**Грачева Л. В.**

**«Воспитание» чувств**

Проблема художественного таланта — тема, требующая многостороннего подхода и нетривиальных путей решения. Личность художника представляет собой целый комплекс особенностей, специфических для каждого типа художественной деятельности. Возникает вопрос, существует ли некая общая черта, присущая любому из них.

Наука утверждает, что мозг разных людей обладает неодинаковой способностью осваивать и пользоваться различными типами кодов: зрительно-пространственным, словесным, акустически-образным, буквенным, цифровым и т.д. Способ кодирования информации сочетается с формой выражения (декодирования): музыкант мыслит звуками, живописец — цветовыми комбинациями, актер — зрительными образами, действенными видениями.

Однако известно также, что физиологические механизмы многих психических процессов, в частности механизм возникновения простых эмоций и цветовых ощущений, на чем основано множество тестов для определения эмоционального состояния, устроены сходным образом, и между ними существует зависимость. На этом основывается ряд гипотез, утверждающих, что вид возможной деятельности зависит не от способа кодирования информации, а от способа ее декодирования. Проще говоря, если талантливый живописец обладает идеальным слухом, соответствующей реактивностью и т.д., то он мог бы стать и музыкантом, и актером, а выбор той или иной направленности зависит от социальных факторов, нежели от типа художественной одаренности.

Таким образом, от видовой дифференциации художественной деятельности, где каждый вид нуждается в соответствующем его целям психическом обеспечении — особом механизме переработки собираемой психикой информации, можно подойти к интеграции подходов в диагностике и развитии художественной одаренности, т.е. исследованию общей доминанты, которую условно можно назвать «готовность к творчеству».

Это особое состояние эмоциональных механизмов, выраженное в способности «думать около», по определению французского психолога Сурье, увидеть в потоке раздражителей то, что не укладывается в «координатную сетку» стереотипного восприятия; это специфическая «зоркость», не связанная с остротой зрения, называемая со времен Платона интуицией, а сегодня — «неосознанным приобретением опыта».

Представляется, что вопрос о слагаемых художественной одаренности, при всей сложности и многообразии подходов, функциональном и ролевом разграничении, имеет общий для всех видов творчества фундамент — упомянутую особенность мышления. Сегодня термины «интуиция», «интуитивный канал информации» легализованы, и исследование проблемы из разряда оккультных переходит в категорию доступных для естественнонаучного анализа. Цели и необходимость такого анализа как нельзя лучше выразил Г. Гессе: «В этом-то и состоит стоящая передо мной трудная задача: выразить словами то, что не поддается словам; сделать рациональным то, что внерационально. Нет, ни о каких манифестациях божества, или демона, или абсолютной истины я при этом не думал. Силу и убедительность придает этим ощущениям… не их высокое происхождение, их божественность или что-либо в этом роде, а их реальность…» (Гессе Г. Игра в бисер, 1989, с. 29).

Возможны ли способы «очищения интуитивного канала», способы воздействия на процессы формирования образов? Иначе говоря, возможно ли развить творческую, художественную одаренность не увеличением «портфеля знаний и умений», а воздействуя на главную составляющую ее природы?

Нет области человеческой деятельности, для которой не был бы важен ответ на этот вопрос. Естественно, что особенное значение он имеет в познании природы художественного творчества. Психология творчества ищет теоретическое осмысление вопроса; художественная практика, в частности педагогика, должна внести свой вклад в исследование проблемы на эмпирическом уровне, основанном на современных представлениях о бессознательном. Театральная педагогика — та область художественной практики, где вопрос о возможностях развития творческой природы может стать волшебной палочкой, живой водой, дающей жизнь.

Следующий пример из книги Э. Барбы «The Dilated Body» очерчивает два возможных направления педагогики вообще: малыш бросает в море плоские камешки, терпеливо выбирает нужной формы и размера, пробует бросить снизу или параллельно поверхности, но ничего не получается. Менее терпеливым оказывается наблюдавший за этим взрослый, ведь он в детстве делал это лучше всех. Он выбирает камень, показывает малышу как держать руку, с какой силой бросать и… камень фантастически долго прыгает по воде, но ребенок разочарован, — «твои камни оставляют круги на воде, а я пытался сделать квадраты».

Одно направление связано с накоплением мастерства, педагог умеет сам и учит, как «бросать камешки в воду»; другое — ставит задачей устранение преград для реализации художественной одаренности, ищет способы пробуждения, открытия и развития творческой природы ученика. К педагогам, исповедующим второе направление, легче всего причислить оптом всех Великих на театре, оставивших после себя не менее великих учеников. Однако это не так. Только единицы пытались ответить на вопрос — как это сделать? Первым был К.С. Станиславский.

Величие Станиславского не только в том, что объективные законы творчества, открытые им, вечны, как законы Павлова или Ньютона, но в том еще, что они базировались на новейших для его времени открытиях в области физиологии, психологии, были современны им. Поэтому верность учению Станиславского заключается в следовании главному принципу — идти в ногу со временем.

Учение Станиславского, развивавшееся при его жизни, продолжает развиваться и сегодня в современных мировых театральных системах. Этот процесс идет в различных направлениях, одно из которых сводится к систематизации и канонизации открытий Станиславского (в силу некоторых причин это направление стало доминирующим в советской театральной практике); другое направление использует открытия учителя как фундамент и основу для дальнейших исследований и поисков, связанных с углублением представлений о природе творчества.

В частности, особый интерес представляет и сегодня, несмотря на прекращение театральной деятельности, такое явление, как творческая лаборатория Е. Гротовского, а также поиски его учеников и последователей, например Э. Барбы.

Когда Гротовскому задавали вопрос, что же нового, оригинального в его экспериментальных спектаклях, он, по его собственному выражению, «терял терпение». Смысл существования Театра-лаборатории во Вроцлаве не сводился к созданию спектаклей или реализации некоей художественной программы. Гротовского интересовал один-единственный вопрос: что такое театр? Что отличает его от других типов зрелища? Ответ, на первый взгляд, прост: отличие заключается в возникновении единственного в своем роде взаимодействия «актер — зритель», рождающего особое поле активного восприятия.

Способы провокации этого взаимодействия, проникновение в его сущность и составляют предмет исследования. Когда и почему «поле» возникает? Как участвует в этом режиссер? Каким должен быть актер? Что такое педагогика актерского мастерства? Что такое актерская техника и каким способом она приобретается? Конечно, нельзя утверждать, что Гротовский или Барба исчерпывающе ответили на эти вопросы, но опыт Лаборатории интересен как следующий этап постижения законов творчества и возможностей развития художественной одаренности.

Чтобы «не выводить из терпения» Гротовского, не будем останавливаться на анализе его спектаклей (хотя это представляет несомненный интерес с точки зрения реализации, предполагаемого результата) и даже на истоках того, что сегодня можно назвать методом Гротовского. Кстати, здесь объединилось то, что принято противопоставлять: Станиславский, Мейерхольд, Арто, Восточный театр и т.д.

Следует рассмотреть подходы к тренингу актерской психотехники и педагогические задачи, стоящие перед режиссером или педагогом актерского мастерства.

«Есть что-то несравнимо интимное в работе с актерами, доверившимися себе. Он должен быть внимателен, доверчив и свободен, и тогда мы исследуем его возможности до предела. Я слежу за его ростом, удивляясь и желая помочь. Мой рост проецируется в нем, и тогда наш общий рост превращается в открытие» (Гротовский).

Доверие, свобода и «выход за пределы» (эксцесс) — три кита, на которых зиждется Метод, к ним должен стремиться актер в творческом акте, это те чувства, на которые он провоцирует зрителя, индуцируя энергетическое поле взаимодействия «актер — зритель», сдирающее «жизненные маски», освобождающее и очищающее души.

«Почему мы интересуемся искусством? Оно помогает преодолеть наши пределы, превзойти собственные ограничения, наполнить пустоту, создать нас самих… Это процесс, при котором внутренняя темнота медленно освещается… театр делает усилие сдирания жизненной маски… театр всегда в этом случае казался мне местом провокации».

Зритель отзовется на провокацию, если импульсы, исходящие от актера, будут подлинны, если «оголение актера», как это называет Гротовский, совершается публично, с «жестокостью к себе», по формуле Арто. Такого рода акт освобождения от всякого сопротивления душевным импульсом, когда актер «не демонстрирует свое тело… не продает свой организм, а приносит его в жертву» и является, по Гротовскому, сутью актерского творчества. Это требует специальных условий и определенных упражнений, составляющих тренинг Гротовского. К условиям относится существование «постоянного театрального коллектива, для которого такой род творчества является хлебом насущным». Главной же целью и задачей тренинга становится «не обучение чему-то, а уничтожение преград в протекании психических процессов».

Результат — освобождение тела («расширение тела», как это называет Э. Барба), взаимосвязь между внутренними импульсами и формой их выражения, мгновенная реакция на внутренние импульсы, когда тело «исчезает», «растворяется», «сгорает». Зритель воспринимает только серию видимых импульсов, пробивающих и очищающих его «интуитивный канал», воздействующих на психику, «медленно освещая темноту». С точки зрения сегодняшних представлений о бессознательном, в данном случае снимаются тормоза с функциональной системы, обеспечивающей вербализацию внешних воздействий, снижается порог опознания внешнего раздражителя.

Это «требует упражнений специального характера: я имею в виду упражнения на самоконцентрацию… совершение акта… самопроникновения, оголения требует мобилизации всех физических и душевных сил от актера, который достигает таким образом состояния пассивной готовности. Пассивной готовности для претворения в жизнь активной партитуры».

Понятия «самоконцентрация», «медитация», «энергообмен» занимают значительное место в современных исследованиях законов творчества. Медитация как «собранность внимания необычного рода и силы, когда человек как бы целиком сливается с предметом размышления…» (Сидоров В. Семь дней в Гималаях, с. 38), есть один из способов тренировки направленного внимания, мышечной свободы и т.д.

Суть и цель актерского тренинга Гротовский формулирует удивительно точной метафорой: «…это то в актерской игре, что роднит ее скорее с искусством скульптора, чем с живописью. Живопись — есть накопление красок, в то время как скульптор сдирает наслоения с формы, как бы ожидающей воплощения в глубине камня». Задачей становится не разложение актерской техники на первоэлементы: речь, пластика, импровизация, взаимодействие и т.д., но развитие качества, составляющего сущность актерской одаренности — способности к беспрепятственному воплощению внутренних психических импульсов во внешнее выражение, преодолевая физиологические преграды (тело, речь, психические барьеры). Гротовский называет это «выходом за пределы», его ученик и последователь, Э. Барба, говорит о «расширении человека»: «Расширенный человек — это горячий человек, но не в эмоциональном или сентиментальном смысле слова. Чувство и эмоция — это только следствия процесса как для актера, так и для зрителя. Это раскаленный человек в научном смысле слова: частицы, составляющие его существо, возбуждаются, выделяют больше энергии, увеличивается скорость их движения, сильнее отталкиваются, притягиваются, занимают большее пространство».

Э. Барба не подтверждает свою мысль строгим научным доказательством, но в своих поисках и выводах он отталкивается от современного состояния таких наук, как физиология, психология, нейрофизиология, психотроника, биоэнергетика.

Долгий экскурс в исследования Гротовского и его учеников потребовался для иллюстрации мысли, которая все еще нуждается в доказательствах: учение Станиславского — открытая функциональная система, элементы которой взаимокоррелируются с появлением новых знаний. Многое из того, что предвидел гений Станиславского, сегодня получает научное подтверждение и развитие, например, такие понятия как «излучение», «лучеиспускание» и «лучевосприятие» уже не кажутся фантастическими. Можно привести еще множество примеров развития учения в современных театральных системах, но это — предмет отдельного исследования.

Важно выделить те возможности, которые представляет сценической педагогике современный уровень знаний о природе человека и законах творчества.

Конечно, сегодня еще не приходится говорить об их концептуальной разработанности или научной строгости. До сих пор остается не сформулированным подход, который объединил бы все многообразие наблюдаемых явлений из сферы бессознательного в опыте различных школ и направлений, начиная от высокоразвитых религиозных систем, включающих многовековую эзотерическую практику, до юнгианской, трансперсональной и гуманистической психологии. Не претендуют на роль всеобщей теории и отдельные построения, касающиеся саморегуляции, энергообмена, гипноза, основанные на современных исследованиях мозга человека.

Нет общего, а, следовательно, не проторен пока путь от общего к частному, но, очевидно, что частное, включающее огромный эмпирический материал, требует обобщения, экспериментального подтверждения и осознанного применения.

Далее обратимся к тем областям знания, которые представляют несомненный интерес для художественной практики и сценической педагогики.

Интердисциплинарный подход является общей тенденцией в исследовании многих явлений, в частности, категорически невозможно говорить сегодня об актерской психотехнике в рамках только искусствознания.

Итак, аксиомой стало положение о необходимости эмпатического взаимодействия «сцена — зрительный зал», а точнее, «актер — зритель». Не требует доказательств и то, что главной, необходимой и достаточной составляющей здесь является действующий актер, возможности его психики (расчленение сознания на «Я» и «не Я», порождающее пару «актер — образ»). Известны специфические особенности организации психики такого рода. Очевидно и доказано активное участие бессознательного в творческом процессе (Бессознательное. Тбилиси, 1985. Т. 4).

Несмотря на всю сложность задачи и отсутствие консенсуса в определении самого понятия «бессознательное», всеми направлениями признается принцип дифференциации механизмов, «реализующих активность бессознательного и сознания, и факторов, направляющих каждую из форм психической деятельности» (Бессознательное. Тбилиси, 1985. Т. 4, с. 96).

Воспользуемся этим принципом для построения модели искомого взаимодействия «актер — зритель» и уяснения возможности его достижения. Эмпатически ориентированные воздействия эффективны, если они отвечают глубокой потребности индивида, которая может осознаваться ясно, или смутно, или вовсе не осознаваться. Г.А. Товстоногов называл это «болью» зрительного зала. Попадая в боль зрительного зала, театр возбуждает «социальную энергию»\*, воздействуя на факторы, «направляющие активность бессознательного и сознания» зрителей. (\* Формулировка принципа социальной энергии принадлежит профессору Г. Амону, директору Германской Академии психоанализа: «Социальная энергия — это межчеловеческая психическая энергия… она всегда создается группой… обусловливая развитие «Я-структуры» конкретного человека, творя эту «Я-структуру»… это психологическая энергия, которая возникает на основе межчеловеческих отношений… лишаясь ее, человек умирает». — Бессознательное. Тбилиси, 1985. Т. 4, с. 94.) Для этого необходимо, чтобы механизмы, реализующие эту активность у актера, не препятствовали возникновению эмпатии, или, в терминологии Гротовского, осуществляли «беспрепятственный переход психических импульсов во внешнее выражение».

Из этой модели можно выделить следующие особенности актерской психики:

1) относительная независимость направляющих факторов и реализующих механизмов, когда личностные факторы в процессе перевоплощения уходят на второй план («контрольная свеча», в терминологии Станиславского), а подлинно направляющими становятся факторы, диктуемые «магическим если бы», т.е. обстоятельствами роли;

2) степень развития механизмов, реализующих активность бессознательного, позволяющая вышеназванный «беспрепятственный переход…» В эту структуру можно вписать все привычные термины психологии творчества, характеризующие особенности актерской одаренности (действенное воображение, направленное внимание, эмоциональная память).

Способы развития этих возможностей известны и применяются во многих областях человеческой деятельности в той или иной степени. Общим механизмом является сознательная психическая саморегуляция — самовоздействие человека на самого себя, методы и приемы которой исследует и применяет психотерапия.

«Игнорирование клинического материала является крайностью неоправданной. Ведь это значительно сузило бы диапазон возможностей психологии творчества… раскрытие некоторых замаскированных механизмов творчества посредством использования материала из патологии вовсе не заставляет говорить о патологической природе самого творчества» (Абрамян Д. Об особенностях художественного творчества. Ереван, 1979, с. 20).

Из множества существующих методик можно выделить несколько подходов, имеющих применение и экспериментальное подтверждение: различные системы аутотренинга (релаксация, самовнушение, аутогипноз); гипнотическое внушение образа другой активной личности (эксперименты психолога В.Л. Райкова); биоэнергетический тренинг (телесная психотерапия А. Лоуэна); методы групповой психотерапии (К. Рудестам); методы воздействия на психоинтеллектуальную деятельность, предлагаемые синектикой (увеличение объема и подвижности ассоциативного мышления), дианетикой (расширение сознания).

Подробный анализ приемов перечисленных методов не может быть сделан в объеме этой статьи, а возможности их применения в театральной педагогике требуют аргументированного обоснования и экспериментального подтверждения. Первое может быть предпринято уже сейчас; второе же нуждается в выполнении многих условий, касающихся не только консолидации усилий сценической педагогики и психологии творчества на новом уровне (практическое взаимодействие в процессе обучения), но и структурной реорганизации системы театрального образования, т.к. существующая насыщенность и жесткость учебного плана не дают места эксперименту в рамках вузовской программы. Необходимо искать пути для проведения подобного эксперимента на основе научно-обоснованной методики, опирающейся на обобщение всего опыта как педагогики, так и психологии творчества. Очевидны два направления поисков: изыскание возможностей создания экспериментального курса при Театральном институте, но независимого от него методологически и организационно; сотрудничество с другими организациями, также заинтересованными в результатах эксперимента, например, РАН или Международным институтом резервных возможностей человека.

Остается отметить, что эти заметки не претендуют на исчерпывающее обоснование необходимости создания комплексной методики обучения актера с учетом современных представлений о природе творческого процесса, о которой шла речь. Объем статьи и тема сборника не позволяют этого сделать. К сожалению, пока приходится лишь ставить, но не решать проблему, которая все более актуализируется — проблему интеграции усилий науки и сценической педагогики в развитии художественной одаренности. Нужно помнить, что аналогичный подход и задача были сформулированы еще Станиславским, кстати, он же предложил И.П. Павлову практическое сотрудничество, которому не дано было осуществиться из-за смерти последнего. Попытки ее решения предпринимают немногие, среди них Гротовский, Барба и еще единицы… Их опыт на пути, предложенном Станиславским, требует исследования и обобщения; здесь же прикосновение к ним только иллюстрирует возможности, мимо которых нельзя проходить прямым наследникам учения.