

М.О. Гребель и А.Р. Лурия.

ПУТИ И СРЕДСТВА КОДИРОВАНИЯ СМЫСЛА.

Москва

1970г.

ПУТИ И СРЕДСТВА КОДИРОВАНИЯ СМЫСЛА

М.О. Гребель и А.Р. Лурия

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

Со времени Л.С. ~~Вигд~~^{Вигд}ского этот путь представляет^{ся} в следующем виде. Он начинается с мотива, который заставляет субъекта 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, свернутой 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 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 субъектом 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 кодов языка.

Говорящий должен не только сформулировать известную систему значений, достаточно полно отражающихся в лексических и логико-грамматических кодах языка. Очень часто он должен и выразить в доступной для восприятия системе внутренней смысла 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 лексическая и грамматическая структура может скрывать за собой различное смысловое содержание.

Здравствуйте - говорит учитель входя в класс

Здравствуйте - говорит влюбленный своей возлюбленной

Здравствуйте - говорит пациент входя в кабинет врача.

Здравствуйте - говорит человек, входя когда его знакомят с кем-то

Здравствуйте - говорит человек, преодолевая свою неприязнь

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

Нет границ, разным жизненным комбинациям при котором это слово выражало бы (~~не выражаемого~~) каждый раз все новый и новый подтекст

Естественно, что такое многообразие смыслового подтекста" выступает в художественном /повествовательном/ тексте гораздо более богато, чем в *научном* /об"яснительном/ тексте, который может быть полностью лишен внутреннего *аффективного* содержания и понимание 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 смысл или подтекст сообщения?

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

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

Существенно иными чертами отличаются те внеязыковые средства, которыми располагает субъект. К ним относятся прежде всего средства ^{жесты} интонации, мимики и ^{жесты} жеста. Слово "шляпа" сказанное с различной 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 ^{верными} не должны однако, рассматриваться как абсолютными.

Сами языковые коды располагают известными средствами передавать не только объективные значения, но и внутренний, субъективные отношения, иначе говоря аффективные смыслы. Так, даже такие выражения, как "дорогой мальчик" и "мальчик дорогой" ~~ни~~ сохраняют то же значение приобретают совершенно разный аффективный смысл. Вся художественная литература в целом, и поэзия, в частности, располагает ^к огромным набором речевых кодов, позволяющих, сохраняя 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 к числу важнейших средств овладения выразительностью речи.

Возникает естественный вопрос: какими приемами ^{ми} обладает практика формирования речевого высказывания, которое ^{можно} бы кодировать не только внешние значения, но и внутренние смыслы?

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

Именно здесь овладение ^е 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 тот 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 высказывании.

Для того, чтобы овладеть искусством выразительной передачи смысла, а не только внешнего значения текста, актер не должен начинать с ^{зрительный} речевого текста роли и, изучив ^{ее} ~~ее~~, ^{ценить} ~~воспроизводить~~ его ~~со сцены~~. 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 сцены, отразилось все богатство тех переживаний, и эмоциональных отношений и мотивов, ^и ~~которые~~ ^{составляет} 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 на читать свою работу. Основной, начальной задачей актера, является декодирование смысла роли, ^{от текста реплик;} расшифровка того богатейшего подтекста, которое кроется за ее внешним текстом.

Именно поэтому работа над освоением роли начинается как ^{правильно} ~~исходно~~, с освоения всей смысловой ситуации, которая стоит за ролью.

~~Автор~~ ^{Актер} должен ясно представлять себе, кем именно является тот человек, ~~роль~~ которого он должен сыграть и слова которого он должен сделать своими словами. Он должен ясно представить, в каком окружении он жил, какие мотивы двигали его деятельностью, как он вел бы себя в той или другой ситуации; он должен ясно видеть, чего именно добивается человек, слова которого он составляет текст роли, как ~~они~~ ^{они} именно богатства отношений и переживаний кроются за авторским текстом. Именно ^{это} ~~такое~~ ^{"Актрис"} и является, по Станиславскому, ^{или} исходным для работы актера над ролью, именно ~~это~~ ^{это} позволяет ~~автору~~ ^{актеру} 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 ~~чаще~~ начинается с того, что актер ~~еще не обращаясь к авторскому тексту~~, должен тщательно вживаться в образ роли, пытаться думать, ^{как} ~~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 ^{на первых порах заучивания} (и без всякого повторения) авторско-го текста, анализирует мотивы и отношения человека, роль которого он играет, выполняя его действия в авторском воображении ^{мои} ситуации и вкладывая в его уста ^{пока, временно} свои собственные слова.

Эта работа по раскрытию смысла роли может и ~~иметь~~ ^{иметь} длительный развернутый характер и распадается ^в на последовательный ряд частных действий ~~и деталей~~ ^{ов}, каждому из которых выделяется ~~та или иную сторону поведения того лица, которого актер должен сыграть, его отношения, его характера.~~ ^{действующих} ~~того лица, которого актер~~

В своих ~~записных книжках~~ записных книжках 1927-1928 гг. Н.С. Станиславский писал: "Тема, как путь от Москвы до Петербурга делится на самые большие станции: Клин, Тверь, Любань. Это - курьерский поезд. Но есть еще и почтовый, который останавливается на мелких станциях - Кунцево и другие... Чтобы исследовать ~~эту~~ местность от Москвы до Клина, от Клина до Твери, полезно остановиться на этих малых станциях и рассмотреть места. Одни из них изобилуют лесами, другие - болотами, третьи - 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 - сквозная ^{бы} действия, большая скорость. Экстренный поезд ^{быстрее} ~~быстрее~~ ^{бы} и курьерский - для моментов /мы/. Что же касается ^{парового} ~~парового~~ или товаро-пассажирского - то он хорош для исследования /анализ, раскладка"/.

Овладение ролью и ее текстом - сложный процесс. Он должен

начинаться с детального исследования, анализа, "распашки"
 с ознакомления с деталями поведения человека в самых различ-
 ных, ^{разных} ~~суровых~~ воображаемых ситуациях, - и только после этого
 может переходить к более крупным отрезкам роли, к ее делению
 на основные ^{"станции"} ~~сцены~~. Работа ^{актера} ~~автора~~ над расшифровкой роли долж-
 на начинаться с того ² пути, который проделывает товаро-пасса-
 жирский или пассажирский поезд, и только потом превратиться
 в путь скорого или курьерского поезда.

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

Поэтому в первоначальном ^{виз} анализе ^е пьесы актер, овладева-
 ющий ролью должен начинать с анализа отдельных ситуаций,
 не застревая ^{ревая} ~~одно~~ на мелочах, а даже в маленьких кусочках
 пытается видеть главное - и от него понимать частное. "Подумай
 те, что произошло в доме Фамусова в связи с неожиданным
~~приездом~~ ^{приездом} Чапкого? "А какие последствия возникают в связи с
 известием о приезде ревизора?" - спрашиваем мы, ^{готовы} ~~готовы~~
 режиссера или актера ^{об} ~~и~~ ^{каждый} ~~их~~ ^{на} ~~и~~ ^{на} ~~давал~~ ^{указание} ~~к~~ ^{тому}, как раскры-
~~ть~~ ^{ли} ~~всю~~ ^{об} ~~сложную~~ ^и ~~ситуацию~~ ^и ~~связей~~ ^и ~~и~~ ^и ~~отношений~~, составляющую
 подтекст или смысл ^и ~~роли~~. Только осознав логику и последова-
 тельность действий, актер поймет, к какой конечной цели ~~он~~
 ведет свою роль, только овладев этим, он может подойти к
 самому сложному и ^{тонкому} ~~тяжелому~~ процессу: поставить себя на место
действующего лица, течением ~~и~~ сделать действия персонажа своим
действием с тем, чтобы наконец - сделать текст автора своим
 текстом.

Не нужно удивляться, что эту работу актер, овладевающий ролью, может / и должен / начинать, еще очень мало зная о роли, и в начале совсем не знает и не запоминает 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 ~~вспомнить~~ видеть того человека, которого актер воплощает, уметь вообразить его в разных ^{критич} ~~конфеттах~~ ситуациях. Однако, одного "видения" ~~для этого~~ мало; с ним ^{рядом} должно стоять и действие. Бывает, говорил К.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 где нибудь 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 куда то по очень важному делу, он ждет - ищет кого-то. Но вот этот человек подходит к нам и спрашивает: "Вы не видели маленького мальчика в серой кепке? Пока я в магазин заходил - он куда то убежал..." Услышав от вас ответ: "Нет, не видел". - он пройдет мимо вас 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 ^{воспринимать} "видение" человека с ~~самого начала~~ ^{закладку себе от} должно ~~присоединиться~~ ^и физическое действие и речь.

- ✓ Актер, пытающийся расшифровать ^{смысл} ~~смысл~~ роли, должен с самого начала ~~внешне~~ не только представлять ситуацию, отношения; действия и переживания лица, но должен, ~~еще не зная~~ ^{уже} ~~текста роли~~, ^{нигде} ^{как} действовать, как действовал бы он: и говорить, как говорил бы он. Чем активнее актер 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 Зрителю. Когда актер видит сам то, в чем ему нужно рассказать, в чем нужно убедить партнера по сцене, ему удастся захватить внимание зрителя своим "видением", своими чувствами
- ✓ Именно поэтому нельзя забывать, что воображение ^е является основным элементом творческого процесса. В словесном общении с другими - пишет Станиславский. // мы сначала видим внутренним 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 как 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} ~~роли~~ физического действия в познании смысла, не добьется нужного успеха.

В одном из писем Флобер рассказывает, что описание самоубийство Эммы Бовари, он сам едва не умер. Ощущение страдания Эммы было у него настолько ^{чуждо} неясно, что ему казалось ^{будто} он чувствует у себя на языке вкус мышьяка. Однажды кто-то из друзей Бальзака, зайдя 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 ^{Горю} Горю...".

Актеры должны ~~видеть~~ видеть события жизни своего героя с такой конкретностью и отчетливостью, с какой видел Флобер самоубийство Эммы, а Бальзак - смерть отца ^{Горю} Горю. 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 ждет свидания ^с какой-нибудь развратницей лукавой. ^{Или} душой, им обманутой, ^{как и}

^{Все} день минуты ждал, когда сойду

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

Мысли ^к Буска заключена в том, что нет для Барона большего счастья, чем счастье обладанья ^с золотом, которое делает его ^{ее} великомогущим.

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

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

✓ Прodelывая 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 ^у него возникает желание говорить. Он не знает наизусть текст, но он помнит, что барон сопоставляет счастье, которое он испытывает, идя на тайное ^и свидание с сундуками, наполненными золотом с чувствами юноши идущего на свидание. И вот перед внутренним зрением актера возникают разные картины. Он сравнивает испытанное им ^{прежде} ~~ранее~~ чувство 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 ^к накопления, к золоту, к монетам, за которыми ^{судь} ~~ведет~~ множество человеческих судеб.

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

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 — логической, 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 силе психологической паузы.

С искусством пользоваться паузами — этим средством пунктуации, перенесенном 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.

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

2 Возьмем для примера монолог Чацкого из первого акта

"Горя от ума".

Взволнованный приездом в Москву после длительного отсутствия взволнованный свиданием с любимой девушкой, Чацкий хочет узнать о своих старых знакомых, но, спрашивая, он не дожидается ответа Софьи. В его мозгу толкутся, нахлынувшие воспоминания и он беззало

Одним из наиболее эффективных способов раскрытия содержания является выделение наиболее важных моментов не отрываясь от общего смысла

стно, со всем присущим его острому уму сарказмом ригует 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 набрба, / Странный верный член до гроба"?

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

А наше солнышко? наш Клад?

На лбу написано: театр и маскарад.

С этим человеком, который "сам ^{толку}", а "его артисты ^{тащи}" связано веселое воспоминание

И опять в памяти выплывают новые воспоминания - танцмейстер.

"... Гильом^е, француз подбитый ветерком?"

И хочется узнать, не женился ли он.

" Хоть на какой-нибудь княгине

Пульхерии Андреевне, например? "

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

В нашей работе ^{чаще} ^{бы} это отнимает много времени. Галлерея ^е образов должна материализованно ^{уже} ^{каждый день} обрести ~~каждый~~ свою наружность, манеру держаться, одежду... Потом постепенно говоря о них, достаточно как бы ^{приучаются} к своему видению и в сознании вспыхивает весь образ. Потом их можно группировать, а потом они нанизываются с той же легкостью и свободой, как это и звучит у Грибоедова...

16

Однако - действовать в соответствии с ярко воображаемым ^{ви}
 "видимой" ситуацией - значит и общаться с другими так, как
 обращали бы ^{он} тот кто играет актер, говорить, так, как он
 говорил. действующим лицом

И это умение воплощать смысл ситуации в коды языка не
 дается сразу; овладение выразительными кодами языка представ-
 ляет собою столь же сложный процесс ^{который} и нуждается в предвари-
 тельном изучении тех выразительных средств, которыми располага-
 ет язык. ^{необходимо?} установить порядок в произношении слов, правильное
 установление ^{связи} соединений их в группы или, как некоторые называют
 это, в речевых тактах.

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. "Простит^ь 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 - логической психологической и той, которую называют " *люфт* 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, перенесенном 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 поэтому, что возможность кодировать смысл рождается лишь в подробном анализе общей ситуации, общего смысла речи. ✖

Умение произнести основную мысль через цепь ^{6 слог x} ~~каждых~~ ~~ее~~ фраз дается *нелегко*

Только, когда мы продумываем, проанализируем весь кусок в целом и перед нами откроется *дальна*, как говорил Станиславский, Красивая, манящая в себе в ~~такой~~ ^{туда и реч} перспективе не раз станет по его выражению ^{далькозоркой} ~~соответствующим~~ ^{Безусловно}. Однако, что это не дается сразу.

Представим себе, что мы читаем в первый раз какуюнибудь 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 ~~перспектив~~ ^и без конечной цели, без ^{без перспективы / без} сверхзадачи, ~~все~~ в противном случае он не сможет заставить себя слушать. Именно это остается недоступным при ^{прямом} ~~прямом~~ ^{прямом} прочтении текста. Читая текст и ~~подтекст~~ ^{проблема} кончат ^и мысль на каждой фразе ^с после которой ~~стоит~~ ^о точка ^а 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 понадобится не мало труда, чтобы произнести ее легко и свободно.

"Приезжий во всем как-то умел *наиграться* 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 дельные замечания; трактор^{ка} ли касательно следствия, произведенного казенно^ю палатой, он показал, что ему не безызвестны и судейские проделки; было ли рассуждение и бильярд^{ной} игре, и в бильярдной игре не знавал 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 надсмотрщицах и чиновниках — и о них он суди^л так, как будто бы сам был и чиновником и надсмотрщи^{ком}ам. В первой фразе дается положение Чичиков — светский человек. Во второй, длинной, состоящей из многих предложений, ² Это попутно расшифровывает К. С. Станисловский. Работа актера над ~~себе~~ ^{535-536.}

Актер делит эту вторую фразу на *такты* потом ^и расставляет ударения, потом находит градацию этих ударений.

Это все требует много времени, ^{или} *если*, *терпеливо*

Зрители, которые слышат результат работы, любят красоту ^и легкостью ^и *искусства* 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 ^{стала} ~~сверхест-~~
- ? ^{этим} ~~венен~~, и ^{у одаренного} ~~у~~ опытного актера вырабатываются внутренние принципы позволяющие ему быстро овладеть искусством выделения смысла
- ✓ и казалось бы сразу достигать ^{тех} ~~ее~~ вершин выразительности которые ^{с трудом добиваются только актер} ~~располагают опытные, одаренные актеры~~.

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