

Наталья РОЖДЕСТВЕНСКАЯ

ПСИХОЛОГИЯ СЦЕНИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

ПСИХОЛОГИЯ СЦЕНИЧЕСКОГО ДЕЙСТВИЯ

Что меняется в личности самого актера в процессе сценического перевоплощения? От каких причин зависят личностные перестройки в ходе репетиций? Почему одни люди способны внутренне меняться в новых предлагаемых обстоятельствах, даже если они существуют только в их воображении, а другие нет? В какой степени эти изменения психологии самого актера способствуют рождению новой личности, такой, в которую зритель верит, за которой мысленно следует? И не только сопереживает и дополняет в воображении жизнь короля Лира, дяди Вани или Алексея Турбина, но и оценивает, осуждает, смеется, презирает: ведь в театре не только сопереживают, но и размышляют, и актер организует эту работу зрительского восприятия.

В наших знаниях о личности еще много неясного, спорного. И все-таки попробуем обозначить основные этапы построения на сцене сложнейшей психологической системы, состоящей из соподчиненных друг другу свойств и качеств, которые определяют живую личность.

Личность формируется и проявляется только в деятельности. В процессе сценического действия и только в нем реализуется все особенное и типичное, что представляет собой сценическое создание актера. А.А. Бодалев показал, что в личности четко выделяются две группы свойств: первая связана с побудительной (мотивационной) стороной личности, а вторая - с организационно-исполнительской стороной психической регуляции деятельности. "Внутреннее психологическое содержание человека (его убеждения, потребности, интересы, чувства, характер, способности) обязательно выражаются у него в движениях, действиях, поступках. Воспринимая движения, действия, поступки, деятельность человека, люди проникают в его внутреннее психологическое состояние, познают его убеждения, характер, способности".

Умение ярко и точно выражать "жизнь человеческого духа" является существенной способностью актера. Как же протекают и от чего зависят действия актера в роли? Ведь именно в них формируется и наиболее полно раскрывается психологическое содержание образа. Поэтому анализ сценического действия представляется наиболее удобным приемом для изучения тех изменений в личности актера, которые совершаются в процессе перевоплощения.

Мотивация сценического действия

Напомним, что "всякое действие, в том числе и мыслительное, начинается с восприятия нарушения равновесия между индивидом и

внешней средой, приводящее к потребности восстановить это равновесие" (Т. Шибутани). Стало быть, начальный этап жизненного действия связан с возникновением потребности и с оценкой ситуации, которая соответствует или не соответствует этой актуальной потребности. Таким образом, ориентировка в новой ситуации зависит от потребностей личности. Желания и устремления являются этапами осознания потребности, и они-то подталкивают человека на определенную последовательность действий. Он овладевает обстоятельствами, если знает, в чем состоят его интересы, и если располагает средствами к достижению цели. Сила его побуждений в большой мере определяет волевою напряженность действия. Как уже говорилось, далеко не всегда потребности человека до конца осознаны, так же как неосознаны и многие действия - навыки, привычки, инстинкты, произвольные движения и прочее. Тем не менее, за всяким действием скрывается вполне определенная потребность или мотив. На основе жизненной потребности формируется цель действия. В связи с оценкой ситуации определяются средства, при помощи которых она достигается.

Сценическое действие, как и жизненное, обладает большей или меньшей волевой напряженностью и так же, как жизненное, имеет определенные цели ("задачи", "хотения", "волевой посыл" - по терминологии школы Станиславского в разных ее вариантах).

В конечном счете всякая человеческая деятельность направлена на достижение определенной цели. Принцип целесообразности отчетливо проявляется в высшей нервной деятельности человека. Насколько большое значение цели действия придавал И.П. Павлов, видно из того, что он ввел в научный обиход понятие "рефлекс цели".

С осознанием цели действия и тех средств, при помощи которых действие можно осуществить, формируется мотив - побудительная сила поступка. Сценический поступок в той же мере, как и жизненный, диктуется тем или другим мотивом. Вместе с тем мотивы во многом определяют своеобразие личности. Ведь чтобы узнать человека, надо понять, по каким причинам он совершает именно такие поступки, преследует данные цели, действует тем, а не иным способом.

Можно с уверенностью сказать, что сценическое поведение могло бы послужить прекрасной моделью изучения мотивов поведения и динамических проявлений личности в ее деятельности.

Среди множества мотивов, обуславливающих поведение человека, можно выделить те, которые связаны с глубокими жизненными потребностями, и те, что вызваны изменением какой-нибудь конкретной ситуации. Как правило, режиссура предлагает исполнителю именно такие "тактические" мотивы, на основе стратегических мотивов (сверхзадачи) роли. И для того чтобы целесообразно и последовательно действовать на

сцене, актер должен мотивы своего героя сделать собственными мотивами.

Только эмоционально пережив их, исполнитель действует "от своего имени", отталкивается от собственных побудительных причин, меняя вслед за мотивами и направленность действия, т.е. его цели. А это происходит в том случае, когда актер легко переключается с одной цели на другую и с одного мотива на другой. Условием такого переключения является способность войти в предлагаемые обстоятельства роли, зажить в них и, отождествляя себя в воображении со своим героем, эмоционально пережить побудительные причины его поступков. Этому в большой степени способствует анализ ситуаций пьесы, который актер производит совместно с режиссером в репетиционный период.

Но бывает так, что между жизненными ситуациями самого актера и сценическими ситуациями нет никакого сходства. Соответственно, не будет сходства и между мотивами действий актера и персонажами пьесы. Тогда по ходу работы над ролью подвергаются трансформации те мотивы, которые формируются на основе самых значительных жизненных потребностей актера. Из них важнейшими побудителями сценического действия, конечно, будут потребность творчества, стремление к самовыражению и общению, поиски смысла жизни, отношение к явлениям современности.

Особое место в усвоении мотивов персонажа занимают процессы идентификации и проекции. Актер не только наделяет персонаж собственными мотивами, но и принимает на себя некоторые мотивы роли. Эмоциональное отношение актера к мотивам действующего лица помогает ему найти личные побудительные причины для действия в одном направлении со своим персонажем. Они-то и делают возможным первый шаг на пути к перевоплощению - возникновению общности мотивов актера и его героя.

В этом смысле и надо понимать основное положение системы Станиславского "идти к образу от себя", что означает, по существу, поиск своих личных оснований для действия в одном направлении со сценическим персонажем. Таким образом, общность мотивов актера и роли - первый шаг на пути к перевоплощению, к созданию сценической личности.

Надо сказать, что и зритель ощущает близость с персонажем и отождествляет себя с ним только в том случае, когда ему близки мотивы поступков героя. Общность переживания наступает при совпадении мотивов сценической личности с мотивами зрителя. Процесс усвоения мотивов сложен и довольно длителен, поэтому человек, вошедший в зрительный зал в середине действия, не может сразу отдаться тем переживаниям, которыми захвачены остальные зрители. Ему нужно некоторое время для того, чтобы осознать ситуацию и в воображении как

бы поставить себя на место персонажа. Этот процесс происходит в основном неосознанно.

Непосредственное заражение зрителя чувствами самого актера, вероятно, занимает в зрительском восприятии меньшее место, чем это представляется некоторым исследователям. Чем богаче театральный опыт зрителя, чем искушеннее его вкус, тем активнее работает его воображение. Он ставит себя мысленно на место персонажа, то есть понимает и принимает близко к сердцу причины его поступков (мотивы действия). Тогда зритель может сочувствовать, сопереживать герою, отождествлять себя с ним и таким образом усваивать новые общественные установки, идеи, способы поведения.

В экспериментальном исследовании А.П. Ершовой, посвященном изучению эмоциональных реакций в процессе обучения началам актерского искусства, подтверждается разница в индивидуальном развитии способности к трансформации творческой потребности сценической деятельности в мотивы и интересы изображаемого лица. Эта способность, по мнению автора, и есть способность к внутреннему перевоплощению. Думается, что вопрос надо ставить еще шире и говорить вообще о подвижности мотивов у лиц, актерски одаренных, не забывая, что легкость трансформации мотивов - это лишь первый шаг на пути к образу.

Хотя воссоздание эмоционально окрашенной системы мотивов личности очень существенный, начальный этап подготовки роли - это только побуждение к действию, осознание себя в предлагаемых обстоятельствах роли. Не менее важны и способы достижения цели. Зрителю важно понять не только, чего хочет персонаж, но и как он этого добивается. Это "как" определяется преднастройкой восприятия и реагирования, целостным состоянием готовности к действию, то есть "установкой".

Установка на воображаемую ситуацию

Как было показано ранее, неудовлетворенная потребность и возникший на ее основе мотив действия служат лишь источником активности личности, а направленность этой активности определяется установкой. Установка существенным образом характеризует личность.

В жизни причиной возникновения установки служит восприятие субъектом изменений ситуации, способствующих или мешающих реализации его потребности. Чтобы изменить ситуацию, человек - соответственно сложившейся установке - определенным образом направляет свою активность.

Сценическое действие отличается от жизненного тем, что оно формируется при наличии установки не на реальную, а на воображаемую ситуацию. Ведь в театре условны и пространство и время, а люди вовсе не те, за кого себя выдают. Зная о нереальности этого мира, актер знает

и о том, что воображаемая ситуация не удовлетворит его реальную потребность.

Может ли в таком случае образ воображения, фантом, стать установкой, реальным фактором поведения актера?

Многолетние экспериментальные исследования установочного действия воображения, проведенные Р.Г. Натадзе, подтвердили тесную связь между способностью к сценическому перевоплощению и способностью вырабатывать установку на основе воображения. Происходит это в условиях восприятия реальной ситуации, противоречащей воображаемой. Выработка установки на воображаемую ситуацию является, по мнению Натадзе, основой органичного поведения актера в роли. И особенно важно то обстоятельство, что готовность действовать в предлагаемых обстоятельствах возникает при ярком представлении актером воображаемой ситуации. Чем более подробно воспроизводится ситуация, чем значительнее информация, доступная творческой переработке, тем ближе вымышленная ситуация к жизненной и тем легче вырабатывается на нее установка.

Исследователь проводит глубокий анализ основных положений системы Станиславского и с позиций теории установки находит "поражающим" то сближение, иногда полное совпадение, в характеристиках состояния "веры" актера, по Станиславскому, и в описании установки, по Д.Н. Узнадзе, в терминах научной психологии. Станиславский говорит, что магическое "если бы" является своего рода толчком, возбудителем активности на сцене. Он считает, что "если бы" вызывает мгновенную перестановку, "сдвиг" в личностной организации актера. Узнадзе утверждает, что представление новой ситуации вызывает в субъекте "переключение установки".

Сущность работы актера школы переживания состоит, по Станиславскому, в организации такого состояния "подсознательного", когда естественно и непроизвольно возникает готовность к "органическому действию в роли". Это состояние "веры" и есть целостная психофизическая настроенность на определенное действие, то есть - в терминологии школы грузинских психологов - "неосознанная установка". На ее основе происходит перестройка ряда психических процессов: меняется направленность внимания и его концентрация, мобилизуется эмоциональная память, складывается иной способ мышления. Изменение установки ведет к формированию новой системы отношений актера в роли, отличных от его собственных. Меняется его отношение к миру, к людям, к своему делу, к самому себе.

Отношения в роли

Ученик В.М. Бехтерева В.Н. Мясищев предлагает рассматривать отношения как существенную сторону личности. Он считает, что

действия и переживания теснейшим образом зависят от того, какие отношения с окружающим миром сложились в процессе индивидуального опыта. Психологи школы Мясичева понимают характер как систему преобладающих у данного человека отношений, закрепленных в процессе развития и воспитания.

Репетиционная работа над образом под руководством режиссера предполагает выработку у актера преимущественно оценочных отношений к роли и к обстоятельствам жизни роли. Но эта работа будет успешной только в том случае, если у актера есть и эмоциональное отношение к ней. А оно возможно на основе активного, заинтересованного отношения к жизни в разнообразных ее проявлениях. Если на спектакле на основе оценочных отношений возникают разнообразные отношения от лица роли, рождается подлинное сценическое переживание. Опасения, любовь, вражда, соперничество - все разнообразие чувств персонажа возникает, очевидно, на основе оценочных отношений самого актера - человека, обогащенного индивидуальным опытом, имеющего определенные ценностные ориентации и нравственные критерии. В зависимости от того, как актер совместно с режиссером трактуют события пьесы и как он относится к своему персонажу, исполнитель будет строить свои взаимоотношения с действующими лицами спектакля.

Понятие сценического переживания

Б.Г. Ананьев, объясняя в психологических терминах некоторые положения системы Станиславского, заметил, что понятие "сценическое переживание" надо толковать расширительно. Оно включает в себя и систему отношений сценического персонажа, и определенное отношение актера к образу, и многое другое, выходящее за пределы собственно переживания. В самом деле, ведь сценический персонаж не только чувствует иначе, чем актер, он и мыслит иначе: по-иному оценивает, принимает другие решения. Б.Г. Ананьев напоминает слова Станиславского: ""Пережить роль" - значит в полной аналогии с ней правильно, логично, последовательно, по-человечески мыслить, хотеть, стремиться, действовать, стоя на подмостках сцены ... переживание вторично, оно включает в себя и мысль, и представление, и волевое усилие, само включается в сценическое действие и общение и составляет их динамическую основу". Так возникает жизнь актера в образе - сценическое переживание на основе перевоплощения. Эта формула имеет двойной смысл, она как бы обратима. А.Д. Попов уточнял, что сценическое переживание есть конечный этап длительного и сложного процесса - движения актера к образу.

Психические состояния в роли и темпо-ритм

Смена установки на основе воображаемой ситуации вызывает соответствующие изменения не только в отношении личности к окружающей ее по пьесе действительности. Возникает особое психическое состояние актера в роли, и, соответственно, изменяются параметры всех его психических процессов. Например, в роли слепого может измениться качество ощущений, характер восприятия, мышления, походки и т.д. Хлестаков-персонаж мыслит, оценивает, двигается, говорит иначе, чем сам актер - исполнитель этой роли. Рисунок чувств Макбета или Гарпагона не только по содержанию, но и по ритму далек от ритма внутренней жизни создателя этих ролей.

Темп, амплитуда, напряженность всех психических проявлений личности зависят от ее темперамента. Последний проявляется в темпо-ритмических характеристиках действия. Поэтому построение темпо-ритмического рисунка роли определяет темперамент персонажа - глубинную характеристику личности.

Темпо-ритм заразителен. Им можно управлять. И, вместе с тем, именно темпо-ритм определяет своеобразие переживаний персонажа. Изменение темперамента актера в роли позволяет расцветить роль красками характерности. Как считал Е.Б. Вахтангов, "для этого актеру на репетиции надо работать главным образом над тем, что его окружает в пьесе, что стало его атмосферой, чтобы задачи роли стали его задачами - тогда темперамент заговорит от сущности. Он самый ценный, потому что единственно убедительный и безобманный. Он единственно убедительный потому, что таков темперамент в действительности".

Динамика психических процессов зависит от конкретного содержания личности. Как писал Станиславский, "каждый характерный, внутренний или внешний образ: сангвиник, флегматик, городничий, Хлестаков, Земляника имеют свой темпо-ритм".

Сценические действия и сценическая личность

Подведем итоги. Отталкиваясь от собственной психологической природы, актер в процессе логически построенного, целесообразного, органичного сценического действия меняет некоторые существенные характеристики собственной личности. В этом случае у исполнителя

- складывается новая мотивация;
- формируются установки, определяющие иной характер действий в предлагаемых обстоятельствах;
- возникают особые психические состояния, характерные для личности персонажа;
- на их основе перестраиваются психические процессы восприятия, памяти, воображения. Актер в роли чувствует и мыслит иначе, чем в жизни;

— изменяются отношения актера ко всему, что его окружает на сцене: к партнерам по общению, к людям вообще, к деньгам, к труду, к миру вокруг, наконец, к самому себе;

— меняются темпо-ритмические характеристики действий и переживаний, то есть меняется темперамент;

— возникает иной рисунок пластики, мимики, речи и тем самым меняется стиль поведения. В него могут привноситься национальные, профессиональные, возрастные характеристики.

На основе всех этих изменений на сцене возникает живой человек, плоть от плоти актера, но порожденный его творческой природой.

Как писал К.С. Станиславский, "при их вторжении в душу и тело артиста некоторые элементы роли и ее будущего исполнителя находят общую родственную связь, взаимную симпатию, сходство и близость по аналогии или по смежности. "Элементы" артиста и изображаемого им действующего лица частично или полностью сближаются друг с другом, постепенно перерождаются друг в друга и в своем новом качестве перестают быть просто линиями самого артиста или его роли, а превращаются в линии стремлений артисто-роли".

Так возникает новая сценическая личность, похожая и не похожая на своего создателя.

НЕКОТОРЫЕ ПСИХОФИЗИОЛОГИЧЕСКИЕ МЕХАНИЗМЫ ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЯ

Физиологическая основа перевоплощения

В процессе репетиций выстраивается и закрепляется определенная система действий или привычных реакций на повторяющиеся раздражители внешней среды. Такая система временных связей была названа И.П. Павловым "динамическим стереотипом". Звенья привычных действий актера в роли образуют достаточно сложную и разветвленную цепочку условных рефлексов. Эта система имеет тенденцию легко перестраиваться, включая в себя новые актерские приспособления наравне с житейскими привычками и индивидуальным стилем актера. Вместе с тем, система ролевых действий и поступков достаточно определена и устойчива. Она приобретает характер автоматизма, повторяется из спектакля к спектаклю.

Станиславский угадал этот путь - от жизни человеческого духа самого актера к жизни его тела в роли и от нее вновь к жизни человеческого духа образа. Он писал: "... дело не в самой жизни человеческого тела. Чтобы создать жизнь человеческого тела, надо создать жизнь человеческого духа. От него вы создаете логику действия, создаете внутреннюю линию, но фиксируете ее внешне. Если вы в известной последовательности выполните три-четыре действия, то получится нужное чувство.

Наступает такой момент, что вдруг в актере от своей собственной правды, соединенной с правдой роли, что-то происходит. У него кружится голова в буквальном смысле слова: "Где я? А где роль?" Тут-то и начинается слияние актера с ролью. Чувства ваши, но они же от роли. Логика этих чувств от роли. Предлагаемые обстоятельства от роли. Где тут вы и где роль, вы уже не отличаете...".

В процессе игры фиксируется сложная система условных связей, выстроенная согласно логике и последовательности действий образа. Тем самым в ней формируется динамический стереотип роли. Условными раздражителями, своеобразными пусковыми механизмами этой системы действий служат раздражители второй сигнальной системы. Это представления, вызванные словесным образом, то есть те "видения", которые составляют важную сторону актерского мастерства. Умение мыслить образами, видеть за авторским текстом, за высказанными мыслями конкретно-чувственные образы считается верной приметой актерского дарования. Речь идет не только о видении предлагаемых обстоятельств. На динамический стереотип ролевого поведения оказывает существенное влияние целостный образ роли, сложившийся в воображении актера за весь репетиционный период. Этот образ настраивает определенным образом восприятие и подготавливает систему реакций актера в роли, то есть существенно влияет на формирование соответствующих установок.

Высказывалось предположение, что физиологической основой установки является возникший в коре головного мозга устойчивый очаг возбуждения, называемый доминантой. Напомним, что А.А. Ухтомский, открывший явление доминанты, определяет ее как "достаточно стойкое возбуждение, протекающее в центрах в данный момент, которое приобретает значение господствующего фактора в работе прочих центров: накапливает в себе возбуждение из отдаленных источников, но тормозит способность других центров реагировать на импульсы, имеющие к ним прямое отношение".

Доминанта роли

Образ роли, возникший в процессе репетиций в воображении художника, формирует в коре головного мозга устойчивый очаг возбуждения - доминантный по отношению к житейским реакциям. Под его влиянием складывается система реакций, определяющая сценическое поведение. В.Л. Дранков назвал такую доминанту "опорным образом". Вероятно, именно этот процесс имел в виду Станиславский, когда писал: "Теперь, когда вы поняли логику и последовательность, когда почувствовали правду физических действий, поверили в то, что делается на сцене, вам нетрудно повторять ту же линию действия в предлагаемых

обстоятельствах, которые дает вам пьеса и которые придумывает и дополняет ваше воображение".

Личный опыт актера неповторим. Условные связи, приобретенные опытом его жизни, присущи только данной индивидуальности. Если они не соответствуют жизни роли, то временно затормаживаются. А те цепочки временных связей, которые используются в роли, включаются в систему ролевого динамического стереотипа. Сюда вовлекаются и присущие самому актеру мотивы, если они существенны для роли, и характерные для него отношения, и способ его реагирования на воздействия внешнего мира.

Система действий в роли как бы наслаивается на привычную, то есть выработанную в процессе жизни систему условных рефлексов.

Происходит слияние сложных цепей рефлексов. Как замечает физиолог Ю.П. Фролов, "возможность слияния сложных цепей реакций характерна именно для рефлексов второй сигнальной системы, где наблюдается явление сращивания двух и более динамических стереотипов в один ... В качестве примера приведем высшее слияние двух стереотипов, свойственных двум личностям - личности актера и образа той или иной роли. Этот синтез происходит не без трудностей, не без борьбы, но все-таки стереотипы сливаются в одну единую систему художественного образа, где форма взаимодействует с содержанием". Это путь, который проходит актер "от себя к роли", то есть тот этап творчества, когда он ищет в себе черты, сходные с личностью образа.

Переключение

В ходе спектакля происходит переключение от жизненного динамического стереотипа самого актера к стереотипу ролевому. Этот процесс не менее важен, чем слияние стереотипов в репетиционный период. Способность к переключению высоко развита у опытных актеров.

Благодаря переключению возможна актерская игра с образом, существование одновременно как бы в двух измерениях, способность управлять образом, оценивать в процессе игры свою работу, учитывать и использовать зрительские реакции.

А.Д. Попов считает, что глубина сценического перевоплощения зависит от частоты и легкости переключения актера во время спектакля.

П.В. Симонов, в свою очередь, утверждает, что именно чрезвычайно краткое и частое переключение с одной системы условно-рефлекторной деятельности на другую служит предпосылкой верного сценического самочувствия.

П.А. Анохин объясняет явление переключения особым доминантным состоянием нервной системы в процессе творчества. Роль "условного переключателя" в его гипотезе сводится к созданию такой доминанты,

которая как бы принимает на себя пусковые раздражители и предопределяет ответную реакцию на них.

П.В. Симонов считает, что в работе актера переключателем служат представления предлагаемых обстоятельств, магическое "если бы" Станиславского. В этом смысле исследователь и трактует положение системы: "Каждое наше движение на сцене, каждое слово должно быть результатом верной жизни воображения". П.В. Симонов подчеркивает, что именно "непрерывная линия внутренних видений, искусство управлять ими, предлагаемыми обстоятельствами, внутренними и внешними действиями составляет... основу актерского искусства". Хорошо развитое воображение - переключатель мотивов, действий - служит могучим источником творчества, важнейшим условием перевоплощения актера в образ.

Роль воображения

М. Чехов пишет о воображении следующее: "Продукты творческого воображения художника начинают действовать перед вашим зачарованным взором ... ваши собственные представления становятся бледнее и бледнее. Ваши новые воображения более занимают вас, чем факты. Эти чарующие гости, которые появились здесь, теперь живут своими собственными жизнями и будят ваши ответные чувства. Они требуют, чтобы вы смеялись и плакали с ними. Подобно волшебникам, они вызывают в вас непобедимое желание стать одним из них. От пассивного состояния ума воображение поднимает вас к творческому". Чтобы создать существенно новое, проникнуть в суть характера, сохранив то индивидуальное, что делает его живым, актер должен быть способен к обобщению, концентрации, к поэтической метафоре, к преувеличению выразительных средств. И ясно, что воспроизведение в воображении всех предлагаемых обстоятельств роли, пусть самое живое и полное, еще не создаст новую личность. Ведь нужно через пластический и темпо-ритмический рисунок действий, через своеобразие речи увидеть, понять, передать зрителю внутреннюю сущность нового человека, выявить его "зерно", объяснить сверхзадачу.

Как мы видели, рано или поздно в период работы над ролью в воображении актера возникает образ человека, которого предстоит играть. Одни прежде всего "слышат" своего героя, другим представляется его пластический облик - в зависимости от того, какой тип памяти развит у актера лучше и какого рода представления у него богаче. В очищающей игре творческого воображения отсекаются излишние подробности, возникают единственно точные детали, определяется мера достоверности, сопутствующая самому смелому вымыслу, сопоставляются крайности и рождаются те неожиданности, без которых невозможно искусство.

Модель образа, сконструированная в воображении, динамична. В ходе работы она развивается, обрывает находками, дополняется все новыми красками. Как уже говорилось, важная особенность работы актера состоит в том, что плоды его фантазии реализуются в действии, приобретая конкретность в выразительных движениях. Актер все время воплощает найденное, и верно сыгранный отрывок, в свою очередь, дает толчок воображению. Образ, созданный воображением, воспринимается самим актером отстраненно и живет как бы независимо от своего создателя. М.А. Чехов писал: "...вы не должны думать, что образы будут являться перед вами законченными и завершенными. Они потребуют немало времени на то, чтобы, меняясь и совершенствуясь, достичь нужной вам степени выразительности. Вы должны научиться терпеливо ждать... Но ждать, значит ли это пребывать в пассивном созерцании образов? Нет. Несмотря на способность образов жить своей самостоятельной жизнью, ваша активность является условием их развития".

Для того чтобы понять героя, надо, считает М.А. Чехов, задавать ему вопросы, но такие, чтобы внутренним зрением увидеть, как образ проигрывает ответы. Таким способом можно понять все особенности игровой личности. Конечно, для этого необходимо иметь гибкое воображение и высокий уровень внимания.

Соотношение двух описанных видов воображения может быть разным у разных актеров. Там, где актер шире использует свои собственные мотивы и характерные для него отношения, больший удельный вес в его творческом процессе занимает воображение предлагаемых обстоятельств и образ собственного "я" в новых условиях существования. Но в этом случае палитра личности актера должна быть особенно богата, а краски своеобразны и яркие, чтобы от роли к роли к ним не ослабевал интерес зрителя. Вероятно, в этом и кроется секрет величия Ермоловой, Мочалова, Комиссаржевской. Кроме того, личности этих артистов удивительно полно выражали общественный идеал и установки своего времени, были именно такими, какими хотел видеть их зритель. У актеров, владеющих секретом внутренней характерности, склонных к конструированию новой личности, преобладает иной тип воображения - творческое моделирование образа.

Мы можем найти подтверждение этой мысли у Станиславского в дополнениях к главе "Характерность". Станиславский пишет о том, что существуют актеры, которые создают в своем воображении предлагаемые обстоятельства и доводят их до мельчайших подробностей. Они видят мысленно все то, что происходит в воображаемой жизни. Но есть и другой творческий тип актеров, которые видят не то, что вне их, не обстановку и предлагаемые обстоятельства, а тот образ, который они играют в соответствующей обстановке и

предлагаемых обстоятельствах. Они видят его вне себя, копируя действия воображаемого персонажа.

Это не значит, конечно, что актер приходит на первую репетицию с уже сложившимся в воображении образом. Выше говорилось о том, что в период, когда мышление актера работает по методу проб и ошибок, особое значение имеют процессы интуиции. Найденное актером как будто случайно, интуитивно оценивается им как единственно верное и служит мощным импульсом дальнейшей работы воображения.

Именно в этот период актеру нужно как можно более полное и живое представление себя в предлагаемых обстоятельствах. Только тогда его действия будут непосредственны и органичны.

Как же взаимодействуют в процессе перевоплощения два вида воображения: эмоциональное представление самого себя в вымышленных обстоятельствах и опорный образ иного человека, возникший вне собственного "я" актера, но рожденный его эмоциональной отзывчивостью, памятью, воображением? Каков механизм слияния "я" и "не-я" актера?

Известно, что воображение себя в предлагаемых обстоятельствах роли есть обязательный начальный этап обучения в театральной школе. У ученика воспитывается умение естественно, органично и последовательно действовать "от себя" в любых вымышленных условиях.

И соответственно тренируется воображение "обстоятельств действия". Это азбука актерского дела. Но подлинное мастерство перевоплощения приходит тогда, когда в соответствии с авторскими задачами, режиссерским решением и трактовкой самого актера рождается сценический характер - новая человеческая индивидуальность.

Мы видели, что если образ персонажа разработан в воображении художника достаточно подробно, если он, по выражению М. Чехова, "живет самостоятельной жизнью согласно жизненной и художественной правде", он воспринимается самим творцом-актером как живой человек. В процессе работы над ролью постоянно идет общение между художником и созданным в его воображении героем.

Подлинное понимание другого человека невозможно без сопереживания. "Чтобы веселиться чужим весельем и сочувствовать чужому горю, нужно уметь с помощью воображения перенестись в положение другого человека, мысленно стать на его место. Подлинно чуткое и отзывчивое отношение к людям предполагает живое воображение", - писал Б.М. Теплов. Сопереживание возникает под воздействием образа "я в предлагаемых обстоятельствах".

Этот вид воображения характерен тем, что процесс мысленного воссоздания чужих чувств и намерений разворачивается в ходе непосредственного взаимодействия человека с другим лицом.

Деятельность воображения в этом случае протекает на основе прямого

восприятия поступков, экспрессии, содержания речей, характера действий другого.

Условия работы актерского воображения

Можно предположить, что по той же схеме происходит взаимодействие актера с персонажем во время спектакля. Естественно, что для этого требуется высокий уровень воображения, особая профессиональная культура. Для достижения вершины актерского мастерства необходимы такие условия:

- во-первых, роль должна быть разработана в таких подробностях, чтобы жить своею, как бы особой жизнью в воображении художника;
- во-вторых, жизнь персонажа должна вызывать сопереживание самого актера и идентификацию с ролью;
- в-третьих, актер должен обладать высоким уровнем концентрации внимания, чтобы у него легко возникала творческая доминанта;
- в-четвертых, важна способность актера переживать предлагаемые обстоятельства как реально существующие, жизненные. Чувство веры - профессионально важное свойство, которое помогает актеру сделать жизненные обстоятельства персонажа своими собственными.

Эксперименты показали, что представления заданного возраста вызывают изменения в высшей нервной деятельности испытуемого. Например, у человека, которому удается представить себя стариком, замедляется выработка условных рефлексов, все реакции ослабляются. Представление себя молодым, напротив, у способных актеров увеличивает темпы работы головного мозга.

Сценическое поведение определяется сопереживанием не реальному, как в жизни, партнеру по общению, а тому опорному образу - персонажу, который родился в творческом воображении в процессе освоения роли. Действия актера как эхо повторяют на сцене действия воображаемого лица. "Я" актера и "я" образа сливаются в этом своеобразном процессе общения в единое целое. Уже в работе воссоздающего воображения, как показали исследования О.И. Никифоровой, огромную роль играют интуитивные процессы. Так, по данным исследователя, при восприятии художественных текстов процесс воображения протекает свернуто и неосознанно. Образные представления связываются воображением с накопленными в опыте впечатлениями. При этом возникает эмоциональное переживание образов, они воспринимаются как живые, имеет место предвосхищение дальнейшего и сотворчество с автором. Нечто подобное, вероятно, происходит в процессе сценического действия. Общение с образом по ходу спектакля идет свернуто и неосознанно, оставляя лишь уверенность в правильности рисунка действия. На языке сценического искусства эта интуитивная уверенность называется "чувством правды". Она определяет творческое

самочувствие, дает ощущение свободы на сценической площадке, делает возможной импровизацию.

Таким образом, перевоплощение достигается в том случае, когда актер достаточно полно разрабатывает предлагаемые обстоятельства роли и зрительно-двигательные представления типа "я в предлагаемых обстоятельствах". Тем самым он как бы вспахивает почву, на которой должно взрасти зерно творческого замысла. Параллельно воссоздающему воображению работает воображение творческое, создающее обобщенный образ персонажа. И только во взаимодействии образа "я в предлагаемых обстоятельствах" и образа роли в процессе сценического действия возникает новая личность, выражающая определенную художественную идею.

Следовательно, актер "идет от себя" к образу, но и опорный образ, развиваясь, обрастая подробностями, становится все более "живым" в воображении и действиях на сцене, пока не произойдет слияние этих двух личностей - воображаемой и реальной.

Рождественская Н.В. Психология художественного творчества. - СПб., 1995, стр.165-181.