [On the nature of transpersonal experience]. *Voprosy filosofii*. 2. pp. 35–45.
20. Gerasimova, I.A. (1997) Priroda zhivogo i chuvstvennyy opyt [The nature of the living and the sensory experience]. *Voprosy filosofii*. 8. pp. 123–134.
21. Merkulov, I.P. (2003) *Epistemologiya (kognitivno-evolyutsionnyy podkhod)* [Epistemology (the cognitive-evolutionary approach)]. St. Petersburg: Russian Christian Institute for the Humanities.
22. Gerasimova, I.A. (1995) Muzyka i dukhovnoe tvorchestvo [Music and spiritual creativity]. *Voprosy filosofii*. 6. pp. 87–97.
23. Moroz, T.I. (2006) *Chuvstvoznanie i ego rol' v poznanii* [Sensuality and its role in cognition]. Kemerovo: Kemerovo State University of Culture and Art.
24. Bochkareva, S.V. (2011) *Spetsifika i vozmozhnosti empaticheskogo poznaniya* [Specificity and possibilities of empathic knowledge]. Abstract of Philosophy Cand. Diss. Kurgan.