

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего и послевузовского профессионального образования
Всероссийский государственный университет кинематографии
имени С.А.Герасимова (ВГИК)

СЦЕНАРНО-КИНОВЕДЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
АССИСТЕНТУРА-СТАЖИРОВКА
КАФЕДРА ДРАМАТУРГИИ

Реферат по психологии

Тема:

«ЭМОЦИОНАЛЬНАЯ ПАМЯТЬ В СЦЕНИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ»

Работу выполнила:

Герасимова Анна Сергеевна

Научный руководитель:

Кандидат искусствоведения, доцент

Косенкова Наталья Геннадьевна

Москва

2017

Воспоминания на сцене и в жизни.

Между переживаниями человека в жизни и аналогичными переживаниями актёра на сцене нельзя поставить знак равенства. Ведь если на сценической площадке испытывать абсолютно такие же чувства, как в жизни, то, играя, например, сцену дуэли, можно на самом деле убить или изувечить своего партнёра. А после спектакля, в котором необходимо сыграть процесс заболевания тяжёлым недугом, можно действительно оказаться в больнице. Для театрального искусства это, конечно же, неприемлемо.

Прежде всего нужно помнить, что сценическое переживание отличается от жизненного своим происхождением. Оно не возникает в результате воздействия реального раздражителя, так как такой раздражитель, который обладал бы способностью вызывать нужное переживание, на сцене отсутствует. Необходимый процесс переживания может проявиться у актёра благодаря тому, что в своей настоящей жизни он испытывал аналогичный или похожий процесс и хорошо его помнит. В этом случае остаётся только в нужный момент извлечь данное переживание из глубин своей эмоциональной памяти и соединить с условным сценическим раздражителем. Эмоциональная память - вот та кладовая, из которой актёр извлекает нужные ему переживания. «Подобно тому как в зрительной памяти перед вашим внутренним взором воскресает давно забытая вещь, пейзаж или образ человека, - пишет Станиславский, - так точно в эмоциональной памяти оживают пережитые раньше чувствования. Казалось, что они совсем забыты, но вдруг какой-то намёк, мысль, знакомый образ - и снова вас охватывают переживания, иногда такие же сильные, как в первый раз, иногда несколько слабее, а иногда сильнее». Допустим актёру в своей настоящей жизни пришлось пережить разлуку с близкими людьми. Он в юном возрасте поступил в театральный институт и уехал учиться в другую страну. Семья провожала его со слезами, а он не мог оторвать от родителей глаз, казалось, что расставание будет

длиться вечно. Конечно же, у него есть возможность приехать через полгода на каникулы, но для человека, который ещё никогда на такой длительный срок из родного дома не уезжал, это расставание становится настоящим потрясением. Проходят годы, студент театрального института становится актёром, начинает работать в театре и ему дают роль в спектакле, где его персонаж уходит на фронт. В сцене прощания с родными от похожести ситуации в его эмоциональной памяти возникают пережитые в юности чувства. Эти переживания вновь охватывают артиста, ком подкатывает к горлу, наворачиваются слёзы. Здесь очень важно соединить вновь возникшие чувства с условным сценическим раздражителем, с предлагаемыми обстоятельствами, заложенными в содержании пьесы. Ведь персонаж, которого играет артист, уезжает не учиться, а на войну, и оттуда, действительно, можно не вернуться. Следовательно, актёру в процессе репетиций необходимо многократно возобновлять найденное переживание под влиянием данных обстоятельств. Пока эти обстоятельства не станут раздражителями, способными постоянно возбуждать нужное чувство. Которое к тому же необходимо обострить, так как одно дело учёба, а другое - война. Также помимо способности запоминать конкретные переживания, эмоциональная память обладает ещё и способностью синтезировать однородные чувства.

В данном случае мы привели пример того, как артист воспользовался конкретным переживанием, которое зафиксировала его эмоциональная память. Но если представить, что актёр в своей настоящей жизни несколько раз переживал чувства связанные с разлукой. Это может быть и отъезд на постоянное место жительства за границу, и служба в армии, и длительные командировки. Всё это однородные переживания, связанные с расставанием и в них есть элементы чувств, которые отличают эти случаи друг от друга. Эти элементы переживаются человеком по одному разу, при отъезде за границу - одни элементы, при уходе на службу - другие. Но есть особенности, которые являются общими для всех случаев разлуки, и они оставляют в эмоциональной памяти более глубокий след,

чем отличные друг от друга элементы чувств. Если же учесть, что человек в течение своей жизни переживает то или иное чувство великое множество раз, то станет ясно, насколько глубокий след в его эмоциональной памяти останется от того общего, что свойственно всем однородным переживаниям. Именно поэтому, если при нас кто-нибудь только упомянет слово, обозначающее определённое чувство, например «гнев», «жалость», «презрение», то окажется, что мы не только поняли значение этого слова, но ещё при этом как будто бы на мгновение ощутили в себе то чувство, которое им обозначено, хотя бы только в самой зачаточной его форме.

Это тоже эмоциональное воспоминание, но не такое, которое связано с каким-либо определённым случаем, а такое, которое является синтезом множества отдельных случаев. При таком эмоциональном воспоминании мы переживаем не самое чувство, а только нащупываем в себе его корень, его зародыш. Его, конечно, можно развить, обострить, добавив к эмоциональному воспоминанию общего характера воспоминание о каком-нибудь конкретном случае (или же ряде конкретных случаев), когда данное чувство было пережито с особой силой и полнотой. Или при условии активной работы нашего творческого воображения, которое может едва приметный зародыш чувства связать с какими-нибудь вымышленными обстоятельствами. Если эти обстоятельства будут ярко и образно жить в нашей творческой фантазии, то крохотный зародыш чувства может вырасти в большое, сильное поэтическое переживание.

Эмоциональное воспоминание есть не что иное, как оживление следов ранее пережитого. Поэтому Станиславский называл жизненные переживания первичными, а сценические повторными. Они являются воспроизведением чувства, а не самим чувством, это как бы его отражение или отпечаток. Повторное чувство отличается от первичного главным образом тем, что оно не поглощает всей личности человека, ибо при эмоциональном воспоминании наряду с

процессом оживления следов ранее пережитого в нашем сознании всегда протекает и другой процесс, вызываемый раздражителями, воздействующими на нас в данный момент. Таким образом, вспоминая прошлое, мы не забываем о настоящем. При этом оба эти процесса протекают отнюдь не изолированно, а находятся во взаимодействии, взаимно конкурируют, взаимно уравниваются и взаимно проникают друг в друга.

Если мы, в не принуждённой обстановке, рассказываем своему знакомому о том, что когда-то сломали ногу, то не испытываем тех болезненных ощущений, которые пришлось пережить во время данного происшествия. В памяти они свежи, но сейчас мы можем об этом говорить даже с некой иронией, если, допустим, ситуация, в которой была получена травма, на данный момент выглядит какой-то нелепостью. Так и на сцене актёр переживает два взаимодействующих, взаимно конкурирующих взаимно проникающих процесса. Один - по линии жизни образа, другой - по линии жизни актёра, как создателя роли. Первый процесс есть оживление следов многократно испытанного в реальной жизни (то о чём говорилось выше), второй процесс - мысли и чувства актёра, связанные с его пребыванием на сцене здесь и сейчас, на глазах тысячной толпы зрителей.

Артист не должен забывать, что вокруг него не настоящая действительность, а декорации, реквизит, его коллеги по работе, живые, наблюдающие за ним, люди в зрительном зале. Всё это, а также отношение к своей игре, тоже является раздражителем и вызывает у актёра определённые переживания. На сцене необходимо известное равновесие между двумя данными процессами. Если актёр съезжает в одну сторону, то его игра перестаёт быть искусством и рискует приобрести патологический характер: актёр в этом случае может по-настоящему ударить своего партнёра или дойти до такой степени экзальтации, что его нужно будет долго успокаивать после того, как закроется занавес. Если же актёр нарушит необходимое равновесие в противоположную сторону, его игра станет сухой,

холодной, бездушной и потеряет всякую заразительность. Эти два процесса, взаимодействуя, образуют в конечном счете единое сложное переживание, в котором жизнь актёра в качестве образа и его жизнь в качестве актёра, как создателя роли, настолько сливаются друг с другом, что трудно бывает определить, где кончается одна и начинается другая.

Если говорить о сходстве между жизненными и сценическими переживаниями, то оно главным образом заключается в том, что актёр воскрешает именно свои жизненные переживания, которые коренятся именно в природе самого человека. Станиславский утверждал, что актер может вызвать в себе то или иное чувство только исходя из своего собственного эмоционального опыта. Эмоциональная жизнь образа может быть построена не иначе как из материала собственных чувств актёра, только в этом случае может произойти органическое перевоплощение актёра в образ, конечная цель творческих усилий актёра в работе над любой ролью.

Действие как главный возбудитель чувств.

Чтобы иметь более полное представление о сценических переживаниях, необходимо ответить на самый главный вопрос: каким же способом актёр вызывает их в себе? Как он добивается того, что в его психике оживают следы именно тех самых жизненных переживаний, которые ему необходимы в данный момент? Многие годы упорного труда, многочисленных экспериментов и настойчивых размышлений посвятил К. С. Станиславский поискам ответа на этот вопрос. В конце концов он нашел ответ, и вместе с тем совершил уникальное открытие. Станиславский обнаружил, что сценическое чувство нельзя вызывать, адресуясь непосредственно к эмоциональной памяти. Как бы настойчиво ни убеждал себя актёр заплакать или засмеяться, полюбить или возненавидеть, пожалеть или прийти в восторг, у него ничего не выйдет, пока он не перестанет добиваться от себя этого чувства. Чем настойчивее актёр требует от себя чувства,

тем меньше шансов, что оно придёт. Как правило, оно возникает тогда, когда актёр меньше всего о нем заботится. Чувства плохо повинуются нашей воле как на сцене, так и в жизни. Они возникают непроизвольно, на подсознательном уровне. И до тех пор, пока мы будем рассматривать человеческие чувства вне их связи с сознательной стороной человеческого существования, то есть с действиями человека по отношению к окружающей среде, которая на него так или иначе воздействует, практического пути к возбуждению в себе нужных сценических чувств мы не найдем.

Станиславский говорит: не ждите появления чувства, действуйте сразу! Чувство придет само в процессе действия. И ведь действительно нельзя заставить себя по заказу любить, ненавидеть, радоваться. Если актёр на сцене попытается воспроизвести эти чувства, он неизбежно начнет изображать их, что приведёт к штампу, то есть к общему, банальному обозначению данных эмоций. А ведь каждый человек, в разных ситуациях любит и ненавидит по-разному. В тоже время выполнить какое-нибудь разумное волевое действие может каждый человек в любой момент, если он предварительно усвоит мотивы и цель данного действия. Например, физическое: мыть посуду, сажать цветы... или даже психологическое: просить, дразнить, упрекать....

Действуя во имя достижения цели, человек непременно будет сталкиваться с различными обстоятельствами, которые каким-то образом будут воздействовать на него. При воздействии окружающей среды, у живых людей так или иначе рождаются определённые реакции, эмоции, чувства. Допустим вы очень хотите есть, решили сварить картошку. Для начала её надо почистить, и вот занимаясь этим не хитрым делом, вы порезались. Налицо столкновение с определённым обстоятельством. Теперь надо искать аптечку, останавливать кровь, рука болит, а есть ужасно хочется. Появляется чувство раздражения и даже гнева, обиды на всё, что происходит вокруг. Кроме того, самый процесс выполнения того или иного

действия обычно бывает связан с определёнными переживаниями - ощущениями и чувствами. Попробуйте всерьёз начать кого-нибудь поучать, и вы не заметите, как в ваше сердце невольно начнет проникать чувство властности, превосходства. Это произойдет по закону образования условных рефлексов. Ведь в реальной жизни, поучая человека, мы считаем себя более компетентными в данном вопросе и испытываем чувство превосходства над ним. Поэтому данное действие становится в конце концов условным раздражителем связанного с ним чувства. Возникает это чувство в данном случае, как оживление следов многократно испытанного в жизни, то есть как сценическое переживание.

Поэтому, если актёр на сцене начнёт сознательно и серьёзно выполнять точно сформулированное действие, и двигаясь к цели, будет сталкиваться с определёнными обстоятельствами, то у него подсознательно родятся нужные для данного спектакля переживания. Как и в жизни, это может быть связано с тем, что определённые действия связаны с определёнными чувствами и ощущениями, а также с тем, что на артиста так или иначе будет влиять, окружающая его сценическая действительность. Это и отобранные в процессе репетиций предлагаемые обстоятельства и неожиданные препятствия, которые возникают во время спектакля.

Предположим, вам дано действие привлечь внимание партнёра, а ему игнорировать все ваши поступки. Понятно, что в такой ситуации у вас на пути будет много препятствий. И здесь соответственно родится целая гамма чувств, от раздражения до азарта, ведь это определённый поединок, в котором очень хочется победить. Ну, а когда вам удастся переломить ситуацию в свою сторону, то тут найдётся место и радости, и удовлетворению, и чувству превосходства. Но может быть и так, что ваш партнёр, что-то поменяет по сравнению с предыдущим спектаклем, допустим у него родится неожиданное приспособление. В этом случае может даже появиться чувство безнадёги, если у вас не будет достойного ответа.

Кстати бывает так, что по результату сцены вы действительно должны проиграть свою дуэль и подсознательно пережить чувство унижения и беспомощности. В данной ситуации ни в коем случае нельзя играть безвольного человека, который ничего не значит в этой жизни. Это результат, к которому нужно прийти, а прийти к нему можно только за счёт действия.

Необходимо идти к своей цели, держаться за своё волевое действие, стоять на своём. В процессе действовании перед актёром будут возникать всевозможные затруднения и препятствия в виде неотразимо логичных доводов партнёра. Стремясь во что бы то ни стало победить эти препятствия, но не находя для этого необходимых средств, актёр будет невольно испытывать чувства растерянности, бессилия. И в результате зритель увидит слабование вашего персонажа. Конечно в процессе спектакля, если актёр точно существует, точно работает по действию, у него возникает чувство удовлетворения от своей игры, несмотря на то, что персонаж, которого он играет, испытывает, допустим, адские страдания. Так вот такое самодовольство необходимо держать под строгим контролем и не давать ему выходить за определённые рамки. Нет ничего хуже самовлюблённого актёра, который показывает себя, а не отображает со всей точностью жизнь своего образа.

Таким образом, действие является возбудителем сценических переживаний, которые таятся в эмоциональной памяти актёра. Действовать и не испытывать при этом никаких чувств просто невыносимо. Ведь каждое действие имеет ту или иную цель, то есть мы всё делаем ради чего-то. С этим чем-то нас связывают определённые планы, мысли, ну а как живые люди мы на эти мысли неосознанно реагируем, то есть испытываем определённые переживания. Если человек сажает возле своего загородного дома цветы, то это он может делать, чтобы порадовать близких людей или, например, на зависть соседям, у которых такого редкого растения нет. Понятно, что мысли о близких людях и о соседях будут рождать разные чувства. Получается, что весь процесс действия - это единство мысли,

чувства и физического действия. То есть действие - это психофизический акт человеческого поведения направленный на достижение цели.

Станиславский говорит: начните целесообразно и логично, добиваясь определенного результата, действовать физически - и психическое возникнет само собой. Ведь из физического рождается психическое, а из психического — физическое, ибо во всяком физическом есть психическое и во всяком психическом есть физическое. Действуйте, не беспокоясь о чувстве, - и чувство придет. Только сознательные потоки человеческой жизни, а именно поток мыслей и поток волевых действий, способны на сцене разбудить подсознательные потоки: поток чувств и поток выражения себя в пространстве и во времени. Наши мизансцены, приспособления, неожиданные реакции, тоже являются результатом точного действия. Их не нужно специально готовить, необходимо по настоящему увлечься основным волевым действием и тогда они будут рождаться неожиданно и вытекать из логики событий.

Событие как главный источник действия.

К этому всему необходимо добавить, что источником действия, является событие. Вернёмся к примеру с чисткой картошки. Очень хочется есть, осталось почистить одну картофелину, и тут сильно порезана рука, а вдобавок представим, что вы не переносите вида крови. Это обстоятельство намного сильнее чувства голода, следовательно, для вас полученная травма становится событием. Теперь у вас новое действие: надо успеть провести все необходимые процедуры по остановки крови, пока вы не упали в обморок. Новое событие рождает новую цель, новое действие и новый ритм.

Действие - носитель всего, что составляет актёрскую игру. Раскрыв эту истину, Станиславский обнаружил сущность театральной специфики, выявив истинную природу актёрского искусства.

Список литературы:

1. К. С. Станиславский. *Работа актера над собой в процессе «переживания»*;
2. Захава Б.Е. *«Мастерство актёра и режиссёра»*;
3. Товстоногов Г.А. *«Зеркало сцены»*;
4. Г. Кристи *«Воспитание актера школы Станиславского»*
5. А. Попов *«О художественной целостности спектакля»*.