

выразна, дасканала, членараздзельна", - пісаў у свой час В.Авінарыус.

Кіраўнік тэатральнага самадзейнага калектыву - гэта перш за ўсё асоба, якая ўсё сказанае павінна рэалізаваць на практыцы. Страсцямі, як і ў жыцці, апантанымі літаратурнымі і сцэнічнымі героі. Яны любяць, ненавідзяць, зайздросцяць, абурваюцца, гневаюцца і г.д. Любое пачуццё перажываецца. Таму ўсе эмацыянальныя праявы чалавеча павінны ўлічвацца выкладчыкамі "Сцэнічнай мовы" і "Культуры мовы".

У сучасным тэатры існуюць дзве крайнасці. З аднаго боку - жаданне быць бліжэй да побытавай мовы, без залішняй дэкламацыі, якая прыводзіць да неразумення таго, што гаворыцца са сцэны, і тым самым губляе свай сэнс. З другога боку - дэкладнае словавамаўленне, якое так перашкаджае дзеянню.

Тэатральны ж у сучаснай драматургіі да неспрыматаслоўя ставіць больш складаныя патрабаванні да будучых акцёраў і рэжысёраў самадзейных тэатраў. А абыякавасць да вымаўлення можа змяніць сэнс сказанага.

Слова павінна быць дзейным. Ёсць розныя этапы працы над мовай, ад разгадвання сэнсу слова да сувязі яго з дзеяннем. Ад прымавак, скорасгаворак, трэнінгу - да літаратурных твораў. Праца над тэкстам мае вялікае выхавальнае значэнне, яна фарміруе светапогляд рэжысёра. Таму трэба вельмі ўважліва ставіцца да слова як сродку сцэнічнай выразнасці.

Вучэбны матэрыял павінен быць разнастайным. І тут вельмі важна весці комплекснае выхаванне. Тэатральная гульня - акцёр-гледзач - павінна праводзіцца ў час працы над мовай. Гульня захапляе студэнтаў і выклікае добрыя эмоцыі, дапамагае дэкладна фарміраваць свабоднае гучанне голасу. Рухі каардынуюцца з мовай, з гучаннем галосных і зычных і іх спалучэннем у розным рытме. Гэтаму садзейнічае і свядомы палыход да рытмічных функцый свайго цела. (Тут вельмі добра імправізаваць на тэму любога спектакля, які знаходзіцца ў працэсе рэжысёрскага занятка па майстэрству акцёра.) Рытм акцёра паслядоўна пераходзіць у псіхафізічны стан сцэнічнага вобраза.

Адным з неабходных момантаў навучання студэнтаў з'яўляецца выкарыстанне тэхнічных аўдыа- і відэасродкаў. Гэта патрабуецца для жаснага аналізу моўных здольнасцей студэнтаў і для выкаранення недахопаў. Асаблівае значэнне мае праца з тэхнічнымі сродкамі па развіцці моўнага слыху. Яна дапамагае пера-

даць інтанацыйны малюнак слова, выявіць якасць гучання, зняць мускульнае напружанне, змацаваць ці паслабіць гук, змяніць рытм мовы.

Ад простых задач - дзейнічаць ад "я" ў прапанаваных абставінах - трэба перайсці да больш складаных практыкаванняў над тэкстам з тым, каб раздзелы курса "Сцэнічная мова", прысвечаныя дыкцыі, дыханню і голасу, арфаэпіі, працы над словам, былі паспяхова засвоены. Гэтаму павінна садзейнічаць цесная сувязь з выкладаннем спецыяльных дыспціплін, асабліва з курсам "Рэжысура і майстэрства акцёра".

Пасюціна З.М.,
дацэнт

АБ НЕКАТОРЫХ АСПЕКТАХ ЭМАЦЫЯНАЛЬНАСЦІ АКЦЁРСКАЙ ТВОРЧАСЦІ

Адзін з асноўных паказчыкаў сапраўднай мастацкасці ў тэатры — эмацыянальная насычанасць выканання. Эмацыянальнасць уласціва ўсім відам мастацтва. Але ў тэатры маюцца на ўвазе сцэнічныя перажыванні акцёра, а не яго пачуцці. Сцэнічныя перажыванні - гэта цэлы комплекс адчуванняў, думак, пачуццяў, якія бесперапынна мяняюцца разам з "жыццём ролі", якую акцёр выконвае.

Ці можа чалавек быць адначасова абыякавым і ўзрушаным? Захопленым і непарушным спакойным? Ці можна патрабаваць ад чалавеча, каб ён ператварыўся ў ...двух? Раздвоіўся? Станіслаўскі характарызуе гэты свосааблівы псіхічны стан менавіта так: раздваенне. Выўляецца супярэчнасць паміж эмацыянальным станам акцёра і "эмацыянальным станам" персанажа, якога той увасабляе. Гэта супярэчнасць і дазволіла аўтару "Парадокса пра акцёра" Дэнні Дзідро сівярджыць, што чым больш шчыра акцёр перажывае, тым горш ён іграе, а калі захопіцца да самазабыцця, дык рызыкуюе зрабіцца проста смешным.

Працуючы на сцэне, акцёры так званана "тэатра прадстаўлення" паказваюць гледзачу не сам творчы працэс, а толькі яго вынікі. Пасля таго як вобразу знойдзена адпаведнае мастацкае ўвасабленне, такія акцёры замацоўваюць

што ў сваёй мускульнай памяці (больш устойлівай, менш залежнай ад розных уплываў звонку).

Калі ж мы гаворым пра месца эмоцый сярод псіхафізічных функцый чалавэка, дык абавязкова павінны звярнуць увагу на іх узасмасувязь з чалавэчымі здольнасцямі. Побач з індывідуальнымі псіхічнымі асаблівасцямі актёраў павінна быць здольнасць валодаць сабою.

Актёру трэба ведаць самога сябе, выпрацаваць умненне прыслухоўвацца да заўваг рэжысёраў, педагогаў, калет, звесці да мінімуму недахопы сваіх знешніх і ўнутраных даных.

Паводзіны актёра на сцэне - працэс складаны. З аднаго боку яго "кантралююць" прапанаваныя абставіны, з другога боку - уласныя нервы, эмоцыі, цела увогуле, увесь псіхафізічны апарат. Якой будзе рэакцыя актёра на тую ці іншую падзею і'ссы? Гэта залежыць ад эмацыянальнай рэакцыі яго асобы. Сцэнічны вобраз быццам камбінуецца з "характару ролі" і характару актёра.

Але чым сцэнічныя эмоцыі адрозніваюцца ад жыццёвых? У жыцці мы адчуваем, так сказаць, першасна, пад уплывам натуральных і рэальных раздражняльнікаў; на сцэне актёр карыстаецца другаснымі адчуваннямі, гэта значыць, тымі, што ўжо некалі перажыў (а зараз быццам "дастаў" іх са сваёй эмацыянальнай памяці). На моцы і пераканаўчасці гэтых другасных адчуванняў могуць ні ў чым не саступаць першасным.

Студэнты (а ў большасці сваёй і прафесійныя актёры), якія няцямат вывучаюць сваю прыроду і не займаюцца псіхафізічным трэнінгам, не ўсвядомляюць, што для пераканаўчасці паводзін на сцэне трэба абмяжоўваць актыўнасць свайго нервова-псіхічнага апарату. Але ж спецыфіка актёрскай творчасці якраз ў тым, каб пастаянна парушаць мяжу вызначанага ўзроўню, трапляючы ў эмацыянальны стан свайго персанажа.

Прамерныя перажыванні могуць выклікаць такія разбуральныя зрухі ў чалавэчым арганізме, што яго "ўнутраная раўнавага" парушыцца надоўга. Пры гэтым чалавек змяняецца не толькі звонку. Эмоцыі "правакуюць" цэлы комплекс біяхімічных змяненняў у сэрцы, крыві, мышцах. Інакш кажучы, падобнае самавыяўленне актёра мусіць ператварыцца ў акт некантралюемасці і неэстэтычнага агалення жыццёвых тэмніц. Псіхіка кожнага здаровага чалавэка (як актёра, так і глядзя) актыўна супраціўляецца такому тэатру. Меналіта таму

рэжысёр-педагог не павінен заставацца аб'ектам да самаадчування актёра ці студэнта перад выходам на сцэнічную пляцоўку. Задача рэжысёра-педагога - суаднесці тэмперамент актёра са сваімі рэжысёрскімі намерамі.

Педагог павінен выходзіць у студэнта глыбокую вступ ў сапраўднасць усяго, што адбываецца на сцэне, фіксаваць свае жыццёвыя ўражанні, "назапашваць" эмоцыі і перажыванні. Эмацыянальная памяць, дзе адбываецца ўвесь вопыт студэнта, выпрацоўвае ў ім псіхалагічную праціўнасць дзеля спазнання ўнутранага і вонкавага свету чалавэка.

Сохар Ю.М.,

канд.мастацтвазнаўства,

дацэнт

ТРАДЫЦЫІ ТЭАТРАЛЬНАЙ АДУКАЦЫІ Ў БЕЛАРУСІ

(на вопыце творчых метадаў Д.А.Арлова)

Дваццаць гадоў Д.А.Арлоў аддаў тэатральнай адукацыі, падрыхтаваўшы больш 100 спецыялістаў. Асноўныя яго педагогічныя прынцыпы: 1) выхаванне ў студэнтаў самадyscyпліны; 2) вызваленне іх ад празмернай апекі; 3) прадастаўленне студэнтам магчымасці для самастойнай творчасці; 4) адносіны да кожнага вучня як да індывідуальнай і непаўторнай творчай асобы; 5) выхаванне ў студэнтаў высокага інтэлекту праз тэарэтычныя пазнанні асноў актёрскай і рэжысёрскай прафесіі; 6) выхаванне калектывізму; 7) умненне пераўвасабляцца і імправізаваць на сцэне (вышынні прафесіяналізму); 8) выхаванне высокай любові да класічнай літаратуры, мастацкай спадчыны; 9) умненне маладога актёра ці рэжысёра пастаянна за сябе ў перыяд першых гадоў самастойнай працы ў тэатры.

У сваёй рабоце Д.Арлоў удзяляў вялікае значэнне засваенню элементаў сістэмы Станіслаўскага, браў на ўзбраенне традыцыі беларускага тэатра, абавіраўся на лепшыя прыклады з вучэбнай практыкі Міровіча, Саннікава, Мардвінава. Ён імкнуўся менш падказваць, папучаць, а больш даваў магчымасць моладзі самай адкрываць і разумець творчыя працэсы. Вучэбны вынік часцей узнікаў як бы сам па са-