

## ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ СОЗДАНИЯ АРТИСТАМИ СЦЕНИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ



**Курсевич Наталия Ивановна** — актриса Центрального академического театра Российской Армии (ЦАТРА), заслуженная артистка РФ, аспирантка кафедры общей психологии и психологии труда Российского нового университета (РосНОУ); ул. Радио, 22, Москва, Россия, 105005; e-mail: Kursevich.Nataliya@yandex.ru

### РЕЗЮМЕ

В результате проведённого исследования обозначен ряд теоретических обобщающих позиций, раскрывающих суть проблемы создания актёрами сценических образов. Определена система создания художественного образа в процессе сценического творчества артистов. Описаны основные психологические методы актёрской психотехники создания сценических образов. Обоснована необходимость исследования специфики процесса создания артистами сценических образов. Намечены перспективы дальнейшего исследования этого процесса.

**Ключевые слова:** сценический образ, любознательность, актёрское воображение, сценическая правда, актёрская наивность, запасы эмоциональной памяти, «сверхзадача», «сквозное действие», творческая воля, творческий аппарат, общение со зрителем, потребность в саморазвитии.

### ОБ АКТУАЛЬНОСТИ И ЗНАЧИМОСТИ ИССЛЕДОВАНИЯ ПРОЦЕССА СОЗДАНИЯ АРТИСТАМИ СЦЕНИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ

Искусство и психология — две грани единой области человековедения. Они познают не человека вообще, а прежде всего конкретного индивида. Исходя из представлений о живой конкретной личности, индивидуальности, они строят «обобщённые представления о типическом в человеке, активно утверждают и реализуют свою мировоззренческую функцию» [3, с. 106].

Самопознавательная установка настолько важна для художника, что многие артисты, писатели, композиторы писали о своего рода фатализме рефлексии, о невозможности уйти от неё, преодолеть её навязчивую силу. С.Л. Рубинштейн указал на корни этого рефлексивного способа: «Осознавать явления и события — значит мысленно включать их в связи с объективным миром, видеть, воспринимать их в этой связи. В этом заключается основная жизненная функция сознания» [7, с. 158]. Данная самопоз-

навательная позиция имеет существенное значение для художника.

### О СОДЕРЖАНИИ ТЕОРЕТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА ПРОЦЕССА СОЗДАНИЯ АРТИСТАМИ СЦЕНИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ

Артист непрерывно наблюдает, анализирует жизнь. Он устремлён к новым впечатлениям и в то же время — к познанию социальных и психологических причин человеческого поведения в силу особой чуткости своих отношений к миру человека. Для творческого человека восприятие, мышление выступают как конкретное переживание, как содержание жизни личности: «выявление смысла и значения того, что воспринимается и осмысливается человеком» [4, с. 107].

Исследователи психологии художественного творчества весьма разноречивы во мнениях о роли и специфике личности в творческом процессе. Нам кажется убедительной позиция Л.С. Выготского, который отводил личности художника «скромную и фундаментальную роль призмы, преломляющей как жизненные впечатления, так и художественные традиции» [1, с. 30].

Секрет актёрского искусства — в точном соблюдении законов органической природы, которые нужно изучать тщательно и проникновенно, повиноваться им, так как только они могут указать верный путь к творчеству; актёр должен вырабатывать в себе соответствующую психотехнику и делать это терпеливо, систематически и неустанно. Словом, отдать всё, чтобы научиться готовить почву в подсознании, лишь бы только в процессе создания сценического образа посещало вдохновение [8, с. 460].

В контексте психологического анализа создания сценического образа важно подчеркнуть мнение К.С. Станиславского, подтверждённое практической деятельностью многих выдающихся драматических артистов, о том, что искусство актёра определяется степенью глубины внутреннего *перевоплощения* в образ, степенью глубины переживания «жизни человеческого духа» создаваемого образа, степенью присвоения его психологических особенностей [8,

с. 371]. Он считал, что в процессе создания сценического образа актёр должен идти к роли непременно *от себя*, от искренней веры в то, что всё происходящее в пьесе происходит именно с ним, с актёром. Только тогда возникает нужное для перевоплощения в роль сценическое самочувствие: «я есмь» [8, с. 85].

М.А. Чехов, будучи учеником К.С. Станиславского, пришёл к убеждению, что «Я», о котором говорил его учитель, может привести актёра к натурализму. М.А. Чехов считал, что материалом искусства являются лишь чувства по поводу создаваемого сценического образа (по поводу роли), чувства, очищенные материалом искусства [9, с. 11]. В.И. Немирович-Данченко утверждал, что лишь при условии безоговорочно ясного ощущения «зерна роли» как компаса на пути создания и воплощения сценического образа можно сыграть ту или иную роль, но при этом любую, даже трагическую, роль необходимо играть так, чтобы испытывать радость в моменты творчества [5, с. 201; 6, с. 465].

В.Э. Мейерхольд придавал огромное значение в процессе создания образа актёрской *наивности*, что в данном случае подтверждает позицию его педагогов — К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко — по вопросу важности веры актёра в предлагаемые обстоятельства роли [2, с. 289].

Когда речь идёт о психологических особенностях создания сценического образа, необходимо принимать во внимание и такие понятия, как «сверхзадача» и «сквозное действие», которые на практике выглядят в виде процесса «вбирания» в себя мелких творческих задач большими. Чем глубже, шире и значительнее намеченная конечная цель, тем больше внимания творца она к себе привлекает, тем меньше возможности отдалиться ближайшим, «подсобным», малым задачам. Предоставленные самим себе, эти малые задачи переходят на уровень подсознания, что является естественным процессом сценического творчества.

Совершенно такое же превращение, как с малыми задачами, происходит и с большими, с той лишь разницей, что во главе их появляется — всеобъемлющая «сверхзадача» пьесы. Служа ей, большие задачи тоже превращаются в «подсобные». Они, в свою очередь, тоже становятся ступенями, подводящими актёра к основной всеобъемлющей, конечной цели. Когда внимание актёра целиком захвачено «сверхзадачей», то большие задачи тоже выполняются в большей мере подсознательно. «Сквозное действие» при этом создаётся благодаря выполнению длинного ряда больших задач. В каждой из них — огромное количество малых задач, выполняемых подсознательно. «Сквозное действие» создаётся не само по себе. Сила его творческого стремления находится в непосредственной зависимости от увлекательности «сверхзадачи» [8, с. 244].

К.С. Станиславский писал: «Становится на очередь вопрос о запасах нашей эмоциональной памяти. Эти запасы должны быть всё время, непрерывно пополняемы. Как же добиться этого? Где искать необходимый творческий материал? Как известно, таковыми, в первую очередь, являются наши собственные впечатления, чувствования, переживания. Их мы

черпаем как из действительности, так и из воображаемой жизни, из воспоминаний, из книг, из искусства, из научных знаний, из путешествий, из музеев и, главным образом, из общения с людьми» [8, с. 245].

Большое значение в процессе создания сценического образа имеет общение. То, что в жизни делается само собой, на сцене нередко требует помощи психотехники. Она учит актёра сознательно выполнять, в логическом и последовательном порядке, все моменты, стадии органических процессов при создании образа, в том числе и процесса общения. В тех случаях, когда этот процесс не создаётся сам собой, артисту приходится сознательно складывать его из отдельных моментов в логическом и последовательном порядке, по законам природы. Если эта работа производится не формально, а с помощью «внутреннего подсказа», «лучеиспускания» и «лучевосприятия», то актёр подводит себя к «сценической правде». Но беда, если он пойдёт наперекор всем естественным законам. Тогда он неизбежно вступит на путь «сценической лжи», наигрыша и ремесла [8, с. 480].

В процессе общения на сцене обязателен ряд стадий. Эти стадии складываются из одних и тех же моментов, которые протекают всегда в одном и том же логическом и последовательном порядке. «Так, войдя в комнату, человек осматривает находящиеся в ней люди, стараясь понять их настроение; он избирает объект, подходит к нему, привлекает к себе его внимание, пускает в ход невидимые «щупальца» своих глаз, чтоб понять его состояние. Через «лучеиспускание» и «лучевосприятие», с помощью речи, соответствующей мимики, пластики вошедший субъект завязывает общение с избранным объектом» [8, с. 479].

Для того чтобы к актёру пришла необходимая в профессиональном отношении «наивность», надо заботиться не о ней самой, а о том, что, с одной стороны, ей мешает, а с другой — помогает. Мешает ей её злейший враг, тоже сидящий в человеке. Имя его — критикан. Чтобы быть «наивным», нельзя быть придирой и не в меру разборчивым в вымыслах воображения. Помогают «наивности» её лучшие друзья — правда и вера. «Поэтому в первую очередь актёру надо прогонять придиру критикана, а потом с помощью увлекательного вымысла можно будет создавать сценическую правду и веру, что необходимо для рождения художественного образа» [8, с. 92]. В этом отношении актёру важно осознать, что ничего «творить» не надо, а следует только со всей искренностью ответить на вопрос: «Как бы я поступил, если бы вымысел воображения оказался действительностью?» Когда артист «поверит» своему решению — сама собой создастся и «наивность» [8, с. 492].

Все органические процессы, предшествующие общению, чрезвычайно логичны и последовательны. А логика и последовательность психофизических действий подводят к ощущению «сценической правды», правда — к вере, все вместе они создают «я есмь», возбуждают творчество, органическую природу и её подсознание [8, с. 481].

Как только создастся «сцепка общения» с партнёром, потребуется внутренний материал для про-

дления возникшего процесса. Сценическое общение, «сцепка, хватка» требуют участия всего внутреннего и внешнего творческого аппарата артиста. При этом творческий аппарат, возбуждённый процессом общения, естественно, начинает работать. Воображение подсказывает артисту новый материал, новые задачи, эмоциональные воспоминания; призывы к действию появляются сами собой. Всё это возникает последовательно и логично.

Очень важен вопрос взаимодействия актёра со зрителем. «Если чувства, мысли, энергия актёров передаются сценическим партнёрам и волнуют их, тогда, естественно, и зритель будет захвачен и не пропустит ни одного оттенка переживания артиста на сцене; но если актёрское чувство, мысли, энергия не передаются даже партнёру, стоящему рядом на сцене, как же можно хотеть, чтоб рассеянная и шумливая толпа почувствовала их на расстоянии двадцати рядов кресел партера?» [8, с. 489]. Актёру просто необходимо приучать себя почти не думать о зрителе в процессе создания художественного образа, а сильнее чувствовать стоящих рядом с ним действующих лиц пьесы. Лучший путь общения актёра со зрителем — через общение с действующими лицами пьесы. «Чем меньше актёр обращает внимания на зрителя, тем больше зритель интересуется актёром. И, наоборот, чем больше актёр забывает зрителя, тем меньше зритель считает с актёром. Отвлекаясь от зрителей для жизни роли, тем самым актёр заставляет зрителя сильнее тянуться к сцене» [8, с. 491].

Когда на сцене артисты правдиво выполняют даже самое простое действие и искренне верят в его подлинность — возникает радость; радость от физического ощущения правды, которую актёр испытывает при этом на сцене, а зритель — в зале [8, с. 495]. И то, что раньше актёру не давалось, теперь рождается само собой. Ещё недавно он не мог внутренне, психофизически подчиниться вымыслу воображения, теперь же ему ничего не стоит силой своего воображения «оправдать» уже существующую и ощущаемую «жизнь человеческого тела» создаваемой роли [8, с. 496].

Особое значение имеет та часть творческого процесса при создании сценического образа, которая посвящена «атмосфере». М.А. Чехов приходит к важнейшему выводу: «Дух спектакля — это идея, заложенная в нём. Идея, ради которой автор, режиссёр и актёры совместно создают спектакль» [9, с. 20]. «Душой спектакля» он называет атмосферу, в которой «протекает и которую изучает спектакль», «телом спектакля» — всё то, что доступно зрительскому глазу. М.А. Чехов уверен в том, что атмосфера «обладает силой изменять содержание слов и сценических положений». Это смыкается с мыслями К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко. Разговор о значении атмосферы в искусстве сегодня полезен как никогда.

Пока созданный образ существует только в голове, он не всегда понятен до конца. Воплощая этот образ в роль, в рисунок или модель, художник проверяет реальность его существования. При создании образов в воображении возникает соотношение чув-

ственного и речевого, образа и слова; это соотношение приобретает тот или иной характер воображения, в зависимости от конкретной сиюминутной деятельности, в которую включается создание образов.

Важно подчеркнуть, что для создания высокохудожественных образов актёру необходимо хорошо владеть всеми видами воображения, поскольку приходится играть персонажей различной профессиональной направленности, различных по характеру и возрасту.

## О НЕОБХОДИМОСТИ ИССЛЕДОВАНИЯ СПЕЦИФИКИ ПРОЦЕССА СОЗДАНИЯ АРТИСТАМИ СЦЕНИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ

Специфика данного процесса заключается в том, что артисты должны соблюдать законы органической природы, использовать логичность и последовательность психофизических действий в этом процессе, обеспечивать глубину внутреннего перевоплощения в сценический образ, степень присвоения психологических особенностей роли, иметь высокий уровень творческого воображения и понимания, реализовывая на сцене, «сверхзадачу», «сквозное действие» исполняемой роли.

### *Научная новизна исследования*

В результате анализа научной литературы о психологии сценического искусства, а также соответствующего эмпирического исследования могут быть получены научные данные, подтверждающие эффективность методов создания актёрами сценических образов как методов психолого-педагогической работы по воспитанию социально адаптированной гармонично развитой творческой личности.

### *Практическая значимость исследования*

- Результаты исследования могут быть использованы в *практической работе психологов*, занимающихся индивидуальным консультированием профессиональных и непрофессиональных актёров.
- Результаты исследования могут быть полезны *актёрам*, желающим лучше понять самих себя и усовершенствовать своё профессиональное мастерство.
- Результаты исследования могут быть полезны *не актёрам*, желающим лучше разобраться в себе и в межличностных отношениях, используя методы освоения актёрского мастерства, которые применяют актёры при создании сценических образов, с целью приобретения, усовершенствования навыков социальной адаптации.
- Результаты исследования могут быть использованы в качестве учебного материала *для преподавателей театральных вузов*.
- Результаты исследования могут быть использованы в качестве учебного материала *для преподавателей актёрского мастерства в любых учебных заведениях различной профессиональной направленности*; для обеспечения эффективности обучения и воспитания молодёжи при использовании методов актёрской психотехники как креативного способа освоения практической психологии (в процессе поддержки,

педагогического сопровождения посредством творческого сотрудничества вне учебной деятельности) с целью развития менталитета, индивидуальности каждого учащегося на пути формирования социально адаптированной, гармонично развитой творческой личности.

- Результаты исследования могут быть использованы в качестве материала для изобретения новых методов создания сценических образов профессиональными и непрофессиональными актёрами, то есть инновационных креативных методов психолого-педагогического воздействия на природу человека с целью корректировки межличностных отношений в социуме.

Помочь человеку, творческой личности освоить навыки самосовершенствования методами актёрского мастерства в процессе создания сценических образов, а также коллективного творчества — значит привить наиважнейшие навыки социализации, что и является насущной психолого-педагогической задачей на пути формирования гармонично развитого общества.

### ССЫЛКИ

- [1]. *Выготский Л.С.* Психология искусства. — М.: Искусство, 1968.— 576 с.
- [2]. *Гладков А.К.* Мейерхольд: В 2-х т. Т. 2. Пять лет с Мейерхольдом. — М.: Союз театральных деятелей РСФСР, 1990.— 473 с.
- [3]. *Кривцун О.А.* Личность художника как предмет психологического анализа // Психологический журнал. 1996. № 2. — С. 99–109.
- [4]. *Крупник Е.П.* Экспериментальное изучение взаимосвязей художественного и общего развития личности // Психологический журнал. 1991. № 1. — С. 108–117.
- [5]. *Немирович-Данченко В.И.* О творчестве актёра. — М.: Искусство, 1984.— 623 с.
- [6]. *Немирович-Данченко В.И.* Рождение театра. Воспоминания. Статьи. Заметки. Письма. — М.: Издательство «Правда», 1989.— 576 с.
- [7]. *Рубинштейн С.Л.* Основы общей психологии. — СПб.: Питер, 2000.— 498 с.
- [8]. *Станиславский К.С.* Собрание сочинений: В 9 т. Т. 2. Работа актёра над собой. Ч. 1. Работа над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика. — М.: Искусство, 1989.— 511 с.
- [9]. *Чехов М.* Литературное наследие: В 2 т. Т. 2. Об искусстве актёра. — М.: Искусство, 1995.— 588 с.

### PSYCHOLOGICAL ASPECTS OF CREATION OF SCENIC IMAGES BY ACTORS

**Natalia I. Kursevich**, actress of the Central Academic Theatre of the Russian Army (CATRA), hon-

ored actress of the Russian Federation, graduate student of department of the general psychology and psychology of work of the Russian New University (RosNOU); 22 ul. Radio, Moscow, 105005 Russia; e-mail: Kursevich.Nataliya@yandex.ru.

### ABSTRACT

A number of theoretical generalizing positions showing the problems of creation of scenic images by actors are presented as a result of the conducted research. The system of creation of an artistic image in the course of scenic works of the actor is defined. The main psychological methods of actor's psychotechnics used for creation of scenic images are described. The need for research of specifics of the process of creation of scenic images by actors is substantiated. Further prospects of examination of this process are outlined.

**Key words:** scenic image, inquisitiveness, actor's imagination, scenic truth, actor's naivety, reserves of emotional memory, «super-task», «through-action», creative will, creative power, communication with audience, need for self-development.

### REFERENCES

- [1]. *Vygotskij L.S.* Psihologija iskusstva. — М.: Iskusstvo, 1968.— 576 s.
- [2]. *Gladkov A.K.* Mejerhol'd: V 2-h t. T. 2. Pjat' let s Mejerhol'dom. — М.: Sojuz teatr. dejatelej RSFSR, 1990.— 473 s.
- [3]. *Krivcun O.A.* Lichnost' hudozhnika kak predmet psihologicheskogo analiza// Psihologicheskij zhurnal. 1996. № 2. S. 99–109.
- [4]. *Krupnik E.P.* Jeksperimental'noe izuchenie vzaimosvjazej hudozhestvennogo i obshhego razvitija lichnosti // Psihologicheskij zhurnal. 1991. № 1. S. 108–117.
- [5]. *Nemirovich-Danchenko V.I.* O tvorchestve aktjora. — М.: Iskusstvo, 1984.— 623 s.
- [6]. *Nemirovich-Danchenko V.I.* Rozhdenie teatra. Vospominanija. Stat'i. Zametki. Pis'ma. — М.: «Izdatel'stvo «Pravda», 1989.— 576 s.
- [7]. *Rubinshtejn S.L.* Osnovy obshhej psihologii. — SPb.: Piter, 2000.— 498 s.
- [8]. *Stanislavskij K.S.* Sobr. soch. v 9 t. T. 2. Rabota aktjora nad soboj. Ch.1. Rabota nad soboj v tvorcheskom processe perezhivanija. Dnevnik uchenika. — М.: Iskusstvo, 1989.— 511 s.
- [9]. *Chehov M.* Literaturnoe nasledie. V 2-h t. T. 2. Ob iskusstve aktjora. — М.: Iskusstvo, 1995.— 588 s.