

2. Кэмпбелл, Дж. Герой с тысячьо лицами: Миф. Архетип. Бессознательное / Дж. Кэмпбелл. – Киев : София, 1997. – 335 с.

3. Мушынская, Т. Трагичная экспрэсія «...Балады». – Рэжым доступу: <http://www.kimpress.by/index.phtml?page=2&DomainName=mast&id=366&mode=print>. – Дата доступу: 11.02.2015.

## ЭМОЦИОНАЛЬНОСТЬ В ТВОРЧЕСТВЕ АКТЕРА

**З. М. Пасютина,**

*профессор кафедры театрального творчества;  
Белорусский государственный университет  
культуры и искусств*

Вопрос о природе сценических эмоций имеет первостепенное значение для судеб современного театра. К. С. Станиславский назвал правдивое, реалистическое искусство актёра «искусством переживания»: «Надо переживать роль, то есть испытывать аналогичные с ней чувства, каждый раз и при каждом повторении» [7, с. 25]. Переживая глубоко и страстно все то, что происходит в пьесе, актёр как бы обретает вторую жизнь, в которую верит сам и заставляет верить зрителя.

Какие же эмоции участвуют в творческом процессе создания роли на пути реализации высшей цели актёрского творчества – постижения сущности перевоплощения? К. С. Станиславский и на этот вопрос даёт исчерпывающий ответ: «Артист может переживать только свои собственные эмоции... Можно понять, посочувствовать роли, поставить себя на её место и начать действовать так же, как изображаемое лицо» [7, с. 25].

Автор знаменитого «Парадокса об актёре» Дени Дидро утверждает, что, чем искреннее актёр переживает, тем хуже он будет играть, увлекшись же до самозабвения, рискуя стать просто смешным. Горячо солидаризировал с «парадоксом» Дидро французский актёр Коклен-старший: «Я убежден, что великим актёром можно быть только при условии полнейшего самообладания и способности по собственной воле выражать такие чувства» [2, с. 58].

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 отсут-

ствии чувства, так же, как и крайняя чувствительность при полном самообладании, делает актера великим» [6, с. 594]. Иными словами, Ленский, как и Дидро, не находит достаточно удовлетворительного решения отмеченного противоречия.

Тем не менее, проблемы сценического переживания А. П. Ленский связывает с проблемами способностей, то есть отдельно рассматривает чувствительность и самообладание как индивидуально-психологические особенности личности, позволяющие создать условия для глубокого и управляемого процесса сценического переживания [8].

Ученые физиолог К. К. Платонов и психолог И. П. Павлов также отмечали место эмоций в связи со способностями в «структуре психических функций» [5, с. 627], а также «способности к высочайшему саморегулированию» [4, с. 185].

Сценическое поведение – достаточно сложный в психологическом отношении процесс. Он, с одной стороны, обусловлен предлагаемыми обстоятельствами «жизни роли», целями изображаемого персонажа и логикой действий по реализации этих целей от эмоциональной реакции личности актера на ту или иную ситуацию, на то или иное событие. С другой стороны, даже самый поверхностный взгляд на единство актёра-творца и актёра-образа позволяет обнаружить и условно выделить специфические особенности проявлений актёра, которые в творческом процессе создания роли обусловлены художественными и техническими требованиями актерской профессии: реакции на «известное» актёру как на «неизвестное» образу, условность, сжатость сценического времени, определенная заданность поступков и т. д.

Чем же сценические эмоции отличаются от жизненных? В то время как в реальной жизни мы встречаемся с первичными чувствованиями, возникающими под влиянием реальных раздражителей, на сцене актёры пользуются обычно вторичными чувствованиями, то есть ранее пережитыми и теперь извлеченными из эмоциональной памяти. Эти вторичные чувства по своей силе могут не уступать первым. Ранее пережитая эмоция способна захватить артиста, а вместе с ним и зрителя.

Возникает вопрос: откуда у молодых артистов, не испытавших трудностей, выпавших на долю советских людей, это безошибочное чувство времени? Откуда такая подлинность и органичность интонаций, присущих людям, не просто хорошо

изучившим материал, или младшим современникам, изображаемых событий, а, скорее, их очевидцам или даже непосредственным участникам, вобравшим в себя удары и тяготы тяжелых дней, прожитых страной? Обратимся к примерам, которые памяты театральным зрителям старшего поколения. Таковыми являются спектакль «Рядовые» по пьесе А. Дударева в Национальном академическом драматическом театре им. Я. Купалы (режиссер В. Раевский) и трилогия «Братья и сестры» по Ф. Абрамову в Малом драматическом театре Санкт-Петербурга (режиссер Л. Додин). Сегодня эту же пьесу «Рядовые», новую пьесу А. Дударева «Не покидай меня» на сцене театра Белорусской армии (режиссер М. Дударева), а также сценический вариант повести Бориса Васильева «А завтра была война» театра-студии «7 этаж» (режиссер З. Пасютина) играют вчерашние выпускники и студенты, и своей эмоциональностью создают атмосферу времени. Здесь, наверно, можно говорить о парадоксе социальной памяти, позволяющей художнику знать, чувствовать, помнить и то, что выходит далеко за рамки его собственной биографии, вбирать в себя опыт своей Родины, своего народа не из книг, кинофильмов, а из своей сострадательной способности.

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 последнего тонкую психологическую проницательность в познании внутреннего и внешнего мира человека. В связи с этим, знаменательными кажутся слова артиста и режиссера Театра кукол Сергея Образцова (ныне театр носит его имя): «...У каждого человека есть ненаписанный дневник памяти... 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» [3, с. 160].

Но наши студенты, да и в большинстве своем профессиональные актеры, мало изучающие свою природу и не занимающиеся психофизическим тренингом, не знают, что общим условием эффективности сценического поведения является наличие механизма ограничения уровня активизации нервно-психического аппарата действующего на сцене актера.

Действовать он может в определенных оптимальных пределах, то есть для любой данной задачи должен быть определенный уровень активации (правда, уровень, «ощущаемый» сегодня, а завтра границы его могут раздвинуться). Но специфика актерского творчества в том и состоит, что актер постоянно «заходит» за черту уровня, попадая в эмоциональное состояние изображаемого героя, которое иногда выходит за его пределы.

И это состояние повышенной эмоциональной нагрузки с трудом поддается контролю и провоцирует чрезмерное нервное напряжение, которое может привести к дезорганизации и нарушению деятельности в условиях «публичного одиночества». Особенно это касается детского и юношеского театрального творчества. Будучи в жюри Республиканского фестиваля «Сузор'е» и фестиваля «Янтарная весна», где были показаны спектакли по произведениям драматургии, которые требуют совершенно недетского восприятия материала (с событиями на грани жизни и смерти: с суицидом и даже с фактом сценической смерти), понимаешь, почему режиссеру-педагогу должно быть глубоко не безразлично, в каком самочувствии выходит ребенок, студент – артист на сценическую площадку.

Хотя мне кажется очень любопытным вывод психолога А. Л. Гройсмана о том, что психическое напряжение и творчество – явления совместимые [9]. Более того, состояние напряженности служит для некоторых артистов средством стимуляции творческого процесса. Иначе не были бы плодотворными работы актрисы Л. Сидоркевич (Республиканский театр белорусской драматургии) в спектаклях «Раскіданае гняздо» по одноименной пьесе Я. Купалы (реж. А. Гарцуев), «Дожить до премьеры» по пьесе Н. Рудковского (реж. П. Харланчук); артисток С. Аникей в спектакле «Не мой» по пьесе А. Адамовича (реж. А. Гарцуев) и В. Гарцуевой в спектакле «Чайка» по пьесе А. П. Чехова (реж. Н. Пинигин) театра имени Янки Купалы. Работа в этих постановках требует высочайшего напряжения сил как духовных, так и физических, сложнейшего переплетения личностных черт артиста, его эмоциональной природы и глубочайшего проникновения в личность персонажа.

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, насилия над

сабой и обратит его в профессиональное мастерство, к подлинному источнику вдохновения – к наблюдению жизни.

Думается, что размышления театрального режиссера и педагога, профессора А. А. Гончарова не вступают в спор с психологами, когда он пишет в своих «Режиссерских тетрадах» об инфантильности студентов – будущих актеров и режиссеров, об их боязни поставить себя в позицию максимального личного ответа на события [1, с. 363].

Грамотное художественное воспитание и обучение приучают артиста владеть и управлять собой даже в моменты величайшего эмоционального возбуждения, учат его подчинять сознание, эмоции идее.

---

1. *Гончаров, А. А.* Режиссерские тетради / А. А. Гончаров. – М. : Всероссийское Театральное Общество, 1980. – 375 с.

2. *Коклен-старший.* Искусство актера / Коклен-старший. – М. ; Л. : Искусство, 1937. – 144 с.

3. *Образцов, С.* Моя профессия / С. Образцов. – М. : Искусство, 1981. – 464 с.

4. *Павлов, И. П.* Избранные труды / И. П. Павлов. – М. : Издательство Академии педагогических наук РСФСР, 1950. – 616 с.

5. *Платонов, К. К.* Философские вопросы физиологии высшей нервной деятельности и психологии / К. К. Платонов. – М. : Политиздат, 1963. – 758 с.

6. *Дидро, Д.* Собрание сочинений: в 10 т. / Д. Дидро. – М. ; Л. : Academia ; Гослитиздат, 1935–1947. – Т. 5 : Театр и драматургия / Д. Дидро. – 1938. – 597 с.

7. *Станиславский, К. С.* Собрание сочинений : в 8 т. / К. С. Станиславский. – М. : Искусство, 1959. – Т. 2 : Работа актера над собой. Часть 1: Работа над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика / К. С. Станиславский. – 1954. – 424 с.

8. *Ленский, А. П.* Заметки актера / А. П. Ленский // Артист. – 1894. – № 43. – С. 82.

9. Психологическая газета [Электронный ресурс] / Творческая нереализованность – 2014. – Режим доступа: <http://www.psy.su>. – Дата доступа: 20.04.2015.