

2. Белік-Золотарьова Н. А. *Оперно-хорова творчість як категорія сучасного вітчизняного хорознавства [Текст] / Н. А. Белік-Золотарьова // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. праць / Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв ; ред. кол.: В. Я. Даниленко (гол. ред.) [та ін.]. — Харків, 2010. — Вип. 3. — С. 11–18.*

3. Белік-Золотарьова Н. А. *Оперно-хорова творчість українських композиторів другої половини ХХ століття: шляхи розвитку [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Н. А. Белік-Золотарьова. — Харків, 2011. — 20 с.*

4. Ефремова Л. *Опера молодого композитора [Текст] / Л. Ефремова // Советская музыка. — 1959. — № 8. — С. 32–41.*

5. Майбурова К. *Віталій Кирейко [Текст] / К. Майбурова. — К. : Муз. Україна, 1979. — 48 с. — (Творчі портрети українських композиторів).*

6. Українка Л. *Лісова пісня (Драма-феєрія) [Текст] // Поезія. Драматичні твори / Леся Українка. — К. : Наукова думка, 1999. — С. 119–227.*

7. Феєрія [Текст] // *Советский энциклопедический словарь / гл. ред. А. М. Прохоров. — Изд. 3-е. — М. : Сов. энциклопедия, 1981. — С. 1397.*

8. Шестеренко І. В. *Творчість Віталія Кирейка в курсі історії української музики [Текст] : навчально-методичний посібник / І. В. Шестеренко. — К. : Купріянова О. О., 2008. — 428 с.*

УДК 78.03 (477.61)

*Ольга Оганезова-Григоренко*

## **ПАРЦИАЛЬНЫЕ СПОСОБНОСТИ КАК ГЛАВНОЕ УСЛОВИЕ ЖАНРОВОЙ СПЕЦИАЛИЗАЦИИ ДЛЯ АКТЁРА МЮЗИКЛА**

Тема способностей как характеристики личности очень разнообразна по трактовкам. Нас интересуют способности как характеристики личности, обуславливающие успешность её деятельности. В этой связи приведём определение способностей, данное А. Г. Ковалёвым и В. Н. Мясичевым, на наш взгляд, наиболее точно раскрывающее ракурс нашего исследования: «Способности – это выражение соответствия между требованиями деятельности и комплексом свойств

человека, обеспечивающих высокую продуктивность и рост, который проявляется в быстром овладении своей деятельностью» [7]. **Цель статьи** – проанализировать специальные способности, необходимые для развития и успешной профессиональной реализации системы «актёр мюзикла», с точки зрения теории автопоззиса и теории парциальных свойств. **Объект исследования** – психофизиологический аппарат актёра мюзикла. **Предмет исследования** – парциальные способности как главное условие жанровой специализации актёра мюзикла.

Важные свойства дарования и саму индивидуальность психологи рассматривают с позиции феномена парциальности (или региональности). Впервые эту проблему затронул Б. М. Теплов, рассматривая идею различения общих и частных типологических параметров: «При изучении типов высшей нервной деятельности человека нельзя забывать о том, что наряду с общими типологическими свойствами, характеризующими нервную систему в целом, существуют парциальные, частные типологические свойства...» [10, с. 479]. Б. М. Теплов считал, что «если общие типологические свойства определяют темперамент человека, то частные свойства имеют важнейшее значение при изучении специальных способностей» [10, с. 479].

Великий физиолог И. П. Павлов, изучая особенности нервной системы, акцентировал внимание на том, что комплекс врождённых свойств нервных процессов – генотип (темперамент) является фундаментом, на который в течение жизни надстраиваются вновь приобретённые свойства нейродинамики, образующие новый комплекс нервных процессов, называемый фенотипом, то есть характером. Генотип – врождённая основа, «сердцевина» фенотипа, продолжающего изменяться под действием среды [2, с. 74].

М. Блинова предлагает говорить о гено- и фенотипах высшей нервной деятельности в трёх аспектах – общем, специальном, парциальном.

- Общий аспект – устойчивые свойства нервных процессов, общие у человека и животных;
- специальный аспект – специфические особенности нейродинамики именно человека;
- парциальный аспект – выяснение причин различия в нервной деятельности представителей общей и специальной группы.

Акцентируется внимание на индивидуальных особенностях рефлексивной деятельности человека, то есть выясняется парциальная специфика, сказывающаяся при осуществлении любых видов деятельности [2, с. 75].

Применительно к теме нашего исследования с точки зрения аспекта парциальности объясняется специфичность природных склонностей (задатков) актёра мюзикла, и, соответственно, приобретения специфичных навыков, продиктованных этими склонностями. Парциальными эти склонности мы считаем потому, что в них особым образом отражается специфичность жанра мюзикла. Трехединая природа мюзикла проявляется в необычности «языкового кода», свойственного этому жанру. Ни в одном театральном жанре (драма, опера, балет, даже оперетта) вокал, актёрство и движение не переплетаются таким специфическим способом. В жанре мюзикла невозможно выделить ни один аспект произведения как главный. Драматическая канва мюзикла, в отличие от оперы и оперетты, имеет определяющее значение; музыкальная партитура, в отличие от драматического спектакля, является равноправной основой постановки и несёт не меньшую смысловую и информативную нагрузку, чем пьеса; хореографическое же решение спектакля носит не условно-драматургический характер, как в балете, или дивертисментно-развлекательный, как в оперетте, а строится на принципах «реалистического» театра, иными словами, хореографический аспект постановки, также как музыка или драматургия, создаёт атмосферу, общий тон, стилистическое решение всего спектакля.

Сложность и специфика сценического воплощения мюзикла заключается в том, что все три его аспекта в способе сценического существования артиста присутствуют одновременно, переплетаясь, перетекая друг в друга, помогая друг другу в реализации замысла произведения, существуют в едином ритме, усиливая друг друга; или же, «конфликтуют» между собой, создают определённую атмосферу, которая работает на реализацию общего замысла спектакля.

Чтобы работать в этих специфических условиях жанра, от артиста требуются таланты особого качества. Артист, работающий в жанре мюзикла, должен уметь играть на уровне хорошего драматического актёра; петь на уровне хорошего вокалиста, как классического, так и эстрадного, сочетая эти вокальные манеры, умея переключать-

ся с одной на другую без ущерба для голосового аппарата. И, самое главное, его голос должен «тембрально работать» на драматургию, а не наоборот (что мы наблюдаем в опере или оперетте). Кроме того, артист мюзикла должен уметь танцевать на уровне хорошо обученного профессионального танцовщика, опять же, владея разными стилями и органично сочетая их.

Но парциальной способностью актёра мюзикла стоит считать только органичное *сочетание* описанных способностей, не отдельно взятое умение, а именно *синтез* умений. Можно научить, точнее, *приучить*, актёра приводить в процессе работы к общему знаменателю вокальный, драматический и пластический способы выражения, но нельзя заставить *чувствовать их «слитность»*, нельзя научить единству, одновременности проявления всех трёх аспектов сценической выразительности. Именно эта «слитность чувствования» и есть парциальный аспект в системе профессиональных способностей актёра мюзикла. Иными словами, о проявлении парциальности в системе психофизиологической организации высшей нервной деятельности артиста мюзикла можно говорить как о специфике таланта, необходимого именно в этом жанре.

Эта специфика очень чётко видна, если сравнивать эффективность использования выразительных средств актёром мюзикла и драматическим актёром. Во время речевых сцен артист драмы чувствует себя «как рыба в воде», он мастерски пользуется речевой палитрой как способом выразительности, но, как только в действие включается музыка (не просто фоновая, а музыка, сопровождающая пение), и артисту нужно петь, его голос сразу выдаёт «чужой» для него язык выразительности. Насколько актёр был убедителен в речи, настолько он неинтересен в пении. Дело не только в собственно умении петь, а в том, что даже тембрально вокальные куски сильно отличаются от речевых, внося в спектакль «неправду». Драматический артист на подсознательном уровне не чувствует нужды в музыкальном выражении, а артист мюзикла без музыкального языка, без вокального изложения не ощущает полноценности художественного воплощения. Мы не говорим об артистах-певцах, которых К. С. Станиславский точно назвал «звучкистами». Их цель – не выражение художественного содержания, а самореализация в вокальном звуке.

Точно такие же механизмы работают в аспекте хореографическом. Актёр мюзикла воплощает хореографические задачи таким образом, что они не являются для зрителя чем-то инородным; танец для артиста мюзикла – это «язык выражения», который звучит параллельно и одновременно с «языком драмы» и «языком вокальной музыки», а иногда и заменяет их. Хореография является элементом воздействия зрительного свойства, а если учитывать музыкальное сопровождение – аккомпанемент (то есть приплюсовать к визуальному слуховой аспект), а также свет и сценографию, то хореографически оформленное сценическое действие имеет, пожалуй, один из самых высоких уровней энергетического воздействия на зрителя. Для артиста драмы чаще всего танцевальные номера являются такими же вставными номерами, как и вокальные.

К. Н. Черноземов подмечает одно из главных пластических достоинств актёра – способность эмоционально окрашивать движения соответственно предлагаемым обстоятельствам [4, с. 111]. На этой особенности основан актёрский метод «психологического жеста» М. Чехова [11]. Считаем, что этот метод очень полезен и наиболее понятен именно актёрам музыкального театра – мюзикла, так как действует в процессе «нащупывания» образа и сценического перевоплощения природную особенность их таланта: одновременность существования в трёх пластах выразительности – драме, пении, танце, способность выразить их единство. Как отмечает музыкальный критик и обозреватель Н. Сажина [9], драматический актёр, способный петь и танцевать – это один специалист. А артист мюзикла, который должен уметь существовать внутри спектакля, подчиняясь музыкальному ритму и подчиняя ему все способы коммуникации в данном жанре, – это совсем другой специалист. Очень точно профессиональные требования к артистам мюзикла выразила знаменитая актриса и педагог Дж. Раби [13], отметив, что артист мюзикла должен «петь всем телом». Таким образом, речь идёт о специфических требованиях, предъявляемых к артистам мюзикла, как на уровне способностей, так и на уровне уже сформированных умений профессионального свойства. Можно сказать, что психофизиологический аппарат актёра мюзикла уместно рассматривать как самоорганизующуюся систему, состоящую из множества сегментов, в том числе и специфического

свойства, которые находятся во взаимодействии, отвечая триединой природе жанра.

Опираясь на концепцию М. Блиновой о трёх аспектах высшей нервной деятельности, логично предположить, что задатки триединого способа выразительности – актёрства, вокала и хореографии, свойственного артисту мюзикла, заложены на психофизиологическом, то есть природном, уровне, и являются специфическими способностями, определяющими и характеризующими именно эту актёрскую специализацию. Иными словами, синтез способностей актёрского, музыкально-вокального и хореографического направления и составляет парциальный аспект в системе природных задатков артиста мюзикла. Следовательно, мы называем этот специфический синтез *парциальными способностями артиста мюзикла*.

В связи с вышеизложенным совершенно справедливо утверждение М. Блиновой о том, что учение о парциальных типах нервной деятельности открывает путь к анализу индивидуальных особенностей творческого процесса [2, с. 82]. По её мнению, выбор тематики произведения, интонационного материала, средств выразительности, драматургических приёмов, способов построения формы во многом зависит от типологической принадлежности творца [2, с. 77].

Уместно взглянуть на проблему и с точки зрения синергетики, рассмотрев парциальные способности как одну из природных характеристик автопозной системы «актёр мюзикла».

Автопозис (от греч. – «сам» и «производство, сооружение, творчество») – способ существования и развития сложных структур (формообразований), позволяющий им постоянно производить и достраивать себя. Термин был введён чилийскими учеными Ф. Варелой и У. Матураной в 1973 г. для раскрытия сущности живых систем: их циклической организации, автономии, самодостраивания и сохранения их идентичности в изменяющейся окружающей среде [6, с. 218].

Основные положения концепции автопозиса таковы.

- Биологическая обусловленность человеческого познания, когнитивных структур: человек познаёт и его способность познавать зависит от его биологической целостности.
- Жизнь есть познание: живые системы являются когнитивными системами, и жизнь как процесс является процессом познания.

- Живые системы являются автономными, операционально закрытыми системами; их организация носит циклический характер; определяющей для них является гомеостатическая функция, самоподдержание, самоотнесённость.

- Живые системы – исторические системы: релевантность их настоящего поведения всегда определяется прошлым опытом, то есть жизнь живого содержит тот нарративный аспект, важность которого была подчеркнута позднее в философии самоорганизации, в частности, И. Пригожиным (теория диссипативных структур).

- Происходит коэволюция автопоэзной системы и её окружения; они коэволюционируют в общем историческом течении [12, сс. 5, 13, 27].

Существенным для концепции автопоэзиса является вопрос познания, которое рассматривается с точки зрения биологического подхода [8, с. 15].

У. Матурана и Ф. Варела настаивают на том, что мир не дан для познания в готовом виде, он конструируется когнитивной системой в процессе жизнедеятельности. А способ жизнедеятельности определяют биологические характеристики живого организма – это положение является принципиальным. Учёные отмечают: «Весь когнитивный опыт, включая познающего на личностном уровне, коренится в его биологической структуре» [3, с. 14]. Таким образом, в процессе профессионализации актёра развиваться будут только те качества и особенности организма, которые продиктованы природными задатками. И, если в природе системы «актёр» присутствуют парциальные способности, свойственные жанру мюзикла, то артист сможет развиваться, набираться опыта, делать успешную карьеру именно в этом жанре. Познание, приобретение и присвоение навыков профессионального характера, навыки корпоративного и внешнесоциального характера – весь этот когнитивный процесс будет гармоничным, перспективным и успешным, если психофизиологический аппарат артиста мюзикла чувствует себя в этом сегменте палитры театральных жанров наиболее комфортно; психофизиологические особенности организма, заданные природой, совпадают с этим видом деятельности, и именно этим видом деятельности востребованы. Иными словами, способ и качество познания (профессионализации и профессиональ-

ной специализации) имеют биологические корни, а результат процесса предзадан и определяется физиологией организма. Следовательно, организм выбирает и создаёт свою среду, свой «ареал» жизнедеятельности в соответствии со своими природными задатками.

Например, человек искусства и государственный служащий живут «в разных мирах», так как в связи с разной биологической организацией (разные по наполнению и направлению психические процессы их жизнедеятельности) им доступны и интересны разные когнитивные области. Следовательно, область познания организма ограничена способом его жизнедеятельности.

Интересны иллюстрации несовпадения жизни «разных миров» казалось бы, родственных актёрских специальностей: артист оперы, артист балета, артист драмы и артист музыкального театра. Показательно, что существует множество семейных пар: артист оперы – артист балета, но практически отсутствуют примеры семейных пар: артист оперы – артист музыкального театра, артист оперы – драматический артист, артист музыкального театра – драматический артист. Более того, представители этих жанров часто относятся друг к другу враждебно, очевидно, подсознательно не понимая и не принимая чужих приоритетов. Например, оперные певцы презрительно относятся к артистам музыкального театра, считая их жанр неполноценным и несерьёзным, и, наоборот, артисты музыкального театра относятся к оперным как к «зашоренным», закостенелым, не имеющим понятия об актёрстве «звучкистам». Драматические актёры вообще не нуждаются в музыке как языке выражения и считают актёров музыкального театра «полуфабрикатами» между оперой и драмой.

По нашему мнению, объяснение этому явлению следует искать на биологическом уровне, в различии природных задатков – парциальных способностей, которые диктуют подсознательный выбор рода деятельности (в нашем случае – театральной жанровой специализации), соответственно, способ и направление когнитивной деятельности, специфику построения внутреннего мира и предпочтения окружающей среды. Различны природные задатки – различны интересы систем – различны приоритеты. «Для творцов искусства весьма существенной является причастность к той или иной стилиевой общности» [1, с. 148]. Подтверждение этой мысли мы находим в исследованиях Э. В. Ласиц-



кой, акцентирующей внимание на том, что живая система контактирует лишь с частью окружающей её среды, которая является когнитивной нишей данного организма. Когнитивная область, в которой живой организм существует, детерминируется автопоэзисом системы, поэтому область познания и проживания совпадают [8, с. 15].

На языке точной науки – физики – это звучит так: «Познавательная активность в мире создаёт и саму окружающую по отношению к когнитивному агенту среду – в смысле отбора, “вырезания” когнитивным агентом из мира именно и только того, что соответствует его когнитивным способностям и установкам» [5, с. 267]. Концепция автопоэзиса утверждает, что когнитивный агент не отражает, а конструирует реальность, творит свой мир. Система «вырезает» слой мира, соответствующий её поисковой активности и когнитивным возможностям, и, в силу физиологических особенностей, у системы нет шанса переместиться в другую когнитивную область.

Психолог М. Блинова рассматривает этот же феномен как проблему парциальных способностей, которые являются результатом реализации специфических психофизиологических задатков природного характера. М. Блинова предлагает рассматривать парциальность в двух аспектах:

- как природные задатки психофизиологического аппарата артиста;
- как потенциально готовые к реализации уже специальные способности индивидуального характера, сформированные на основе задатков.

Речь идёт о данных природного характера и о возможности реализации этих данных уже в деятельности, иными словами, о свойствах биологической системы, которые диктуют предпочтения и являются залогом успешной реализации в выбранной деятельности.

М. Блинова также предлагает деление уровней парциальности, аналогичное делению на две сигнальные системы восприятия, имеющиеся у человека:

- первосигнальную парциальность (по названию первой сигнальной системы организма человека) – художественно-образный (подсознательный) аспект [2, с. 135], который в нашем случае проявляется в подсознательном предпочтении артистом определённого

«языка» сценического выражения, то есть, в конечном итоге, того, что приведёт к жанровой специализации артиста [прим. – О. О.-Г.];

- второсигнальную парциальность (связанную со второй сигнальной системой человека, то есть с мыслительной (сознательной) деятельностью) [2, с. 135], которая характеризует возможность воспитания навыка профессионального использования художественного «языка», предпочтённого первосигнальной парциальностью [прим. – О. О.-Г.].

По мнению М. Блиновой, парциальность обуславливает не только господство той или иной системы связей над другими; она отражается и на темпах выработки рефлексов (в нашем случае, профессиональных навыков артиста мюзикла), и на степени прочности этих рефлексов [2, с. 128]. «Парциальность не обуславливает цели творчества, а определяет ракурс рассмотрения явлений» [2, с. 130]. Иными словами, парциальные способности есть задатки таланта, причём определённого свойства и качества.

**Выводы.** Под парциальными способностями артиста мюзикла подразумеваем врождённую *органичность сочетания* выразительных средств, присущих жанру мюзикла – актёрства, пения и танца – которые заложены на психофизиологическом уровне организма артиста, на уровне его природных задатков. Парциальные способности определяют жанровую специализацию артиста, а также когнитивную область жизнедеятельности автопозной системы «актёр мюзикла».

### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Басин Е. Я., Крутоус В. П. *Философская эстетика и психология искусства [Текст] : учеб. пособ. / Е. Я. Басин, В. П. Крутоус. — М. : Гардарики, 2007. — 287 с.*
2. Блинова М. *Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности [Текст] / М. Блинова. — Л. : Музыка, 1974. — 144 с.*
3. Варела Ф., Матурана У. *Древо познания. Биологические корни человеческого познания [Текст] / Ф. Варела, У. Матурана. — М. : Прогресс-Традиция, 2001. — 224 с.*
4. *Диагностика и развитие актёрской одаренности [Текст] : [сб. науч. тр.] / Ленинградский гос. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова. — Л., 1986. — 155 с.*

5. Князева Е. Н. Кибернетические истоки конструктивистской эпистемологии [Текст] / Е. Н. Князева // *Когнитивный подход / отв. ред. В. А. Лекторский*. — М. : Канон+ : РООИ «Реабилитация», 2008. — С. 227–271.

6. Князева Е. Н., Курдюмов С. П. Основания синергетики: Синергетическое мировидение [Текст] / Е. Н. Князева, С. П. Курдюмов. — Изд. 3-е, доп. — М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. — 256 с. — (Синергетика: от прошлого к будущему).

7. Ковалёв А. Г., Мясицев В. Н. Психологические особенности человека [Текст] : в 2 т. / А. Г. Ковалёв, В. Н. Мясицев. — Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1960. — Т. 2. Способности. — 304 с.

8. Ласицкая Э. В. Концепция автопоэзиса: бытие, познание, деятельность [Текст] / Э. В. Ласицкая // *Известия Саратовского университета*. — 2011. — Т. II. — Серия: Философия. Психология. Педагогика, вып. 4. — С. 14–16.

9. Сажина Н. Мюзикл в России: быть или не быть? [Текст] : парад-алле / Н. Сажина // *Литературная Россия*. — 2005. — 22 Апр. (№ 16). — С. 13.

10. Теплов Б. М. Проблемы индивидуальных различий [Текст] / Б. М. Теплов. — М., Изд-во АПН РСФСР, 1961. — 536 с.

11. Чехов М. А. Путь актёра [Текст] / М. А. Чехов. — М. : ООО «Издательство АСТ» : ООО «Транзиткнига», 2003. — 554 [6] с. — (Мемуары).

12. Maturana H. R., Varela F. J. *Autopoiesis and Cognition. The Realization of the Living* [Text] / H. R. Maturana, F. J. Varela. — Dordrecht : D. Reidel, 1980. — 143 p.

13. Raby J., *Chanter de tout son corps : pop, jazz, rock, blues, gospel, comédie musicale* [Text] / Johanne Raby. — Montréal : Berger AC. — 2005. — 173 p.