

К АНАЛИЗУ ПСИХО-ФИЗИОЛОГИЧЕСКИХ ОСОБЕННОСТЕЙ СТАНОВЛЕНИЯ АКТЕРСКОГО МАСТЕРСТВА

БОГДАНОВА Л.А.

ГИТИС-РАТИ, Москва,

*Учреждение РАН Институт теоретической и экспериментальной биофизики, Пущино.
+79036679220*

Резюме.

Представлена попытка рассмотрения школы Н.В.Демидова, соратника и коллеги К.С.Станиславского, в качестве способа найти реальный путь к овладению системой Станиславского за счет самостоятельного и индивидуального (но не вне коллектива) процесса самообучения и самотрансформации психологии личности во время обучения актерскому мастерству с позиций волевого изменения психологии и памяти, соотношения сознательного контроля и раскрепощения скрытых сторон личности. В результате актер должен, как бы спонтанно, научиться добывать новые черты из собственного подсознания. Анализируется возможность создания творческого аффективного состояния посредством активной супермобилизации и выработки навыков обращения к подсознательным процессам. За точку отсчета взято хорошо известное в психофизиологии «диссоциированное состояние сознания», которому присущи драматические изменения психики и памяти вследствие полного доминирования подсознательных процессов. При этом они идут неконтролируемым образом (например, под влиянием критических обстоятельств или отравления психотропными агентами), характер и психологический портрет личности меняются до неузнаваемости с последующей утратой памяти об этом состоянии (и восстановлении при повторном «вхождении» в это состояние). В статье вводится принципиально новое представление о «парадиссоциированном состоянии сознания». При нем коренная модификация психологии достигается как результат наработанного посредством обучения способа мобилизации подсознания при сохранении контроля со стороны сознания в соответствии с ролевой установкой. Такое сознательное обращение к подсознательным процессам позволяет использовать скрытые ресурсы психофизиологии человека, достигнуть творческого взлета без применения психотропных препаратов. Согласно приводимой трактовке суть актерской школы Н.В.Демидова заключается в обучении каждого индивида, обладающего неким творческим потенциалом, такому обращению внутрь себя, к извлечению из раскрепощенного подсознания необходимых в данный момент аффектаций и ассоциаций без утраты специфических качеств самой творческой личности. Пошаговое овладение этим процессом и является основным элементом в творческой школе Демидова, позволяющим выработать каждому актеру свой собственный психологический подход к решению мобилизационных творческих задач.

Ключевые слова: Н.В.Демидов, активное изменение соотношения сознания и подсознания, аффективность, «парадиссоциированное» состояние сознания

TO THE ANALYSIS OF PSYCHO-PHYSIOLOGICAL FEATURES OF FORMATION ACTING

BOGDANOVA LA

GITIS-RUTI, Moscow, The Institute for Theoretical and Experimental Biophysics of Russian Academy of Sciences, Pushchino.
+79036679220

The summary

The article is an attempt to review the school N.V. Demidova - comrade and colleague of K.S.Stanislavky- to find the real way to mastering the Stanislavsky system by an independent and individual (but not outside the collective) self-study process itself transformation of a personality psychology while studying acting with positions forceful a change of psychology and memory, the relation of conscious control and emancipation of the dark side of the individual. As a result, the actor must learn how to spontaneously pluck the new features of their own subconscious. The possibility of a creative affective state through the active mobilization of super and develop skills to access the subconscious processes. Taken as a starting point it is well known in psychophysiology "dissociated state of consciousness", which are inherent in a dramatic change of mind and memory due to a complete domination of unconscious processes. At the same time they are in an uncontrolled manner (eg, under the influence of critical circumstances or intoxication of psychotropic agents), the nature and psychological portrait of a personality change beyond recognition with the subsequent loss of memory of this state (and recovery during the second "occurrence" in this state). We introduce a new concept of a "pair of a dissociated state of consciousness." When it reached a fundamental modification of psychophysiology as a result of the accumulated through learning how to mobilize the unconscious, while maintaining control of the mind in accordance with the installation role. This conscious appeal to the subconscious processes can use the hidden resources of man psychophysiology to reach a creative take-off and a creative peak without the use of psychotropic drugs. According to the irreducible essence of the interpretation of an acting Demidodav's school is to educate every individual who has some creativity, such treatment within yourself, to extract from the liberated unconscious for the moment affectation and associations without losing the specific qualities of the most creative person. An incremental (step by step) mastery of this process and is a key element in the creative Demidov's school, allowing an each actor to develop his own psychological approach to the mobilization of creative problems.

Keywords: NV Demidov, active change in the relationship of consciousness and subconsciousness, affectivity, "pair of a dissociated state of consciousness."

«...из всех состояний человека
именно игра и только игра делает
его совершенным и сразу раскрывает
его двойственную природу.»
[Фридрих Шиллер. Письма об
эстетическом воспитании человека.
Письмо 5, Собр. Соч., М. Гос. изд. ХЛ, 1957, т. 6]

Человек существует не только в природном, физическом мире, но и в психологической мире, с его неотъемлемым компонентом - символической средой, создаваемой им самим [1]. Особенно ярко символизм среды проявляется в мире театра. Фактически на театральной сцене создается свой мир, «вторая природа», которая является частью нашей культуры. И в это культурное пространство включаются как центральный психофизиологический объект актер, отображения языка, искусства, религии, науки, мифологии, совместной производственной и бытовой деятельности людей. В процессе научения театральному искусству актер должен овладеть искусством создания символической театральной среды в такой мере, чтобы зритель воспринимал ее ярче и выпуклее, чем среду обычного природного физического мира. Для этого при овладении сценическим искусством актер должен не только приобрести определенные знания, овладеть специфическими умениями и навыками, психотехникой, но довести их до реализации на подсознательном, практически автоматическом уровне. Иными словами, овладеть искусством самопреобразования.

Элементы психофизиологического анализа существа театрального самопреобразования артистов могут быть сопоставлены с основами психологии сознания [1,2,3,4,5], с представлениями, развитыми в основополагающих трудах метров театрального искусства К.С.Станиславского [6] и Н.В.Демидова [7-10]. Сопоставительный анализ дает основание полагать, что выдающиеся актеры при самопреобразении на театральной сцене интуитивно и намеренно переходят к измененному состоянию сознания – сознанию своего героя. Это весьма своеобразное изменение состояния сознания, которое ни в коей мере не является патологическим, хотя на первый взгляд может внешне походить на различные виды соматогенных, психогенных и токсических состояний [2, 3, 4]. Основное отличие артистического изменения состояния заключается в интуитивной или волевой управляемости, ясном осознании произошедшего преобразования при полном сохранении собственного «я» и под его контролем, без утраты собственных эмоционально-психологических характеристик. Более того, они сознательно (или бессознательно) используются при реализации эмоций, психического настроения и поведения представляемого героя. В идеале это должно происходить каждый раз на уровне высочайшего психоэмоционального напряжения, которое обеспечивает и быстрое заучивание роли, и естественность поведения героя, являя миру эмоции и действия, идущие действительно изнутри исполнителя. Фактически происходит осознанное и контролируемое «раздвоение» сознания. Добиться такого самопреобразования без специального научения могут единицы – гениальные актеры, «поцелованные Богом».

В русском театре К.С. Станиславский подошел вплотную к созданию уникальной Системы самопреображения [6], получившей практическое развитие благодаря созданию школы Н.В. Демидова [7-10], которая может обеспечить научение и овладение навыками самопреображения любого талантливого актера. Практика показывает, что школа Демидова позволяет создать актеру собственный стержень, на который далее могут нанизываться новые, все более сложные умения и навыки без потери собственного я, независимо от сложности обстоятельств, требований различных режиссеров и необозримого многообразия сценических ролей.

Элементы научения самопреображению.

**To throw away those integuments of sense
which hide us from ourselves.**

— Отбросить те покровы разума,
которые скрывают от нас наше естество.
(приписывают Сократу)

С точки зрения психофизиологии обучения овладение процессом самопреображения должно начинаться с **изменения восприятие мира**. Поскольку именно в процессе восприятия формируется идеальная модель (субъективный образ) объективно существующей реальной действительности [1]. Восприятие информационного образа оставляет характерный след в структуре сенсорной системы, кодовое обозначение явления фиксируется сочетанной моторикой устойчиво взаимодействующих мышечных групп и воспроизводится в виде словесного образа [3], и затем на сцене - в виде физического образа. Не касаясь сугубо физиологической компоненты восприятия, которая определяется как психофизиологическими, так и функциональными свойствами человека, также меняющимися в процессе научения, особую роль в формировании восприятия актера играют развитие и совершенствование аналитико-синтетической обработки; обострение и развитие ощущений; и, наконец, формирование образа и опознание образа. Формирование образа как слияние информации обо всех элементарных признаках воспринимаемого предмета или явления и опознание образа –завершающие этапы восприятия [1]. Для актера опознание образа должно заключаться не просто в способности вербализовать (обозначить словом) этот образ, но, согласно Н.В. Демидову, в

формировании способности адекватно реагировать на него, для последующего воспроизведения реагирования в поведенческих актах, адекватных исполняемой роли. При этом научение актера включает выработку новых форм реагирования на воздействия, смысловая значимость которых меняется, или с которыми вообще раньше не приходилось сталкиваться, а также - закрепление форм реагирования в соответствии с требованиями сценического образа, его психофизиологическими и социальными характеристиками.

Процесс воспитания актера, как и всякое научение, включает присутствие обучающего, формы обучения, обучаемого и условия обучения. Опыт, представленный Н.В.Демидовым относительно перспективы развития актера, свидетельствует о том, что **ключевой особенностью в театре является гипертрофированное (по сравнению с обычным научением) самонаучение.** Актер в процессе обучения поставлен в ситуацию, в которой ему приходится взять на себя функции обучающего и обучаемого одновременно, выполнять эти функции с высоким мотивационно-эмоциональным напряжением, концентрацией произвольного и произвольного внимания, восприятия, памяти и мышления. В идеале ему необходимо в процессе овладения сценическим мастерством достигнуть такого искусства самопреображения, при котором **соотношение сознательного и бессознательного, автоматизация навыков и поведенческие реакции будут проявляться в единстве создаваемого образа.**

Согласно канонам психофизиологии [1] различают три группы способов (механизмов) научения по степени участия в них организма как целого:

- 1) реактивное поведение;
- 2) оперантное поведение (или научение в результате оперантного обусловливания) и
- 3) когнитивное научение.

Реактивное поведение проявляется в том, что организм реагирует пассивно, трансформируя и формируя новые следы памяти путем а) привыкания; б) сенсibilизации; в) импринтинга и г) условных рефлексов. **Оперантное** поведение закрепляет те действия, последствия которых для организма желательны, и отторгает действия, приводящие к нежелательным последствиям, путем метода проб и ошибок; формирование автоматизированных реакций и подражание. Эволюционно более поздним и наиболее эффективным является **когнитивное** научение, в полном объеме присущее только человеку. При этом происходит аналитическая обработка поступающей и имеющейся в памяти информации для выбора адекватной реакции, обучение сложным психомоторным навыкам в соответствии с индивидуальными особенностями организации психомоторной активности и образом жизни. Одновременно происходят проверка и

практическое совершенствования навыков вплоть до автоматизма, с последующей частичной «утратой» привлечения и контроля со стороны сознания. И, наконец, прозрение - проникновение, суть которого заключается в том, что информация, «разбросанная» в памяти, как бы объединяется и используется в новой интеграции, когда человеку кажется, что решение приходит спонтанно. Чрезвычайно значимым этапом когнитивного научения является научение путем рассуждений, которое осуществляется посредством мышления, обсуждений и разъяснений, например, психофизиологических и ситуационных коллизий, совместно с коллегами и режиссером. Психологи считают, что фундаментом для мышления служит опознание образа, абстрагирование и обобщение.

Для отдельных форм научения в процессе развития существуют **критические периоды**, характеризующиеся с медицинской точки зрения околомаргинальным состоянием сознания, когда организм наиболее чувствителен к этим формам. Некоторые виды поведения и информация, усвоенные в каком-то особом состоянии сознания, могут не проявляться в состоянии активного бодрствования, но проявляются вновь, когда организм опять возвращается в это специфическое состояние (например, сомнамбулизм, гипноз, воздействие некоторых психотропных веществ). Как правило, эти состояния называются «диссоциированным состоянием сознания» [4]. Мы далее будем соприкасаться с представлениями о «диссоциированном состоянии сознания», поэтому сразу отметим, что в творчестве важно овладеть не способностью перехода в диссоциированное состояние сознания, а умением погружения в близкое к нему «**парадиссоциированное состояние**», отличающееся **сохранением ясного самоконтроля**.

В процессе обучения могут развиваться различные формы взаимодействия с ранее усвоенными знаниями и навыками, в частности явление переноса – облегчение обучения на основе ранее приобретенных опыта и знаний и противоположное ему затруднение при перестройке, переделке ранее очень прочно усвоенных стереотипов [1]. Именно поэтому в непосредственной связи с театральным научением находится проблема **сохранения в памяти информации о прошедших событиях** в различных их проявлениях, и формирование при ее непосредственном участии познания путем соотнесения возникших ощущений и образов со знаниями, образами и явлениями, уже запечатленными в памяти. Внешним результатом такого сопоставления «соображения» являются конкретные реакции мыслительной, двигательной, эмоциональной, психической и других видов активности [1,2,3,5]. В поведенческой активности актера они, безусловно, должны составлять единое целое.

Особенно точное запечатление и сохранение информации происходит в те периоды, когда события имеют яркую эмоциональную окраску. Непременным компонентом не только памяти, но практически всех видов психических процессов и состояний так же, как и всех видов человеческой активности, являются эмоции. При всем многообразии проявлений эмоций в них можно выделить три основных компонента – субъективные переживания, двигательные проявления и изменения в деятельности внутренних органов. Будучи по своему генезу первичным или вторичным звеном, причиной или следствием, субъективные переживания представляют собой высший уровень комплексной реакции человека. Вместе с тем этот компонент без специального обучения плохо поддается самоконтролю и управлению со стороны самого носителя этих переживаний. Напротив, двигательный компонент, проявляющийся в весьма специфических по форме мимике, жестах, плаче, смехе, других элементах двигательного поведения, управляем. Высокий уровень информативности эмоционально обусловленного поведения рассматриваются как один из каналов коммуникативной функции, наряду с вербальной коммуникацией. И именно поведенческие проявления в большей степени могут быть подвержены произвольному контролю. Для большинства людей не представляет больших трудностей подавить (или, наоборот, имитировать) те или иные двигательные проявления эмоций.

С гораздо большим трудом поддается самоконтролю и коррекции речевой компонент (тембр, громкость, скорость и, тем более, смысловая составляющая речи). Актер обязан овладеть управлением речевого компонента в ходе обучения и совершенствования. Ибо актер в роли, на сцене - не просто человек из обыденной жизни, выставленный на публичное обозрение, а яркий субъект театральной роли.

Особая роль принадлежит умению сохранять самоконтроль в условиях, близких к «диссоциированному состоянию сознания». Возможно, именно это умение (природное или приобретенное) определяет в значительной мере профессиональную пригодность человека к актерской деятельности.

В общем виде суть «диссоциированного состояния сознания» заключается в том, что вследствие достаточно интенсивного воздействия на высшую нервную систему физическими или ситуационными факторами, фармакологическими или токсическими психотропными агентами, у индивида временно резко изменяется характер, вплоть до утраты ряда присущих ему, казалось бы, абсолютно неотъемлемых черт и особенностей, которые в обычной жизни определяют его социобиологический статус, его ментальные, психологические, эмоциональные и поведенческие реакции (4). Человек в

«диссоциированном состоянии сознания» в той или иной мере изменяет «свои определители», ответственные за формирование стереотипа поведения индивида в целом в его сознательной жизни. На первый план могут выходить и становиться главными определителями поведения новые черты. Откуда они берутся? Это сложный вопрос. Возможно, это следы событий, запечатленных (в обычной жизни) или в глубинах наследственной памяти, приобретенные в ранее пережитых ситуациях онтогенетического или даже филогенетического развития индивида, но позднее «затертые» новыми пластами информации воспитания, обучения, изменения среды обитания, стрессового влияния окружающей действительности, либо естественной сменой нейроэндокринного статуса. Не исключено и образование действительно новой мозаики поведенческих черт, которая выглядит как проявление случайного, неосознанного, сложным образом сформировавшегося в памяти информационного следа.

Наиболее интересным, на наш взгляд, является появление и создание новых ассоциативных, ментальных и эмоциональных связей, образов, картин, синтезируемых мозгом, по-видимому, на основе существовавших реальных и даже виртуальных ситуаций, **прежде не переживаемых**. У человека могут пробуждаться необычные творческие и физические способности, он «вдруг» создает гениальные шедевры мысли и рукотворного творчества. В «диссоциированном состоянии сознания» перед нами предстает иной индивид, с необычными, не характерными для него ментальными, моральными, нравственными, этическими и психофизиологическими установками, формирующими необычные эмоциональные и поведенческие реакции. В отличие от больного или одурманенного психотропными средствами человека, у актера речь не идет о сумеречном состоянии сознания, появлении бессознательного зомби. Всплывшие или появившиеся «определители» поведения и физиологического статуса индивида не являются для него абсолютно чуждыми. Это раскрытие более глубоких резервных сторон его сущности. Скорее всего, своеобразное приспособление к изменившейся ситуации, восприятие и воспроизведение иной жизненной роли. Иными словами, творческое «парадиссоциированное состояние» – это состояние внешнего «выхода из себя», а на самом деле нахождение иного себя с помощью обращения к подсознанию.

Грань между «диссоциированным состоянием сознания» и проявлениями «парадиссоциированного состояния сознания» определяется глубиной утраты ясного бодрствования и степенью сохранения высшего контроля со стороны сознания индивида. «Парадиссоциированное состояние сознания» не означают деградацию или упрощение личности, характерные в ряде случаев для «бунта подсознания». Напротив, чем более

сохранены контрольные функции сознания, тем выше может быть взлет, переход на качественно новый уровень, не достижимый в обыденной жизни. И тогда эта мобилизационная приспособительная реакция мозга может реализоваться как проявление сверхспособностей или выявление скрытых способностей, о которых сам индивид и не подозревал, и которые могли «выйти наружу» только при захвате его эмоционально-ментальной сферы некой мощной доминантой. Фактически, эта ситуация, близкая к аффективному состоянию, которое могут и умеют переживать блестящие актеры, вводя себя осознанно в измененное состояние сознания при исполнении роли на сцене.

Этот феномен не является сугубо сценическим. Вне театральной жизни мы нередко являемся свидетелями аффективного поведения, проявляющегося в условиях исключительной мобилизации, сочетающейся с отключением от сторонней – «шумовой» информации и, возможно, отключением некой части менее активного сознания. В критических ситуациях – это спасение для индивида, так как он начинает действовать за гранью возможного и вне рамок инстинкта самосохранения. Например, передвигает при катастрофе неподъемной тяжести блок, чтобы освободить из-под него зажатого ребенка.

Судя по представлениям, излагаемым Н.В.Демидовым, осознанно запускаемая психологическая, эмоциональная, физическая мобилизация на грани аффектации может служить основой подобной трансформации личности на сцене. Если эти реакции не управляются сознанием, то можно ожидать появления поведенческих и ментальных реакций самого широкого и непредсказуемого диапазона. От совершенно необычных, невероятных преступных деяний, до удивительных проявлений физических возможностей и гениальных взлетов мысли.

При оценке совершенного преступления и определении наказания в случае патологической аффектации с минимизацией контроля со стороны высшей нервной деятельности учитывается, чем вызвана патологическая аффектация - эндогенными причинами или экзогенными факторами, как правило, классифицируемыми отягчающими деяние обстоятельствами.

С другой стороны, всем известны примеры появления прозрений в науке, в искусстве, когда происходит сверхмобилизация во время «отключения» от окружающей действительности, например, как это замечал у себя замечательный физик Никола Тесла, «медитировавший наяву». Широко известны более тривиальные примеры. Такие, как состояние частичной «утраты сознания», возникающие при напряженной защите диссертационной работы, проекта или на ответственном экзамене. Уровень сосредоточения и мобилизации субъекта в такие периоды бывает столь высок, что субъект

неожиданно для окружающих и самого себя, находит оригинальные решения сходу, непосредственно в напряженной момент отвечает на вопросы, неразрешимые, казалось бы, в обыденной ситуации. Это подобно тому, как в моменты высшего творческого взлета будто неведомая сила ведет творца.

Велик актер, для которого, казалось бы, незначительные, имеющие отношение к пережитому в измененном состоянии сознания элементы поведения или воздействия, например, окружающей обстановки (мелкие и слабые по сравнению с исходными инициаторами парадиссоциированного поведения) могут всколыхнуть и вызвать наружу из глубин подсознания и памяти четкие картины и образы. Наверное, это ощущение близко, к так называемому состоянию «де жа вю».

Обучение в школе Н.В.Демидова, основанной на развитии системы К.С.Станиславского, построено на **научении мобилизации подсознания**, управляемой волевыми стимулами, мотивированно позволяющей достигать сознательного изменения психо-эмоционального статуса личности. Главный вопрос системы Станиславского, раскрываемый в школе Демидова, заключается в том, как научить актера достигать сознательного изменения нового психо-эмоционального и психофизиологического статуса личности, как самому вскрыть мощь своего подсознания.

По-видимому, путей может быть множество. Рассмотрим некоторые из них безотносительно актерской школы. Так, студент – «счастливчик» благодаря мощной направленной ментальной мобилизации честно зарабатывает высший балл оценки знаний, будучи искренне убежденным в том, что недостаточно подготовлен к экзамену. Откуда и что взялось, как на него снизошло озарение, позволившее чуть ли не дословно воспроизвести сущность якобы неведомой ему информацию. По-видимому, отдельные элементы знаний позволили в момент мобилизации прийти к более высокой форме анализа, обобщению и пониманию материала. Он неожиданно достиг на экзамене ранее не доступных ему высот. Такие индивиды отличаются обычно цепкой памятью, быстротой восприятия и мышления, любознательностью и контактностью (хотя все это не обязательно). Но главное, они отличаются умением мобилизовать себя на решение поставленной задачи – достижение поставленной сверхцели и задействовать тем самым действительно сверхценные информационные источники своего подсознания. Человек, осознавший это умение, как правило, затем его успешно эксплуатирует...

Подобному уровню высокого сосредоточения и мобилизации «внутренних резервов» обучают во многих школах восточной медитации, восточных единоборствах, при подготовке специалистов силовых служб. Хороший тренер-педагог может научить

своих подопечных такого рода мобилизации. С аналогичным высоким взлетом моральных и физических сил мы сталкиваемся, наблюдая Олимпийские игры. Практически всегда спортсмены страны-хозяйки, принимающей Олимпийские игры, выступают выше своих обычных возможностей. И это не случайно. Накал страстей, высочайшая ответственность, мощная мотивация обеспечивают беспрецедентный уровень психо-эмоциональной и соматической мобилизации. А когда это «олимпийское» состояние подкрепляется традициями воспитания восточных школ, то спортивные достижения потрясают воображение, как это было на Олимпийских играх в Пекине.

Будучи профессиональным врачом, Н.В. Демидов изучал приемы восточной медицины, в том числе и с точки зрения их практического использования при обучении актеров.

Артисты «милостью божьей» без специальных методик и обучения инстинктивно умеют мобилизоваться и ввести себя в подобное измененное состояние сознания, «отключившись» от всего, кроме роли, и тем **заработать осознанное состояние ментально-эмоциональной аффектации, воспроизводящей совершенно новую сценическую личность.** Случается, что им не надо даже искать актерскую технику для воплощения образа. На сцене они «становятся» этим образом, мобилизовав и «настроив на его волну» свою высшую нервную систему. Таким артистам важно не мешать, не калечить их творческую природу – они сами найдут свой путь.

Но далеко не каждый творческий работник, актер обладает таким природным даром, или приобрел столь необходимую выучку волевой мобилизации. Овладение и сознательное управление собственными психо-эмоциональным и психофизическим состоянием – тяжелый труд. Немногим доступны такое самовоспитание, особенно в ситуации, ограниченной природным даром.

Не редкость, когда творческие личности добиваются озарения с помощью психотропных средств и стимуляторов, которые, в конечном счете, разрушают здоровье и, прежде всего, функционирование нейроэндокринной системы и высшей нервной деятельности. В результате таких повторных актов искусственной «мобилизации» волевое сосредоточение, эмоциональный творческий взлет со временем подменяются параличом воли и утратой творческого начала. Каждый искусственный взлет, инициированный психотропным воздействием, необратимо повреждает и истощает нервную систему энергетически.

После активного собственного волевого, сознательного достижения взлета в результате мобилизации, порождающей всплеск творческих сил (тоже весьма

энергозатратный), также развивается утомление, но такое активное «эйфорическое» утомление имеет другие последствия в виде развития естественной физиологической фазы восстановления и суперкомпенсации, которая обеспечивает не только чувство удовлетворения, но главное - выход на еще более высокий уровень, как это описал у элитных спортсменов при оптимальной организации тренировочного процесса Н.Н.Яковлев (11). Умение Учителя, режиссера, тренера оценивается многими составляющими, но обязательно еще и тем, способен ли он почувствовать и вывести своего подопечного, не истощив его, в фазу формирования положительно окрашенной суперкомпенсации [11].

Интуитивное умение вызывать самопреобразование – редчайший дар гениальных актеров аффективного типа. Аффективность присуща любому талантливому актеру в той или иной степени, и задача педагога заключается в том, чтобы эту аффективность выявить, «достать» из ученика и научить ею пользоваться. Школа Демидова учит, как овладеть искусством самопреображения. Воспитание свободы и произвольности реакции, свободы и произвольности восприятия, произвольности проявления чувств, умения отпустить себя на эти проявления, не зажимать их в себе, не подталкивать себя на «нужную» реакцию – пустить себя по верному пути чувственного восприятия - такая школа позволяет выявить аффективность практически в любом артисте. И не только выявить, но и закрепить, научиться управлять аффективностью в разумных пределах. Выпустить джинна из бутылки - полдела, куда труднее загнать его обратно. И этому управлению аффектацией актер должен научиться непременно: Дездемона должна остаться живой после спектакля.

Итак, в отличие от любого другого творческого процесса, когда существует разделение между субъектом-творцом и объектом – плодом творчества, в театральном искусстве перед актером стоит задача, многократно более сложная: поскольку актер сам является субъектом и объектом. Его задача - сознательное аффективное самопревращение на основе выявления возможностей своего подсознания. Это многослойная психо-эмоциональная проблема, к решению которой ближе всех подводит школа Демидова. В связи с этим трудно переоценить роль в обучении актерскому мастерству формирования тандема режиссер - актер. «Типирование» актеров и режиссеров, проведенное Станиславским и Демидовым, в целом соответствует психо-эмоциональному типированию индивидов в медицинской практике. Совместимость актеров и режиссеров разных типов редко бывает идеальной. Несовместимость, как правило, кончается трагически, в первую очередь для начинающего актера. Конечно, счастлив тот, в мир

театра входящий, кому судьба подарила своего режиссера, соответствующего дару, таланту и возможностям начинающего артиста, когда типажи совместимы и дополняют друг друга.

Однако выучка актера не может зиждиться в расчете на такой счастливый случай. Проходя «школу», построенную на канонах Н.В.Демидова, молодой актер обретает возможность сохранить себя и развиваться даже в руках «не своего» режиссера. Школа Демидова дает базу для обучения искусству самопревращения актерам разных типов - в этом ее сила.

Литература

1. Психология. Учебник. // Под. ред. А.А. Крылова. - М.: «Проспект», 2003(1998). – 584(1056) с.
2. Левин К. Динамическая психология. Избр. тр. //Под общ. ред. Д.А. Леонтьева, Е.Ю. Патяевой. - М.: Смысл, 2001. - 572 с.
3. Теория и практика медицинской психологии и психотерапии // Под ред. Л. И. Вассермана, Б. Д. Карвасарского, В. Г. Мягер. СПб., 1994.-465 с.
4. А.А. Азарашвили. Исследование механизмов памяти с помощью диссоциированного обучения. Пушкино: ОНТИ Пушкинского научного центра РАН. 1998, 103 с.
5. В.В. Петраш. Теоретическая биология сознания. СПб.: ИНТАНТ, 2003, 128 с
6. К.С. Станиславский. Работа актера над собой. М. «Артист.Режиссер. Театр», 2008 , 367 с.
7. Н.В. Демидов. Творческое наследие. //Под. ред. М.Н.Ласкиной, СПб.: Нестор-История. 2004, том 1. Кн.1 Искусство актера в его настоящем и будущем., Кн 2. «Типы актера». 216 с.
8. Н.В. Демидов. Творческое наследие. //Под. ред. М.Н.Ласкиной, СПб.: Нестор-История. 2004, том 2, книга III, Часть 2. Искусство жить на сцене. 157 с.
9. Н.В. Демидов. Творческое наследие. //Под. ред. М.Н.Ласкиной, СПб.: Нестор-История. 2004, том 2, книга III, Часть 3. Некоторые основные принципы и приемы. СПб, 352 с.
10. Н.В. Демидов. Творческое наследие. //Под. ред. М.Н.Ласкиной, СПб.: Нестор-История. 2007, том 3. Кн.IV. Творческий художественный процесс на сцене. 476 с.
11. Н.Н. Яковлев. Биохимия движения. Молекулярные основы мышечной деятельности. Л. 1983, 189 с.