Голлербах Татьяна Вадимовна

"ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ ЖЕСТ" М. ЧЕХОВА КАК ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ СИСТЕМА

Осмысление концепции "психологического жеста" М. Чехова приводит к углублению понимания "механизмов" творчества актера, феномена "мыслящего тела" (Б. Спиноза) в целом, а также содержания и структуры вневербальной коммуникации, в том числе музыкальной. В статье последовательно проведена попытка "практически-инструментального" обоснования "психологического жеста" с привлечением изоморфных ему концептов психологии, философии и лингвистики.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2017/6-1/13.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2017. № 6(80): в 2-х ч. Ч. 1. С. 48-51. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2017/6-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

УДК 792.01
Искусствоведение

Осмысление концепции «психологического жеста» М. Чехова приводит к углублению понимания «механизмов» творчества актера, феномена «мыслящего тела» (Б. Спиноза) в целом, а также содержания и структуры вневербальной коммуникации, в том числе музыкальной. В статье последовательно проведена попытка «практически-инструментального» обоснования «психологического жеста» с привлечением изоморфных ему концептов психологии, философии и лингвистики.

Ключевые слова и фразы: интонация; физический жест; психологический жест; ум; воля; чувство; содержание; форма; синтез; размышление; переживание; действие; функциональная система; функциональный орган.

Голлербах Татьяна Вадимовна
Ленинградский государственный университет имени А. С. Пушкина
hollerbach@mail.ru

«ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ ЖЕСТ» М. ЧЕХОВА КАК ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ СИСТЕМА

Ключевым моментом творчества актера драматического и актера музыкального представляется публичное рождение интонации[1]: «Интонація, окраска слова, – вотъ оно что! Значитъ, я правъ, что недоволенъ своей “Блохой”, и значитъ въ правильности интонаціи, въ окраскѣ слова и фразы – вся сила пѣнія», – пишет Ф. И. Шаляпин [24, с. 69].

Здесь явно провозглашается необходимость *правильности* интонации, и неявно – принадлежность *критерия правильности* самому актеру и... публике, на которой эта правильность удостоверяется. Другие создатели спектакля, от автора пьесы до гардеробщика[2] включительно, выстраивая сценические и околосценические обстоятельства, также способны влиять и, разумеется, влияют на рождение уникальной интонации актера, но лишь опосредованно, и каждый в своей пропорции. Тем не менее завершает эту работу актер и никто иной. Так, решая авторскую или режиссерскую задачу «завтра произнести эту реплику гневно», актер дома, наедине с собой, обнаруживает, что его воля и его чувства... спят. Не спит лишь ум. Актер может придумать или вспомнить и сделать любое (но продуктивное в себе и заинтересованное) физическое движение, не обязательно «на тему гнева» и, возможно, самое несуразное. Его воля и его чувство *как-то* отзовутся на его движение. Возникает способ поиска и экспериментирования[3]: актер получает обратную связь с той частью своего существа, которая не подчиняется непосредственному приказу.

Сразу отметим, что такой способ поиска и эксперимента носит характер игры: «Одним из первых упражнений на репетициях “Гамлета” были мячи, – пишет М. Чехов… Нам медленно и громко читали текст пьесы, и мы осуществляли его, бросая друг другу мячи. <…> От движения шли мы к чувству и слову» [22, с. 126].

В любой игре правила примитивны (по крайней мере, легко обозримы, иначе вынужденное обдумывание «погасит» азарт) и не имеют смыслового отношения к результату игры, если игра честная. Смысл игры в случайном совпадении страстно желаемого, ожидаемого и вместе с тем неожиданного, хоть и неизбежного результата. Такое (сопровождаемое переживанием аффекта) совпадение вызывает радость [7, с. 187], а в случае, когда игрок или болельщик увлечен настолько, что «не помнит себя», это совпадение воспринимается им как чудо [8, с. 561].

Мяч в воротах – для холодного рассудка примитивная до абсурда банальность, но *наш* мяч в *их* воротах – это *нечто*, способное «взорвать» многотысячный стадион в едином порыве ликования. Метафора? Безусловно: «*наш* мяч в *их* воротах» = «наша победа». Можно сказать больше: метафора[4] в (физическом) действии летящего мяча, когда главное не «*я* забиваю», но «*я забиваю*», не «*я* играю Шопена», но «я играю *Шопена*» [12, с. 230], не «*я* в предлагаемых обстоятельствах» [19, с. 379], но «*образ*, нарисованный *на* мне» [9, с. 179], не «*моя жизнь* в искусстве», но «*искусство* во мне» [17].

Отношение к жесту является пограничной чертой между системами М. Чехова и К. С. Станиславского: «Мы сравнивали наши системы, нашли много общего, но и много несовпадений! – пишет М. Чехов… При моем методе, например, актер вполне объективен по отношению к создаваемому им образу с начала работы и до конца ее. У К. С. есть, как мне кажется, много моментов, когда актер принуждается к личным потугам, к выдавливанию из себя *личных* чувств – это трудно, мучительно, некрасиво и не глубоко» [22, с. 352].

В различном отношении к жесту можно отметить склонность к метафоре у М. Чехова и к метонимии у К. С. Станиславского: «Каждое чувство само по себе останется незамеченным… Чувства требуют для своего выражения слов, слова – голоса, голос добавляется иллюстрацией, т.е. жестом. Гениальное чувство

---

[1] В самом широком смысле интонация может пониматься как выраженное намерение, как выражение намерения, но в данной статье рассматривается намерение, выраженное (и) в звуке человеческого голоса.

[2] «Театр начинается с вешалки» – совсем не метафора, но живая практика театра, см.: [20, с. 516].

[3] «Деятельность актера сама есть своеобразное творчество психофизиологических состояний» [4, с. 321].

[4] Знаменательно, что сама этимология слова «метафора» («вынесение», «перенесение») содержит указание на *движение* общего характера.

Пушкина требует его слов и стихов (то есть формы поэтической). Форма – это лучшее, наиболее убедительное приспособление для актера» [19, с. 45-46].

Эти рассуждения о форме К. С. Станиславского созвучны более строгим выводам Л. С. Выготского [3, с. 332]. Но остается вопрос: как *практически* сделать поэтическую форму «приспособлением». Сам К. С. Станиславский приводит знаменательный пример: «Шаляпин мне читал Сальери очень холодно, но очень убедительно… Он умеет из красот Пушкина сделать убедительные приспособления» [19, с. 45].

Концепция *психологического жеста* позволяет получить (смоделировать) представление о некоторых моментах шаляпинского чтения и впечатления от него К. С. Станиславского. Так, в начале первого монолога Сальери [13, с. 323]:

Все говорят: нет правды на земле.
Но правды нет и выше. Для меня
Так это ясно, как простая гамма

– употребленная А. С. Пушкиным внелогическая пауза после слова *меня* (естественная *формальная* цезура для «держания» строки, т.е. *формы*) должна быть оправдана эмфатически [5]. Для этого достаточно взять мячик, подбросить его, совместив момент броска с ударным слогом в слове *меня*, и поймать (жадно схватить) падающий обратно мячик на слове *Так*. На слове *гамма* мячик можно (в зависимости от трактовки) или с презрением отбросить, или с пиететом положить на почетное место:

Все говорят: нет правды на земле.
*Но правды нет и выше. Для ме**ня*** ↑
↓ ***Так** это ясно, как простая **гамма**.*→

Характер этой игры-движения с мячом определит характер просодического континуума [10, с. 469]. Остается произнести этот фрагмент текста… без мячика, но всем своим существом *помня* о действии с ним.

Невозможно принудить себя ни захотеть чего-нибудь, ни испытать какое-либо чувство [23, с. 203]. И воля, и чувство суть отношения к реальному предмету, и когда мы их испытывали, мы реагировали на реальный предмет и меньше всего наблюдали за собой, находясь в состоянии аффекта [6]. Иное дело, когда актер, репетируя наедине, наблюдает за воздействием своих жестов на свою интонацию (только не надо их «играть», игра с жестами должна быть «честной»). Жесты реальны, и они вызывают реальное же к себе отношение – и волевое, и чувственное. Рождается реальная интонация, еще одна, и еще... Отбор оптимального (на сегодня) жеста-действия-движения завершает домашнюю заготовку. Завтра репетиция… Но не нести же с собой свои доморощенные жесты-приспособления, вызывая недоумение, а то и смех режиссера и партнеров? Обязательно нести и делать… в воображении! Аффективная память тела выразит, пусть и не так ярко, как сегодня, нужную интонацию. В этом смысл *психологического жеста* Михаила Чехова: запоминается не интонация, а *связь* между (нарочитым) физическим действием и интонацией: «Следует помнить, что ПЖ не может быть использован вами во время игры на сцене. После того как он пробудил ваши чувства и волю[1], нужные вам для данного образа, задача его окончена. <…> ПЖ как подготовительный прием должен быть скрыт от публики. <…> При такой работе вы не зависите ни от случайностей, ни от настроения, но с самого же начала стоите на твердой почве: вы знаете, что и как вы делаете», – пишет М. Чехов [23, с. 208, 210].

Стоит внимательно рассмотреть структуру *психологического жеста*. Вначале это нарочитое совмещение (еще не единство, а бесформенная совокупность) разнородных, разного качества и несоизмеримых элементов:

- смутно, но сильно ощущаемого идеального образа роли[2];
- своей бытовой, сырой, слабой, постыдной в своей беспомощности[3], неадекватной образу роли интонации;
- самодостаточного в своей примитивности физического действия (жеста).

Далее происходит то, что позволяет считать *психологический жест* частным случаем *функциональной системы* П. К. Анохина: «Начальной стадией формирования Ф. с. является афферентный *синтез*, в процессе которого происходит взаимодействие мотивационного возбуждения, обстановочной афферентациии извлеченных из *памяти* следов прошлого опыта» [11, с. 526].

Функциональной системе П. К. Анохина предшествовала родственная идея *функционального органа* (нервной системы или индивида), строгое определение которому дал А. А. Ухтомский: «С именем “органа” мы привыкли связывать представление о морфологически сложившемся, статически постоянном образовании. Это совершенно не обязательно. Органом м. б. всякое временное сочетание сил, способное осуществить определенное достижение» [Там же, с. 529].

Таким образом, по А. А. Ухтомскому, функциональный орган есть не морфологическое, а энергийное новообразование («сочетание сил», «вихревое движение *Декарта*»), порожденное активным взаимодействием индивида с окружающим миром. Подобным образом А. А. Ухтомский определял *личность* и *жизнь*.

---

[1] То, что пробуждает наши истинные чувства и волю, есть аффект (Б. Спиноза) [16, с. 456].

[2] Еще не интенция, но уже «интенциональность интенциональности», по Б. Г. Соколову [15, с. 197].

[3] «Рассудочное содержание или абстрактная мысль, стоящие обычно за словами нашей повседневной речи, не позволяют ей подняться до степени художественной выразительности. На сцене мы часто опускаем речь на еще более низкую ступень, мы не даем ей даже рассудочного содержания» [23, с. 226].

Цель актерского творчества – рождение и жизнь создаваемого сценического образа, и *психологический жест* является элементарным действием в этом направлении, «квантом действия». При этом живая интонация в достаточной мере «контролируется» физическим действием актера, реальным или воображаемым. Точнее будет сказать, что физическим действием контролируется приведение к функционированию специфических условий рождения живой интонации. Подробнее об этом см.: [5; 6].

Каждое действие[1] живого существа двуедино: это феномен физико-физиологически-психологического мира, факт и смысл одновременно. Для анализа этой двуединости психофизиология в лице Н. А. Бернштейна считает целесообразным «ввести два понятия, созданные невропатологами и обладающие несомненной эвристической ценностью: понятия *смысловой структуры* действия и *его двигательного состава*» [2, с. 120-121].

Очевидно также, что любое действие в условиях коммуникации тождественно слову, причем функцию *морфемы* берет на себя взаимодействие слова-действия (жеста) с контекстом. Так что в определенном смысле любой жест психологичен. Это провоцирует соблазн дезавуировать систему М. Чехова, возможно, из благородных побуждений: например, «помирить» ее с системой Станиславского. Эти попытки продолжаются по сей день[2]: «Это противоречие[3], не разрешимое для абстрактной психологии при метафизической постановке вопроса, – пишет Л. С. Выготский, – получает возможность разрешения, если подойти к нему с диалектической точки зрения… не в эмоциях, взятых в изолированном виде, но в связях, объединяющих эмоции с более сложными психологическими системами, заключается разгадка парадокса об актере» [4, с. 328].

Психологический жест М. Чехова как специфический *функциональный орган* выступает в роли такой «более сложной психологической системы», приводимой в действие так называемым *эмфазисом* [5], тем самым придавая «парадоксу об актере» характер мощного (рационально-инструментального) выразительного средства.

Кроме того, *психологический жест* позволяет особым образом оценить эвристическую значимость широко известной максимы Г. В. Лейбница: “Exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi[4]” [Цит. по: 25, с. 223].

Какого рода тайна может содержаться в арифметическом упражнении? Оказывается – самая непосредственная. Вычисляя, мы от одних чисел переходим к другим, вполне аксиоматически вводя и привычно пользуясь арифметическими действиями. Наше внимание направлено на использование правил и результаты, глубоким переживаниям здесь не место. Но откуда взялись эти правила и почему они такие, нам знать не дано[5]. Банальнейший для обыденного сознания переход от единиц к двойке, тройке и т.д. совершается «бессознательным», *внелогическим* путем. Вот здесь и тайна, на которую человеческий язык указывает словами, хранящими память о конкретных жизненных физических действиях: ПРИБАВИТЬ, ОТНЯТЬ, РАЗДЕЛИТЬ, ВОЗВЕСТИ (в степень), ИЗВЛЕЧЬ[6] (корень) и т.д. Но память (в своей динамике) о жизненных действиях и есть то, что М. Чехов называет *психологическим жестом.*

Таким образом, концепция *психологического жеста* подводит к пониманию приведенной максимы Г. В. Лейбница как к выражению того факта, что языком *психологического жеста* музыка, даже самая «абсолютная» (Э. Ганслик) говорит о тайне жизни.

Список источников

1. **Айзенк Г.** Парадоксы психологии / пер. с англ. С. Степанова. М.: Эксмо, 2009. 352 с.
2. **Бернштейн Н. А.** О построении движений. М.: Медгиз, 1947. 256 с.
3. **Выготский Л. С.** Психология искусства. СПб.: Азбука; Азбука-Аттикус, 2016. 448 с.
4. **Выготский Л. С.** Собрание сочинений: в 6-ти т. / под ред. М. Г. Ярошевского. М.: Педагогика, 1984. Т. 6. Научное наследство. 400 с.
5. **Голлербах Т. В.** Аффективная природа эмфазиса // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2016. № 4 (66): в 2-х ч. Ч. 1. С. 49-54.
6. **Голлербах Т. В.** Онтология аффекта // Вестник Ленинградского государственного университета имени А. С. Пушкина. 2015. Т. 2. № 4. С. 86-96.
7. **Кант И.** Критика способности суждения // Кант И. Сочинения: в 6-ти т. М.: Мысль, 1966. Т. 5. 564 с.
8. **Лосев А. Ф.** Диалектика мифа // Лосев А. Ф. Из ранних произведений. М.: Правда, 1990. С. 393-599.
9. **Лосев А. Ф.** Диалектика художественной формы. М.: Академический проект, 2010. 415 с.
10. **Лосев А. Ф.** Поток сознания и язык // Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф. М.: Изд-во Московского ун-та, 1982. С. 453-478.
11. **Мещеряков Б. Г., Зинченко В. П.** Большой психологический словарь. СПб.: Прайм-Еврознак, 2003. 632 с.
12. **Нейгауз Г. Г.** Об искусстве фортепианной игры: записки педагога. Изд-е 5-е. М.: Музыка, 1988. 240 с.
13. **Пушкин А. С.** Моцарт и Сальери // Пушкин А. С. Собрание сочинений: в 10-ти т. М.: ГИХЛ, 1960. Т. 4. С. 323-332.
14. **Пушкин А. С.** О народной драме и о «Марфе Посаднице» М. П. Погодина // Пушкин А. С. Собрание сочинений: в 10-ти т. М.: ГИХЛ, 1962. Т. 6. Критика и публицистика. С. 359-366.
15. **Соколов Б. Г.** Герменевтика метафизики. СПб.: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 1998. 224 с.

[1] «А не являются ли слова тоже действиями, причем порой очень важными и эффективными?» [1, с. 93].

[2] См., например: [21, с. 36].

[3] Л. С. Выготский рассматривает «Парадокс об актере» Д. Дидро.

[4] Тайное (магическое) арифметическое упражнение души, не умеющей считать (лат.).

[5] Этому вопросу посвящена обширная философская литература, восходящая к глубокой древности: достаточно упомянуть «Историю античной эстетики» А. Ф. Лосева.

[6] Именно с такого рода слов М. Чехов начинает изложение своей теории *психологического жеста* [23, с. 203].

16. Спиноза Б. Этика. Избранные произведения: в 2-х т. М.: Гос. изд-во полит. литературы, 1957. Т. 1. 633 с.
17. Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 9-ти т. / коммент. И. Н. Соловьевой. М.: Искусство, 1988. Т. 1. Моя жизнь в искусстве. 622 с.
18. Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 9-ти т. / ред., вступ. ст. А. М. Смелянский; коммент. Г. В. Кристи и В. В. Дыбовского. М.: Искусство, 1989. Т. 2. Работа актера над собой. Ч. 1. Работа над собой в творческом процессе переживания: дневник ученика. 511 с.
19. Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 9-ти т. / сост., вступит. ст. и коммент. И. Н. Виноградской. М.: Искусство, 1991. Т. 4. Работа актера над ролью: материалы к книге. 399 с.
20. Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 9-ти т. / сост. И. Н. Виноградская, Е. А. Кеслер; коммент. И. Н. Виноградская, З. П. Удальцова; ред. И. Н. Виноградская, вступит. ст. А. М. Смелянского. М.: Искусство, 1999. Т. 9. Письма: 1918-1938. 839 с.
21. Толшин А. В., Богатырев В. Ю. Тренинги для актера музыкального театра: учебно-методическое пособие. Изд-е 2-е, испр. СПб.: Лань, 2014. 160 с.
22. Чехов М. А. Литературное наследие: в 2-х т. М.: Искусство, 1986. Т. 1. Воспоминания. Письма. 452 с.
23. Чехов М. А. Литературное наследие: в 2-х т. М.: Искусство, 1986. Т. 2. Об искусстве актера. 559 с.
24. Шаляпин Ф. И. Маска и душа. Мои сорокъ лѣтъ на театрахъ. Парижъ: Современные записки, 1932. 357 с.
25. Шопенгауэр А. Собрание сочинений: в 6-ти т. / пер. с нем.; под общ. ред. А. Чанышева. М.: ТЕРРА – Книжный клуб; Республика, 1999. Т. 1. Мир как воля и представление. 496 с.

M. CHEKHOV'S "PSYCHOLOGICAL GESTURE" AS A FUNCTIONAL SYSTEM

Gollerbakh Tat'yana Vadimovna
Pushkin Leningrad State University
hollerbach@mail.ru

Studying M. Chekhov's "psychological gesture" conception promotes deeper understanding of the actor's technique, the "intelligent body" phenomenon (B. Spinoza) and content and structure of non-verbal communication, including musical one. The article provides "practical and instrumental" justification of "psychological gesture" using isomorphous concepts of psychology, philosophy and linguistics.

Key words and phrases: intonation; physical gesture; psychological gesture; mind; will; emotion; content; form; synthesis; reflection; emotional experience; action; functional system; functional organ.

УДК 13:130.2:8
Философские науки

Статья раскрывает общие черты бинарных оппозиций и логических структур. На примере теории значения Г. Фреге и теории игры Й. Хейзинга описана бинарность логических структур, в том числе и в игровом пространстве. В качестве общих черт логических структур и игровых оппозиций выявлено обязательное наличие единиц, не соответствующих ни одному из полюсов оппозиции, а также исключение данного члена. Выводом статьи стало сходство логических структур и игровых оппозиций, а также их обоюдное стремление к исключению третьего члена.

Ключевые слова и фразы: бинарные оппозиции; логические структуры; внутриигровые оппозиции; теория значения; смысл предложения.

Григорьев Максим Игоревич
Григорьева Екатерина Константиновна
Магнитогорский государственный технический университет имени Г. И. Носова
grigoryev_max@mail.ru; grigoryeva_katrin@mail.ru

ЛОГИЧЕСКИЕ СТРУКТУРЫ ИГРОВЫХ ОППОЗИЦИЙ

Й. Хейзинга, понимание игры которым мы примем за эталон в данной статье, пишет о категоризации мира дикарями посредством мифа: «С помощью мифа люди пытаются объяснить земное, помещая основание человеческих деяний в область божественного» [3, с. 27]. Более того, Й. Хейзинга отождествляет миф и игру, культуру и игру, а также пишет об одних и тех же логических процессах категоризации человеком игры и окружающего мира: «Миф, вместе с поэзией, зарождается в сфере игры, но и вера дикаря, как и вся его жизнь, более чем наполовину лежит в этой же сфере» [Там же, с. 185]. Другими словами, дикарь воспринимает мир посредством мифа, а миф и есть видоизмененная игра. Культура же современного человека рождена мифом, а в культуре и мифе «зачинаются, однако, великие движущие силы культурной жизни: право и порядок, общение и предпринимательство, ремесло и искусство, поэзия, ученость, наука» [Там же, с. 27].