

Василики Велтсуста

Vasiliki Veltsista

аспирантка кафедры режиссуры драмы
Российского института театрального искусства – ГИТИС
Postgraduate student of the Directing Department of the
Russian Institute of Theater Arts – GITIS
e-mail: vasiavel@yahoo.com

РАЗВИТИЕ ПРОЦЕССА ВОСПРИЯТИЯ КАК НЕОБХОДИМОЕ УСЛОВИЕ ДЛЯ ФОРМИРОВАНИЯ АРТИСТА

Development of the perception process as the necessary condition for the artist's development

Ключевые слова: восприятие, воображение, сценический образ, подсознательные уровни, формирование артиста

Keywords: perception, imagination, stage image, subconscious levels, the formation of an artist.

Аннотация. Формирование творческой индивидуальности студента-артиста начинается с первых занятий. С целью достижения положительного результата у студентов необходимо активизировать процесс восприятия. Данная исследовательская работа посвящена таким важным понятиям, как актерское восприятие и воображение, энергетическая природа актера, эмоциональная память. В работе упоминаются труды М.А. Чехова, К.С. Станиславского, М. Захарова, Н.А. Зверевой и др. Большое внимание уделяется психологическим аспектам, теории структурных расстановок и одному из известных видов расстановок – тетралемме.

Abstract. The student-artist's creative individuality development begins with the first classes. In order to achieve a positive result, students need to intensify their influence. This research work is devoted to such important concepts as actor's perception and imagination, the actor's energy nature and emotional memory. The article mentions the works of M.A. Chekhov, K.S. Stanislavsky, M. Zakharov, N.A. Zvereva, and others. Much attention is paid to psychological aspects, the theory of structural constellations and one of the known types of constellations as the tetralemma.

Мы знаем из опыта, что степень и направление внимания могут значительно различаться по времени, и по количеству воспринимаемого. Мы можем фокусироваться на узко ограниченном отрезке действительности, наподобие микроскопа, и воспринимать четко и точно почти все, что сосредоточено в этой области. А если поле зрения шире, мы можем направить свое внимание на одну конкретную его часть, но в этом случае мы не замечаем многого из того, что осталось за ее пределами. Или мы можем посмотреть назад и вперед, намеренно выбирая то одно, то другое. Или мы, возможно, вообще не обратим внимания на то, что вокруг нас, но подумаем о чем-то, чего нет в поле нашего зрения. В этом случае мы воспринимаем внутренние объекты, воображаемые, могут восприниматься не менее ярко и сильно. Но если происходит какое-то событие, оно привлекает наше

внимание и наше сознание. Затем мы фокусируемся на этом событии и стремимся воспринимать его ясно. Во всех этих случаях число объектов и событий, которые мы воспринимаем, меняется, как и способ, посредством которого мы их воспринимаем.

В реальной жизни каждый человек является носителем некой атмосферы, или, как говорится, «ауры», которая делает наше существование интересным для изучения другими людьми. Внимательно наблюдая за окружающим нас обществом в определенный момент времени, можно заметить, что у каждого человека есть своя сфера деятельности, делающая его жизнь интересной и ёмкой.

При создании образа, актеру необходимо работать над его энергетической природой, развивать ее и создавать окружающую его атмосферу, это то, что М. Чехов называл индивидуальной атмосферой образа. Так, он открывает свой «канал» восприятия, в результате чего его сценическое существование становится «ёмким», как в реальной жизни.

Действительно, у каждого актера своя индивидуальность, и прежде всего особенности восприятия, которая зависит от опыта человека-актера.

Великий педагог и режиссер М. Чехов говорил, что существуют индивидуумы с атмосферами, однако с течением времени они изменяются, но какая-то из них остается. Любому артисту нужно ощущать ее, поскольку осознание ее присутствия может существенно изменить жизнь. «Если я знаю, что я клоун, мне легче жить» [6].

Работающий над актерским восприятием педагог должен ощущать атмосферу, окружающую актера, чтобы знать, на каком уровне находится актер и какого уровня он может достичь с его помощью. Тело каждого студента-актера на сцене работает по-разному: обладая разной степенью, качеством и распределением его энергетик. Педагог должен уметь «читать» тело студента-актера, чтобы помочь ему соединить энергию всех частей тела в одну, необходимую для создания конкретного образа интересного для наблюдения.

Как правило, на первых курсах во время нахождения студентов на сценической площадке больше работает верхняя часть их туловища, в то время как ноги более «ленивы». При этом ноги являются хорошим критерием для педагога, чтобы понять, воспринял ли информацию актер. Еще один признак неправильного восприятия – это дыхание. Случается, что актер активно действует верхней частью тела, и видно, как от дыхания колеблется его грудная клетка, даже голос актера меняется в таких случаях. Это может означать, что актер старается «сыграть» полученную информацию о персонаже, то есть персонаж не был воспринят до конца и актер «играет» его. В этих случаях необходима помощь опытного педагога.

Конечно, некоторые студенты обладают более чувствительной природой и воспринимают получаемую информацию телом довольно быстро, но даже в таких случаях им нужно учиться совершенствовать свою энергетическую природу, так как процесс восприятия бесконечен. М. А. Чехов говорил, что о процессе восприятия надо думать как о «спирали», у которой нет конца, поэтому невозможна ситуация, в которой можно было бы сказать, что этому актеру больше не нужно воспринимать новую информацию.

В книге известного режиссера Марка Захарова «Контакты на разных уровнях» есть глава, которая называется «Энергетические мосты», где он рассматривает отношения восприятия с сознанием и подсознанием. Он пишет о том, что человек способен получить информацию через любой канал, в том числе и через некие энергетические мосты, которые могут возникнуть между сознанием и прочими внешними объектами [3].

Энергетические мосты включаются в органической природе актера с помощью активации подсознательного, и в актере начинается процесс чувствованного восприятия. Актер, рационально воспринимая ситуацию, проводит ее через органы чувств и только потом принимает всем существом.

Процесс взаимодействия с партнером – это комплексное взаимодействие со многими параметрами, с которыми сталкиваются студенты уже на первом курсе. Если на сцене существуют два актера, то между ними должен происходить обмен энергией. Когда же происходит диалог, то энергетический обмен усиливается, и педагогу необходимо наблюдать за ним и чувствовать, как изменяется атмосфера, когда слова одного актера достигают другого актера.

М. Чехов говорил, что педагог должен видеть то, что не видно, то есть он должен «читать» тела актеров, наблюдая за их энергетическим обменом. Педагог в данном случае выступает как «маэстро», соединяющий энергетические каналы актеров так, чтобы их игра слилась в одну общую атмосферу. То есть педагог должен определить, какие части тела работают больше, распределить энергию по всему телу, лозунг Станиславского: к подсознанию через сознательную психотехнику, ведь только тогда процесс обмена энергией может быть гармоничным, и только тогда возможно групповое восприятие, то есть взаимодействие.

Интересны размышления о взаимодействии Марка Захарова, где он высказывал предположение о том, что некоторые люди способны распознать другого человека при помощи зрения, осязания, и даже установить некий энергетический контакт с посторонними живыми объектами. В определенное время случается так, что ряд факторов, который еще недостаточно изучен и не контролируется исследовательскими приборами, влияет на формирование некой реально существующей коммуникации между людьми. По невидимому каналу может идти целый информационный поток. Марк Захаров говорит о том, такие процессы плохо изучены в настоящее время, поэтому еще остаются тайной. Но многие все-таки допускают вероятность того, что между двумя людьми возможно установить энергетический контакт [3, 46].

Обмен энергией актеров на сцене на сознательном и подсознательном уровне оказывается главным в процессе восприятия. Энергетическая природа актера является важным оружием в процессе любого восприятия.

Актеру в процессе обучения необходимо тренировать свою энергетическую природу, учиться слышать свое тело, чувствовать, как каждое получаемое впечатление рождает значительное или незначительное изменение в его теле. Каждое большое или небольшое событие, несущее новую неожиданную информацию, влияет на тело актера, природу его восприятия, в итоге приводя к

освобождению эмоций.

Важно отметить необходимость специальных упражнений, в которых актер, работая со своим воображением, активизирует и собственный энергетический темперамент, и восприятие. Такие упражнения помогают актеру «разбудить» свое подсознание. Иногда режиссеру и актеру не хватает слов для объяснения состояния персонажа, и, несмотря на уже сделанный подробный анализ события, актер даже после множества проб не может по-настоящему воспринять ситуацию. Тогда режиссеру приходится использовать другие способы, работая больше на подсознательном уровне.

Естественно, если у нас мало времени, чтобы что-то посмотреть, тогда восприятие ограничено. Но если мы заранее знаем, что у нас будет мало времени, чтобы что-то посмотреть, тогда мы можем сфокусировать свое внимание, чтобы быть готовыми воспринимать быстро и четко. Также если мы заранее знаем направление, в котором нам надо посмотреть, тогда мы больше воспринимаем. Если мы заранее знаем, что нам надо воспринять, тогда мы воспринимаем все быстрее и четче.

Героям пьесы, как и людям в реальной жизни, необходимо время, чтобы привыкнуть к новой ситуации.

Существует важное соотношение между восприятием и временем: чем острее ситуация персонажа, тем больше времени требуется актеру, чтобы воспринять ее.

«Ты торопишься! Не спеши! Не торопитесь! В свое время!» – эти фразы часто повторяют педагоги студентам, особенно на первых курсах.

Показательны ответы студентов на вопрос о том, как они понимают замечания педагогов, приведенные выше. Большинство студентов в ответ на вопрос «Что значит “не спешить на сцене”?» ответили, что это значит «играть медленно и неторопливо», однако наиболее примечательным было мнение о том, что это ведет к неинтересной сценической игре.

Безусловно, студентам первых курсов еще не до конца ясно понятие времени, более того, им не ясна огромная разница между реальным временем и сценическим. М. Чехов описывает сценическое время, указывая на то, что иногда вместо темпа наблюдается спешка, от этого игра актера кажется медленной. Режиссер говорит о том, что актеру необходимо научиться чувствовать не только сценическое время, но и уметь владеть им, владеть темпом [7, 39].

Актеру необходимо научиться владеть временем на сцене, осознать, что не только сценическое, но и реальное время играет важную роль в процессе восприятия, так как процесс этот требует неторопливости, чтобы «лаборатория» подсознания, по выражению Чехова, могла правильно функционировать внутри. Проще говоря, восприятие открывает эмоциональные каналы в актере, но эти каналы включают в себя различные чувства, каждому из которых необходимо найти правильное место в существовании актера. М. Чехов отмечает, что чувства – это «капризные» элементы, с трудом контролируемые актером, поэтому нужно время, чтобы актер «устроил» свою эмоциональную атмосферу, что нелегко дается начинающим актерам. Как, например, студент-второкурсник может перенести на сцену чувство агрессии, но не перенести истерию? Как избежать демонстрации

страданий, вместо того чтобы их скрывать, как это чаще всего необходимо по роли? В России студенты-актеры имеют возможность развивать нюансы чувств персонажа на постоянных, определенных по времени показах. Процесс развития чувства идет от показа к показу, студент проходит различные этапы, нюансы чувства персонажа, пока не находит желаемого, предлагаемого автором.

Процесс работы над восприятием требует от студентов большого терпения, дисциплины и серьезного отношения. Чтобы полностью воспринять, а главное почувствовать ситуацию, необходимо много времени, в течение которого затрачивается довольно большое количество душевных сил. «Режиссер должен быть “открытым” для каждого нового знака подсознания, который исходит от актера в репетиционном процессе, чтобы направить его подсознание по правильному пути актерского существования», – во время одной из встреч со студентами заметил известный режиссер Марк Захаров. Важность подсознания в процессе восприятия и вообще в обучении актера неоднократно подчеркивалась такими великими режиссерами и педагогами, как К.С. Станиславский, М. Чехов, М. Захаров.

Круги внимания К.С. Станиславского и упражнение М. Чехова активизируют подсознание актера и помогают ему сделать более интенсивным процесс восприятия.

В Германии используют простое упражнение, помогающее человеку активизировать механизм восприятия: актер должен внимательно наблюдать за собой, ощутив 5 движений в разных частях своего тела: как они меняются, какая у них температура; услышать 5 звуков в комнате и вне комнаты; почувствовать 5 разных запахов и увидеть 5 цветов. Это упражнение иногда помогает актеру в начале репетиции, приводя в готовность как его сознание, так и его «лабораторию» подсознания и открывая ее.

Итак, как от студентов-актеров, так и от режиссеров-педагогов требуется много усилий при работе над восприятием, начиная от восприятия простых предлагаемых обстоятельств и переходя к восприятию сверхзадачи.

К.С. Станиславский подчеркивал важность подсознания в творчестве актера, он отмечал, что все действия продиктованы нашим подсознанием, все внутреннее видение возникает именно из него. «В каждом физическом выражении внутренней жизни, в каждом приспособлении – целиком или частично – тоже скрыт невидимый подсказ подсознания» [4, 354–355]

Задача актера – научиться «будить» и тренировать подсознание, потому что «пробуждение» его обеспечивает глубокое восприятие роли и открытие уникального эмоционального мира актера.

М. Чехов называет подсознание «лабораторией», где завершаются все чувственные процессы, и когда они готовы, актёр бессознательно переносит их на сцену.

«Теперь представим себе наше подсознание в виде своеобразной лаборатории, где перерабатываются и видоизменяются или подкрепляются наши жизненные впечатления. Мы не сознаем этих процессов. Скрытая работа этой лаборатории нашего подсознания приводит к очень многим полезным результатам,

если только мы не вмешиваемся в этот процесс и не нарушаем его попытками вспомнить отдельные конкретные переживания, обращаясь к нашей эмоциональной памяти. Никакие усилия мозга не заменят мудрости нашего подсознания. Наше подсознание видоизменяет, сплавляет воедино, смешивает, обобщает, очищает, концентрирует наши частные, индивидуальные жизненные переживания, создавая из них архетипы, прототипы наших чувств» [7, 534]

Несмотря на то, что подсознание играет главную роль в процессе восприятия и, следовательно, в процессе перевоплощения персонажа, его трудно контролировать и работать над ним. Если говорить точнее, то подсознание всегда работает в человеке, и оно является главным фактором, организующим атмосферу человека. «Лаборатория» Чехова может быть обозначена как «атмосфера» актера – то, что мы называем «энергетическая природа» актера. И, таким образом, актеру придется тренировать свою энергетическую природу, чтобы развивать свое подсознательное восприятие. То есть энергетическая природа актера – важная система восприятия, которую актеру придется тренировать в процессе обучения.

Итак, почему процесс активизации восприятия так важен в обучении актера?

Подлинное восприятие – это освобождение чувств актера, активизация его собственной действенно-эмоциональной природы и взаимодействие с эмоциональной природой партнера.

Если актёр полностью воспринимает события и сверхзадачу роли, он открывает в себе новый эмоциональный мир, рождаемый его природой. А чем богаче энергетический темперамент и жизненный опыт актера, тем интереснее, эмоциональнее и глубже он воспринимает, достигая самых глубоких мыслей автора. Возникающие эмоции делают его существование на сцене более динамичным, а послесобытийный эмоциональный «шлейф» становится для человека движущей силой, с помощью которой он приходит в новое состояние, рождающее в нем эмоциональные стимулы к новым действиям.

«В повседневной жизни чувства возникают у нас в душе непосредственно, и мы тотчас, сразу их ощущаем. В театре дело обстоит иначе. Мы можем понимать то или иное чувство, мы можем хотеть его испытать, потому что это требуется персонажу, которого мы играем, но мы не находим прямого пути к этому чувству. Оно может оказаться весьма капризным и не возникнуть в нашей душе так же легко и спонтанно, как это происходит в обычной жизни. Значит, нам надо прибегнуть к каким-то способам, чтобы пробудить, вызвать в себе чувства, необходимые по роли. Способы эти бывают двух видов. Один мы называем “эмоциональной памятью” – он требует длительного времени и является очень и очень сложным и тонким средством пробуждения необходимых чувств. Другой – назовем его ощущением – непосредственный, прямой, спонтанный способ пробудить, вызвать чувства. Обратившись к “эмоциональной памяти”, мы вспоминаем пережитые нами чувства, подобные тем, которые, как нам кажется, должен испытывать наш герой. Нужно извлечь их из нашего подсознания и оживить их в надежде на то, что эмоциональная память пробудит в нас сценические чувства, которые, вспыхнув в нашей душе, станут переживаниями героя» [7, 533]

Надо оговориться, что путь к чувствам через эмоциональную память сам

Чехов не любил и говорил, что им не пользуется. Но это совсем не значит, что им не пользуются другие, и очень хорошие, актеры.

Определенная психологическая подготовка требуется для пробуждения наших чувств, об этом писал М. Чехов [7, 533].

Поведение персонажа – это бесконечный источник изучения его психологии. Система Станиславского связана с психологией, и, как отмечает Н.А. Зверева, «одна из начальных истин, которую должны твердо усвоить студенты режиссерского факультета, заключается в том, что все творческие законы системы Станиславского тесно связаны с законами психологии» [2].

Я видела, как разные режиссёры строго работали с актерами, требуя «правильного» восприятия информации. Мне кажется, что актеру необходимо чувствовать себя свободным в процессе восприятия, и именно такая свободная атмосфера создается режиссером, если он выступает как исследователь не только пьесы, но и психологии актера.

«Работает» как психолог с персонажами и с актерами на первом уровне – уровне «диагностики» проблем персонажей. М.И. Туманишвили говорит о том, что именно режиссер часто выступает в роли психолога, которому необходимо найти причины, а также следствия всех поступков действующих лиц в сцене [5, 23].

Именно причины и следствия поступков – это причины и следствия событий, то есть ситуация перед событием, ситуация во время события и ситуация после события. Во время «застольного» периода мы внимательно рассматриваем с актерами события, взаимодействия с партнерами во время событий и оценку происходящего, то есть восприятие событий. И только после этого мы переходим к этюдам.

Итак, психология – важный элемент разбора, а также важный элемент в процессе восприятия. В театральных школах Германии считают, что каждый режиссер и актер должен изучить важнейшие элементы психологической науки. И действительно, режиссеру необходимо знать, как правильно помочь актеру в процессе восприятия.

Процесс восприятия пробуждает в актере необходимые эмоции персонажа, соответствующие определенным событиям, эти эмоции передаются в зрительный зал.

Педагог ГИТИСа Наталья Назарова относительно «механизма» передачи чувств от актера к зрителю в своей статье «Предлагаемые обстоятельства роли. Попытка реабилитации» отмечает: «Если человек реально чувствует какую-то эмоцию, возникает реальная связь с наблюдателем – наблюдатель при помощи механизма зеркальных нейронов чувствует тоже самое!... И если наблюдатели – зрители, целый зрительный зал, то именно зеркальные нейроны позволяют объединиться абсолютно всем одновременно, заразиться одной эмоцией».

ЛИТЕРАТУРА

1. Варг Фон Кибед Маттиас, Шпаррер Инза. «Совсем наоборот» М.: Институт консультирования и системных решений, 2014 год, С. 256
2. Зверева Н.А. Мастерство режиссера М.: ГИТИС, 2012 год, С. 534

3. Захаров М.А. Контакты на разных уровнях. 2-е изд. М.: Центрполиграф, 2000.
4. Станиславский К.С. Собр. соч. в 9 т. М.: Искусство, 1989. Т. 2. Работа актера над собой, С. 511
5. Туманишвили М.И. Введение в режиссуру. М.:, 1976
6. Чехов М.А. Уроки профессионального актёра: На основе записей уроков, собранных и составленных Л. Х. Дюпре / Под ред. Д. Х. Дюпре. Пер. с англ. М. И. Кривошеева. М.: ГИТИС, 2011 С. 86
7. Чехов М.А. «Тайны актерского мастерства» М.: АСТ, 2011, С. 560.
8. Шпаррер И. «Введение в ориентированный на решение подход и системные структурные расстановки»: [пер. с нем.]. М.: Институт консультирования, 2011, С.160.