Содержание

Введение

Глава 1. Теоретическое обоснование проблемы невербального общения на сценической площадке

.1 Невербальное общение как способ коммуникации

.2 Невербальное общение как театральный язык

Глава 2. Исследование невербального общения на сцене

2.1 Развитие актерского умения невербального общения (на примере японского театра Ноо)

2.2 Система упражнений развития невербального общения на сцене

Заключение

Список литературы

Введение

Актуальность проблемы заключается в крайней значимости невербального общения на сценической площадке. Актуальность проблемы исследования невербального общения личности вытекает также из практических требований к использованию психологических средств оптимизации невербального взаимодействия, не имеющей пока достаточно убедительного психологического обоснования. Исследование системы оптимизирующих средств имеет и диагностическую ценность, так как является одним из показателей индивидуального развития, в определенном смысле его продуктом, и, вместе с тем, фактором дальнейшего развития личности актера. Научные знания о данном процессе и его психологических средствах необходимы также для профессионального роста тех, кто по роду своей деятельности включен в общение и осуществляет психологическое взаимодействие.

Степень разработанности проблемы. Исследования в области невербального общения и его связи с театральным искусством начинались уже от истоков зарождения искусства актера. К настоящему времени накоплено большое количество теоретических, аналитических, учебных и методических материалов названной тематики. Так, различным аспектам невербального общения посвятили свои работы такие авторы, как Аверкина Л.А., Белякова Н.В., Бестужина Е, Кривых Л.В., Лабунская В.А., Пиз Аллан, Петрушин В.И, Рогов Е.И., Эм Е.А. и др. Непосредственно связанных с театром: К.С. Станиславский, В.И. Немирович-Данченко, В.Э. Мейрхольд, Б, Захава, М. Чехов, М. Кнеббель, Е. Гротовский.

Целью настоящей работы является исследование системы психологических средств невербального общения актера на сценической площадке.

Для реализации названной цели необходимо решить следующие задачи:

1) проанализировать сущность невербального общения;

) охарактеризовать невербальные средства общения;

) выявить особенности невербального общения актеров на сцене.

Объект исследования - невербальное общение актера.

Предмет исследования - психологические механизмы невербального общения актера на сцене.

Методологическая основа исследования опирается на труды К.С. Станиславского, М.А. Чехова, Б.Е. Захавы. Эти труды базируются, прежде всего, на взаимодействии и взаимовлиянии телесности, невербального языка. Актер в этой связи рассматривается как носитель всех структурно-содержательных компонентов "невербалики", представляет собой экран, на котором отражаются его установки, эмоции, мысли, потребности и многое другое. Для решения поставленных задач и проверки предположений был избран комплекс адекватных объекту и предмету исследования методов.

Практическое значение. Результаты данного исследования могут быть использованы для оптимизации различных видов невербального общения (например, профессионального, межличностного) при решении практических задач.

Структура работы. Работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка использованной литературы.

Глава 1. Теоретическое обоснование проблемы невербального общения на сценической площадке

.1 Невербальное общение как способ коммуникации

Психологи установили, что в процессе общения с помощью вербальных средств мы передаем или получаем лишь 20-40% информации. Остальная коммуникация осуществляется за счет невербальных средств. Профессор Рэй Бердвистелл показал, что в среднем человек говорит словами в течение 10-11 мин. в день, а каждое предложение в среднем звучит не более 2,5 с. [6] Благодаря невербальной коммуникации мы можем считывать информацию прямо со своего собеседника, как с экрана, на котором идет немой фильм. Не говоря ни слова, мы понимаем, в каких случаях следует прибегнуть к рукопожатию, а в каких воздержаться; кому приветливо улыбнуться, а к кому повернуться спиной; мы можем определить эмоциональное состояние человека, правду или ложность его высказываний и пр.

Существуют две проблемы понимания невербального общения:

- во-первых, при языковом и речевом общении процесс передачи и приема информации осознается обеими сторонами, тогда как при невербальном осуществляется на бессознательном или подсознательном уровнях - это вносит некоторое осложнение в понимании этого явления и ставит вопрос об оправданности использования понятия «общение». Поэтому некоторые считают допустимым использовать, когда речь идет о невербальной коммуникации, другое понятие «невербальное поведение», понимая его как поведение индивида, несущее в себе определенную информацию, независимо от того, осознается это индивидом или нет;

во-вторых, во многих научных работах существует путаница в понятиях «невербальное общение», «невербальная коммуникация», «невербальное поведение», чаще всего использующихся как синонимы. Однако важно разделять эти понятия и уточнить контекст. По определению, предложенному В.А. Лабунской, «невербальное общение - это такой вид общения, для которого является характерным использование невербального поведения и невербальной коммуникации в качестве главного средства передачи информации, организации взаимодействия, формирования образа и понятия о партнере, осуществления влияния на другого человека». Поэтому понятие «невербальное общение» является более широким, чем понятие «невербальная коммуникация» [9].

Происхождение невербальных способов общения.

С этой проблемой связаны как твёрдо установленные истины, так и вопросы, на которые до сих пор ещё нет ответов. Установлено, что невербальные способы общения имеют два вида источника происхождения:

• биологическая эволюция;

• культура.

Функции невербального кода

Невербальные средства общения нужны для того, чтобы:

• регулировать течение процесса общения, создавать психологический контакт между партнерами;

• обогащать значения, передаваемые словами, направлять истолкование словесного текста;

• выражать эмоции и отражать истолкование ситуации.

Невербальные средства, как правило, не могут самостоятельно передавать значения слов (за исключением языка глухонемых). Они тонко скоординированы как между собой, так и со словами в целом.

Когда говорят о невербальной коммуникации, то, прежде всего, подразумевают дополнительную информацию о человеке, которую дают на внешний вид и выразительные движения человека - жесты, мимика, позы, походка. В целом эта оптико-кинетическая система предстает как более или менее отчетливо воспринимаемые движения различных частей тела (рук - и тогда мы говорим о жестикуляции; тела - и тогда мы говорим о пантомимике; лица - и тогда мы имеем в виду мимику). Эта общая моторика различных частей тела отображает эмоциональные реакции человека и обычно выполняет функцию уточнения или замещения высказывания.

Чарли Чаплин и другие актеры немого кино были родоначальниками невербальной коммуникации, для них это было единственным средством общения на экране. Каждый актер классифицировался как хороший или плохой, судя по тому, как он мог использовать жесты и другие телодвижения для коммуникации. Когда стали популярными звуковые фильмы и уже меньше внимания уделялось невербальным аспектам актерского мастерства, многие актеры немого кино ушли со сцены, а на экране стали преобладать актеры с ярко выраженными вербальными способностями.[5]

Что касается технической стороны исследования проблемы боди лэнгвиджа; то, пожалуй, наиболее влиятельной работой начала XX века была работа Чарльза Дарвина «Выражение эмоций у людей и у животных», опубликованная в 1872 году, Она стимулировала современные исследования в области «языка тела», а многие идеи Дарвина и его наблюдения признаны сегодня исследователями всего мира. С того времени учеными были обнаружены и зарегистрированы более 1000 невербальных знаков и сигналов.

Многим людям трудно признать, что человек является все же биологическим существом. Homo sapiens является одним из видов большой, не покрытой шерстью обезьяны, которая научилась ходить на двух ногах и имеет хорошо развитый мозг. Подобно другим животным, мы подчиняемся биологическим законам, которые контролируют наши действия, реакции, « язык тела» и жесты. Удивительно, что человек-животное редко осознает то, что его поза, жесты и движения могут противоречить тому, что сообщает его голос.

Когда мы говорим, что человек чувствителен и обладает интуицией, мы имеем в виду, что он (или она) обладает способностью читать невербальные сигналы другого человека и сравнивать эти сигналы с вербальными сигналами. Другими словами, когда мы говорим, что у нас предчувствие, или что «шестое чувство» подсказывает нам, что кто-то сказал неправду, мы в действительности имеем в виду, что заметили разногласие между языком тела и сказанными этим человеком словами. Лекторы называют это чувством аудитории. Например, если слушающие сидят глубоко в креслах с опущенными подбородками и скрещенными на груди руками, у восприимчивого человека появится предчувствие, что его сообщение не имеет успеха. Он поймет, что нужно что-то изменить, чтобы заинтересовать аудиторию. А невосприимчивый человек, соответственно, не обратит на это внимания и усугубит свою ошибку.

Женщины обычно более чувствительны, чем мужчины и этим объясняется существование такого понятия, как женская интуиция. Женщины обладают врожденной способностью замечать и расшифровывать невербальные сигналы, фиксировать самые мельчайшие подробности. Поэтому мало кто из мужей может обмануть своих жен, и, соответственно, большинство женщин могут узнать тайну мужчины по его глазам, о чем он даже не подозревает.

Эта женская интуиция особенно хорошо развита у женщин, занимающихся воспитанием маленьких детей.

Первые несколько лет мать полагается только на невербальные каналы коммуникации со своим ребенком, и считается, что, благодаря своей интуиции, женщины больше подходят для ведения переговоров, чем мужчины.

Несмотря на то, что проделано много исследований, ведутся горячие дискуссии по поводу того, являются ли невербальные сигналы врожденными или приобретенными, передаются ли они генетически или приобретаются каким-то другим путем. Доказательства были получены через наблюдения за слепыми, глухими, и глухонемыми людьми, которые не могли бы обучиться невербалике благодаря слуховым или зрительным рецепторам. Проводились также наблюдения за жестикулярным поведением различных наций и изучалось поведение наших ближайших антропологических родственников - обезьян и макак.

Выводы этих исследований указывают, что жесты поддаются классификации. Например, большинство детенышей приматов рождены со способностью к сосанию, говорящей о том, что эта способность или врожденная или генетическая.

Немецкий ученый Айбль - Айбесфельдт установил, что способность улыбаться глухих или слепых от рождения детей проявляется без всякого обучения или копирования, что подтверждает гипотезу о врожденных жестах. Экман, Фризен и Зорензан подтвердили некоторые высказанные Дарвином предположения о врожденных жестах, когда они изучали выражения лица у людей, представителей пяти глубоко отличных друг от друга культур. Они установили, что представители различных культур использовали одинаковые выражения лица при проявлении определенных эмоции, что позволило им заключить, что эти жесты должны быть врожденными.[5]

Когда вы скрещиваете руки на своей груди, скрещиваете ли вы правую руку над левой или левую над правой? Большинство людей не могут достоверно ответить на этот вопрос до тех пор, пока они это не проделают. В одном случае они будут чувствовать себя удобно, в другом случае нет. Отсюда можно заключить, что это, возможно, генетический жест, который не может быть изменен.

Большинство жестов невербального поведения являются приобретенными, и значение многих движений и жестов культурно обусловлено. Рассмотрим эти аспекты «языка тела».

Во всем мире основные коммуникационные жесты не отличаются друг от друга. Когда люди счастливы, они улыбаются, когда они печальны - они хмурятся, когда сердятся - у них сердитый взгляд.

Кивание головой почти во всем мире обозначает, «да» или утверждение. Похоже, что это врожденный жест, так как он также используется глухими и слепыми людьми. Покачивание головой для обозначения отрицания или несогласия является также универсальным, и может быть одним из жестов, изобретенных в детстве. Когда ребенок насосался молока, он, отказываясь от материнской груди, делает движение головой из стороны в сторону. Когда маленький ребенок наелся, он крутит головой из стороны в сторону, чтобы увильнуть от ложки, которой родители кормят его. Тем самым очень быстро он приучается использовать покачивание головой для выражения своего несогласия и отрицательного отношения.

Проследить происхождение некоторых жестов можно на примере нашего первобытнообщинного прошлого. Оскаливание зубов сохранилось от акта нападения на противника и до сих пор используется современным человеком, когда он злобно усмехается или проявляет свою враждебность каким-то другим способом. Улыбка первоначально была символом угрозы, но сегодня, в совокупности с дружелюбными жестами, она обозначает удовольствие или доброжелательность.

Жест «пожимание плечами» является хорошим примером универсального жеста, который обозначает, что человек не знает или не понимает, о чем речь. Это комплексный жест, состоящий из трех компонентов: развернутые ладони, поднятые плечи, поднятые брови.

Как вербальные языки отличаются друг от друга в зависимости от типа культур, так и невербальный язык одной нации отличается от невербального языка другой нации. В то время, как какой-то жест может быть общепризнанным и иметь четкую интерпретацию у одной нации, у другой нации он может не иметь никакого обозначения, или иметь совершенно противоположное значение. Например, рассмотрим разницу в интерпретации разными нациями таких трех типичных жестов, как кольцо из пальцев руки, поднятый вверх большой палец и V - образный жест пальцами.

Жест «O`Кей» или Кружок, Образуемый Пальцами Руки. Этот жест был популяризован в Америке в начале 19 века, главным образом, прессой, которая в то время начала кампанию по сокращению слов и ходовых фраз до их начальных букв. Существуют разные мнения относительно того, что обозначают инициалы «ОК.». Некоторые считают, что они обозначали « all correct» - все правильно, но потом, в результате орфографической ошибки, превратились в «Oll - Korrect». Другие говорят, что это антоним к слову «нокаут», которое по-английски обозначается буквами К.О. Имеется еще одна теория, согласно которой эта аббревиатура от имени «оll Kinderhoor», места рождения американского президента, использовавшего эти инициалы (O.K.) в качестве лозунга в предвыборной кампании. Какая теория из этих верна, мы никогда не узнаем, но похоже, что кружок сам по себе обозначает букву "О" в слове 0'кеу. Значение «ОК» хорошо известно во всех англоязычных странах, а также в Европе и в Азии, в некоторых же странах этот жест имеет совершенно другое происхождение и значение. Например, во Франции он означает «ноль» или «ничего», в Японии он значит «деньги», а в некоторых странах Средиземноморского бассейна этот жест используется для обозначения гомосексуальности мужчины.

Поднятый Вверх Большой Палец. В Америке, Англии, Австралии и Новой Зеландии поднятый вверх большой палец имеет 3 значения. Обычно он используется при «голосовании» на дороге, в попытках поймать попутную машину. Второе значение - «все в порядке», а когда большой палец резко выбрасывается вверх, это становится оскорбительным знаком, означающим нецензурное ругательство или «сядь на это». В некоторых странах, например, Греции этот жест означает «заткнись», поэтому можете представить себе положение американца, пытающегося этим жестом поймать попутную машину на греческой дороге!. Когда итальянцы считают от одного до пяти, этот жест обозначает цифру "I", а указательный палец тогда обозначает "2". Когда считают американцы и англичане, указательный палец означает "I", а средний палец "2"; в таком случае большой палец представляет, цифру "5". - Образный Знак Пальцами. Этот знак очень популярен в Великобритании и Австралии и имеет оскорбительную интерпретацию. Во время второй мировой войны Уинстон Черчилль популяризировал знак "V" для обозначения победы, но для этого обозначения рука повернута тыльной стороной к говорящему. Если же при этом жесте рука повернута ладонью к говорящему, то жест приобретает оскорбительное значение - «заткнись». В большинстве стран Европы, однако, V жест в любом случае означает «победа», поэтому, если англичанин хочет этим жестом сказать европейцу, чтобы он заткнулся, тот будет недоумевать, какую победу имел в виду англичанин. Во многих странах этот жест означает также цифру "2".

Эти примеры говорят о том, к каким недоразумениям могут привести неправильные толкования жестов, не учитывающие национальные особенности говорящего. Поэтому, прежде чем делать какие-либо выводы о значении жестов и языка тела, необходимо учесть национальную принадлежность человека. [5]

Совокупность Жестов.

Одной из наиболее серьезных ошибок, которую могут допустить новички в деле изучения языка тела, является стремление выделить один жест и рассматривать его изолированно от других жестов и обстоятельств. Например, почесывание затылка может означать тысячу вещей - перхоть, блохи, выделение пота, неуверенность, забывчивость или произнесение неправды - в зависимости от того, какие другие жесты сопровождают это почесывание, поэтому для правильной интерпретации мы должны учитывать весь комплекс сопровождающих жестов.

Как любой язык, язык тела состоит из слов, предложений и знаков пунктуации. Каждый жест подобен одному слову, а слово может иметь несколько различных значений. Полностью понять значение этого слова вы можете только тогда, когда вставите это слово в предложение наряду с другими словами. Жесты поступают в форме «предложений» и точно говорят о действительном состоянии, настроении и отношении человека. Наблюдательный человек может прочитать эти невербальные предложения и сравнить их со словесными предложениями говорящего.

Конгруэнтность - Совпадение Слов и Жестов.

Если бы вы были собеседником человека и попросили его выразить свое мнение относительно того, что вы только что сказали, на что он бы ответил, что с вами не согласен, то его невербальные сигналы были бы конгруэнтными, т.е. соответствовали бы его словесным высказываниям. Если же он скажет, что ему очень нравится все, что вы говорите, он будет лгать, потому что его слова и жесты будут не конгруэнтными. Исследования доказывают, что невербальные сигналы несут в 5 раз больше информации, чем вербальные, и в случае, если сигналы не - конгруэнтны, люди полагаются на невербальную информацию, предпочитая ее словесной.

Часто можно наблюдать, как какой-нибудь политик стоит на трибуне, крепко скрестив руки на груди (защитная поза) с опущенным подбородком (критическая или враждебная поза), и говорит аудитории о том, как восприимчиво и дружелюбно он относится к идеям молодежи. Он может попытаться убедить аудиторию в своем теплом, гуманном отношении, делая быстрые, резкие удары по трибуне.

Ключом к правильной интерпретации жестов является учитывание всей совокупности жестов и конгруэнтность вербальных и невербальных сигналов.

Значение Контекста для Толкования Жестов.

Кроме учета совокупности жестов и соответствия между словами и телодвижениями, для правильной интерпретации жестов необходимо учитывать контекст, в котором живут эти жесты. Если вы, например, в холодный зимний день увидите на автобусной остановке человека, сидящего со скрещенными ногами, крепко скрещенными на груди руками и опущенной вниз головой, то это, скорее всего, будет означать, что он замерз, а вовсе не его критическое отношение к чему-либо. Однако, если человек в точно таком же положении будет сидеть напротив вас за столом переговоров о заключении сделки, то его жесты совершенно определенно следует трактовать как имеющие негативное или оборонительное отношение в сложившейся ситуации.

Возможность подделать Язык Телодвижений.

Наиболее типичным вопросом является «Возможна ли подделка в собственном языке o теле?» Обычный ответ на этот вопрос - отрицательный, потому что вас выдаст отсутствие конгруэнтности между жестами, микросигналами организма и сказанными словами. Например, раскрытые ладони ассоциируются с честностью, но, когда обманщик раскрывает вам свои объятия и улыбается вам, одновременно говоря ложь, микро сигналы его организма выдадут его потайные мысли. Это могут быть суженные зрачки, поднятая бровь или искривление уголка рта, и все эти сигналы будут противоречить раскрытым объятиям и широкой улыбке. В результате реципиент склонен не верить тому, что он слышит. Кажется, будто в человеческом мозгу есть предохранительный прибор, который «зашкаливает» каждый раз, как только он регистрирует не конгруэнтные невербальные сигналы. Существуют, однако, случаи, когда языку тела специально обучают для достижения благоприятного впечатления. Возьмите, например, конкурсы красоты Мисс Америка или Мисс Вселенная, на которых каждая конкурсантка обучается таким движениям тела, которые излучают теплоту и искренность. Чем с большим мастерством участница конкурса может передавать эти сигналы, тем больше очков она получит от судей. Но даже опытные специалисты могут имитировать нужные движения только в течение короткого периода времени, поскольку вскоре организм непроизвольно передаст сигналы, противоречащие его сознательным действиям. Многие политики являются опытными специалистами в области копирования языка тела и используют это для того, чтобы добиться расположения своих избирателей и заставить их поверить своим речам. Лицо чаще, чем какая-либо другая часть человеческого тела используется для скрытия ложных высказываний. Мы улыбаемся, киваем головой и подмигиваем в попытке скрыть ложь, но, к несчастью для нас, наше тело своими знаками говорит истинную правду, и наблюдается несоответствие между сигналами, считываемыми с лица и с тела, и словами. Изучение выражения лица является искусством само по себе.

Порой значение "несловесного" языка в общении и "разгадке" личности даже несколько переоценивается. По мнению писательницы М. Ганиной, "мгновенное запоминание движения, выражения лица, контакт взглядов, чтение позы - и ты о человеке знаешь, держишь в себе больше, чем после длительной беседы. Разговор, тон, слова - всегда маска, игра, дымовая завеса от смущения или от желания поразить. Движение - вот голая информация о том, что внутри". [6]

.2 Невербальное общение как театральный язык

Актер, как известно, выражает создаваемый им образ при помощи своего поведения, своих действий на сцене. Воспроизведение актером человеческого поведения (действий человека) с целью создания целостного сценического образа и составляет сущность сценической игры. Поведение человека имеет две стороны: физическую и психическую. Причем одно от другого никогда не может быть оторвано и одно к другому не может быть сведено. Всякий акт человеческого поведения есть единый целостный психофизический акт.

На протяжении, по крайней мере, двух столетий борются между собой два противоположных взгляда на природу актерского искусства. В один период побеждает одна, в другой - другая точка зрения, но побежденная сторона никогда не сдается окончательно, и то, что вчера отвергалось большинством деятелей сцены, сегодня снова становится господствующим взглядом. Борьба между этими двумя течениями неизменно вращается вокруг вопроса о том, требует ли природа сценической игры, чтобы актер жил на сцене настоящими чувствами роли, или же она основана на способности актера исключительно одними техническими приемами воспроизводить внешнюю форму человеческих переживаний, внешнюю сторону человеческого поведения. «Искусство переживания» и «искусство представления» - так назвал К.С. Станиславский боровшиеся между собой течения. Актер «искусства переживания», по мнению К.С. Станиславского, стремится переживать роль, то есть испытывать чувства исполняемого лица каждый раз и при каждом акте творчества; актер «искусства представления» стремится пережить роль лишь однажды, дома или на репетиции, для того чтобы сначала познать внешнюю форму естественного проявления чувств, а затем научиться воспроизводить ее механически.

«Школа переживания», разумеется, абсолютно права, требуя от актера воспроизведения на сцене не только внешней формы человеческих чувств, а и соответствующих внутренних переживаний. При механическом воспроизведении лишь внешней формы человеческого поведения актер вырывает из целостного акта этого поведения очень важное звено - переживания действующего лица, мысли и чувства, - и пытается обойтись без него. Игра актера в этом случае неизбежно механизируется. В результате и внешнюю форму выражения - цель своего искусства - актер не может воспроизвести с исчерпывающей полнотой и убедительностью. В самом деле, разве может человек, не испытывая, например гнев, воспроизвести точно и убедительно внешнюю форму этого чувства? Предположим, он видел и по собственному своему опыту знает, что человек, находящийся в состоянии гнева, сжимает кулаки и сдвигает брови. А что делают в это время его глаза, рот, плечи, ноги, торс? Ведь каждая мышца участвует в каждой эмоции. Актер может правдиво и верно (в соответствии с требованиями природы) стукнуть кулаком по столу и этим действием выразить чувство гнева только в том случае, если в этот момент верно живут ступни его ног. Если соврали ноги актера, зритель уже не верит и его руке. Но разве можно запомнить и механически воспроизвести на сцене всю ту бесконечно сложную систему больших и малых движений всех органов, которая выражает ту или иную эмоцию? Конечно, нет. Для того чтобы правдиво воспроизвести эту систему движений, нужно схватить данную реакцию во всей ее психофизической целостности, то есть в единстве и полноте внутреннего и внешнего, психического и физического, субъективного и объективного, нужно воспроизвести ее не механически, а органически. Неправильно, если процесс переживания становится самоцелью театра, и актер в переживании чувств своей роли видит весь смысл и назначение искусства. А такая опасность всегда угрожает актеру психологического театра, если он недооценивает значение объективной стороны человеческого поведения и идейно-общественных задач искусства. До сих пор еще немало в актерской среде любителей (особенно любительниц) «пострадать» на сцене: умирать от любви и ревности, краснеть от гнева, бледнеть от отчаяния, дрожать от страсти, плакать настоящими слезами от горя, - сколько актеров и актрис видит в этом не только могучие средства, но и самую цель своего искусства! Пожить на глазах тысячной толпы чувствами своей роли - ради этого идут они на сцену, в этом видят высшее творческое наслаждение. Роль для них - повод проявить свою эмоциональность. Заразить зрителя своими чувствами (они всегда говорят о чувствах и почти никогда о мыслях) - в этом их творческая задача, их профессиональная гордость, их актерский успех. Из всех видов человеческих поступков такие актеры больше всего ценят импульсивные действия и из всех разновидностей проявления человеческих чувств - аффекты. Нетрудно заметить, что при таком подходе актеров к своей творческой задаче субъективное в роли - переживания образа - становится главным предметом изображения.

Объективные связи и отношения образа с окружающей его средой (а наряду с этим и внешняя форма переживаний) отходят на второй план. Всякий передовой актер нашего времени, руководствующийся в своем творчестве принципами и методом социалистического реализма, внутреннее содержание образа (его мысли и чувства) непременно будет раскрывать, показывая, как общественное бытие человека определяет его психику, а все внешние связи и отношения человека с окружающей его средой он покажет, раскрывая его внутренний мир. В то же время всякий передовой советский актер прекрасно понимает, что решить эти задачи он не сможет, если не будет воспроизводить в своем сознании, в своей психике процессов внутренней жизни создаваемых им образов, - иначе говоря, если он не будет в той или иной степени переживать мысли и чувства образа, то есть внутренне сливаться с ним. Тело актера принадлежит не только актеру-образу, но также и актеру-творцу (ибо каждое движение тела не только выражает тот или иной момент из жизни образа, но подчиняется также и целому ряду требований в плане сценического мастерства: каждое движение тела актера должно быть четким, пластичным, ритмичным, сценичным, предельно выразительным - все эти требования выполняет не тело образа, а тело актера-мастера). Психика актера, как мы выяснили, принадлежит не только актеру-творцу, но и актеру-образу: она, так же как и тело, служит материалом, из которого актер творит свою роль. Следовательно, психика актера и его тело в единстве своем одновременно составляют и носителя творчества и его материал, однако каким же образом в психике актера могут одновременно уживаться чувства образа и собственные переживания актера как человека и как мастера? [3]

Психологический жест дает возможность актеру, работающему над ролью, сделать первый, свободный «набросок углем» на большом полотне. Первый творческий импульс актер выливает в форму психологического жеста - то есть создает план, по которому шаг за шагом будет осуществлять его художественный замысел.

Жесты говорят о желаниях. Если желание сильно, то и жест, выражающий его будет сильным. Если же желание слабо и неопределенно - жест будет также слабым и неопределенным. Если актер на сценической площадке сделает сильный, выразительный, хорошо сформированный жест - в нем может вспыхнуть соответствующее ему желание. Актер не может "захотеть по приказу", его воля не подчиняется ему. Но он может сделать жест, и его воля будет реагировать на него.

Существует род движений, жестов, отличных от натуралистических и относящихся к ним, как ОБЩЕЕ к ЧАСТНОМУ. Из них, как из источника, вытекают все натуралистические, характерные, частные жесты. Существуют, например, жесты отталкивания, притяжения, раскрытия и закрытия вообще. Из них возникают все индивидуальные жесты отталкивания, притяжения, раскрытия и т.д., который каждый актер будет делать по-своему. Общие жесты непроизвольно возникают в нашем сознании.

Если вдуматься, например, в человеческую речь: что происходит в человеческом сознании, когда он говорит или слышит такие выражения, как ПРИЙТИ к заключению;

КОСНУТЬСЯ к проблеме;

ПОРВАТЬ отношения;

СХВАТИТЬ идею;

УСКОЛЬЗНУТЬ от ответственности;

ВПАСТЬ в отчаяние;

ПОСТАВИТЬ вопрос.

О чем говорят эти глаголы? О жестах, определенных и ясных. И мы совершаем в нашем сознании эти жесты, скрытые в словесных выражениях. Когда мы, например, касаемся проблемы, мы касаемся ее не физически, но как бы душевно. Природа же душевного жеста касания та же, что и физического, с той только разницей, что один жест имеет общий характер и совершается невидимо в душевной сфере, другой, физический, имеет частный характер и выполняется видимо, в физической сфере. Жесты душевные стоят за физическими (как за словами нашей речи), давая им смысл, силу и выразительность. В них, невидимо, жестиклирует наша душа. Это - психологические жесты. Найти Психологический Жест роли - значит, в сущности, найти роль. [8]

Глава 2. Исследование невербального общения на сцене

.1 Развитие актерского умения невербального общения (на примере японского театра НОО)

Пластическое искусство восточного театра имеет особое звучание, в основе которого традиционная философская мысль Востока. Отсюда соответствующий взгляд на пластику, на тело, как на единство физического, ментального и духовного начал. Тело рассматривается как опора для творческих сил, реализация потенции человека-творца, художника. В индийском театре такое состояние достигается с помощью медитативных практик йоги, в китайском с помощью гимнастики тайцзицюань и ушу, в японском с, помощью практики дзадзэн. Несмотря на различие в подходах эти практики имеют одну основу, которую наиболее точно выражает одно из изречений Натьяшастры "Суть музыки - в тишине. Суть движения - в неподвижности". Благодаря именно этим практикам восточные актеры достигают такой высоты пластического совершенства. [11]

При всем разнообразии форм и видов театра Востока (к ним относятся также мистериальный тибетский театр Цам; балийский мимико-пластический театр - о нем как об откровении писал Антонен Арто; вьетнамский театр Туонг, японский театр Ноо и мн. др.), все они, несомненно, обладают некоторыми общими чертами. В первую очередь это высокая степень семантической насыщенности всех его элементов, а следовательно - условности изобразительных средств. В определенном смысле этот театр всегда был адресован искушенному, «посвященному» зрителю, способному считывать сложный символический код пластики, жестикуляции, мимики. В этом сохраняются традиции ритуальных действ - диалога с богами. На такой путь развития театра и сохранения его традиционных форм, несомненно, оказал благотворное влияние его традиционно высокий общественный статус: занятия театром на Востоке всегда были уважаемым и почтенным делом. [12]

Театр Ноо, или ноогаку, - строгая театральная классика Японии. Это первая развитая форма традиционного театрального искусства Японии.

Основополагающая часть актерской игры заключается в мастерском ношении специальных масок ноо. Маски, скрывающие лицо полностью или слегка, - важнейшая часть костюма. Изготовленные из дерева, покрытые росписью и лаком, эти маски являют собой многообразие персонажей, характеров и личностей. Специальные приемы раскраски масок создают мужские и женские образы всех возрастов, пристрастий и профессий. Мастерство актера заключается в умении оживить маску под переливающимся освещением сцены, передать настроение и мысли каждого персонажа.

Актеры театра ноо держат в руках предметы, которые считаются необходимыми для характеристики данной роли. Обычно это предметы, имеющие символическое значение и не предназначенные для практического применения. Самым распространенным среди этих предметов является складной веер. Такой веер может служить как меч, стрела или чаша для вина. Круглые веера применяются для китайских персонажей. Если актер изображает безумную женщину, он непременно держит в руке ветку зеленого бамбука. Среди других подобных предметов можно назвать, четки, посох, метлу, удилище, грабли, корзину, деревянное ведро, меч, алебарду, лук, факел и т.д.

Главным средством художественного выражения в театре Ноо являются музыка, пение и танец. Гармоническое единство этих трех элементов составляет необходимую основу спектакля ноо.

Словом «танец» (май) в театре Ноо называется всякое движение актера на сцене. Движения, которые были приняты первыми исполнителями, постепенно канонизировались и приобрели крайне отвлеченную стилизованную форму. Танец в театре ноо состоит из ряд поз (ката), это, по существу, движение, разделенное на позы. Сейчас в искусстве Ноо применяется более двухсот таких поз. Их сочетания позволяют выразить любое чувство или ситуацию, возникшую по ходу действия.

Позы ноо (ноо-но ката) представляют собой в высшей степени стилизованные жесты. Например, чтобы изобразить плач, актер слегка наклоняет голову и поднимает руку ладонью вверх до уровня глаз. Если нужно выразить глубокую печаль, поднимает обе руки. А иногда главный актер просто сидит посередине сцены со слегка склоненной головой, а хор поет о его скорби. На первый взгляд кажется, что это просто. В действительности же этот прием требует высокого мастерства и концентрации всех духовных сил исполнителя, иначе эффект пропадет.

В принципе каждая поза актера ноо должна иллюстрировать текст, произносимый певцами. Но такой прямой связи между позой и содержанием нет. Бывает, что пение придает позам особое значение, а иногда связь между ними не проявляется.

Сцена ноо открыта с двух сторон, и поэтому актеры тщательно следят за тем, чтобы их позы были красивы независимо от того, откуда на них смотрят. [16]

Танцы ноо делятся на чисто символические, исполняемые под инструментальную музыку, и несколько более реалистические, исполняемые в сопровождении пения. Однако строгого разграничения между этими танцами нет. Иногда символический танец имеет относительно реалистические элементы, а реалистический танец включает элементы символики.

Символические танцы могут быть медленными и грациозными или быстрыми, полными неожиданных перемен. Среди них есть танцы богов и отшельников, танцы воинов и духов, танцы фантастических львов, резвящихся среди цветущих пионов, или фантастических обезьян, опьяневших от вина, легкие комические танцы с барабанчиками и напряженные драматические танцы, как в «Додзёдзи».

Иногда характер танца определяется условиями, в которые по ходу пьесы попадает изображаемый персонаж. Так, в пьесе «Фуна Бэнкэй» героиня намеренно растягивает танец, стремясь как можно дольше задержать возлюбленного, который спешит отплыть на корабле. А в пьесе «Юя» наложница правителя Мунэмори танцует по приказу господина на празднике вишни. Но она намеренно ускоряет темп танца, чтобы поскорее вернуться к своей больной матери. Так сюжет влияет на характер символического танца.

Танцевальные части реалистического характера представляют собой стилизацию обычных действий и движений. Существуют четыре основные установленные формы, в соответствии с которыми актеры на сцене ноо ходят, стоят, сидят и принимают позы с веером. Так, строго подчиняется форме ходьба на сцене, вне зависимости от того, в каком темпе идет действие. Первым требованием является сохранение строго вертикального положения корпуса. Ноги медленно, плавно скользят, причем подошвы почти не отрываются от полированных досок пола сцены. На этой основе строятся различные вариации движений, составляющие танцевальную технику ноо. Актеры, в совершенстве овладевшие этой техникой, не кажутся связанными ею, они движутся по сцене свободно, в соответствии с требованиями роли. [17]

Традиции театра ноо предполагают достижение максимального сценического эффекта при минимуме движения актера. Сдержанность и простота - основа стилизованного движения исполнителей. Например, если актер ноо изображает человека огорченного, он просто медленно поднимает руку, словно прикрывая ладонью глаза. Чтобы изобразить радость, он слегка поднимает вверх покрытое маской лицо. Один шаг назад может означать негодование, удивление или радость в зависимости от обстоятельств. В театре ноо придается большое значение намекам и полутонам. Актер лишь намечает контур движения и выражения, предоставляя свободу воображению зрителя. [13]

2.2 Система упражнений развития невербального общения на сцене

Пластическая и мимическая выразительность актера развивается в процессе выполнения различных упражнений на темы живых скульптур, пантомим и образных движений. Ниже приводятся наиболее популярные упражнения, используемые в современно практике театральных студий. Следует отметить, что перевод любого негативного переживания в соответствующее физическое движение в современной психотерапии считается очень действенным средством, избавляющим человека от невротических отклонений, возникающих в результате его попадания в различные стрессовые ситуации. Так что приводимые упражнения могут выполнять и психотерапевтическую функцию.

В приводимых ниже упражнениях развивается откликаемость двигательного аппарата на образы воображения и передача через пластику. За основу творческих заданий или тренингов была взята система М.А. Чехова. Творчество М. Чехова оказывается в центре внимания приверженцев разных сценических традиций, различных театральных профессий. Последователи театра реалистического и символико-метафорического, психологического и условного, историки и теоретики сценического искусства, актеры, режиссеры, театральные педагоги объявляют себя учениками, наследниками и ревнителями искусства М. Чехова. В широком географическом и протяженном временном пространстве осуществлялось поступательное развитие художнических взглядов Чехова, формировалась его методологическая и педагогическая система, создавались роли, спектакли и фильмы, актерские школы, студии и театральные труппы, где теория проверялась на практике, а в практической работе рождались новые теоретические построения. Масштаб этого пространства определил широту и разнообразие окружавшего Чехова историко-театрального контекста, включавшего различные национальные сценические традиции, художественно-эстетические направления и школы. Несомненной принадлежностью этого контекста стала и пестрая палитра эмигрантской ветви русского искусства, и те молодые побеги, которые дала она в воспринявших ее странах. Естественно, что подобная ситуация способствовала обнаружению и кристаллизации, в исканиях Чехова наиболее универсальных категорий и законов сценического искусства. В то же время ситуация эта, применительно к изучению наследия М. Чехова, бесконечно укрупняет сферу необходимого исследовательского поиска, осуществимого лишь коллективными усилиями широкого и интернационального круга его участников.

Творческие задания в движении

Мимические и пластические этюды на основе активизации кинестетического воображения.

Двигайтесь так, как если бы вы шли:

по скошенному лугу;

по горячему песку;

по раскаленным углям;

по топкому болоту;

против холодного ветра зимой;

очень спеша, пробираясь через толпу;

после провала на экзамене;

решая научную проблему;

оцепенев от горя;

волнуюсь перед первым свиданием;

молодой и здоровый, на спортивное состязание;

старый и больной, к врачу.

Передать в мимике и жестах ощущения:

от замерзания в стужу;

от омовения холодной водой;

от неги в теплой ванне;

от массажа веником в парной бане.

Работа в парах:

. "Скульптор и глина". Один из участников пары - в роли скульптора, второй - в роли мягкой и податливой глины. "Скульптор" лепит из глины композиции, выражающее "Гордость", "Отчаяние", "Милосердие", "Скорбь", "Блаженство" и т. д.

. "Развитие". Первый принимает произвольную позу, выражающее определенное настроение. Второй строит свою позу, продолжая и развивая то настроение, которое заложено в позе первого.

. "Зеркало". Первый выполняет действия, связанные с конкретной задачей, умыться, одеться, причесаться. Второй в точности повторяет его движения.

. "Лед и Пламя". Первый принимает произвольную позу. Второй делает подстройку к ней на основе контраста.

. " Скульптурные композиции" на темы героев литературных произведений: "Иисус и Понтий Пилат", "Чичиков и Коробочка", "Печорин и Бэла", "Анна Каренина и Вронский".

. " Скульптурные композиции" на темы известных картин живописи: "Охотники на привале" по картине Перова, "Последний день Помпеи" по картине Брюллова, " Запорожцы пишут письмо турецкому султану" по картине Репина.

Начните с наблюдения форм цветов и растений. Спросите себя: какие жесты и какие окраски они навевают вам? Кипарис, например, устремляясь вверх (жест), имеет спокойный, сосредоточенный характер, в то время как старый ветвистый дух широко и безудержно раскидывается в стороны (жест). Каждый лист, скала, облако, ручей, волна будут говорить вам о жестах. Проделайте сами подмеченные вами при этих наблюдениях Психологические Жесты [8].

невербальный общение театр японский

Заключение

Невербальное общение выступает одним из средств репрезентации личностью своего "Я", межличностного воздействия и регуляции отношений, создает образ партнера по общению, выступает в роли уточнения, опережения вербального сообщения. Для него характерно отсутствие членораздельной звуковой речи.

Следует подчеркнуть практическую важность умения "читать" невербальную информацию. В речи выделяют лингвистические средства и паралингвистические (экстралингвистические). Темп речи, громкость, переходы громкости и темпа, изменения высоты и окраски голоса, - все это средства передачи эмоционального состояния человека, его отношения к передаваемому сообщению. Человек не может сознательно контролировать всю сферу средств своего общения, поэтому часто даже то, что он хочет скрыть, проявляется, например, через движения рук, выражение глаз, положение ног и т.д. Кратко вербальное общение характеризуется тем, что говорится, кем, кому, как, с какой целью и при каких обстоятельствах. Только учтя все эти моменты и еще весь невербальный "аккомпанемент", можно правильно понять и правильно воспринять (выразить) что-либо.

Следует отметить, что общение, в том числе невербальное, играет исключительную роль в любой деятельности человека, в становлении личности, в решении практических и теоретических задач, возникающих в обществе. Чем полнее и обобщеннее будет сформировано умение общаться, тем качественнее будет осуществление любой деятельности человека, в том числе и профессиональной. И это важно учитывать в процессе образования, в подготовке специалистов, в повышении общей культуры общества.

Нахождение нового или исследование уже сформировавшегося невербального языка в современной театральной культуре невозможно провести без понимания базовых принципов существования невербалики в структуре сценического произведения.

Невербальные знаки занимают важное место в структуре сценического произведения. Возможность дополнить слово и речь новыми смыслами, а иногда сыграть с ними на контрапункте, дав возможность зрителю оценить противоречие между «обманом» и еле заметной «правдой» - все это существенно обогащает актерскую игру. Более того, именно в пространстве невербального заключается подлинная свобода творчества актер

Список литературы

1. Белякова Н.В. Генезис невербальных средств общения // Вестник Владимирского государственного гуманитарного университета. Серия: Педагогические и психологические науки. - 2009. с. 155-162.

. Бестужева Е. Невербальные средства коммуникации // Дошкольное воспитание.с. 62-67.

. Захава Б.Е. Мастерство актера и режиссера. Учебное пособие. 5-е изд. - М.: РАТИ - ГИТИС, 2008.

. Петрушин В.И. Психология и педагогика художественного творчества": Учебное пособие для вузов. - М.: Академический проект, Гаудеамус, 2006. с. 363-374.

. Пиз Аллан. Язык телодвижений. Издательский дом Эксмо, 2003.

. Рогов Е.И. Психология общения. - М. Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2004 - с. 80-115.

. Севостьянов А.И. "Общая театральная психология". Учебное пособие для студентов вузов. - Спб.: КАРО, 2007.143-163.

. Чехов М.А. Путь актера. Жизнь и встречи. О технике актера. - М.: "Издательство Олимп", " Издательство Астрель", "Издательство АСТ", 2001. с 289-324.