

П.В. Симонов

**Метод К. С. Станиславского и физиология
эмоций**

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 792
ББК 85.33
П11

П11 **П.В. Симонов**
Метод К. С. Станиславского и физиология эмоций / П.В. Симонов – М.: Книга по Требованию, 2023. – 86 с.

ISBN 978-5-458-31589-0

Эмоциональная реакция человека - это сложный рефлекторный акт, все компоненты которого, двигательные и вегетативные, тесно связаны между собой. Вместе с тем принципы и степень влияния коры больших полушарий мозга на отдельные компоненты эмоции, несомненно, различны. Эти различия выступают особенно отчетливо в случае произвольного воздействия на эмоциональную сферу, когда мы имеем дело с регуляторными механизмами второй (речевой) сигнальной системы. Связь речевых сигналов с двигательными компонентами пряма и непосредственна: я скажу «поднимите руку», и человек без труда ее поднимет. Но кто из наблюдаемых лиц сможет выполнить такие речевые команды, как «сожмите кровеносные сосуды», «замедлите сердцебиения», «выделите в кровь адреналин» и т.п.

ISBN 978-5-458-31589-0

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2023
© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2023

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первоизданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.

объективным выражением. Разрабатывая приемы намеренного воспроизведения эмоций, Станиславский контролирует возникновение нужного состояния не по тому, что ему рассказывает и своих переживаниях актер, а по внешним признакам эмоции, по двигательным реакциям, по изменению деятельности внутренних органов. Проверая воспроизведение эмоции, Станиславский спрашивает у актера: «Когда вы думаете об этих впечатлениях, ваше сердце бьется ускоренно?» - и несколько ниже заявляет: «Раз вы способны бледнеть, краснеть при воспоминании, значит у вас есть эмоциональная память» (1938, стр. 337-338). Тезис о том, что в каждом физическом действии есть что-то от психологического, а в психологическом - от физического, К. С. Станиславский смело и последовательно распространяет на всю психическую деятельность человека, неоднократно подчеркивая, что самые сложные психологические ситуации выражаются через физические действия (например, вся сложность переживаний Сальери при отравлении Моцарта в известной трагедии А.С.Пушкина). По сути дела воззрения Станиславского исключают возможность субъективного переживания без внешнего физического выражения. В этом пункте взгляды К. С. Станиславского полностью совпадают с представлениями И.М.Сеченова и И.П.Павлова. Основу диалектического единства психического и физиологического, субъективно переживаемого и объективно выражаемого Станиславский совершенно правильно, в полном согласии с данными современной науки усматривает в их обусловленности одними и теми же воздействиями окружающей человека среды. Рассматривая вопрос о воспроизведении актером эмоционального переживания и его внешнего проявления в мимике, выражении глаз, интонациях речи, движениях и т.д., Станиславский особо подчеркивает необходимость сопоставления поступков человека с обстоятельствами, которыми эти поступки вызваны. Станиславский постоянно исходит из причинной обусловленности любого оттенка переживания, любого физического действия, причем ищет движущие силы психической жизни человека не в самих психических явлениях, а во внешних воздействиях окружающей среды, в обстоятельствах жизни и деятельности данного человека. Детерминизм системы Станиславского непосредственно перекликается с детерминизмом рефлексорной теории Сеченова и Павлова.

Материалистический характер взглядов Станиславского обнаруживается особенно отчетливо в его высказываниях о существовании объективных законов актерского искусства. В самом начале своего творческого пути молодой Станиславский приходит к выводу о том, что уметь просто и красиво говорить - целая наука, у которой должны быть свои законы. Вся дальнейшая деятельность создателя системы направлена на раскрытие этих законов, на овладение ими в интересах сценической практики. Константин Сергеевич неоднократно подчеркивает, что законы актерского творчества «не выдуманы», а «даны нам самой природой». Ему чужды субъективистские попытки создания законов творчества. «Зачем придумывать свои законы, когда они уже есть, когда они раз и навсегда созданы природой», - утверждает Станиславский (1938, стр. 572).

Овладение законами сценического искусства предполагает, прежде всего, их познание путем «изучения природы страстей». Это познание есть целенаправленный процесс, в ходе которого исследователь решает поставленные перед собой задачи. В противовес полумистическим рассуждениям о всесильной и непознаваемой интуиции Станиславский пишет: «Наши правила... мы устанавливали сознательно... Только неопровержимые законы ставились нами в основу знаний, практики и опыта» (1951, стр. 275). Однако знания о законах актерского творчества могут рассматриваться в качестве истинных достоверных знаний только в том случае, если они подтверждены сценическим опытом, практикой. Роль практики, как критерия достоверности наших знаний, хорошо понимал материалист Станиславский. «Наши правила,- писал он о созданной им системе, - сотни раз проведены как на себе, так и на других» (см. там же).

Создавая систему, К.С.Станиславский неоднократно говорил, что многие формулируемые им положения несомненно получат в будущем свое естественнонаучное обоснование, станут предметом тщательного объективного исследования. Мысль о научном обосновании, научном определении явлений актерского творчества пронизывает труды Станиславского, составляет ясно различимый подтекст изложения основ системы. В этом подтексте постоянно ощущается борьба двух тенденций. С одной стороны, Станиславский неоднократно пытается привлечь для уяснения того или иного явления труды психологов, пытается использовать психологические понятия и термины. С другой стороны, Константин Сергеевич как бы останавливает себя, много раз подчеркивая, что научное объяснение, научное определение разбираемых явлений - дело будущего, а сейчас заниматься этим преждевременно и даже излишне.

Нам думается, что указанная противоречивость в научном творчестве Станиславского не может быть объяснена только боязнью отпугнуть ученика-актера мудреными психологическими терминами, боязнью художника вторгнуться в малознакомую ему область смежных наук. Одну из причин подобной противоречивости следует искать, с нашей точки зрения, в состоянии науки о психической деятельности человека в тот период, когда создавалась «грамматика драматического искусства». Современная Станиславскому психология, медленно освобождавшаяся от субъективно-идеалистических пут, была способна в лучшем случае дать название явлению, указать его место в рамках той или той классификации, привести несколько аналогий из других областей жизни и деятельности человека. Станиславский не мог ни чувствовать, что так называемая психология художественного творчества бессильна приблизить исследователя к пониманию природы этого творчества, вскрыть объективную сущность наблюдаемых явлений, обнажить объективные движущие силы творческого процесса. Но в то же самое время, когда год за годом все отчетливее становились контуры системы, в области науки о мозге рождалось замечательное материалистическое учение И.П.Павлова, означавшее грандиозный скачок в познании человеком сложнейших форм органической природы. Создание учения о высшей нервной деятельности - великая победа человеческого разума над тысячелетними предрассудками в любом их проявлении: от религиозно-мистических легенд о бессмертной душе до субъективно-психологической схоластики.

Метод физических действий был ровесником метода условных рефлексов.

По мере развития учения об условных рефlekсах, с каждым новым его завоеванием становилось все яснее, что значение новой теории выходит далеко за пределы биологических наук - Физиологии и медицины, имеет непосредственное отношение к философии, педагогике, языкознанию, искусствоведению. Связи между учением о высшей нервной деятельности и различными отраслями знаний реализовались двумя путями. С одной стороны, сотрудники павловских лабораторий стали все чаще проецировать данные, полученные в эксперименте, на явления производственной, научной и художественной деятельности человека. Так, С.В.Клещев, исследуя вопросы о различении животными отношения тонов независимо от их высоты, о различном корковом действии диссонансирующих и консонирующих созвучий, о действии одного тона по сравнению с двойным и четверным, неоднократно подчеркивал, что полученные им факты имеют важное значение для теории музыки (Ф.П.Майоров, 54). С другой стороны, представители многих естественных и гуманитарных наук начинают обращаться к учению об условных рефlekсах, сопоставлять положения этого учения с данными своей науки. В качестве примера можно назвать работу математика Н.А.Романова «О возможности контакта между теорией вероятности и учением акад. И.П.Павлова об условных рефlekсах», написанную в 1935 г. Мимо достижений павловской школы не прошел и такой выдающийся деятель советского театра, каким был В.Э.Мейерхольд (1957 г.). В связи с юбилеем Ивана Петровича В.Э.Мейерхольд направил Павлову поздравительную телеграмму, где отмечается значение его трудов для теории сценического искусства. В ответном письме Павлов специально остановился на опасности упрощения в деле переноса добытых в лаборатории фактов на такую сложную область человеческой деятельности какой является область художественного творчества. И.П.Павлов особо подчеркнул индивидуальную неповторимость образов, созданных артистом, значение той «чрезвычайной прибавки», которую принято называть субъективным элементом, приносимым художником в свое произведение.

Павловское учение привлекло к себе пристальное внимание К.С.Станиславского. Станиславский изучает классическое произведение Павлова «Двадцатилетний опыт объективного изучения высшей нервной деятельности (поведения) животных» (из воспоминаний Ю.П.Фролова, 1949). На репетициях, в беседа с товарищами он начинает употреблять отдельные физиологические термины. Когда Л. М. Леонидов заметил, что в трактовке Константином Сергеевичем образа профессора Бородина и пьесы «Страх» есть «что-то от Павлова», Станиславский ответил ему: «До Павлова нам далеко. Но учение его к нашей актерской науке применимо» (цит. по Н.Горчакову, 1952). В 1933 г. артист А.Э.Ашанин (Шидловский) организовал при Всероссийском театральном обществе лабораторию по изучению творчества актера. Эту лабораторию возглавили ближайшие помощники Павлова Н.А.Подкопаев и В.И.Павлов. Через Ашанина И.П.Павлов передал свое согласие познакомиться с рукописью К.С.Станиславского, за что Станиславский благодарит Ивана Петровича в письме от 27 октября 1934 г. («Театр», 1958 № 10, стр. 52-53). Таким образом, в 30-х годах намечается чрезвычайно интересное и несомненно плодотворное творческое общение между автором учения об условных рефlekсах и

выдающимся преобразователем сценического искусства. К сожалению, смерть Ивана Петровича оборвала эту только что возникшую связь.

Позволительно задать вопрос: случайно ли обращение Станиславского к павловскому учению, то внимание, которое Станиславский проявил к теории условных рефлексов? Мы думаем, что не случайно. Стремление Константина Сергеевича к научному обоснованию системы, к научному анализу явлений актерского творчества впервые встретилось с возможностью осуществить этот анализ на основе «настоящей физиологии-головного мозга», на основе строго объективного изучения высшей нервной (психической) деятельности человека. Важнейшей предпосылкой научного обоснования системы послужило идейное родство творчества К.С.Станиславского и И.П.Павлова, философская общность их взглядов, материалистические основы системы Станиславского, диалектико-материалистический характер павловского учения. Метод физических действий и место условных рефлексов возникли на одном и том же этапе развития русской общественной мысли, началом которого явились труды революционных демократов XIX столетия. Эстетические воззрения Чернышевского и «Рефлексы головного мозга» Сеченова, критические статьи Добролюбова и «Письма об изучении природы» Герцена - вот те общие истоки, питаемые которыми выросли во весь свой могучий рост учение Павлова в физиологии и система Станиславского в искусстве.

Попытки физиологического анализа элементов актерского творчества имеют свою историю. Если не касаться далекого прошлого, высказываний древних философов, трактата Д. Дидро, глубоких раздумий М. В. Ломоносова и т.д., то в качестве одной из первых попыток в данном направлении следует признать замечательную записку великого русского драматурга А.Н.Островского «Об актерам по Сеченову» (1952). Эта записка была подвергнута обстоятельному анализу в дипломной работе выпускника ГИТИСа им. Луначарского М.А.Островского (1959). В 1920-1921 гг. председатель Петроградского союза работников искусств проф. В.Л.Симонов обратился к В.М.Бехтереву с предложением исследовать творческий процесс ряда крупных деятелей театра. Сотрудниками В. М. Бехтерева было осуществлено исследование репетиционной и исполнительской деятельности Шаляпина, Ершова, Грановской. В 1948 г. Л.А.Орбели в творческом содружестве с Топорковым, Завадским и Диким приступил к изучению системы Станиславского, опираясь на фактический материал и теоретические представления Павловской школы. Вопрос об организации экспериментального театра ставил П.К.Анохин. Ю.П.Фролов, на воспоминания которого мы уже ссылались, в разное время прочитал ряд в высшей степени интересных лекций для творческих работников театра. В 1955 г. по инициативе заслуженного артиста РСФСР Гайдарова и при участии физиолога Айрапетянца в Государственном академическом театре драмы им. Пушкина возник кружок, целью которого являлось ознакомление артистов с учением И.П.Павлова.

Наши первые попытки подойти к анализу естественнонаучных основ системы К.С.Станиславского относятся к 1952 г. Занимаясь с 1948 г. проблемой произвольных и непроизвольных реакций у человека, мы в 1952 г. по совету заслуженной артистки РСФСР Е.Э.Бибер обратились к трудам К.С.Станиславского, обнаружив в них подлинную сокровищницу изумительно тонких наблюдений, прямо относящихся к интересующей нас области физиологии. Результатом изучения системы явилась работа, где мы попытались привести творческие принципы К.С.Станиславского в «естественную и непосредственную связь» (Павлов) с достижениями современной физиологии высшей нервной деятельности человека (П.В.Симонов, 1955). Со временем стало ясно, что метод физических действий К.С.Станиславского имеет непосредственное отношение к ряду актуальнейших проблем нейрофизиологии человека: кортикальной регуляции деятельности внутренних органов, гипнозу, генезу невротических состояний, психотерапии и профилактике неврозов (П.В.Симонов, 1959, 1960). Это побудило нас обратиться к дальнейшему углубленному анализу физиологических основ метода.

Метод физических действий - своеобразный «ключ» к системе, краеугольный камень искусства сценического переживания. К.С.Станиславский неоднократно подчеркивал, что совокупность приемов, обеспечивающих произвольное вызывание всей гаммы естественных непроизвольных реакций, составляет «главный секрет системы», «главную основу нашего направления искусства». В методе физических действий заключена, по определению Станиславского, «суть творчества и всей системы». Имеющие место предложения заменить термин «метод физических действий» термином «методика» (Г.Никулин, 1956) побуждают нас уточнить природу явлений, обозначаемых этими терминами.

В системе К.С.Станиславского мы встречаем ряд принципов, отражающих объективные закономерности актерского творчества. В процессе дальнейшего развития театрального искусства формулировка этих принципов будет не раз меняться, закрепляя успехи теоретического познания и практического освоения законов творчества, однако сами эти законы останутся неизменными, именно потому, что они объективны, т. е. независимы от воли и желания людей.

Несомненно, что значительным изменениям подвергнется в будущем и метод Станиславского. Как всякий метод познания действительности и воздействия на нее, метод Станиславского используется деятелями театра в виде разнообразных частных методик, т.е. приемов, способов, приспособлений. Методики, как способы практической реализации метода будут меняться и, нередко уже меняются на наших глазах (например, в творческой практике М.О.Кнебель - 1955 и П.М.Ершова - 1959). Однако сущность метода Станиславского - провозглашенный им путь произвольного воздействия на непроизвольные эмоциональные реакции - сохранится, ибо сам метод возник как отражение объективных законов творчества, подобно тому, как диалектический метод познания отражает диалектику природы. Предложение заменить термин «метод физических действий» терминов «методика» неприемлемо, потому что путает совершенно различные понятия.

Существует мнение о том, что метод физических действий был открыт Станиславским на заключительном этапе его творчества и потому является добавлением к системе, весьма спорным и отнюдь не обязательным. Действительно, название метода было сформулировано Станиславским в конце его творческого пути. Сам метод возник вместе с системой, он пронизывает всю систему от начала до конца. Не признавать этого - значит не понимать самую суть системы. Метод физических действий находится в таком же отношении к системе К.С.Станиславского, как метод условных рефлексов к теории И.П.Павлова, естественный отбор к учению Ч.Дарвина, принцип нарастания атомного веса элементов к системе Д.И.Менделеева. Вне метода нет системы.

Основополагающая, ключевая роль действий в искусстве актера четко определена и всесторонне аргументирована в известной монографии П.М.Ершова (1959). Можно полемизировать с попытками автора выделить категорию элементарных действий, из которых, по мнению П.М.Ершова, строится поведение сценического персонажа. Но оценка действия как технологической основы актерского искусства вряд ли подлежит пересмотру.

Бесконечно сложный процесс сценического творчества отнюдь не сводится к использованию метода физических действий. Анализ этого процесса далеко выходит за пределы физиологии высшей нервной деятельности, подлежит компетенции эстетики и театроведения как вполне самостоятельных отраслей науки. Не исчерпывая творческого процесса в целом, метод физических действий служит совершенно определенной задаче: он обеспечивает одно из существеннейших условий плодотворного актерского творчества – состояние сценического переживания.

Глава первая

ИСКУССТВО

СЦЕНИЧЕСКОГО ПЕРЕЖИВАНИЯ

Драматический театр как род искусства есть отражение действительности в сценических образах путем воспроизведения картин общественной жизни человека, его поведения, его поступков в избранных драматургом обстоятельствах. Создание сценического образа, воспроизведение какого-то отрезка жизни действующего лица - вот та непосредственная задача, которая каждый раз встает перед актером, получившим роль. Несомненно, что решение этой задачи определяется прежде всего идейным замыслом автора пьесы, концепцией режиссера, ставящего спектакль, замыслом самого актера, т.е. сверхзадачей,

по терминологии К. С. Станиславского. Исходным материалом для создания образа служит текст пьесы, обстоятельства, предлагаемые драматургом, реплики действующего лица. Воспроизведение жизни персонажа драматического произведения требует от актера обширных и разносторонних знаний истории, быта, обычаев, манеры держаться, национальных особенностей, всего жизненного уклада, всей совокупности политических и моральных признаков эпохи, в которой происходит действие пьесы. С другой стороны, процесс создания сценического образа немыслим без наличия у актера достаточного запаса профессиональных навыков и умений, к которым относятся: внешняя характерность, пластика, дикция, выразительная речь, обращение с предметами, умение носить костюм, гримироваться и т.д. и т.п.

Вооруженный текстом пьесы, знаниями о происходящих в ней событиях и профессиональными навыками, актер может произнести реплики, написанные драматургом, и выполнить действия, предусмотренные в ремарках. И все это не будет иметь никакого отношения к сценическому искусству в том высоком, реалистическом его понимании, которое единственно разделял и отстаивал К.С.Станиславский. Воспроизведение жизни действующего лица означает не механическое копирование внешней линии его поведения, а перевоплощение актера в изображаемый сценический персонаж. В творческом процессе перевоплощения цели, чувства, стремления и надежды изображаемого лица должны на время стать целями самого артиста, его чувствами, его стремлениями, его сокровенными надеждами. Представить – значит воспроизвести движения и слова, предусмотренные текстом пьесы. Перевоплотиться - значит пережить чувства сценического персонажа. Выражения «чувство» и «эмоция» обычно употребляются как синонимы. Для простоты изложения точно так же их будем потреблять и мы. Вместе с тем нельзя не согласиться с психологом А.Г.Ковалевым (1957), предлагающим разграничивать эти, далеко не равнозначные понятия. Под чувством понимается устойчивое отношение человека к явлениям действительности. Одно и то же чувство может реализоваться в различных эмоциях. Так чувство любви к Родине в зависимости от обстоятельств может породить эмоции гнева, радости или печали. Эмоции человека объективно выражаются в разнообразных двигательных актах - жестах, мимике, выразительных движениях тела, изменениях голоса и речи. К явлениям эмоциональной природы следует отнести интонации речи, усиление или ослабление громкости, речевой ритм, возникновение и продолжительность пауз (А.Н.Гвоздев, 1957). Переживание эмоций сопровождается тремором конечностей, изменениями мышечного тонуса, мигания и движения глаз. Особенно характерны для эмоций сдвиги в деятельности внутренних органов, вегетативные реакции организма - изменения дыхания, ритма сердцебиений, кровяного давления и объема сосудов, температуры кожи и ее сопротивления электрическому току, потоотделения, пиломоторной реакции («гусиная кожа»), кожно-гальванического рефлекса, диаметра зрачков, движений желудка и кишечника, слюноотделения, секреторной функции эндокринных желез, клеточного и химического состава крови, обмена веществ. Изменения деятельности внутренних органов при переживании эмоций были описаны еще врачами древности - Авиценной, Гиппократом, Галеном. Таким образом, эмоции человека имеют сложную многозвеньевую структуру, все компоненты которой, двигательные и вегетативные, тесно связаны между собой и включаются высшими регуляторами как целостный рефлекторный акт.

К.С.Станиславский выделил три основных типа воспроизведения эмоций актерами трех различных направлений. Актер-ремесленник воспроизводит внешнюю картину эмоции, не пытаясь вызвать в себе переживание, сходное с переживанием действующего лица, ни в процессе репетиционной работы, ни во время спектакля. К.С.Станиславский метко назвал такой тип воспроизведения чувств ремеслом подражания, передразнивания. Поскольку актер-ремесленник с самого начала идет от внешнего выражения эмоции, он неизбежно воспроизводит самые характерные, наиболее часто повторяющиеся ее признаки. Это отчасти обусловлено свойством нашей памяти улавливать прежде всего и удерживать особенно долго наиболее характерное в рассматриваемом предмете. Внешняя картина воспроизводимой эмоции становится предельно схематичной, обедненной превращается в своеобразный условный знак того или иного эмоционального состояния. Актер-ремесленник выражает, вернее обозначает, все случаи страха, гнева, радости при помощи одни и тех же жестов, интонаций, мимики. Эти условные приемы обозначения чувств становятся общими для всех представителей актерского ремесла. Штамп является характерной чертой ремесленничества. «Должно быть триста лет, - замечает К.С.Станиславский, - трагическое событие изображается выпученными глазами, потиранием лба, стискиванием головы, прижиманием рук к сердцу. Все это штамп» (1938, стр. 304). Штамп не может произвести большого впечатления на зрителя, не может вызвать в нем ответных чувств. С одной стороны в этом повинна схематичность внешнего выражения эмоции, отсутствие тех конкретных деталей, тех жизненных подробностей, которые сразу сообщают картине подлинную достоверность. С другой стороны, актер-

ремесленник демонстрирует зрителю привычные, десятки раз повторявшиеся признаки эмоций. Создаваемые им картины внешнего выражения чувств лишены фактора новизны - могучего стимулятора высшей нервной деятельности, о значении которого мы будем подробнее говорить ниже.

Актер-ремесленник оказывается рабом созданных им штампов. Любое непредвиденное изменение в ходе спектакля, любая случайность способны выбить его из колеи, ибо актер становится беспомощным, если его лишить раз и навсегда закреплённых жестов, интонаций, пауз. Ощущая схематичность и невыразительность своих штампов, актер-ремесленник пытается оживить их искусственным взвинчиванием своих чувств. Как правило, в подобных случаях актерская эмоция приходит в противоречие с теми чувствами действующего лица, внешняя картина которых должна быть воспроизведена актером.

В отличие от актера-ремесленника актер искусства представления стремится пережить несколько раз чувства, совпадающие с чувствами действующего лица. Переживая нужное ему чувство, актер запоминает внешнее выражение этого чувства и учится повторять внешнюю картину эмоции без соответствующего переживания. Память на движения, интонации, мимику - «мышечная память», как совершенно точно обозначает ее Станиславский, - развита у артистов представления чрезвычайно.

Избирательное воспроизведение двигательных компонентов эмоции хорошо демонстрируют опыты психолога К.И.Платонова (1957). Двум студентам театрального института было дано задание изобразить чувство радости. Один из них попытался вызвать у себя это чувство, второй ограничился чисто внешним рисунком. При помощи специальных приборов у первого актера были зарегистрированы характерные для эмоционального возбуждения сдвиги в деятельности внутренних органов. У второго испытуемого эти сдвиги полностью отсутствовали.

Нужно ли говорить, что воспроизведение эмоций в искусстве представления значительно богаче, естественнее, правдоподобнее, чем в актерском ремесле. Искусство представления дало театру целую плеяду блестящих исполнителей. Мы являемся современниками и свидетелями игры таких мастеров, как актеры театра Французской Комедии, английской труппы Питера Брука, французского Народного театра, возглавляемого Жаном Вилларом. Искусству представления принадлежит творчество выдающихся советских художников А.Коонен, Э.Гарина, С.Мартинсона и др. Однако театру представления в значительной мере присущи недостатки, которыми наделен актер-ремесленник. При запоминании внешнего выражения эмоции неизбежно теряется полнота картины, ибо запоминается только характерное, привычное, наиболее часто встречающееся. Живое чувство, волнение во время спектакля мешает артисту представления, потому что нарушает стереотипное воспроизведение однажды найденных форм. По существу, искусство представления есть изощренное сценическое ремесло.

Наиболее плодотворным направлением реалистического театра К.С.Станиславский считал искусство сценического переживания. Искусство переживания противопоставляет изображению внешних признаков чувств воспроизведение подлинных эмоций путем приспособления чувств актера-исполнителя к переживаниям действующего лица. Эти переживания актер вызывает в себе каждый раз, когда он находится в образе вне зависимости от того, идет ли речь о первой репетиции или о сотом спектакле. Станиславский особо подчеркивает значение непрерывности переживания, он рекомендует и за кулисами оставаться в образе изображаемого лица. Вхождение в сферу чувств сценического персонажа требует известного времени, вот почему Станиславский выдвигает положение о «гриме души» артиста перед спектаклем. Вхождение в образ, выражающееся, в частности, следовым переживанием после окончания спектакля, было присуще многим выдающимся артистам. Писатель Л.Никулин (1954) вспоминает, что когда Ф.И.Шляпин приходил из театра к А.М.Горькому, по манере артиста сидеть за столом, говорить, обращаться с предметами можно было почти безошибочно определить, кого играл сегодня Шляпин: Мефистофеля, Базилио или Еремку. Почему же К.С.Станиславский так настаивает на необходимости сценического переживания? Он сам дает исчерпывающий ответ на этот вопрос. «Тонкость и глубина человеческого чувства - не поддаются техническим приемам. Они нуждаются в помощи самой природы в момент естественного переживания и его воплощения, - пишет Станиславский. - ... механически любить, страдать, ненавидеть и выполнять живые человеческие задачи моторным способом, без всякого переживания... нельзя» (1938, стр. 249). К игре актера могут быть в полной мере отнесены слова А.С.Пушкина: «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах - вот чего требует наш ум от драматического

писателя». Выраженная эмоциональная окраска действий, поступков изображаемых лиц является немым условием впечатляющей силы сценического произведения. Холодный рассудочный спектакль не взволнует зрителя, не пробудит у него кровной заинтересованности в судьбе персонажей. Говоря о «сокровенной сути» театрального представления, А. Попов (1956) с законной тревогой отмечает факты недооценки эмоциональной основы сценического искусства в деятельности некоторых работников советского театра. Иногда приходится слышать, что сценическое переживание необходимо только в камерном спектакле, в бытовой и психологической драме, а героический спектакль нуждается в приемах из арсенала искусства представления. Ошибочность подобных положений убедительно раскрыта в статье Л. Свердлина (1956), на ряде примеров показавшего необходимость переживания в любом спектакле, в том числе и героическом.

К. С. Станиславский признает, что им умышленно делается акцент на эмоциональной стороне творчества, ибо глазами противниками являются актерское ремесло и искусство представления. Однако было бы величайшей ошибкой представлять Станиславского апологетом актера «нотра», той разновидности дилетантизма, которая все свои упования возлагает на «нерв» на стихийную интуицию таланта. Технической грамотности, техническому мастерству артиста Станиславский придавал исключительно большое значение. Совокупность профессиональных навыков актера должна обусловить правильное внешнее сценическое самочувствие, превращающее голосовой и телесный аппарат актера в совершенный инструмент для выражения любого оттенка переживания. По свидетельству Р. Симонова (1956) Станиславский занимался с молодежью ритмом, жестом, дикцией, голосом, выразительным словом, обращением с предметом, историческими обрядами и многими другими дисциплинами обогащающими арсенал выразительных средств исполнителя. Только совершенное владение профессиональной техникой обеспечивает артисту ту необходимую свободу, которая позволяет ему целиком отдаться чувствам изображаемого лица. Тем более странным кажется утверждение о том, что система Станиславского якобы отрицает необходимость технического мастерства исполнителя, что яркость и выразительность сценического образа возникают сами собой у любого «переживающего» дилетанта (В. Боботов, 1956). Воспроизведение чувств изображаемого актером лица, являясь важнейшей предпосылкой создания убедительного сценического образа, само по себе не заменяет и не исчерпывает всей сложности творческого процесса. Можно представить себе человека, способного с изумительной легкостью вызывать у себя любое эмоциональное состояние и абсолютно неспособного сыграть в спектакле даже эпизодическую роль. Сценическое переживание актера становится могучим средством воздействия на зрителя только будучи включено в синтетическое единство выразительных возможностей театрального представления.

- Но, позвольте, - остановит нас критически настроенный читатель, - ведь зритель, сидящий в зале, может судить о переживаниях действующего лица только на основании внешних, двигательных проявлений того или иного чувства. Вегетативные реакции, изменения деятельности внутренних органов зритель не воспринимает. Даже побледнение или покраснение лица артиста, зависящее от реакции кровеносных сосудов, скрыто за слоем грима. Для зрителя безразлично, переживает актер данное эмоциональное состояние или остается бесстрастным, была бы воспроизведена внешняя картина эмоции, ее двигательные компоненты: жесты, мимика, интонации речи. Совершенно очевидно, что, если бы актер, не переживая, был действительно способен воспроизвести всю картину внешнего сражения эмоции, во всей ее жизненной полноте и достоверности, требование сценического переживания потеряло бы смысл. Однако точные экспериментальные факты показывают, что это не так. Колмен (I. Coleman, 1949) регистрировал при помощи фотоаппарата внешние мимические проявления подлинных эмоций, а потом просил испытуемых намеренно воспроизвести соответствующую мимическую картину. Оказалось, что эти два типа реакций существенно отличаются друг от друга. Произвольное воспроизведение моторных компонентов эмоциональной реакции ведет к неизбежной схематизации ее проявлений, к утрате тех двигательных (мимических, интонационных, жестикуляторных) деталей, которые подчас в наибольшей степени придают внешней картине переживания достоверность и впечатляющую силу.

Почему избирательное воспроизведение моторных компонентов эмоции обедняет и схематизирует картину ее выражения? Почему необходимо воспроизведение эмоции как целостного рефлекторного акта? Почему актерское творчество нуждается "в помощи самой природы в момент естественного переживания и его воплощения»?

Ответить на эти вопросы нам поможет обзор тех сведений, которыми располагает современная наука в отношении физиологических механизмов эмоций.

Глава вторая

ФИЗИОЛОГИЧЕСКИЕ МЕХАНИЗМЫ

ЭМОЦИЙ

И.П.Павлов связывал эмоции голода, страха, ярости, полового влечения и т.д. с врожденными безусловными рефлексам. Эмоция есть сложный комплекс физиологических сдвигов обусловленных возникновением какой-либо потребности живого организма, будь то обеднение крови питательными веществами необходимость сохранения своей целостности, циклическая, активность желез внутренней секреции, связанная с продолжением рода. При наличии соответствующей потребности непосредственным толчком к возникновению эмоционального состояния служат внешние раздражители - сигналы безусловного и условного (приобретенного в индивидуальном опыте) характера. Примерами сигнального значения безусловных раздражителей может служить врожденная пищевая реакция грачат на обдувание спины взмахами крыльев родителей (П.К.Анохин, 1949) или поиск соска у щенков в ответ на прикосновение к мордочке теплым мягким предметом (Э.Р.Ужавини, 1958).

Возбуждение нервных центров, реализующих эмоциональное состояние, ведет к следующим важным последствиям. Во-первых, оно инициирует ту внешнюю моторную деятельность организма, которая способна привести к удовлетворению возникшей потребности: добывание пищи, поиск самки, устранена вредоносного воздействия. Во-вторых, оно обеспечивает эту моторную деятельность срочной перестройкой функций внутренних органов: дыхания, кровоснабжения, потоотделения, секреции гормонов, обмена веществ; заблаговременно готовит организм к усвоению пищи, к осуществлению полового акта, к борьбе с врагом. Наконец, в-третьих, влияния, исходящие из центров данной эмоции, активизируют различные отделы мозга и рецепторные аппараты (органы чувств), вовлекая их деятельность по удовлетворению данной потребности.

Образно говоря, с помощью механизмов эмоции «частными сдвиг в организме, изменение одного из звеньев его жизнедеятельности (обеднение крови питательными веществами, болевое раздражение участка кожи, наполнение семенных пузырьков) превращается в «дело всего организма», перестраивает его текущую активность, мобилизует организм в целом на сохранение его индивидуального или видового существования. Эмоция есть генерализованная потребность.

Физиологические механизмы эмоций тесно связаны с деятельностью подкорковых центров безусловных рефлексов: пищевого, полового, оборонительного и т.д.

По данным Н.А.Рожанского (1957), безусловную пищевую реакцию дает электрораздражение верхней части бледного ядра, передней части внутренней капсулы около бледного ядра, переднего ядра и задней нижней части медиального ядра зрительного бугра. В последние годы в гипоталамической области удалось довольно точно локализовать два функционально противоположных центра: голода и насыщения (Анлайкер, Мейер - I.Anliker, I.Mayer, 1957 и др.). При двустороннем повреждении гипоталамуса в туберальной части возле ножки гипофиза на 1 мм от средней линии наблюдаются гиперфагия и ожирение. Разрушение в той же области на 2 мм от средней линии обуславливает отказ животного от пищи и быстрое истощение (Бробек - I.Brobeck, 1957). По данным Мейера (I.Mayer, 1957), центр насыщения в вентромедиальной части гипоталамуса особенно чувствителен к содержанию глюкозы в крови.

К сожалению, мы не располагаем такими же точными сведениями о строении и локализации подкоркового оборонительного центра. Установлено, что раздражение электрическим током гипоталамуса у кошек и обезьян вызывает реакции страха и ярости. По мнению Г.Мэгуна (1960), пока неясно, приурочены ли переживания боли, ярости и страха к различным нервным структурам или эти реакции осуществляются общим механизмом.

В латеральных базальных отделах промежуточного мозга расположены центры половой активности.

Непосредственная связь эмоций с центрами врожденных специализированных рефлексов отнюдь не означает, что этими центрами исчерпывается анатомический субстрат эмоциональных реакций. Биологический смысл эмоции - генерализация "частной" потребности организма, возведение ее в степень общеповеденческого акта предполагает участие сложной системы церебральных структур. Еще в 1928 г. П.Берд (P.Bard, 1928) обнаружил, что эмоциональные реакции у животных исчезают после разрушения задней части промежуточного мозга. Исчезновение эмоциональных реакций у кошек и обезьян, сопровождающееся каталептическим состоянием и сном, наблюдается при повреждении гипоталамуса. Гессом (W.Hess, 1954, 1956) и Уитлеем (M.Wheatley, 1944) было убедительно показано, что реакции при раздражении гипоталамуса являются истинными эмоциями, а не псевдоаффектами, т.е. не чисто внешним двигательным ответом. По современным представлениям, механизм эмоций включает гипоталамус, передние ядра таламуса, поясную извилину, область извилины гиппокампа и свод мозга. (Д.Линдслей, 1960).

И.С.Беритов (1961) полагает, что субъективные эмоциональные переживания связаны с деятельностью древней коры. В структурах палеокортекса осуществляется интеграция активности соматовегетативных центров гипоталамуса в целостные эмоциональные реакции. Различные образования древней коры регулируют состояния ярости (lobus pyriformis и базальное ядро амигдал), страха (поясная извилина, передняя часть латерального ядра амигдал и гиппокамп), голода (крючок).

Выше мы уже говорили, что для эмоционального возбуждения характерны многочисленные изменения в деятельности внутренних органов. Знаменательно, что центры вегетативного отдела нервной системы, регулирующей функции внутренних органов, расположены в тех же областях мозга, которые участвуют в реализации эмоций. Так, основной фокус симпатической нервной системы находится в задней половине гипоталамуса а раздражение переднего гипоталамуса вызывает парасимпатические эффекты: брадикардию, перистальтику кишечника, тошноту, рвоту.

В процессе осуществления эмоциональной реакции ведущая главенствующая роль принадлежит ее двигательным компонентам (А.А.Ухтомский, П.К.Анохин, Р.М.Могенович и др.) Именно движение образует, по меткому выражению А.А.Ухтомского, тот «моторный стержень», вокруг которого и в значительной мере ради которого формируется целостный рефлекторный акт. В том случае, пишет П.К.Анохин, когда животное должно утолить голод, «центральная интеграция нервных процессов складывается таким образом, что решающим звеном в многообразном эффекторном комплексе является двигательный компонент реакции» (1949, стр. 55). Значение двигательного компонента хорошо демонстрируют опыты К.И.Платонова (1957). Испытуемой в гипнозе придавалась поза, соответствующая той или иной эмоции. Это вызывало характерные для данной эмоции изменения деятельности внутренних органов.

Перед физиологами давно уже вставал вопрос: участие каких мозговых структур, какой механизм их вовлечения в деятельность придают рефлекторной активности животных и человека выраженный эмоциональный характер. В свое время всеобщее внимание привлекла теория Джемса (James W., 1884) и Ланге (Lange G., 1885), утверждавших, что решающее значение для возникновения эмоционального состояния имеют сигналы с исполнительных органов - мышц, кровеносных сосудов и т. д. Таким образом, по мнению Джемса и Ланге, внешний раздражитель вызывает реакцию - комплекс эффекторных сдвигов в мышцах и внутренних органах, а нервные импульсы от этих органов вторично порождают эмоциональное состояние. "Нам грустно, потому что мы плачем", - так можно кратко формулировать сущность этой концепции. Отзвуки взглядов Джемса и Ланге можно встретить и в современной физиологии. "Только в том случае, если избирательное возбуждение эффекторных

аппаратов заканчивается положительным эффектом, мы получаем в виде конечного звена эмоцию с подчеркнуто положительным характером» (П.К.Анохин, 1949, стр. 77).

Однако огромное количество фактов убеждает нас в том, что роль «обратной сигнализации» с исполнительных аппаратов в концепции Джемса – Ланге оказалась явно преувеличенной. Следующие существенные возражения против этой концепции привел выдающийся физиолог Кеннон (W. Cannon, 1927):

- 1) полное отделение внутренних органов от центральной нервной системы не изменяет эмоционального поведения;
- 2) одни и те же висцеральные изменения происходят при очень разных эмоциональных и неэмоциональных состояниях;
- 3) рецепторы внутренних органов относительно малочувствительны;
- 4) висцеральные изменения протекают слишком медленно, чтобы служить источником эмоциональных ощущений;
- 5) искусственное возбуждение висцеральных изменений, типичное для сильных эмоций, не вызывает последних.

Весьма убедительным опровержением теории Джемса - Ланге могут служить опыты с самораздражением крыс, впервые поставленные Олдсом и Милнером в 1954 г. Оказалось, что в области гипоталамуса можно найти такие точки, раздражение которых электрическим током побуждает крысу вновь и вновь раздражать себя при помощи специального устройства. Важно подчеркнуть, что автостимуляция, как правило, не сопровождается сколько-нибудь выраженными вегетативными и двигательными реакциями эмоционального характера. Тем не менее устойчивое стремление крысы наносить себе раздражения (до 8000 в час) заставляет думать, что эти раздражения вызывают возбужденное состояние центров положительных эмоций. Таким образом, «выход» эмоционального возбуждения на исполнительные аппараты отнюдь не является обязательным условием возникновения эмоционального состояния. Видные теоретики в области биологической кибернетики (Л.Бертаданфи и др.) рассматривают безусловные рефлексы как динамические системы направленного действия с жесткой, наследственно закрепленной программой. По мнению Бертаданфи, обратные связи возникают и процессе развития в качестве вторичной регуляции над первичным динамическим взаимодействием. Биологически целесообразно, чтобы эмоция не угасала до тех пор, пока не будет достигнуто удовлетворение данной потребности организма. Инертность, устойчивость, длительность эмоционального возбуждения, его относительная независимость от деятельности исполнительных органов возникли как закономерный продукт эволюции живых существ.

Более того, можно утверждать, что сигнализация с эффекторных органов ведет не к возбуждению, а к торможению соответствующих нервных центров. Так, наполнение желудка устраняет ощущение голода и прерывает пищедобывательную деятельность животного еще до того, как питательные вещества поступят в кровь (П.К.Анохин, 1949), а осуществление двигательной реакции, избавляющей животное от боли, ведет к снижению кровяного давления и нормализации пульса (Солтысик и Яворска - St. Soltysik and K.Jaworska, 1961).

Отвергнув теорию Джемса - Ланге, Кеннон пришел к выводу, что возникновение эмоционального состояния связано с вовлечением нервных центров зрительного бугра. Специфическое качество эмоции добавляется, по мнению Кеннона, к простому ощущению, когда возбуждаются таламические процессы.

Последующее развитие нейрофизиологии показало, что характерные особенности эмоциональных состояний правомерно, относить не к классическим структурам, как думал Кеннон, а к ретикулярной формации ствола головного мозга и таламус, (Г.Мэгун, 1960; Д. Линдслей, 1960 и др.). Все, что нам сегодня известно о ретикулярной формации, убеждает, что именно это образование в наибольшей мере способно явиться «генерализатором» той или иной «частной» потребности организма. Ретикулярная формация оказывает широкое и разностороннее влияние на различные отделы центральной нервной