

СПОСТЕРЕЖЕННЯ ЗА “САМОСТІЙНОЮ ДІЯЛЬНІСТЮ ОРГАНІЗМУ” АКТОРА В УМОВАХ ПУБЛІЧНОЇ ТВОРЧОСТІ

Михайло Барнич

Однією з особливостей акторської творчості є її публічність в умовах творення сценічного образу перед публікою. Її складність пояснюється тим, що на ігровому майданчику акторові доводиться відтворювати певний психофізичний стан, пов'язаний із персонажем п'єси. У К.Станіславського читаємо: “Коли людина-артист виходить на сцену перед тисячною юрбою, то він з переляку, конфузу, соромливості, відповідальності, труднощів втрачає самовладання. В ці хвилини він не може по-людському говорити, дивитися, слухати, мислити, хотіти, почувати, ходити, діяти. В нього з'являється нервова потреба догоджати глядачам, показувати себе зі сцени, приховувати свій стан кривлянням їм на потіху. У такі хвилини актор наче розпадається на частки, що живуть нарізно одна від одної: увага – заради уваги, об'єкти – заради об'єктів, почуття правди – заради почуття правди, пристосування – заради пристосувань, та інше”¹. Проте зміни психоемоційного стану актора відбуваються ще задовго до вистави, під час створення проекції майбутньої ролі.

Про фактор т. зв. передвиражального стану психіки актора писав П. Якобсон: “Коли актора очікує робота над новою роллю, то психіка його певним чином перебудовується. В атмосфері звичних обов'язків, постійної творчої роботи, гри на сцені, серед низки життєвих проблем та переживань виникає відома сфера очікувань, спрямувань, інтересу до нового, ще не зафіксованого завдання. [...] Актор внутрішньо готовий до того, щоб приймати якісь враження, сприймати їх в ігровому плані. [...] Очевидною є готовність творчо-емоційного типу”².

Відомий сучасний польський режисер і

теоретик театру Е. Барба про передвиражальний стан актора писав: “Для лицедія робота над передвиражальним рівнем означає моделювання якості його сценічного буття. Якщо він не досягає ефекту на передвиражальному рівні, тоді він не лицедій”³.

Як відомо, процесу переживання актором ролі під час вистави передує адекватний процес переживання цієї ролі в уяві. Це означає, що актор пробує зіграти майбутню роль “сам-на-сам”. З огляду на те, що думка про дію є той самий рефлекс, що і дія, але без її здійснення (В. Бехтерев), переживання актором ролі в уяві – це уявне виконання ним навіть рухів персонажа, тільки без зовнішніх проявів. Процес переживання ролі в уяві для актора психологічно набагато легший, ніж публічний, адже не потребує зовнішнього вираження, оскільки відсутній глядач. Саме день вистави для психіки актора особливий. У ньому можна виокремити кілька етапів уявного переживання ролі в ситуаціях, що змушують приховувати ці переживання від оточуючих.

Із досліджень В. Бехтерева відомо, що людський організм завдяки своїй нервопсихічній діяльності є самовизначальною та самодіяльною “машиною”. Тому його реакції визначаються співвідношенням між самим організмом та зовнішнім подразненням. Коли б актор у присутності інших людей, наприклад у транспорті, допустив зовнішній прояв реакцій на уявлену подумки ситуацію, то це викликало б певні реакції (принаймні, здивування), що спричинили б миттєвий “вихід” із уявленої ситуації. Власне такі дії актора, за В. Бехтеревим, обмежені умовами звичайної побутової ситуації, видаються оточенню принаймні неадекватною.

До того ж, під час переживання ролі в уяві блокується процес реагування власного організму на уявлену ситуацію. З другого боку, завдяки перебуванню актора в стані налаштування до вистави притупляється здатність організму активно реагувати на реальні обставини. Таким чином, обидва процеси напівблоковані, і до виходу на сценічний майданчик актор перебуває в психологічному “роздвоєнні”.

Наводячи життєві приклади для порівняння їх із відповідними творчими завданнями актора, М. Чехов писав: “Спостерігаючи художника під час роботи, неважко помітити одну яскраву, характерну ознаку в його стані – це безумовне зосередження, увага його до того об’єкта, до тієї творчої теми, над виявленням якої він трудиться в дану мить”⁴. І далі: “У кожную хвилину життя людина отримує із зовнішнього світу величезну кількість найрізноманітніших вражень. У її свідомість проникає одночасно все, що бачить її око, чують вуха, відчуває тіло і т. д. Здавалося б, що при такій навалі одночасних та до смішного різноманітних вражень в уяві людини повинна виникнути неймовірна плутанина, однак нічого подібного з нормальною людиною не стається. Насправді, дивлячись, наприклад, в обличчя коханої людини, я можу одночасно бачити її куртку, рисунок шпалер на стіні, біля якої вона стоїть... Проте все це не заважає мені бачити обличчя коханої людини, а решти предметів майже не бачити. Зі всієї маси вражень завжди чітко виділяються та сприймаються одні та нівелюються інші... У зв’язку з чим це відбувається? Тільки через те, що увага зосереджена на обличчі, а не на куртці чи стіні”⁵.

У наведеному М. Чеховим прикладі, обличчя коханої людини мимовільно активується як зовнішній та внутрішній подразники у зв’язку з життєвою необхідністю дивитися на цю людину. Акторові ж необхідно довільно організувати такий процес зосередження психіки для необхідного подразнення та реагування організму, оскільки ситуація вигадана. Часто автор випускає з уваги той факт, що зосередження на життєвих ситуаціях може слугувати відправним моментом для відповідної діяльності актора, але не для його психіки.

Зважаючи на той факт, що зміна психофізичного стану залежить від інтелектуально-вольових зусиль, розуміємо, що процеси сприйняття та зосередження психіки актора мусять бути підготовленими. Відомий дослідник П. Якобсон зауважив: “Актор готує себе до того, щоб роль звучала з натхненням, щоб вона стала живою. Для цього деякі актори перед виходом запитують інших акторів про найнезначніші дрібниці, щоб відчути живу реальну мову і, перебуваючи в образі, на цю мову живими словами відповідати”⁶. Цікаві дані наводить Н. Рождественська: “Н. П. Хмельов детально розповідає, як він готується до вистави: «До театру я завжди приходжу за півтори години. Чи перетворююся я цілком на ту особу, яку я граю, – важко сказати. Проте знаю напевне, що, йдучи до театру, я вже не той; в гримерній у себе я вже зовсім інший, і третій етап – це коли я виходжу на сцену”⁷.

Проте важливо зауважити, що у зв’язку з прихованістю акту уявного переживання ролі на публіці в актора відсутнє хвилювання, яке породжене думками про те, що його побачать перевтіленого, що йому не вдається перевтілитися й т. ін., – тобто відсутні ті рефлексії, що можуть безпосередньо перешкоджати під час вистави. Реакції хвилювання, страху тощо, викликані підсвідомим збудженням організму, зникають – актор не відчуває їх перед виходом на сцену в результаті зумисне-ігрової поведінки, що подібна до описаної Н. Рождественською та П. Якобсоном.

Акторові для підготовки до виконання ролі в день вистави достатньо пам’ятати, що він має виконувати і що його психіка вже активована. Свідомість актора під час збудження організму перед виставою ніби роздвоєна – між зосередженням на уявному житті, тим що очікується на сцені та сприйняттям реального життя до виходу на сцену. З позицій психорефлексивної діяльності головного мозку людини (за В. Бехтеревим) такий стан свідчить про активування “слідів психорефлексів ролі”, пов’язаних із переживанням, яке відбувалося під час аналізу ролі, вивчення тексту, переживанням ролі в уяві та під час репетицій. Однак слід знати, що ці “сліди” активовані тільки в підсвідомості, а не на рівні свідомості (мислення),

що відбудеться під час реалізації ролі на сцені. Як буде відобразитися психоемоційний перебіг виконання ролі безпосередньо на його організмі, акторові не відомо. На цьому етапі варто довіряти власній підсвідомості в тому сенсі, що вона адекватно й самостійно спрацює на сцені, якщо буде забезпечено їй належні умови. Цим забезпеченням є програмування належного подразнення організму уявлюваними нюансами ролі в сценічних обставинах актора. Отже, збудження, яке відбувається в організмі актора перед виходом на сцену і яке він відчуває походить не тільки від пригадування та зосередження на уявних обставинах, але й від того, що актор хвилюється. Власне реакції хвилювання, що походять від уболівання актора за публічний результат його гри є наслідком самостійної діяльності організму.

Таким чином, перед виходом на сцену акторові доцільно зайнятися підготовкою власного організму до вистави з метою усунення подразнень, що спричинюють негативні реакції. Такою підготовкою власне є зумисно-ігрова (прихована від публіки) поведінка, яка проявляється в зумисно викликаній розмові зі сторонніми особами на будь-яку тему. Таку поведінку обирає актор для самовипробування чи для перевірки самопочуття. Адже хоча митець і пам'ятає, що він влаштував гру, його організм безпосередньо реагує на ці ніби життєві, однак ігрові подразники. Завдяки цим процесам актор сягає певної ігрової сутності, оскільки реальні обставини він зумисне не сприймає серйозно.

Зумисність такого існування на публіці, як приготування власного організму до вистави, спричиняє стан, подібний до психологічних реакцій спортсмена. Адже за зовнішнього спокою спортсмен максимально зосереджений на завданні. Тому підготовчий стан актора можна визначити як ігровий стан мобілізації властивостей природної діяльності організму до вистави. Стан мобілізації визначається як ігровий тому, що він прихований від звичайних людей. Цей стан зберігає свою "ігрову" сутність і тоді, коли він виникає на самоті, адже це штучне збудження творчої уяви. Відповідно, таку самостійну діяльність організму, викликану

ігровою діяльністю актора, можна визначити як самостійну ігрову діяльність організму актора.

Приклади ігрової діяльності організму актора навів К. Станіславський у розділі "Підсвідомість у сценічному самопочутті артиста" вищезгаданої праці (сцена з дитиною-підкидьком)⁸. Димкова (персонаж вистави), загортаючи замість померлої дитини поліно, один раз переживає в ролі, а інший раз ні. Пояснюючи причину переживання, "Торцов" так висловлюється з цього приводу: "Секрет тільки в тому, що вона повірила не в факт перетворення поліна на живу істоту, а в те, що випадок, зображений в етюді, міг би трапитися в житті і що він дав би їй рятівне полегшення. Вона повірила на сцені у справжність своїх дій, їх послідовність, логіку, правду; завдяки їм відчула «я єсмь» і викликала творчість природи з її підсвідомістю"⁹.

З позиції самостійної діяльності організму, це переживання слід пояснювати по-іншому. Загортання поліна як дитини з усіма елементами послідовності фізичних дій є втіленням акторкою фізичного існування (діяльності) персонажа. Проте сприйняття поліна як реального об'єкта не дає підстав для виникнення в організмі акторки подразнень та рухових реакцій матері. Адже поліно не оживе й не діятиме як необхідний зовнішній подразник для органів чуття акторки, тому воно як реальний об'єкт не може бути таким подразником. Таким чином, для переживання ролі мусить ожити уявний подразник. Оскільки уява акторки (або "природа з її підсвідомістю") вже активована, то причина виникнення стану переживання пояснюється мимовільним пристосуванням організму акторки до гри. Розглядаючи цей приклад, бачимо, що акторів-партнерів, за допомогою яких відбувалася б доігрова мобілізація діяльності організму, в даній сцені немає. Проте зауважимо, що на репетиції перебувають люди (освітлювачі, монтувальники), які й виконують функції зовнішніх реальних збудників, за допомогою яких відбувається підготовча мобілізація діяльності природних властивостей організму для виникнення рольового стану.

Отже, публічний фактор у творчості актора є найвагомим чинником виникнення

мимовільних внутрішніх та зовнішніх подразнень його організму. Тому психологічний стан ігрової діяльності можна визначити як стані протидії цим імовірним подразненням.

За самоспостереженнями автора даної статті та спостереженнями за акторами-партнерами в ролях, незважаючи на штучно викликані психологічні стани, зовнішні та внутрішні реальні подразнення все ж мимоволі активуються та перешкоджають сценічному процесу під час виконання ролі. Знову застосовуючи аналогію зі спортом, зауважимо, що у спортивному акті спортсмен-“опонент” стає супротивником не лише через блокування реально об’єктивних обставин, але й через непередбачувані його дії, які є справжніми зовнішніми подразненнями. У акторському ж акті дія зовнішніх обставин визначена заздалегідь, тобто ці подразнення є ігровими.

До таких реальних обставин, окрім колег акторів, режисера і т. п. – “внутрішнього сценічного публічного світу”, також належать глядачі, які є “суддями” акторської майстерності. Тому їхня присутність спричинює найбільше подразнення організму.

Оскільки організм може мимовільно, безконтрольно подразнюватися, а реальні обставини функціонують (влаштовані) як ігрові (підставні), то доходимо до думки, що й актор у ролі під час її переживання заздалегідь налаштований до них як до таких, які не є справжніми. А тому він “запобігає” самостійній діяльності власного організму. З другого боку, такий зумисний процес “запобігання” мимовільному подразненню організму призводить до утворення психологічного стану ставлення до власних дій у ролі як до відвертих, необхідних фізичних актів, спрямованих на відтворення фізичного стану організму персонажа. Тобто, в цьому стані будь-які виконувані від особи персонажа дії видаються глядачеві та партнерам спонтанними зовнішніми реакціями організму актора (“зовнішні рухові реакції”, за В. Бехтеревим), “ніби” викликані реальними зовнішніми обставинами. Насправді ж це – відображення передбачуваних дій персонажа. З огляду на те, що актор у ролі відтворює точну копію фізичної поведінки персонажа як процесу зовнішніх рухових реакцій його

організму, створюється враження справжньої реальної взаємодії на сцені.

Однак механізм “запобігання” реальним подразненням організму актор запускає в дію свідомо, на підставі самоперевірок природної здатності власного організму до такої самостійної діяльності та вивчення стану самопочуття в такому процесі. Тобто таку самостійну ігрову організацію діяльності організму актор здійснює не тільки для підготовки до вистави, але під час репетицій, з огляду на попередній досвід перебування в такому стані. Спостережено, що стан такого самопочуття досягається завдяки зумисній активізації природних властивостей організму в самостійне подразнення. Актор поводить в ролі “по-справжньому”, так, ніби він повірив у реальність “чогось того”, про що йдеться і від кого “те щось” сприймається. На рівні самопочуття організм власного організму легко перевіряється через контроль дихання (зауважено, що спонтанне порушення процесу дихання – ознака самостійного подразнення організму реальними обставинами). Тобто актор змушує себе, зв’язуючись через свій організм, не вірити в реальність сценічного вчинку чи сценічної дії, що є ігровими збудниками, а у свою сценічну переконливість, що досягається реакціями організму на ці вчинки чи дії.

Отже, на підставі аналізу поведінки акторів перед виходом на сценічний майданчик та під час виконання ролі бачимо, що ця поведінка є ігровою та влаштовується ними зумисне. Таким чином, блокування дії зовнішніх сценічних обставин як подразників відбувається завдяки цій зумисній поведінці. Автором спостережено, що приховування актором справжніх мотивів подібної поведінки до та під час виконання ролі призводить до безпосереднього включення організму в уявні рольові обставини. Ігрова поведінка “на психологічному рівні” викликає стан ігрового ставлення актора як до власної особи та організму, так і до реального публічного фактора, та при зумисному “ігноруванні” реальних обставин призводить до заблокування актуального мислення, пов’язаного з ідентифікацією як особи, так і цих реальних зовнішніх публічних обставин. Натомість зовнішні дії актора та зустрічні дії

його сценічних партнерів через органи чуття організму служать збудниками уявних подразнень, до яких належать попередньо пережиті у ході уяви та репетицій дії персонажа. Дана зовні ігрова поведінка актора щодо зовнішнього реального світу призводить до утворення дійового процесу, який не пов'язаний з цим світом та не адресується йому. А оскільки ця поведінка актора відбивається на діях персонажа та реалізується ними, то в організмі виникає та триває процес необхідного внутрішнього подразнення.

Органічне самопочуття актора в ході публічної творчості досягається через напівсвідоме "коригування" діяльності свого організму для формування адекватного рольовому переживанню психологічного стану. Таке "коригування" полягає в тому, щоб спрямувати (спровокувати) організм на відповідні до ролі подразнення і досягається шляхом зумисного впровадження властивостей організму в акт подразнення та реагування

через партнера по сцені та відчуття присутності глядачів. Даний психологічний напівсвідомий вольовий акт спричиняє відторгнення свідомості актора від реальних обставин його існування. Отже, на підготовчому етапі та під час виконання ролі відбувається швидше акт довільної мобілізації та активації актором цієї діяльності до самостійного виконання певних ігрових психологічних завдань, пов'язаних з мистецтвом актора.

¹ Станіславський К. Робота актора над собою. – К., 1953. – С. 342.

² Якобсон П. Психология сценических чувств актера. – М., 1936. – С. 51.

³ Барба Е. Паперове каное / Переклад з англ. М. Шкарабана. – Л., 2001. – С. 170.

⁴ Чехов М. Путь актера. – М., 2003. – С. 231.

⁵ Там само. – С. 232.

⁶ Якобсон П. Знач. праця. – С. 68.

⁷ Рождественская Н. Психология художественного творчества. – СПб., 1995. – С. 162.

⁸ Станіславський К. Знач. праця. – С. 390–395.

⁹ Там само. – С. 395.

SUMMARY

Due to its natural body of an actor can be uncontrolled provoked during the performance. Such external provocations force to block necessary internal imaginary role provocations. Actor "prevents" the process of provoca-

tions in his body's activity. Such "prevention" appears in the actors playing role before and during the performance. Such behaviour is defined as a performing feeling condition of an actor in a role.