

лорных ансамблей. Отсутствие записей детской инструментальной музыки существенно затрудняет научно-обоснованный подход к его формированию. Помочь в решении проблемы может обращение к обрядам, так как многие обряды потеряли сегодня свою общественную функцию и "стали детской игрой". Необходимо особенное изучение тех обрядов, в которых традиционно участвовали дети: рождествоские, весенние и др. Творческое освоение детского фольклора, который стал предметом глубокого исследования, может привести к оригинальным репертуарным находкам на основе сочетания слова, музыки, песни, игры.

Управление фольклорными коллективами в основном строится на энтузиазме. Между тем, представляя собой непрофессиональную сферу, коллективы музыкальной самодеятельности нуждаются в профессиональном и квалифицированном управлении, т.е. необходима подготовка кадров для управления фольклорными коллективами. Целесообразно ввести в музыкально-педагогический процесс средних и высших учебных заведений БССР синкретичное изучение фольклора республики.

Фольклор в художественной самодеятельности — это не только способ возрождения народной культуры, но и важное средство воспитания нового поколения. Его изучение и освоение представляет собой актуальную задачу и имеет большое научное и практическое значение.

З.М.Паскина
(кафедра режиссуры и
мастерства актера)

И СИЛУ СИЛЬНОГО УМЕНИЕМ ОБУЗДАТЬ

Учение Станиславского сосредоточило в себе все то, что было достигнуто великими артистами прошлого, чей творческий поиск обобщен и сформулирован в виде последовательного изложения общих закономерностей актерского творчества. Но каждый из нас должен проделать как бы обратный путь — изучить эти общие закономерности, определить в них самое ценное и необходимое для себя, потому что в каждом художнике есть что-то свое, только ему присущее, и он должен пропустить метод Станиславского сквозь фильтр собственной индивидуальности. В этом и заключается великая мудрость учения Ста-

ниславского: в каждом творческом человеке оно не повторяется, а как бы заново рождается, воплощается в новом качестве, открывая путь к самостоятельному мышлению в творчестве.

В искусстве театра степень эмоциональной насыщенности творчества является одним из основных показателей его подлинной художественности. Эмоциональность как качественно-художественный признак свойственна всем видам искусств. Однако в драматургическом искусстве она приобретает особое значение, ибо в его произведениях мы имеем дело с живым человеческим материалом.

Мы говорим о сценических переживаниях актера, а не просто об испытываемых им чувствах, потому что слово "переживание" выражает целый комплекс ощущений, представлений, мыслей и чувств, которые непрерывно движутся, видоизменяются в актере вместе с жизнью его роли. Недаром К.С. Станиславский назвал правдивое, реалистическое искусство актера "искусством переживания". "Надо переживать роль, то есть испытывать аналогичные с ней чувства, каждый раз и при каждом повторении"¹.

Что значит "переживать роль"? "Это значит: условие жизни роли в полной аналогии с ней правильно, логично, последовательно, по-человечески мыслить, хотеть, стремиться, действовать, стоя на подмостках сцены. Лишь только артист добьется этого, он приблизится к роли и начнет одинаково с нею чувствовать. На нашем языке это называется переживать роль"².

Переживая глубоко и страстно все то, что происходит в пьесе, актер как бы обретает вторую жизнь, в которую верит сам и заставляет верить зрителя.

→ Какие же эмоции участвуют в творческом процессе создания роли на пути постижения сущности перевоплощения? Станиславский дает и на этот вопрос исчерпывающий ответ: "Артист может переживать только свои собственные эмоции... Можно понять, почувствовать роль, поставить себя на ее место и нечаять действовать так же как изображаемое лицо. Это творческое действие вызовет и в самом артисте аналогичные с ролью переживания. Но эти чувства принадлежат не изображаемому лицу, созданному поэтом, а самому артисту"³. И

1. Станиславский К.С. Собр. соч. — М.: Искусство, 1954. Т.2—С.25.

2. Там же.

3. Там же.

дальше замечает: "Поэтому сколько бы вы не играли, что бы не изображали, всегда без всяких исключений вы должны будете пользоваться собственным чувством"¹.

Может ли человек быть в одно и то же время разгоряченным и хладнокровным, рассудительным и нерассуждающим, увлеченным до самозабвения и незмутимо спокойным? Не то же ли это самое, что потребовать, чтобы человек, так сказать, раздвоился. Да, именно "раздвоением" называют актеры это своеобразное психологическое состояние. Это отмечали В.И.Немирович-Данченко, В.И.Качалов, И.Н.Певцов и многие другие выдающиеся артисты и режиссеры. "Я как бы раздвоился, распался на две половины, — констатирует устами Названова К.С.Станиславский, — одна жила как артист, а другая жила как зритель"².

Ощутимо проявляется противоречие между эмоциональным состоянием актера как изображаемого персонажа и как субъекта творческого процесса, как художника.

Это противоречие и позволило автору знаменитого "Парадокса об актере" Дени Дидро утверждать, что "...крайняя чувствительность порождает посредственных актеров; полное отсутствие чувствительности создает величайших актеров..."³. По мнению французского мыслителя, чем искреннее актер переживает, тем хуже он будет играть, увлекшись же до самозабвения — рискует стать просто смешным. В доказательство Дидро ссылается на современных ему выдающихся французских актеров — Клерон, Кайо, Лекена. Знаменитый французский актер Коклен-старший был полностью согласен с мнением Дидро: "Я убежден, что великим актером можно быть только при условии полного самозабвения и способности по собственной воле выражать такие чувства"⁴.

Подобная точка зрения характерна не только для французской, но и для русской школы сценического искусства.

Итак, создавая роль, и другие актеры так называемого театра "представления" переживают ее чувства подобно всем другим, имеющим право называться актерами-творцами. Что же означает в таком случае переживание роли в период ее сценического воплощения? Тол-

1. Станиславский К. С. Собр. соч. — М.: Искусство, 1954, т. 2, с. 227.

2. Станиславский К. С. Собр. соч. — М.: Искусство, 1955, т. 3, с. 214.

3. Дидро Д. Собр. соч. — М.—Л., 1938, т. 5, с. 594.

4. Коклен-старший. Искусство актера. — М.—Л., 1937, с. 58.

ко то, что они не доносят до зрителей своего творческого процесса, а показывают лишь его результаты. Найдя правильное художественное воплощение образа, они закрепляют его в мускульной памяти, более устойчивой, менее зависимой от разных психических влияний, чем память аффективная, и считают свой творческий труд законченным. Быть может, они просто не обладают достаточным запасом эмоциональной энергии и, израсходовав ее на пути создания сценического образа, уже не испытывают прилива ее на спектаклях.

Несостоятельность "Парадокса об актёре" по мнению актёра и педагога А.П.Ленского, заключается в том, что Дидро принимает наличие большого самообладания за отсутствие способности к глубокому переживанию: "Абсолютное отсутствие чувства, так же, как и крайняя чувствительность при полном самообладании делает актёра великим"¹. Тем не менее, проблемы сценического переживания в его работах связаны с проблемами способностей, то есть чувствительность и самообладание рассматриваются им как индивидуально-психологические особенности личности, позволяющие создать условия глубокого и управляемого процесса сценического переживания.

"Способность, — считает психолог К.К.Платонов, — это личность в продуктивности ее деятельности, это такая структура личности, которая определяет успешность очапления каким-либо видом деятельности. Способности — это не отдельные изолированные свойства и черты личности, а ее структура"².

Таким образом, эмоции находятся в глубокой взаимосвязи со способностями.

Поэтому наряду с крайней эмоциональной чувствительностью актёров и режиссёров ("отрицательным" полюсом которой является чрезмерная энергетическая мобильность) должна присутствовать способность к самообладанию.

Выдающийся русский физиолог И.П.Павлов, говоря о человеке как о высочайшей системе "в горизонте нашего современного научного видения", также подчеркивает его способность к "высочайшему саморегулированию": "... во мне остается возможность, а отсюда и обязанность для меня знать себя и постоянно, пользуясь этим знанием, держать себя на высоте моих средств"³.

1. Ленский А.П. Ж-л.Артист.1894, № 43.—С.82.

2. Платонов К.К. Философские вопросы физиологии высшей нервной деятельности и психологии.—М., 1963.—С.627.

3. Павлов И.П. Избр.труды.—М., 1950.—С.185.

Актер обязан уметь разбираться в самом себе, прислушиваться к замечаниям режиссеров, педагогов, коллег, исправлять недостатки своих внешних и внутренних данных. Развивая и контролируя себя, актер достигает необходимого равновесия и гармонии своих сил.

Сценическое поведение — достаточно сложный психологический процесс. Он обусловлен, с одной стороны, предлагаемыми обстоятельствами "жизни роли", целями изображаемого персонажа и логикой его действий, а с другой, участием в реализации замысла всего психофизического аппарата (психики, нервов, эмоций, тела актера). И в этом процессе в той или иной степени проявляются его жизненные эмоции. Его реакция на события пьесы, этюда в определенной ситуации предлагаемых обстоятельств в большой степени зависит от эмоциональной реакции личности актера на них.

"Психические реакции личности — не однозначный механический ответ на внешнее воздействие, они преломляются через внутренние особенности реагирующего субъекта. Личность отвечает на внешнее воздействие через структуру своей психики"¹.

С другой стороны, даже самый поверхностный взгляд на психофизическое единство актера-творца и актера-образа позволяет обнаружить и условно выделить специфические особенности проявления актера, обусловленные художественными и техническими требованиями актерской профессии: реакции на "известное" актеру как на "неизвестное" образу, условность, краткость сценического времени, определенная заданность поступков и т.д.

Возбудителями сценического переживания являются не реальные, а мнимые обстоятельства, предлагаемые актеру драматургом. Чужая жизнь и страстное желание ее сценического воплощения с одной стороны, и необходимость сопротивляться, полностью не отдаваться роли, не забываться и не терять себя как человека и артиста — с другой, создают яркое своеобразие сценического образа, превращая его в комбинацию характера роли и актера.

Чем же сценические эмоции отличаются от жизненных? В реальной жизни мы встречаемся с первичными чувствованиями, под влиянием реальных раздражителей, а на сцене актеры пользуются обычно вторичными чувствованиями (т.е. ранее пережитыми и теперь извле-

1. Платонов К.К. Психологическая структура личности. В кн.: Личность при социализме. — М., 1968. — С. 182.

ченными из эмоциональной памяти), по своей силе могутими не уступить первым. Вызванная к жизни ранее пережитая эмоция способна захватить творящего артиста, а вместе с ним - и зрителя.

Но тогда возникает вопрос: откуда у молодых артистов Белорусского академического театра им.Н.Купалы и Малого драматического театра в Ленинграде в спектаклях "Рядовые" по пьесе А.Дударева (режиссер В.Раевский) и дилогии "Братья и сестры" по произведениям Ф.Абрамова (режиссер Л.Додин), не испытавших трудностей, выпавших на долю советских людей, это безошибочное чувство примет времени? Откуда такая подлинность и органичность интонаций, присущих скорее очевидцам или даже непосредственным участникам изображаемых событий, вообразив в себя удары и тяготы тяжелых дней, пережитых страной? Здесь, наверное, можно говорить о парадоксе социальной памяти, позволяющей художнику знать, чувствовать, помнить и то, что далеко выходит за рамки его собственной биографии, собирать в себя опыт своей Родины, своего народа в силу способности к состраданию.

В реальной жизни эмоции захватывают человека целиком. На сцене, какой бы напряженной эмоциональной жизнью актер не жил, он продолжает управлять своими действиями, воспринимает партнера, сохраняет установленную форму роли и ощущает зрительный зал. Сценические и реальные эмоции, казалось бы, подчинены общим физиологическим законам высшей нервной деятельности человека. И в то же время они различны.

Сибилла Вен, молодая артистка из романа Оскара Уайльда "Портрет Дориана Грея", замечательно ярко и правдиво воплощавшая на сцене образы влюбленных шекспировских девушек, неожиданно теряя эту способность, начинает плохо, фальшиво играть те же роли, потому что сама - впервые влюбилась! "Я могла, - объясняет она Дорину, - изображать страсть, которой я не чувствовала, но я не могу изображать страсть, что жжет меня, как огонь"¹.

К.С.Станиславский подчеркивал: "Дело в том, что чувства, переживаемые нами в реальной жизни, загромаждены случайными, побочными подробностями, часто не имеющими отношения к сущности переживаемого. Но повторные (аффективные) чувства, которыми пользуется артист на сцене, очищены от лишнего"².

1. Уайльд Оскар. Полн. собр. соч. - СПб., 1912. Т. 2. - С. 86.

2. Станиславский К. С. Собр. соч. - М.: Искусство, 1954. Т. 6. - С. 76.

Фиксируя свои жизненные впечатления, овладевая богатым эмоциональным материалом, актер воспитывает в себе глубокую веру в подлинность происходящего на сцене. Эмоциональная память, в которой откладывается весь большой опыт актера, вырабатывает у него тонкую психологическую проницательность в познании внутреннего и внешнего мира человека. Все это чрезвычайно важно для творчества, так как помогает нам вскрыть сущность личности актера, дает возможность богатого наследия и наполнения образа, то есть создает необходимые условия для воплощения "жизни человеческого духа" на сцене. Каждодневно добывая творческий материал, актер развивает отзывчивость и легкую возбудимость эмоциональной памяти и без особого труда находит манки для ее возбуждения. Тогда его "аппарат-инструмент" в полной готовности и порядке.

Знаменательны слова народного артиста СССР Сергея Образцова о том, что "у каждого человека есть ненаписанный дневник памяти. Память бывает невнимательна к документам и фактам, но зато образы она сохраняет с тщательностью коллекционера. Образы целых десятилетий, образы отдельных дней и часов нашей жизни, образы ощущений, образы событий и людей. Она записала их в подробностях удивительных: цветом, запахом, звуком.

Если вы занимаетесь искусством, не жалейте о потерянных страницах в дневнике вашей памяти. Они все равно не понадобились бы вам. Но перечитывая сохранившиеся страницы, читайте их внимательно. Не переписывайте их, не меняйте строчек и слов, потому что это драгоценные страницы. Память может ошибиться в фактах, но она никогда не врет. Она четко записала ваши ощущения, и придумать лучше нее вам вряд ли удастся"¹.

Но наши студенты, да и большая часть профессиональных актеров, мало изучающих свою природу и не занимающихся психофизическим тренингом, не знают, что наиболее общим условием эффективности специфического поведения является наличие механизма ограничения уровня активизации нервно-психического аппарата действующего на сцене актера. Действовать он может в определенных оптимальных пределах, т.е. для любой задачи должен быть определенный уровень активизации (уровень, "ощушаемый" сегодня, а завтра границы его могут раздвинуться). Но специфика актерского творчества в том и состоит, что

1. Образцов С. Моя профессия. - М.: Искусство, 1981. - С. 160.

актер постоянно "заходит" за черту уровня, попадая в эмоциональное состояние изображаемого лица, иногда выходящего за его верхний предел.

И это состояние повышенной эмоциональной нагрузки с трудом поддается контролю и провоцирует чрезмерное эмоциональное напряжение, которое может привести к дезорганизации и нарушению деятельности в условиях "публичного одиночества".

Очень любопытен вывод психолога А.Д.Гройсмана о том, что психическое напряжение и творчество совместимы. Более того, состояние психологической напряженности иногда служит средством стимуляции творческого процесса. Иначе не была бы плодотворна работа А.Калягина над образом Ленина в спектакле "Так победим!" по пьесе М.Шагрова (режиссер О.Ефремов) на сцене МХАТа СССР. Не возникает сомнений, что работа в таком спектакле требует высочайшего напряжения сил и духовных и физических, сложнейшего перелетения личностных черт артиста, его эмоциональной природы и глубочайшего проникновения в личность великого человека. Необычайная возбудимость, энергия и подвижность чувств, способность всякую мысль, всякую идею пережить эмоционально и придавать этим переживаниям действенный разбег, страстную устремленность — вот что позволило А.Калягину воплотить образ Владимира Ильича прежде всего как партийного лидера, руководителя масс, человека безудержной, яростной энергии, революционера глубочайшего интеллекта, политической мысли и простой человечности.

Но чересчур сильные переживания могут вызвать сдвиги востане разрушительной силы, опасные для внутреннего равновесия организма. При этом человек меняется не только внешне: такие эмоции вызывают целый комплекс биохимических изменений в сердце, в крови и в других жизненно важных органах. К сожалению, трагические события на сцене, — не единичные в истории театра, — печальное тому подтверждение.

Иначе говоря, самовыражение актера имеет тенденцию превращаться в акт неконтролируемого и антиэстетического обнажения житейских тайнств. Психологическая органика здорового человека активно сопротивляется этому.

Вот почему для режиссера, педагога должно быть глубоко не безразлично, в каком состоянии выходит на сцену артист, студент. Одна из главных задач здесь — выявление соотношения личного тем-

перамента с режиссерскими намерениями, т.к. отличительные черты темперамента по Гиппократу в большой степени характеризуют эмоциональную реактивность человека.

Режиссер должен позаботиться о своевременном переключении внимания и творческой воли актера с личного на наблюдаемый опыт. Это уведет актера от столь модного "самовыражения", от излишнего самокопания, болезненного насилия над собой и обратит его профессиональное мастерство к подлинному источнику вдохновения - наблюдению жизни.

Один из ведущих театральных педагогов страны профессор А.А. Гончаров говорит об инфантильности студентов - будущих актеров и режиссеров, об их боязни поставить себя в позицию максимального личного ответа на события. "В годы студенчества Леонидов заставлял нас делать этюд с лифтом. Мы воображали себя в колодце лифта, который якобы падал на нас сверху. В момент смертельной опасности эмоции возникали на пределе возможного. Теперь же будущих артистов заставляют ловить бабочек и мух или долить воображаемую горюху, а леонидовский этюд может кое-кому показаться богоульством по отношению к "современной" интеллектуальной манере исполнения. Артиста не приучают к предельным, глобальным переживаниям - ужасу, отчаянию, ликованию. Ему вся время говорят об естественности и сдержанности..."¹.

Правильно поставленное художественное воспитание и обучение приучают человека владеть и управлять собой даже в моменты величайшего эмоционального накала, учат его подчинять стихию - сознанию, эмоцию - идее. Тем самым правильно поставленное обучение называется хорошей школой труда, методом выработки воли, одним из самых действенных путей воспитания гармонически развитого актера.

Л.А.Дзямешка
(кафедра бібліотэказнаўства)

НАСАВАЯ БІБЛІЯТЭКА У СІСТЭМЕ МІНАЦЫЯНАЛЬНАГА ЗНОСІН

З'яўленне напружанасці ў нацыянальных зносінах можна растлумачыць не толькі парушэннямі сацыяльна-прававых і эканамічных за-

1. Гончаров А.А. Режиссерские тетради.-М.:ВТО,1980.-С.363.