

ЗІНАІДА ПАСЮЦІНА

ПАМІЖ СТЫХІЙНАСЦЮ І СВДОМАСЦЮ

Адзін з асноўных «паказчыкаў» сапраўднай мастацкасці ў тэатры — эмацыянальная насычанасць выканання. Эмацыянальнасць уласцівая ўсім відам мастацтва, але ў тэатры маца на ўвазе сцэнічнага перажывання актэра, а не проста ягоня пачуцці. Сцэнічны перажыванні — гэта цэлы комплекс адчуванняў, думак, пачуццяў, якія бесперапынна яняюцца разам з «жыццём ролі», якую актэр выконвае. Стаслаўскі называў праўдзівые рэалістычныя мастацтва актэра «мастацтвам перажывання»: «...колькі б вы ні ігралі, што б ні варалі, заўсёды, без усялякіх выключэнняў, вы павінны быце карыстацца ўласным пачуццём»¹ — пісаў ён. Актэр іграе ролю, актэр пераўвасабляецца, але «матэрыял» для яго — яго ўласныя эмоцыі...

Ці можа чалавек быць адначасова абьякавым і ўзрушам? Разважлівым і разважакым? Захопленым і неарушна акойным? Ці можна патрабаваць ад чалавека, каб ён перарыўся ў... двух? Раздвоіўся?

Актэры характарызуюць гэты своеасаблівы псіхічны стан навіта так: раздвене. Выяўляецца супярэчнасць паміж ацыянальным станам актэра і «эмацыянальным станам» рсонажа, якога актэр увасабляе. Падобная супярэчнасць і зволіла аутару «Парадокса пра актэра» Дэні Дзідро сцвярацаць, што чым больш шыра актэр перажывае, тым горш іграе, а калі захопіцца да самазабыцця, дык рызыкне зраца проста смешным. Знакамітая французская актрыса Клеі (у гонар якой Дзідро напісаў свой «Парадокс») сапраўзаявіла некалі, што ўзнаўляе і дэманструе на сцэне не пачці, а сваё майстэрства, сваё «мастацтва», хоць і дадае: са: «жахлівае» для актрысы — гэта неабходнасць пастаянна... ажываць сумня і трагічны падзеі, бо «актэры, які ўнутра перажывае іх, з'яўляецца не больш чым шкаляр, які тарае завучаны ўрок»².

Ірацуючы на сцэне, актэры так званана «тэатра прадстаўня» паказваюць глядачу не сам творчы працэс, а толькі яго ікі. Пасля таго як вобразу знойдзена адпаведнае мастацвасабленне, такія актэры замацоўваюць яго ў сваёй мусьняй памяці (больш устойлівай, менш залежнай ад розных ваў звонку, чым памяць афектыўная) і лічаць сваю творч працу скончанай. А можа, яны проста не маюць дастатка запаса эмацыянальнай энергіі? Цалкам траціць яе на атыццях, а «прыліву» на спектаклях больш не адчуваюць? учасным тэатры гэтакі ёсць шмат прыкладаў, хоць мы і нем мноства апавяданняў пра актэраў інашага «тыпу»: яны гоькі здольныя дайці да поўнага самазабыцця, але мета ў падобным стане іграюць асабліва хораша; не толькі аць глядачоў, але і ўражваюць іх да глыбіні душы.

аводле вядомага рускага актэра і педагога А. Ленскага, ігрунтаванасць «Парадокса пра актэра» ў тым, што Дзідрымае трывалае валоданне сабою за няздольнасць глыбока перажываць і не заўважае, што выдатныя актэры вельмі аь і адначасова маюць моцную волю. «Абсалютная адасць пачуцця так сама, як і гранічная пачуццёвасць без дання сабою, робіць чалавека зусім непрыдатным для сцэны. Але гранічная пачуццёвасць і поўнае валоданне сабою роактэра вялікім»³ — пісаў А. Ленскі. Іншымі словамі, кі, як і Дзідро, не знайшоў тлумачэння гэтакі супярэчці. Тым не менш у тэарэтычных працах Ленскага маецца мі слушная ідэя: трэба аналізаваць праблемы сцэнічнага жывання як праблемы здольнасцей актэра. Псіхічныя тівасці актэрскай асобы — пачуццёвасць і валоданне сабою — Ленскі разглядае як умовы глыбокага, пераканальнага аванага сцэнічнага перажывання, як умовы актэрскага аху. Калі мы гаворым пра месца эмоцый сярод псіхафізіч-функцый чалавека, дык абавязкова павінны звярнуць на іх узаемасувязь з чалавечымі здольнасцямі. Побач з ідуальнымі псіхічнымі асаблівасцямі актэраў (асабліва і з гранічнай эмацыянальнай пачуццёвасцю, якая мае аь «поліус» — празмерную энергетычную мабілізацыю) пазнаходзіцца здольнасць валодаць сабою.

Актэру трэба зведаць самога сябе, выпрацаваць умненне прыслухоўвацца да заўваг рэжысэраў, педагогаў, калег, звесці на нішто недахопы сваіх знешніх і унутраных даных. Толькі пры ўмове пастаяннага самаразвіцця і самакантролю актэр дасягне раўнавагі і гармоніі ўласных здольнасцей, уласных сіл.

Паводзіны актэра на сцэне — працэс складаны. З аднаго боку, яго «кантралююць» прапанаваныя абставіны «жыцця ролі», мэты персонажа і логіка ягоных дзеянняў; з другога боку — уласныя нервы, эмоцыі, цела — увесь псіхафізічны апарат. Якой будзе рэакцыя актэра на тую ці іншую падзею п'есы? Гэта залежыць ад эмацыянальнай рэакцыі актэрскай асобы. Нават самы нецікавы глядач, паназіраўшы за псіхафізічным адзінствам актэра-стваральніка і вобраза, які ён стварае (актэра-вобраза), можа заўважыць і вызначыць спецыфічныя асаблівасці актэрскага «праяў»: рэакцыі на вядомае актэру як на «невядомае» вобразу, на ўмоўнасць, сцісласць сцэнічнага часу, пэўную зададзенасць учынкаў і г. д. Сцэнічны перажыванні ўзбуджаюць не рэальныя, а ўяўныя абставіны, тыя, якія актэру прапанаваны драматург. Чужое жыццё трэба ўвасобіць на сцэне, але ж забывацца на сябе таксама нельга! Вось такое супярэчэнне і стварае непаўторнасць сцэнічнага вобраза. Сцэнічны вобраз быццам камбінуецца з «характару ролі» і характару актэра.

Але ж чым сцэнічныя эмоцыі адрозніваюцца ад жыццёвых? У жыцці мы адчуваем, так сказаць, першасна, пад уплывам натуральных і рэальных раздражняльнікаў; на сцэне актэры карыстаецца другаснымі адчуваннямі, гэта значыць тымі, што ўжо некалі перажыў (а зараз быццам «дастаў» іх са сваёй эмацыянальнай памяці). Па моцы і пераканальнасці гэтыя другасныя адчуванні могуць ні ў чым не саступіць першасным...

Але адкуль, напрыклад, у параўнальна маладых (дакладней — сярэдняга ўзросту) актэраў Беларускага тэатра імя Я. Купалы Аляксандра Дзянісава, Генадзя Давыдзкі, Валерыя Філатова ў спектаклі па п'есе А. Дударова «Радавыя» (рэжысёр Валерыя Раеўскі) такое беспамылковае адчуванне прыкмет вайны? Такая сапраўднасць, арганічнасць інтанцацый? Пэўна, у даным выпадку можна весці гаворку пра парадокс сацыяльнай памяці. Яна дазваляе мастаку спазнаць, адчуць, «прыгадаць» нават тое, чаго не было ў ягонай уласнай біяграфіі, увабраць увесь вопыт свайго грамадства, свайго народа не з кнігі ці кінафільмаў, а з уласнай здольнасці... спачуваць!

Спектаклі «ваеннай тэмы» ў беларускіх тэатрах набліжаюцца да праўды. Кожны час дыктуе сваю меру праўды, але ад вайны мы аддаляемся ўсё больш і больш. Таму наш час дыктуе ўсё больш сумленніх і непрыхарошаных адносін да яе. Фальсіфікацыя праўды з'яўляецца там, дзе на сцэне «гуляюць» у пачуцці, дзе звычайную і нават беспадстаўную ўсхваляванасць падаюць як тэмперамент альбо натхненне. Менавіта такімі ўспрымаюцца актэрскае работы ў спектаклі «Гэтыя незразумелыя старыя людзі» Маладзёжнага тэатра БССР. Рэжысёр імякнецца, намагаецца нешта сказаць пра чалавечыя драмы, а глядач бачыць, як ён гэтыя драмы... майструе, вынаходзіць, прыстасоўвае да сцэны... Няёмка глядзельнай зале, калі пра подзвіг актэры апавядаюць з такой дэманстрацыйнай мужнасцю. Да «ўсплэскаў» актэрскага эмоцый (Ганны Лаўхіной — Вольгі, Алены Хрысціч — Любы) глядач застаецца абьякавым, бо іх эмоцыі — сам фальш, у іх няма праўды жыцця. Актрысы «падаграваюць» сябе псеўдаэмацыянальнасцю, жывуць завучанымі пачуццямі. Назва падобнаму актэрскаму выкананню — ілжывы пафас і істэрыка. На жаль, такое выкананне ў Маладзёжным тэатры БССР — масавая загана.

Затое ў спектаклі «Знак бяды» паводле В. Быкава ў Рускім тэатры БССР імя М. Горкага (рэжысёр Валерыя Маслюк) актэрская здольнасць спачуваць «сусветнай бядзе» правялілася шыра і ў вельмі цікавым абліччы. Сцепаніда (актрыса Вольга Клебановіч) у фінале бачыць здзекі фашыстаў і маўчыць. Амаль ніводнага гуку! Яна толькі чыркае запалкай, асвятляе

на хвіліну свой твар, і глядачу робіцца зразумелым яе маўчанне: «Яна сваё ўсё зрабіла, якіх-небудзь надзей на паратунак не засталася»⁴. Глядзельная зала ўсведамляе меру яе маўклівых пакут. Пакута — таксама дзеянне, толькі звернутае быццам бы «ўнутр» асобы. Яно прыводзіць Сцепаніду ў распач і даводзіць да ўсвядомленага змагання з ворагам. Мы, глядачы, разумеем таксама, як чуйна адгукнуўся Васілю Быкаву Валерыі Маслюк: праз самыя натуральныя учынкi і дзеянні ён, можна сказаць, адкрывае і ў глядачах, і ў акцёрах нечаканыя глыбіні і... новыя магчымасці, у тым ліку — спакушваць!

У жыцці эмоцыі цалкам захлістваюць чалавека. На сцэне акцёр кіруе сваімі эмоцыямi і дзеяннямі, «ўспрымае» партнёра, трымае форму ролі і адчувае глядзельную залу. «Справа ў тым, што пачуцці, якія мы перажываем у рэальным жыцці, загрузвацца выпадковымi, пабочнымi падрабязнасцямi, часта яны не маюць адносін да сутнасці таго, што перажываецца. Але паўторныя (афектыўныя) пачуцці, якімі карыстаецца артыст на сцэне, ачышчаны ад лішняга»⁵, — тлумачыў Станіслаўскі.

Акцёр выхоўвае ў сабе глыбокую веру ў сапраўднасць усяго, што адбываецца на сцэне. Ён фіксуе свае жыццёвыя ўражанні, «назапашвае» эмоцыі і перажыванні. Эмацыянальная памяць, дзе адбываецца ўвесь вялікі вопыт акцёра, выпрацоўвае ў ім псіхалагічную пранікліваць — дзеля спазнання ўнутранага і вонкавага свету чалавека. Творчы матэрыял акцёр «здабывае» штодня. Разам з гэтым развівае чутасць і ўзбуджальнасць эмацыянальнай памяці. Яна «...бывае няўважлівай да дакументаў і фактаў, але затое вобразы яна зберагае з руплівасцю калекцыянера. Вобразы цэлых дзесяцігоддзяў, вобразы асобных дзён і гадзін нашага жыцця, вобразы адчуванняў, вобразы падзей і людзей. Яна запісала іх у цудоўных падрабязнасцях: з колерам, пахам, гукам. ...Памяць можа памыліцца ў фактах, але яна ніколі не маніць. Яна дакладна запісала вашы адчуванні, і прыдумаць лепш за яе вы наўрад ці здолееце»⁶. Так трапіна выказаўся аднойчы народны артыст СССР Сяргей Абразцоў.

Студэнты (а ў большасці сваёй — і прафесійныя акцёры), якія няшмат вывучаюць сваю прыроду і не займаюцца псіхафізічным трэнінгам, не ўсведамляюць, што дзеля пераканальнасці паводзін акцёра на сцэне трэба... абмяжоўваць актыўнасць яго нервова-псіхічнага апарата. Акцёр павінен дзейнічаць у вызначаных межах, значыць, для кожнай задачы павінен мець вызначаны ўзровень актыўнасці. Але ж спецыфіка акцёрскай творчасці якраз у тым, каб пастаянна... парушаць мяжу вызначанага ўзроўню, трапляючы ў эмацыянальны стан свайго персанажа! І вось пры гэтым «парушэнні» кожны хіб, самы маленькі фальш у пачуццях, падазненні «буйным планам», робяцца нясцерпнымі. Напрыклад... Што ж, прыклад, на жаль, знайсці няцяжка: у Рускім тэатры БССР імя Горкага ў спектаклі «На дне» па п'есе М. Горкага (рэжысёр Аркадзь Кач) актрыса Галіна Доля ў ролі Насты, што называецца, «ірве кулісу» сваёй псіхікі. Ствараецца адчуванне, што свой стан павышанай эмацыянальнай нагрукі актрыса кантралюе з цяжкасцю, правакуе празмернае эмацыянальнае напружанне, якое можа і дэзарганізаваць яе становішча, і парушыць дзеянні ва ўмовах «публічнай адзіноты». Хоць, дарэчы, вядомы псіхолог А. Гройсман сцвярджае, што «...псіхічная напружанасць і творчасць — дзве рэчы сумяшчальныя»⁷. Больш таго! Стан выключнай псіхічнай напружанасці зрэдку нават стымулюе творчы працэс. Можна, мы сутыкнуліся якраз з падобным выпадкам?..

Аднак празмерныя перажыванні могуць выклікаць такія разбуральныя зрухі ў чалавечым арганізме, што яго «ўнутраная раўнавага» парушыцца надоўга. Пры гэтым чалавек змяняецца не толькі звонку. Эмоцыі «правакуюць» цэлы комплекс біяхімічных змяненняў! У сэрцы, у крыві, у мышцах... Інакш кажучы, падобнае самавыяўленне акцёра мусіць ператварыцца ў акт некантралюемага і неэстэтычнага агалення жыццёвых таямніц... Псіхіка кожнага здоравага чалавека, як акцёра, так і глядача, актыўна супраціўляецца такому «тэатру». Менавіта таму рэжысёр-педагог не павінен заставацца аб'якавым да самаадчування акцёра ці студэнта перад выхадам на сцэнічную пляцоўку. Задача рэжысёра-педагога — суаднесці тэмперамент акцёра з сваімі рэжысёрскімі намерамі (менавіта тэмперамент, паводле Гіпакрата, у вялікай ступені характарызуе эмацыянальную рэактыўнасць чалавека). Рэжысёр павінен паклапаціцца пра своечасовае пераключэнне ўвагі і творчай волі акцёра з ягонага ўласнага на «тэатральны» вопыт. Гэта стрымае акцёра ад моднага «самавыяўлення», ад дробязнага корпання ў самім сабе і насілля над самім сабою; гэта верне яго прафесійнае майстэрства да сапраўднай крыніцы натхнення — да назірання жыцця.

Дарэчы, думкі прафесара Андрэя Ганчарова, аднаго з вядучых тэатральных педагогаў краіны, не пярэчаць думкам псіхологаў, калі ён піша ў сваіх «Рэжысёрскіх сшытках» пра інфантаільнасць студэнтаў, будучых акцёраў, пра іх боязь даць максімальна ўласны адказ на ўяўную падзею: «У гады студэнцтва Л. М. Леанідаў прымушаў нас рабіць эцюд з ліфтам. Мы ўяўлялі сябе ў калодзежы ліфта, які быццам падаў на нас зверху. У момант смяротнай небяспекі эмоцыі ўзніклі на мяжы магчымага. Цяпер жа будучыя артыстаў прымушаюць лавіць матылькоў і мух ці даць умоўную карову, а леанідаўскі эцюд можа некаму падацца блюзерствам у адносінах да «сучаснай інтэлектуальнай» манеры выканання. Артыста не прывучаюць да гранічных, глабальных перажыванняў — жаху, адчаю, трымфавання. Яму ўвесь час гавораць пра натуральнасць і стрыманасць...»⁸.

Правільнае мастацкае выхаванне і навучанне прывучаюць чалавека валодаць і кіраваць сабою нават у моманты найвялікшага эмацыянальнага захаплення, падпарадкоўваць сваю актыўнасць свядомасці, эмоцыі — ідэі... У сапраўдным мастацтве стыхійнасць і свядомасць зносяцца адна з адной як у знакамітым маналогу Фаўста:

І гэтыя спрадвечныя прылівы
Нашэсцямi знішчальніцкімі хвалю
Зняплоджваюць палетак урадлівы
І зноў вяртаюцца ў марскую даль.
Не ўтаймаваная нікім стыхія
Без сэнсу моц сваю марнуе,
Вязмётна над абшарамі пануе.
І вось мой творчы рух, які я
Збярог, праз цэрні ідучы,
Заве мяне — утаймаваць, пераматчы *.

¹ Станіслаўскі К. С. Собрание сочинений. М., 1954. Т. 2. С. 25.

² Гуревич Л. Работа актёра над собой. М.-Л., 1927. С. 35.

³ Артист. 1894. № 43. С. 82.

⁴ В. Быкаў. Знак бяды. Мн., 1984. С. 253.

⁵ Станіслаўскі К. С. Собрание сочинений. М., 1954. Т. 6. С. 76.

⁶ Образцов С. Моя профессия. М., 1981. С. 160.

⁷ Гройсман А. Л. Психогигиена творческого труда. М., 1982. С. 60.

⁸ Гончаров А. Режисёрские тетради. М., 1980. С. 363.

* Пераклад Васіля Сёмухі.

Старонкі гісторыі мастацтва

ТАЦЦЯНА ЗАРЭМБА

ЦІ КАМЕДЫЯ «КАМЕДЫЯ», альбо З РАДАВОДНАЙ НАЦЫЯНАЛЬНАГА ХАРАКТАРУ

Да 200-годдзя «Камедыі» Каятана Марашэўскага

У гісторыі ўсходнеславянскага тэатра этапная і вельмі своеасабліва з'ява — школьны тэатр. На Беларусі ён вядомы з XVI ст. Узнік пад уплывам заходнеўрапейскага тэатра пры духоўных навучальных установах, таму і быў названы школьным. Напачатку дасягалася практычная мэта: дзеля лепшага авалодання навучэнцамі лацінскай мовай. На ёй пісаліся і

разыгрываліся школьныя драмы. Сюжэты былі рэлігійнага зместу і дыдактычнай скіраванасці. З часам, аднак, адбываўся працэс дэмакратызацыі. Творы спрабавалі пісаць на мовах навакольнага асяроддзя, а тэматыку — наблізіць да жыццёвых праблем.

Прагрэсіўныя тэндэнцыі спрыялі назапашванню беларускім