

Ремнев Владимир Александрович, Комлева Анна Викторовна

ПСИХОФИЗИЧЕСКОЕ СТАНОВЛЕНИЕ ЛИЧНОСТИ АКТЕРА В ПРОЦЕССЕ ИМПРОВИЗАЦИИ

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/1/2010/5/49.html

Статья опубликована в авторской редакции и отражает точку зрения автора(ов) по рассматриваемому вопросу.

Источник

Альманах современной науки и образования

Тамбов: Грамота, 2010. № 5 (36). С. 128-132. ISSN 1993-5552.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/1.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/1/2010/5/

© Издательство "Грамота"

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

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

УДК 159.91

*Владимир Александрович Ремнев, Анна Викторовна Комлева
Санкт-Петербургский государственный аграрный университет*

ПСИХОФИЗИЧЕСКОЕ СТАНОВЛЕНИЕ ЛИЧНОСТИ АКТЕРА В ПРОЦЕССЕ ИМПРОВИЗАЦИИ[©]

Новый метод воспитания актера, разработанной Н. Демидовым особой этюдной технике, позволил ему сделать серьезный шаг вперед в познании законов творчества. Этюды Демидова способствуют зарождению творческого процесса и дают возможность управления им.

Отметим, что, не расходясь со Станиславским в защите принципов «театра переживания», в основе его лежит процесс, при котором актер творчески перевоплощает я в действующее лицо и живет его жизнью [7, с. 273]. Демидову удалось нащупать новые пути к достижению их общего идеала.

Необходимо обратить внимание на школу Демидова, который вслед за К. С. Станиславским развивал школу этого педагога. Его методология немыслима без высочайшей «психотехники» самого преподавателя. Демидов постоянно делился с учениками своим опытом, подсказывая целый ряд выработанных им педагогических приемов.

Следует отметить, что «Прозрачность», которую приобретает актер при овладении демидовской психотехникой, неминуемо обнаруживает либо глубину души творящего на сцене, либо грубость, примитивность ее. А значит, возникает вопрос о воспитании души ученика, ибо глубина души, ее содержательность - одно из необходимых условий рождения художника в искусстве. Это подмечено еще великим П. С. Мочаловым, на которого много раз ссылается в своих работах Н. В. Демидов.

Исследователь, стремящийся понять природу творческого процесса, облегчит свою задачу, если одновременно станет изучать все, что известно о творческом процессе в иных сферах. К примеру, ценность идей Н. В. Демидова состоит в том, что они имеют непосредственное отношение к раскрытию сущности творческого процесса и к средствам пробуждения творческого потенциала личности независимо от того, в какой деятельности творческое начало проявляется. По мнению авторов статьи, «в ходе развития философского мышления уточнялись и дифференцировались отдельные проблемы исследования Личности. Ее биологические и социальные детерминанты, степени свободы Личности по отношению к природе, обществу и самой себе [9, с. 11]. Личность, с точки зрения философского суждения, общежитейский и научный термин обозначающий:

1) устойчивую систему социально-значимых черт, характеризующих индивида как члена того или иного общества или общества;

2) индивидуального носителя этих черт как свободного и ответственного субъекта созидательной волевой деятельности.

Понятие Личности, употребляемое в этом значении, нужно отличать от понятия индивидуальности, подразумевающего своеобразие, особенности данного лица.

Проблема Личности в философии - это вопрос о том, какое место занимает человек в мире, чем он фактически является и чем он может стать, каковы границы его свободного выбора и социальной ответственности. Хотя отдельный человек не властен над результатами совокупной общественной деятельности, он всегда обладает свободой выбора и именно этот выбор конституирует его как личность. В своем первоначальном значении слово личность обозначало маску, роль, исполняющуюся актером в греческом театре (ср. рус. *личина*). Личность вне общины или полиса для древнегреческой философии так же нереальна, как биологический орган, оторванный от целого организма. Уже в античности возникает проблема несовпадения реального поведения человека в его «сущности», какой он сам ее видит, и связанные с этим мотивы вины и ответственности. Если в античной философии Личность выступала преимущественно, как отношение, то, по суждению Бозция, в христианстве она понимается как особая сущность «индивидуальная субстанция» рационального характера, синоним нематериальной души. В философии нового времени, начиная с Декарта, распространяется дуалистическое понимание Личности. На первый план выдвигается проблема самосознания как отношения человека к самому себе. Понятие Личности практически сливается с понятием «я» тождество личности усматривается в ее осознании. По И. Канту, человек становится Личностью благодаря самосознанию, которое отличает его от животных и позволяет ему свободно подчинить свое «я» нравственному закону [8, с. 16].

В поисках средств, способных играть роль своеобразных стимуляторов творчества и возбудителей особых состояний, при которых резервные возможности к началу творческого процесса мобилизуются и обнаруживают себя в реальных действиях. Современная наука все чаще и чаще стремится воздействовать на механизм превращения осознанных действий в действия неосознанные. Такого рода воздействие необходимо для того, чтобы качественно преобразовать рассудочные акты, освободить человека от «рефлексии» и создать благоприятную почву для творческого самочувствия.

По мнению А. Н. Петровой, «современные психологические исследования, анализируя особенности реализации речевого поступка, все еще оперируют лишь категориями чувств. К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко пошли вглубь, ... раскрыли принцип действия как основы речевого поступка и его интонационного воплощения» [5, с. 66].

Важнейшее в методе Н. В. Демидова - язык последовательных фактов. Переживание на сцене - это особый вид искусства актера. В основе его лежит процесс, при котором актер творчески перевоплощается в действующее лицо и живет его жизнью. Однако далеко не в каждой игре актера обнаруживается процесс творческого переживания. Станиславский делит искусство актера на два вида: искусство «представления» и искусство «переживания», остальное относит к ремеслу. Сам он и как актер, и как режиссер стремился всегда к искусству «переживания» [2, с. 87].

По Станиславскому, есть два варианта пути к творческому переживанию. Первый заключается в том, чтобы подвести актера к верному пониманию роли и пьесы, как в главном, так и в частности. Другой вариант - познание законов творческого процесса и использование приемов психотехники. Оба этих способа применяются одновременно, как бы дополняя друг друга. У таких даровитых актеров, как Ермолова, Стрелетова, Орленев, процесс творческого переживания проявляется сам собой, для них главное - понять роль, почувствовать и загореться ею. И тогда начинаешь верить «предлагаемым обстоятельствам», становится понятна «сверхзадача» действующего лица, душа приемлет все «задачи» и действия персонажа, его мысли, явные и тайные мотивы движения души. По наблюдениям Станиславского внимание актера не рассеянно, а собрано и полностью направлено на объект, необходимый в данной сцене для действующего лица. Нет места беспорядочному и судорожному мышечному напряжению, актер свободен и естественен. Он абстрагируется от всего, что его окружает, от зрительного зала, кулис, искусственно созданной театральной обстановки - и создает в своем воображении замкнутый круг, ограждающий его от внешнего мира. Он верит всем обстоятельствам, как если бы они были на самом деле. Станиславский доказал, что данный процесс вполне конкретен, объективен, включает в себя ряд постоянных «элементов»: «внимание», «воображение», «круг», «освобождение мышц», «чувство», «правду», «веру и наивность», «если бы», «общение».

Если отсутствуют все необходимые для актерской работы отработанные заранее «элементы», отвлекаться во время репетиций на их отработку поздно. Выйти из сложившейся таким образом ситуации помогает второй путь - занятие психотехникой в его чистом виде.

Важную роль здесь начинают играть своеобразные краткие этюды.

По мнению Н. В. Демидова, именно процесс творческого переживания и отличает игру великих актеров. Во время обучения студентов силу заразительности и животворности необходимо брать из материала этого процесса.

Станиславский считал, что данный творческий процесс вполне объективен, его необходимо изучать и овладеть им. Изученное он систематизировал. Система, используемая им и некоторыми из его учеников, дала положительные результаты. Система Станиславского - практическое учение об органических, природных законах творчества. А описанный в данной монографии метод является продолжением этой работы, попыткой обозначить контуры этой работы, продвинуться еще на один шаг в изучении процесса творческого переживания актера, психологической достоверности при овладении им. Через сознательную технику - к подсознательному творчеству органической актерской природы.

Необходимо помнить о главных условиях зарождения процесса творческого переживания:

- условие правильности его протекания;
- возможность наличия в нем ошибок;
- необходимость исправления этих ошибок.

В педагогике театральной школы с давних пор используются этюды. Они бывают «на внимание», «фантазию», «общение».

Только перевоплощаясь в образ, актер может глубоко передать характер изображаемого человека, практически реализовать на сцене принципы реалистического, идейного искусства. Поэтому непосредственно связанные между собой проблемы характера и переживания занимают такое важное место в системе Станиславского. Утверждение принципов реализма в театре, которые Станиславский формулировал как проблемы искусства переживания, дело всей его жизни. Перед открытием Художественного театра его создатели так сформулировали свою цель, что же в то время при царивших тогда в большинстве театров условиях казалось нам наиболее новым, неожиданным, революционным? Таким, к недоумению современников, казался нам душевный реализм, правда художественного переживания, артистического чувства.

Будущего актера необходимо воспитывать с самого первого занятия, и это одно из основных условий творчества.

Конечная цель режиссера - спектакль. Актер в нем - только часть этого действия. «Все, что делает режиссер с актером, он делает только для того, - говорит Н. В. Демидов, чтобы подготовить его для своего спектакля». Он наблюдает за тем, как выглядит в спектакле персонаж, какой должна быть данная сцена. Режиссер не может поступать иначе: он нацелен на конечный результат [Там же, с. 88].

В ситуации с педагогом - все наоборот. Главное для педагога - ученик. Этюды - всего лишь учебный материал. Важен ученик-актер, рост его творческого дарования, расширение его творческих возможностей, развитие его душевных качеств и повышение творческой техники.

По Станиславскому это «творческое состояние» характеризуется следующими особенностями:

- терпение и ответственность;

- включение (я держу ученика тем, что все - настоящее. Он к этому так привыкает, что и воображаемое принимает как настоящее. Его необходимо приучить к тому, чтобы фантазия его была всегда реализована целиком);

- развитие способности. Упражнения с несуществующими, воображаемыми предметами имеют целью выработать, если можно так выразиться, физиологическое воображение. Ведь в нашем актерском деле 90% отдается воображаемому, необходимо научиться все воображаемое делать физически осязаемым.

Кроме перехода на само творчество, есть еще один переход - до «творчества». Когда ученик так привыкает жить на сцене, что не жить он уже не может, тогда - другое дело, тогда можно подумать и об интересности решения.

Заданные слова сами организуют эту работу.

Только при помощи этюдов и стало понятно, что нужно не составлять мозаично творческий процесс путем складывания частиц («элементов»), а нужно не мешать тому творческому процессу, который уже есть. Дело в том, что лишь актер вышел на этюд, и задание сделано - творчество уже началось.

Практика же привела к тому, что надо не добавлять то, чего нет, а убирать то, что мешает: излишнее старание, торопливость, тормоза - не мешать себе, и пустить себя на все эти мелкие, и как будто бы незначительные движения - не мешать себе жить.

Законный наигрыш.

Держать линию или отдавать.

Значение первой реакции.

Сцена действует так, что сдвигает с действительного в воображаемое. А по мнению И. Павлова, первая реакция очень важна. Как студент отдался первичной реакции, такова и будет выразительность.

Нам важен первичный момент своего воображения. Но не подталкивай, а только не препятствуй себе жить и проявляться так, как происходит у всего твоего организма в целом.

По убеждению К. С. Станиславского, театры, в зависимости от руководителей, могут и должны идти разными путями. Но внутренними, а не внешними, ибо артист, как всякий художник, имеет талант. Он уже отмечен повышенной эмоцией и подвижной психофизикой. Человек, имеющий талант, уже обречен подвигу творчества.

Вкус артиста, подчеркивает К. С. Станиславский, определяет всю его жизнь. Достаточно увидеть человека, его походку, манеру одеваться, говорить, есть, читать, чтобы составить себе понятие о вкусе человека, о том, что он больше всего любит.

Вкус переносит человека через все препятствия быта, через все мещанские привычки, кажущиеся главным в потребностях обывателя. Главное почувствовать себя в состоянии «я - роль», и смело сказать зрителю: Я - «Я есть».

В моей системе, говорил К. С. Станиславский, по которой я веду занятия с вами, я стремлюсь увлечь вас в путь исследования в вас, в вас самих ваших творческих сил [11, с. 10].

По Станиславскому, каждому человеку, который хочет стать артистом, надо ответить себе на три вопроса:

1. Что такое подразумевает он под словом «искусство»? Если в нем он видит только себя и не ищет выявить того, что его беспокоит внутри, а просто желает добиться блистания своей личности, такой подход к искусству - гибель и самого человека, и искусства.

2. Зачем входит человек, выбравший какое бы то ни было искусство - драму, оперу, балет, - в артистическую отрасль человечества и какую идею он хочет и должен нести в эту отрасль искусства? С первых же моментов учащийся должен понять, что великий труд на земле, для земли, а не над нею, будет его руководящей нитью, его пламенем, его путеводным огнем.

3. Есть ли в сердце человека, идущего в театр, такое количество неугасимой любви к искусству, которое могло бы победить все препятствия, непременно встающие перед ним?

Студия должна подвести учеников путем упражнения по моей системе к отрешению от «себя», к переключению всего цельного внимания к предлагаемым автором или композитором условиям, чтобы отразить в них истину страстей, в своих беседах высказывает К. С. Станиславский.

По Станиславскому, воспитанность актера является одним из элементов творчества. Под воспитанностью актера он понимал не только конгломерат внешних манер, шлифовку ловкости и красоту движений, которые могут быть выработаны тренингом и муштрой, но двойную параллельную развивающуюся силу человека, результат внутренней и внешней культуры, который создает из него самобытное существо. Начать творчески беспокоиться жизнью роли он не сможет. В каждую роль он будет переносить свое личное: раздражение, упрямство, обидчивость, страх, неуступчивость или нерешительность, вспыльчивость.

Каков же путь работы артиста над самим собой, чтобы достичь этой мощи - слить сцену и зрительный зал в единое целое?

В самом артисте его культура, чувства и мысли должны быть слиты воедино. Это единое самосознание и вводит в начальные ступени творчества.

У психически расстроенного человека ритм внимания нарушен. Интервалы отдыха, или время, когда внимание отдает подсознанию свои вибрации и набирает их вновь, как легкие воздух для дальнейшей жизни, у него не существует вовсе, у него все одни тире, т.е. все внимание, внимание, внимание, и слова его болтаются без смысла для нормальных людей. Как же это сделать? На что ставить упор? Центр человеческого творчества - внимание.

Если физическое действие верно, то и физическое поведение человека роли верно, и оно уже само по себе увлекает мысль, вызывает внимание и воображение, а те пробуждают чувство. Чем ярче актер видит образ, тем больше наблюдаем в нем подробностей.

Живой подтекст роли не складывается из голых слов, продиктованных умом. От ума мы только отталкиваемся, он дает нам только позыв к творчеству. А дальше подтекст складывается из тех живых картинок, которые нам создало воображение, и раскрасило наше чувство, выбрала наша воля. Тогда снова вступила мысль, проверила, одобрила, оправдала или отбросила какие-то подробности, что нарисовало нам воображение.

Жест и походка требуют большого труда, но тяжелое надо сделать привычным, привычное - легким и легкое - прекрасным. Только из цельного воспринимаемой жизни может артист вывести всем понятные простые задачи в своей роли, которые вольются в определенный правильный физический жест. Никогда нельзя создавать роль по внешней канве и от жеста идти к внутренней жизни человека-роли.

По силе переживаемого артист строит свою фразу и распознает ударные слова в ней. Кинолента видений сложится в верную сценическую жизнь тогда, когда вся гамма чувств изображаемого существа будет вылеплена и в правильном ритме и в верной силе чувств. Слово-образ будет тоже только тогда впечатляющим для зрителя, когда оно рождается точным отражением силы чувств. Что же дает артисту ключ к определению силы чувств в каждом отдельном факте или эпизоде роли? Опять-таки просто физическое действие.

И. Павлов писал: «Человек есть, конечно, система в горизонте нашего современного научного видения, единственная по высочайшему саморегулированию. С этой точки зрения метод изучения системы - разложение на части, изучение значения каждой части, изучение связи частей, изучение соотношения с окружающей средой и, в конце концов, понимание, на основании всего этого, ее общей работы и управление ею, если это в средствах человека. Но наша система в высочайшей степени саморегулирующаяся, сама себя поддерживающая, направляющая и даже совершенствующая» [4, с. 389-390].

Эти слова И. Павлова дают ответ на часто возникающие в театральной среде вопросы о роли и значении анализа. О роли и значении синтеза, о соотношении между тем и другим в работе актера. До сих пор мы занимались анализом - «разложением на части, изучением значения каждой части, изучением связи частей». Тем самым мы, по выражению И. М. Сеченова, «раскрывали свойства» сложнейшего «предмета» - процесса человеческого действия, как материала, средства выражения актерского искусства.

Воспитывая будущих актеров в последнем своем детище - оперно-драматической студии - К. С. Станиславский сказал: «Какого мне нужно актера? - который умел бы делать следующее: во-первых, выполнять ультра натуралистически простейшие физические задачи. Во-вторых, соединить какой-то логикой отдельные задачи, чтобы продеть все элементы на общую линию. В-третьих, режиссер меняет все обстоятельства, и актер моментально приспосабливается к новым. Искусство актера заключается в том, чтобы знать логику всех физических действий пьесы и уметь надевать их на нить» [10, с. 23].

Изучение средств, изучение процесса действия, как такового, то есть его общих закономерностей - это первая ступень технологии актерского искусства. Она нужна для восхождения на следующую ступень.

«Сценическая правда нашего направления, - писал К. С. Станиславский, - то, чему искренно верит артист. В театре надо верить, каждое чувство должно быть или казаться подлинным. Рождается ли эта вера по детской доверчивости артиста и зрителя или благодаря реальному существованию того во что веришь - безразлично. Даже сама ложь должна сделаться правдой в глазах артиста и зрителя, для того чтобы быть искусством» [3, с. 475].

Эту же мысль высказывал и А. Н. Островский: «Зритель только тогда получает истинное наслаждение от театра, когда он видит, что актер живет вполне и целостно жизнью того лица, которое он представляет» [4, с. 73].

К. С. Станиславский подошел к этому вопросу как исследователь объективной истины. Начал он с того, что стал изгонять со сцены все то, что мешает вере артиста: он старался, возможно, больше приблизить к правде, к подлинности все то, что окружает актера на сцене. Это дало свои положительные результаты.

Но Станиславский видел, что во всех случаях величайшей условностью сцены остается зрительный зал, наличие зрителей, для которых существует сам театр. Именно в сценическом самочувствии нашел он положительные результаты, но они не решали полностью проблему в целом. Оказалось, что каждый элемент, доведенный до совершенства в психотехнике актера, заметно содействует возникновению «чуда», но любой из них дает настоящие плоды только тогда, когда он доведен до совершенства. Преследуя конкретные творческие цели, К. С. Станиславский стал искать связи между неуловимыми психическими процессами и реальными объективными фактами. Он пришел к открытию, решившему всю проблему в целом.

Искания в области субъективных переживаний стали на реальную почву в учении о «физических действиях», то есть в научном толковании психофизической природы действия.

Проблемы эти оказались сняты открытием сценических свойств логики действий. Согласно здравому смыслу верить можно только тому, что подлинно. Подлинными же на сцене не могут быть ни окружающие актера на сцене предметы, ни его чувства, ни его отношения, ни его интересы.

Все это неизбежно и всегда лишь более или менее правдоподобно. Единственное, что может быть на сцене подлинным, это - «простые», «малые» действия актера.

Всякий сколько-нибудь одаренный актер в отдельные моменты переживает роль - это те моменты, когда он подлинно действует. Вот актер по-настоящему, подлинно спросил о чем-то партнера; вот он объяснил ему что-то, опять-таки подлинно, по-настоящему; вот он подлинно угрожает ему, вот - прячется от него, подкарауливает его, убеждает, вот он по-настоящему задумался, вот он «попался», и по-настоящему, подлинно выпутывается из затруднительного, якобы, положения. Ведь в действительности-то он актер, вовсе не попался, вовсе не нуждается в ответе, вовсе не нуждается во всем том, чего он добивается; он действительно, подлинно добивается того, что нужно не ему, а изображаемому им лицу.

Все эти действия взяты в малом объеме, в их прямой и очевидной зависимости от ближайших конкретных обстоятельств и рассматриваемые как процесс достижения их непосредственной цели. Как таковые они могут быть и действительно бывают подлинными, несмотря на условность среды в целом. Ведь не только на сцене, но и в жизни люди совершают массу действий подлинно, по-настоящему, из которых одни вызваны условностями, другие заблуждениями, третьи - сознательным стремлением ввести в заблуждение. И действительно вовсе не нужно обязательно иметь именно ту, а не другую, общую, отдаленную цель, для того чтобы подлинно совершить то или иное действие малого объема логики действий, но линия действий большого объема (например, сквозное действие роли) состоит из действий малого объема. Значит, задача заключается в том, чтобы поведение актера на сцене не состояло из таких действий малого объема, которые были бы подлинными, а они - единственное, что может быть на сцене не условным, а настоящим, подлинным. Эту истину К. С. Станиславский открыл в поисках подлинности на сцене, т.е. в самой природе актерского искусства, в той сфере, в которой вообще протекает вся профессиональная сторона актерской работы - в логике действий. А отсюда прямой вывод: «Пусть актер создает действие плюс действенный текст, а о подтексте не заботиться. Он придет сам собой, если актер поверит в правду своего физического действия», выделено К. С. Станиславским [2, с. 603].

Актер, владеющий мастерством действий, может действовать подлинно в самом условном окружении, чем ниже его мастерство, тем больше он нуждается в правдоподобию окружения, по словам И. Ф. Петровской, «в определении доминанты духовного климата» [6, с. 143]. Действуя, он переживает. Ища действие, он уже живет. Это необходимо «зафиксировать». Поэтому надо запретить говорить о чувстве. Но зафиксировать логику действий и их последовательность вы можете. Потому что когда вы зафиксируете логику и последовательность действий, у вас явится и линия чувства, которую вы ищете. «Всякому искусству, - писал К. С. Станиславский, - нужна, прежде всего, непрерывная линия. Если прервется линия действия на сцене - это значит, что роль, пьеса, спектакль остановились» [12, с. 70].

Эта «непрерывная линия» есть логика действий, взятая в объеме всей роли. Таким образом, если все представления актера об образе переведены им в логику действий; если он построен на основе текста роли и пьесы в целом; если в нее вложено отношение актера к изображаемой действительности (в частности, к создаваемому образу) - то оказывается решенным вопрос о единстве активного, ясного, определенного отношения к образу и переживания роли, тогда можно смело ответить на вопрос, «для чего поставлен спектакль, как он вписывается в реальную окружающую жизнь, как соотносятся его идеи с волнующими общество идеями времени, как он воздействует на социальное, нравственное и эстетическое сознание современников» [1, с. 3] - это и есть то, без чего невозможно быть человеком в искусстве.

Список литературы

1. Альтшуллер А. Я. Спектакль в контексте истории. Л.: ЛГИТМиК, 1990.
2. Демидов Н. В. Творческое наследие: в 4-х т. / под ред. М. Н. Ласкиной. СПб.: Гиперион, 2004. Т. 2.
3. Островский А. Н. О театре. М., 1941.
4. Павлов И. П. Избранные произведения. М., 1940.
5. Петрова А. Н. Сценическая речь. М.: Искусство, 1981.
6. Петровская И. Ф. Особенности театрального репертуара 1901-1907 гг. // Русский театр и драматургия эпохи революции. 1905-1907 гг.
7. Ремнев В. А. Закономерности актерского мастерства в театральной педагогике. СПб.: Дума, 2008.
8. Ремнев В. А. Методологические основы актерского мастерства и режиссуры в театральной педагогике. СПб.: Дума, 2006.
9. Ремнев В. А. Художественное слово в театральной педагогике. СПб.: Астер-пресс, 2009.
10. Серебров А. Люди и время. М., 1949.
11. Станиславский К. С. Статьи. Речи. Беседы. Письма. М., 1953.
12. Стенограмма беседы 30-го мая 1935 г. Музей МХАТ. К. С. № 6496/1.