

Міністерство культури і мистецтв України
Державний методичний центр навчальних
закладів культури і мистецтв України

**ФІЗИЧНЕ САМОПОЧУТТЯ ЯК ЕЛЕМЕНТ
ПСИХОФІЗИЧНОЇ ДІЇ АКТОРА**

Методичні рекомендації

Київ - 2001 р.

Автор-укладач Л. Б. Остропольський, заслужений діяч мистецтв України, доцент І кафедри акторського мистецтва і режисури драми

Рецензенти:

Ю.П.Висоцький, доцент, декан факультету театального мистецтва КДІТМ ім. І.К.Карпенка-Карого

Д.С.Чайковський, професор кафедри театальної режисури КНУКіМ, заслужений артист України

Відповідальний за випуск: Н. І. Коваленко

Редактор: Л.В. Московченко

Схвалено вченою радою Київського державного інституту театального мистецтва імені І.К. Карпенка-Карого

Протокол № 8 від 29.03.2001 р.

1. Поняття фізичного самопочуття

1. Фізичне самопочуття персонажа (ролі)

Спостерігаючи за типовими вадами гри акторів, студентів, я відзначаю дві найтипівіші помилки: 1. Актор грає стан, але при цьому не діє. 2. Актор діє, діє занадто активно в досягненні своєї мети, але гра його одноманітна, безбарвна і, як наслідок – малохудожня, малооб'ємна. Це відбувається, на мій погляд, через відсутність у грі, в дії правильного фізичного самопочуття, яке теж має багато елементів, різних ритмів, композицію, свою інтенсивність, свою "міру умовності".

Саме це багатство фізичного проживання в момент дії надає образу, який грає актор, об'єму, багатозабарвленості, заразливості, загадковості і згодом – художньої значущості. Це наслідок недостатньої уваги у процесі репетицій та навчання до набуття правильного фізичного самопочуття, прищеплення смаку до цього елемента дії.

Поняття "фізичне самопочуття" і навіть "метод фізичного самопочуття" введений у театральну практику й теорію Вл.І.Немировичем-Данченком, який не тільки декларував його як доповнення до методу фізичної дії К.С.Станіславського, а й блискуче доводив його ефективність та силу в своїх видатних виставах – "Три сестри" А.Чехова, "Вороги" М.Горького, "Кремлівські куранти" М.Погодіна, "Останні дні" М.Булгакова, "Анна Кареніна" і "Воскресіння" за Л.Голстим. Вивчення матеріалів його праці над цими п'єсами та інсценізаціями, а також ознайомлення з поняттям "фізичне самопочуття", що трапляється в цих роботах, збагатило мою режисерську і педагогічну практику, сприяло усвідомленню і якнайширшому застосуванню цього елемента дії в своїй роботі і використанню досвіду видатних режисерів СРСР та Заходу. Я зробив для себе кілька відкриттів і намагався їх якось систематизувати. Можливо, я "винаходжу велосипед", а можливо, це допоможе в роботі мені та студентам, а також тим, хто захоче прочитати цю мою працю. В усякому разі спеціальної розробки щодо вивчення і характеристики цього елемента в роботах практиків режисури я поки що не знаходив.

Щодо самопочуття персонажа я хотів би виділити основні емоції, які несе в собі роль:

а) позитивне і негативне самопочуття. Ці самопочуття складають основу "зерна" образу, є постійною домінантою у наскрізній дії персонажа. Наприклад, Егор Буличов – у нього весь час болить бік; Яго – його не покидає почуття ненависті до Отелло, а Джульєтта – любов до Ромео, Дездемону – почуття страху за коханого;

б) побутове, життєве самопочуття: стан сп'яніння, холоду, спеки, голоду, стомленості, задухи тощо. Особисто я досі згадую епізод із "Варшавської мелодії" Л.Зоріна, де А.Роговцева грала не тільки дію спокуси та провокування свого коханого, а й шулилась від морозу, зігрівала свої змерзлі ноги у стареньких тувельках. Це надавало всій сцені неперевершеної чарівності. Така ж чарівність мала місце, за споминами сучасників, у М.Хмельова (у виставі "Три сестри"), коли він входив з морозу і панувало відчуття, що його Тузенбах струшує іній з віі;

в) є фізичне самопочуття, яке виходить з міри умовності та специфічної природи почуттів. Є.Вахтангов відкрив, що образ Тартальї базується на самопочутті та логіці дев'ятирічної дівчинки, і Б.Щукін, спираючись на це самопочуття, чудово використовував його в будь-яких сценічних ситуаціях.

г) самопочуття, що їх диктує епоха, в яку живе персонаж, стиль, у якому пише драматург, – це теж найсуттєвіші моменти в житті персонажа, в його самопочутті.

2. Фізичне самопочуття актора на момент дії

Фізичне самопочуття актора залежить від самопочуття його організму на момент сценічної дії. Самопочуття може бути виявленням зубного болю, серцевого, головного, радикуліту. Може бути наслідком отримання як негативної, так і позитивної інформації: смерть близької людини, приїзд коханого чи коханої тощо. Тому не можна не враховувати в акторській грі цих психологічних факторів.

Є два шляхи подолання чи використання цих суто життєвих самопочуттів:

1) закрити, переробити і відкинути – тобто подолати ще один психологічний бар'єр на шляху виконання завдання щодо дії – і це буде, за термінологією К.Станіславського, ще міцнішим "трампліном для виконання фізичної дії". Саме це вольове зусилля надзвичайно посилювало гру багатьох артистів, які грали з підвищеною температурою, іншим фізичним болем, психологічною травмою. Мені відомо багато подібних випадків і в історії театру, і в особистій практиці. Часто буває так, що в здоровому фізичному стані артист уже не в змозі так добре, міцно, правильно зіграти. Хочу підкреслити, що це відбувається за рахунок того, що артист, внаслідок якихось життєвих катаклізмів, стає більш зібраним, вольовим, точним, "загостреним". Він знесилений хворобою, самопочуття змусило його витиснути з себе додаткову психофізичну енергію для досягнення поставленого – сценічного завдання. Звичайно, йдеться про хороших акторів, не про поганих. Погані актори роблять просто – "підкладають себе під цей стан", тому сценічне завдання у них в'яне, сохне. Але існує, і досить часто використовується як акторами, так і режисерами, інший шлях подолання самопочуття як фізичного, так і психологічного порядку;

2) актор, ніби матрицю, накладає (якщо це можливо за логікою сценічної дії) своє сьогодишнє, що відбувається цієї секунди, самопочуття, на свого персонажа – знову-таки за великим принципом К.Станіславського “якби...” А якби мій персонаж був хворий, як я зараз? А якби в нього боліли зуби? І треба досягти конкретної мети, якби в нього був сьогодні душевний підйом чи спад.

Випадково я був свідком двох однакових вистав А.Васильєва “Дюма”, що виконувалися його випускним курсом. Я дивився перший і останній спектаклі “Дюма”, які в цьому складі вже ніколи не повторювалися. За словами студентів, артистів, я знав, яке завдання щодо самопочуття поставив Васильєв перед акторами, і бачив результати. Перший спектакль він радив грати в основному “за думкою” – тобто за допомогою почуття, самопочуття общуувати, згадувати, нащупувати правду і логіку взаємин. Останній же спектакль радив провести весь на почутті прощання з курсом, зі студентськими роками, цим певним етапом життя, який більше ніколи не повториться. І його актори, виховані ним у цьому ключі сценічної дії, які вміють слухати свій внутрішній світ і бачити світ партнера, виконали це завдання. Тому я особисто можу засвідчити, що формально, залишаючись тим самим спектаклем, як його було поставлено, “Дюма” звучав у різному забарвленні, тональності, теплоті і ритмі. То були різні вистави за своєю таїною, за мелодикою. Але обидві вистави пробуджували в глядача живі асоціації, що зачіпали душу. Той самий ефект можна виявити в акторських піснях В.Висоцького, якщо порівнювати його одні й ті ж самі пісні, записані під час різних концертів.

Але є ще зовсім інше фізичне самопочуття актора (не його персонажа), який неодмінно існує під час виконання дійових завдань. Це *особисте ставлення актора до п'єси чи ролі, яку він виконує*. Це може бути ліричне, ніжне, фантастичне, містичне, вороже, байдуже та інше фізичне самопочуття. Майстри театру свідомо шукають, знаходять і використовують це фізичне самопочуття у своїй роботі. Наприклад, головне зауваження, зроблене Вл.Немировичем-Данченком після прогону вистави “Останні дні” М.Булгакова: *всі актори, не залежно від того, грають вони позитивних чи негативних персонажів, мало, недостатньо ненавидять той світ, який загубив Пушкіна. Немирович-Данченко сказав буквально так: “Мало злі ви всі, дуже доброзичливе загальне акторське ставлення до самого твору. Доброзичливе акторське ставлення до долі Пушкіна. Там, десь у мозочку героїв, де міститься ідеологічне ставлення актора до своєї ролі, - там інертно, слабко, несерйозно, немає зла. Невистачає того, що відклало б у мені враження трагедії Пушкіна, хоча це можна викласти й через водевільні, фарсові інтонації”*. Подібних прикладів можна знайти багато в інших майстрів сцени – як у режисерів, так і в акторів. Мені здається, важливо не забувати про цю грань самопочуття в роботі і над спектаклем, і над роллю.

Світ почуттів автора, драматурга, світ почуттів і природа світу почуттів

самої п'єси та її персонажів вимагають з боку актора найсерйознішого аналізу, виявлення, а згодом і вміння привнести їх у виставу, виховати в собі.

Такі основні, на мій погляд, види сценічного самопочуття актора на сцені.

Я дещо умовно різко відокремив одне фізичне самопочуття від іншого, тоді як на сцені, в образі вони мають бути органічно з'єднані, пов'язані в одне єдине, *загальне* фізичне самопочуття, яке не допустить використання актором штампів, одноманітності, сірості, жакливості гри. Навпаки, кропітка робота над усіма цими компонентами загального фізичного самопочуття надасть ролі і виставі об'ємності, барвистості, правдивості, достовірності і повнокровності образу, створить широкую амплітуду ритму, а також те, що має ще назву “вантаж”, “другий план”, “айсберг” ролі, вистави. А це створює таємницю і неповторну інтонацію ролі, вистави, тобто виявляє різноманітність самого життя, відтінки почуття, темпераменту, психологічних пружин.

Зразок такої роботи я спостерігав у талановитих акторів: С.Юрського, В.Висоцького, А.Гашинського, Д.Мілютенка, А.Бучми, А.Роговцевої, Б.Бенюка, І.Смоктунівського і особливо у актриси і співачки О.Камбурової.

II. Наскрізне фізичне самопочуття

Працюючи над роллю, акторові вкрай важливо відчутти і виховати в собі наскрізну дію, тобто головну мету актора-персонажа у всій п'єсі. Не менш важливо знайти і відчутти основне наскрізне фізичне самопочуття персонажа впродовж усієї п'єси. Наскрізне фізичне самопочуття надає ролі цілісності, єдності усіх фарб виконання. Це є своєрідний цемент образу. Досить часто – це рішення ролі, навіть усієї вистави. Класичним є визначення наскрізного фізичного самопочуття, що його висловив Вл.Немирович-Данченко під час роботи над “Трьома сестрами”: це “туга за кращим життям”. Дуже складно було визначити це самопочуття, та ще складнішим було для Немировича-Данченка виховати, захопити, перевірити цією “зерниною” п'єси всі найдрібніші сцени, зіткнення і ролі у виставі. Наскільки йому це трактування було принципово важливим та як важко було його реалізувати, ми бачимо із стенограми запису репетиції вистави. Цю виставу було визнано шедевром в історії радянського театру – і всі дослідники відзначили особливу мелодію, якою була просякнута вся постановка.

А.Ефрос так визначив наскрізне фізичне самопочуття “Трьох сестер”: “Віра наполовину з гіркотою і горем”. У нього це наскрізне фізичне самопочуття освітлювало весь склад, весь внутрішній зміст його “Трьох сестер”.

А у виставі “Місяць на селі” Ефрос визначив наскрізне фізичне самопочуття Наталії Петрівни як “невичерпність любовних почуттів”, “бурю пристрастей, які ще не розтрачені, не пережиті до кінця”.

А Ф.Фелліні у фільмі “Казанова” весь час відчував наскрізне почуття, що пригноблює Казанову та кидає його від жінки до жінки по всьому світу - відчуття внутрішньої *порожнечі*.

У виставі “Дворянське гніздо” режисер М.Резникович визначив наскрізне почуття всієї вистави – “почуття обов’язку”. Саме почуття обов’язку не дає Лізі можливості бути разом із Лаврецьким, веде до драми. Тому актрисі це почуття необхідно було виховувати в собі, а не зображувати, бо інакше нічого не вийде.

Взагалі проблема фізичного самопочуття завжди існує на рівні того, про що говорив Ефрос: “Пафос не можна репетирувати, треба репетирувати виставу”. Почуття мають бути, актор повинен уміти просто і безпосередньо відчувати, а не зображувати відчуття, “трати” їх. Над опануванням наскрізним фізичним самопочуттям робота триває впродовж усього репетиційного періоду, але воно в актора вже має бути в потенції.

III. Композиція фізичного самопочуття

а) Побутова

Побутова композиція фізичного самопочуття визначається мірою умовності п’єси, мірою побутового елемента в спектаклі і п’єсі.

У п’єсах А.Чехова ця побутова атмосфера особливо важлива: пожежа в “Трьох сестрах”, у “Дяді Вані” – спека, потім гроза. У Чехова завжди важливою є пора року, коли відбувається дія, і завжди чітка композиція розвитку: майже завжди від весни чи літа до пізнього літа, осені, пізньої осені. Те ж саме значення і сенс мають всілякі деталі побуту: десь зірвалась бадля, пройшов п’яний, рубання вишневого саду, грає полковий оркестр.

У В.Шекспіра – буря на Кіпрі. У О.Островського – гроза в “Грозі”. Прикладів можна наводити ще й ще. Головне ж у тому, що в талановитих авторів усе вибудовується композиційно, а це розвиває фізичне самопочуття як персонажів, так і глядачів.

Взагалі композиція почуттів, фізичного стану є одним із найсильніших виражальних засобів театру, режисера, актора. Це потребує кропіткої розробки композиції фізичного самопочуття – посилення одних почуттів, приглушення інших, повільний чи різкий контраст фізичного самопочуття. В даному випадку – залежно від побутових елементів п’єси або ролі.

Хочу навести ще приклади акторської (рольової) композиції фізичного самопочуття – наприклад, розвиток хвороби в різних п’єсах: “Привиди” Г.Ібсена, “Сгор Буличов та інші” М.Горького, “Дама з камеліями” О.Дюма-сина.

Самопочуття змінюється майже в усіх п’єсах А.Чехова. Ірина радіє на

початку “Трьох сестер”, і вона ж зломлена фізичною, одноманітною роботою на телеграфі у фіналі. Ніна Зарічна – в “Чайці”...

Змінюється фізичне самопочуття актора, коли він грає то Віолу, то Себастьяна у “Дванадцятій ночі” Шекспіра, або принца і жебрака у Марка Твена.

б) Композиція подій

На мій погляд, принципово важливо і необхідно будувати чітку композицію фізичного самопочуття, якщо дотримуватись подій п’єси, сцени, монологу. Це створює виконанню об’єм, забарвленість. Досить часто композицію фізичного самопочуття слід будувати контрастно по відношенню до фізичної дії. Наприклад: у героя горе; але він “весело” танцює і співає; садист піддає жертву жорстоким катуванням, а сам блаженствує, відчуває себе спокійним, як, наприклад, Ідушка Головлєв.

Ця робота над композицією фізичного самопочуття, її втілення потребує великої чуйності, такту, досвіду і навичок. У своїх роботах, у роботах інших режисерів, акторів я часто помічаю перевагу однієї фарби, сумбурність, випадковість почуттів, відсутність художньо побудованої композиції, яка, без сумніву, спирається на ряд подій п’єси, на світ автора, його сутність.

На репетиціях необхідно кожної секунди думати, бути уважним і дбайливим по відношенню до неї, хоча це досить важко і непросто. Приклади такої роботи досить яскраво описані в усіх книжках А.Ефроса, хоча сам він термін “фізичне самопочуття” не використовує.

Ряд подій п’єси, сцени теж мають свою композицію, закладену автором, і фізичне самопочуття йде слідом за подіями синхронно, змінюючись лише залежно від трактування ряду подій та ідеї вистави.

Важливо визначити початкову подію п’єси чи епізоду. Крім енергії, що ввірвалася до п’єси чи епізоду, це створює фізичне самопочуття, міцну чуттєву забарвленість початку, який потім, під впливом подій, або посилюється, або змінюється. Але від початкового фізичного самопочуття залежить емоційне захоплення глядача від самого початку п’єси чи епізоду.

Відповідною кульмінаційною подією у п’єсі, епізоді є найсильніше почуття в усій композиції – її пік. Природно, що цей момент, момент найбільшої паузи у виставі – місце режисерського, акторського рішення поза текстом. Зовнішня фізична дія, пластичне вирішення повинно бути окреслене, відповідно до композиції, в цей момент найсильнішим почуттям.

в) Трактування фізичного самопочуття

Залежно від задуму і рішення вистави, ясного розуміння – “що я маю сказати цією виставою”, естетики і стилю, в якому вирішується вистава, видозмінюється композиція фізичного самопочуття (звичайно, в рамках п’єси, таким чином, щоб не ламати хребет п’єси). Тоді не тільки ряд подій піддається

новому трактуванню, новому погляду, а й фізичне самопочуття змінюється. Про це, наприклад, писав А.Ефрос, коли давав своє трактування "Чайки" в сцені Треплева і Соріна: "У першій сцені Треплева і Соріна я побачив **зараз** не тільки першу розмову, але й **дружбу старого і молодого**. Треплев, посміхаючись, говорить, що в дядька скуйовджена борода, і запускає руку в цю бороду. Не треба перебільшувати страх і знервованість Треплева перед виставою. Тому що сюжет миттєво починає домінувати над складністю життєвих вражень і проявів кожного героя. **Бо одна справа** – це казати, що мати не любить і ревнує, нервово бігаючи по підмостках свого маленького театру у передчутті своєї драматичної долі, **інша справа** – сказати те ж саме, сміючись бороду свого милого дядечка".

г) Композиція. Система персонажів

Бажано, аби і в процесі роботи, і у період підготовки режисер точно продумував композицію основних фізичних самопочуттів персонажів п'єси. В основному про це вже подбав драматург, але яскравий аналіз станів – грубо кажучи, оптимістів і песимістів, здорових і хворих, "товстих і худорлявих" тощо – дасть змогу яскравіше виявити зміст і життя п'єси. У трактуванні ці "живі фарби" можна посилювати, змішувати, іноді переставляти. Один з найяскравіших прикладів – це Обломов і Штольц у І.Гончарова. У "Міщанах" М.Горького – Ніл та діти Бессеменова.

Численні трактування "Гамлета" приводять, власне, до трактування фізичного самопочуття "Гамлета", а також основних персонажів п'єси. Принциповим вирішенням "Шинелі" М.Гоголя було знайдене Р.Биковим самопочуття блаженного дитячого щастя Башмачкіна у порівнянні з іншими персонажами.

Дуже цікавий ефект дає "перекачування", переливання фізичних самопочуттів персонажів. Відчуття джазової музичності чи сонатної форми внаслідок цього переливання створює новий естетичний ефект в останніх постановках А.Васильєва, створених ним зі своїми студентами.

Хиткість фізичного самопочуття персонажів – одна з характерних ознак п'єс А.Чехова.

IV. Імпровізація фізичного самопочуття

Неповторність і життєвість персонажів багато в чому залежить від імпровізації в плані наскрізної дії акторів. Ряд подій і вчинків завжди залишаються незмінними, але форма виконання дії, ступінь інтенсивності проживання події, чуттєве наповнення вчинку завжди мають бути живими, від-

буватись цієї секунди, народжуватись зараз. І тому завжди якщо актор правильно існує в ролі, буде трохи іншим; якщо ж актор добре володіє роллю, має талант і техніку, то його пристосування і фізичне самопочуття будуть імпровізаційними.

Імпровізувати у діапазоні почуттів актор зможе тільки уважно прислухаючись до ходу своєї вистави, зміни гри, самопочуття партнерів, глядачів, усієї атмосфери сцени – тобто акторові необхідно не тільки перевтілюватись в образ і безумовно вірити всьому, що відбувається у п'єсі, а й виробити в собі особливе почуття свого виконання і взаємодії з виставою і глядачем – без цього імпровізація в руслі наскрізної дії неможлива, бо інакше актор не зможе бути творцем, художником. К.Станіславський говорив про цю особливу здатність актора як про "перспективу артиста". Вс.Мейсхольд вимагав від своїх артистів, щоб вони були "дзеркалом", тобто бачили свою гру зі сторони. А.Васильєв вимагає "парити" над своїм образом", пропускати його через себе, ніби скрізь скло, бути провідником образу, а не образом – то вже інша міра безумовності існування артиста в сцені, інша, ніж естетика МХАТу. Та в основі все ж таки лежить принцип К.Станіславського про перспективу ролі, про різні кола уваги.

Мені здається, що питанням оволодіння цією технікою, цим елементом акторської майстерності недостатньо приділяється уваги при підготовці артистів у вузі. Ця навичка вимагає надзвичайно високої зібраності, фізичної свободи і загостреного почуття не лише дії та досягнення мети, що поставлено як завдання, а й атмосфери для відчуття дії. Лише за таких умов можна імпровізувати під час дії і бути "живим" актором.

V. Міра інтенсивності проживання фізичного самопочуття і заразливості актора

Як часто буває: дивишся виставу, де все нібито відбувається правильно, артисти діють активно, але їх дія до серця не доходить. Залишається байдужим. Іноді раціонально сприймаєш логіку подій, а частіше – просто нецікаво, втомлюєшся від "мотору" акторів. Чого ж тут невістачає? Невістачає справжнього, неповерхового проживання подій п'єси, основних запропонованих обставин. За вдалим висловлюванням М.Чехова, дивишся у "психологічно порожній простір". Щоб вразити глядача, потрібно максимум емоцій. Пошуки шляхів, щоб під час дії, перед дією, в момент оцінки події це максимальне почуття з'явилося, інтенсивність його була вкрай достовірною. Ці пошуки повинні постійно бути у полі зору і актора, і режисера. Тому так потрібен тренаж почуттів і всіх виразів тіла, зокрема на зібраність, на дієвість, які врешті-решт привели б до максимально інтенсивних переживань, до звички існувати в них, навчитися викликати їх у собі при найменшому бажанні.

Треба вчитися миттєво, швидко перебудовуватися, в ритмі переходити

новому трактуванню, новому погляду, а й фізичне самопочуття змінюється. Про це, наприклад, писав А.Ефрос, коли давав своє трактування "Чайки" в сцені Треплєва і Соріна: "У першій сцені Треплєва і Соріна я побачив **зараз** не тільки першу розмову, але й **дружбу старого і молодого**. Треплєв, посміхаючись, говорить, що в дядька скуйовджена борода, і запускає руку в цю бороду. Не треба перебільшувати страх і знервованість Треплєва перед виставою. Тому що сюжет миттєво починає домінувати над складністю життєвих вражень і проявів кожного героя. **Бо одна справа** – це казати, що мати не любить і ревнує, нервово бігаючи по підмостках свого маленького театру у передчутті своєї драматичної долі, **інша справа** – сказати те ж саме, смікаючи бороду свого милого дядечка".

г) Композиція. Система персонажів

Бажано, аби і в процесі роботи, і у період підготовки режисер точно продумував композицію основних фізичних самопочуттів персонажів п'єси. В основному про це вже подбав драматург, але ясний аналіз станів – грубо кажучи, оптимістів і песимістів, здорових і хворих, "товстих і худорлявих" тощо – дасть змогу яскравіше виявити зміст і життя п'єси. У трактуванні ці "живі фарби" можна посилювати, змішувати, іноді переставляти. Один з найяскравіших прикладів – це Обломов і Штольц у І.Гончарова. У "Міщанах" М.Горького – Ніл та діти Бессеменова.

Численні трактування "Гамлета" приводять, власне, до трактування фізичного самопочуття "Гамлета", а також основних персонажів п'єси. Принциповим вирішенням "Шинелі" М.Гоголя було знайдене Р.Биковим самопочуття блаженного дитячого щастя Башмачкіна у порівнянні з іншими персонажами.

Дуже цікавий ефект дає "перекачування", переливання фізичних самопочуттів персонажів. Відчуття джазової музичності чи сонатної форми внаслідок цього переливання створює новий естетичний ефект в останніх постановках А.Васильєва, створених ним зі своїми студентами.

Хиткість фізичного самопочуття персонажів – одна з характерних ознак п'єс А.Чехова.

IV. Імпровізація фізичного самопочуття

Неповторність і життєвість персонажів багато в чому залежить від імпровізації в плані наскрізної дії акторів. Ряд подій і вчинків завжди залишаються незмінними, але форма виконання дії, ступінь інтенсивності проживання події, чуттєве наповнення вчинку завжди мають бути живими, від-

буватись цієї секунди, народжуватись зараз. І тому завжди якщо актор правильно існує в ролі, буде трохи іншим; якщо ж актор добре володіє ролю, має талант і техніку, то його пристосування і фізичне самопочуття будуть імпровізаційними.

Імпровізувати у діапазоні почуттів актор зможе тільки уважно прислухаючись до ходу своєї вистави, зміни гри, самопочуття партнерів, глядачів, усієї атмосфери сцени – тобто акторові необхідно не тільки перевтілюватись в образ і безумовно вірити всьому, що відбувається у п'єсі, а й виробити в собі особливе почуття свого виконання і взаємодії з виставою і глядачем – без цього імпровізація в руслі наскрізної дії неможлива, бо інакше актор не зможе бути творцем, художником. К.Станіславський говорив про цю особливу здатність актора як про "перспективу артиста". Вс.Мейєрхольд вимагав від своїх артистів, щоб вони були "дзеркалом", тобто бачили свою гру зі сторони. А.Васильєв вимагає "парити" над своїм образом", пропускати його через себе, ніби скрізь скло, бути провідником образу, а не образом – то вже інша міра безумовності існування артиста в сцені, інша, ніж естетика МХАТу. Та в основі все ж таки лежить принцип К.Станіславського про перспективу ролі, про різні кола уваги.

Мені здається, що питанням оволодіння цією технікою, цим елементом акторської майстерності недостатньо приділяється уваги при підготовці артистів у вузі. Ця навичка вимагає надзвичайно високої зібраності, фізичної свободи і загостреного почуття не лише дії та досягнення мети, що поставлено як завдання, а й атмосфери для відчуття дії. Лише за таких умов можна імпровізувати під час дії і бути "живим" актором.

V. Міра інтенсивності проживання фізичного самопочуття і заразливість актора

Як часто буває: дивишся виставу, де все нібито відбувається правильно, артисти діють активно, але їх дія до серця не доходить. Залишаєшся байдужим. Іноді раціонально сприймаєш логіку подій, а частіше – просто нецікаво, втомлюєшся від "мотору" акторів. Чого ж тут невістачає? Невістачає справжнього, неповерхового проживання подій п'єси, основних запропонованих обставин. За вдалим висловлюванням М.Чехова, дивишся у "психологічно порожній простір". Щоб вразити глядача, потрібно максимум емоцій. Пошуки шляхів, щоб під час дії, перед дією, в момент оцінки події це максимальне почуття з'явилося, інтенсивність його була вкрай достовірною. Ці пошуки повинні постійно бути у полі зору і актора, і режисера. Тому так потрібен тренаж почуттів і всіх вправ тіла, зокрема на зібраність, на дієвість, які врешті-решт привели б до максимально інтенсивних переживань, до звички існувати в них, навчитися викликати їх у собі при найменшому бажанні.

Треба вчитися миттєво, швидко перебудовуватися, в ритмі переходити

від одного душевного стану до другого і одразу ж до третього, четвертого тощо. Блискучий зразок такої зміни душевного стану я бачив у фільмі Ф.Фелліні "Дорога", коли Джелсоміну сповіщають про те, що померла її сестра, і вона має виступати замість неї у мандрівному балагані Дзампано. Протягом хвилини крупного плану, без жодного слова, Д.Мазіна зіграла одне за одним, без найменшої перерви, горе і жах від звістки про смерть, радість від того, що перед нею відкривається новий світ – світ цирку, переляк і невпевненість у своїх силах, здогад, що вона поїде з дому НАЗАВЖДИ, ностальгію прощання з матусею і сестрами та ще – з морем.

Таку ж техніку зміни почуттів я спостерігав ще на фестивалі С.Мрожека у Кракові влітку 1990 року під час показу французької театральної школи. Всю роботу про Мрожека було побудовано на цих миттєвих перебудовах, без найменших переходів, від одних інтенсивних почуттів до інших, не менш інтенсивних.

Можливо, я мало бачив, але у нашій країні я практично такої високої техніки перебудови почуттів не зустрічав.

До чого може привести недостатньо інтенсивне проживання фізичного самопочуття, я хотів би проілюструвати цитатою з М.Чехова: "Я бачив виставу "Гамлет", де під час сцени, коли Офелія божеволіє, акторам "пощастило" створити атмосферу **легкого переляку**. Скільки невимушеного гумору було від цього в рухах, словах, в усій поведінці бідної Офелії! Було незрозуміло, навіщо знадобилась Шекспірові ця поверхова, нічого не значуща сцена, що не вписувалась у стиль трагедії".

VI. Методика навчання студентів і акторів навички набувати фізичного самопочуття у процесі дії, уміння брати подію

а) Через особистий асоціативний досвід свого життя

Коли етап аналізу подій і дії із студентами і акторами закінчений за столом, навіть пройшов апробацію на майданчику, настає момент, необхідний для того, аби "брати" подію, "брати" правильне сценічне самопочуття, велику міру його інтенсивності. Для того, щоб правильне сценічне самопочуття брати й брати не один раз у процесі репетицій і далі - у виставі, потрібен конкретний відрізок часу. Все залежить від обдарування актора. Іноді цей відрізок триває протягом усього репетиційного періоду і не припиняється в процесі гри вистави. Тобто я хочу сказати, що це дуже й дуже непростий момент. Режисер може сто разів пояснювати акторові – що трапилось, що той відчуває в момент події, що робить конкретно за фізичною дією, - надати вірне пристосування ак-

торові, але міра оцінки, інтенсивність і глибина почуттів залишаться недостатніми. Так у репетиційному процесі настає момент типового закуту.

Одним із засобів прориву цієї "мертвої точки" є засіб "манків". К.Станіславський говорив, що треба вміти заманювати правильне почуття. Як? **Спираючись на аналогічну подію**, яка трапилась з актором колись у житті, на те, що вже неодноразово зачіпало його нерви. Сформована людина так чи інакше вже пройшла практично через усі події, а також через почуття, що їх переживає людина. Вона захоувалася, йшла на компроміси, страждала від ревнощів, стояла перед проблемою вибору, проблемою вирішення моральних питань, зазнавала зради. Сполучаючи логіку поведінки свого персонажа, користуючись магічним "якщо б", актор перевіряє своїми діями аналогічні події у п'єсі. "Якщо б мене зрадила дівчина, яку я обожнював, якій безмежно вірив, вважав її зразком чистоти? Але в моєму житті не було такої дівчини-зрадниці, але мій шкільний друг дійсно мене зрадив у такому-то випадку. А якщо б у мене була така дівчина?" І ось уявлення відкриває стару рану, пробуджує умовний рефлекс актора – і з'являється воля до дії. Перенесення актором конфліктів, логіки вчинків свого персонажа і подій, що трапляються з ним, **на себе**, на своє життя – це вже конкретно, це артист реально зможе відчувати. Але, як і в будь-якому іншому елементі акторської майстерності, аби через себе пропустити емоції і вчинки, закладені в ролі, має бути чітка концентрація уваги, напруження всіх душевних, духовних сил, володіння дієвістю і словом – думкою і тілом.

Типовим яскравим прикладом використання подібного методу є книги А.Ефроса. Наприклад, заглиблюючись в одну з найскладніших сцен Отелло – Яго, Ефрос розшифровує її через особисту асоціацію, якби він вів машину на небезпечній дорозі, і в цей момент його сповістили про щось дуже важливе. Або конфлікт Дездемони з Яго на Кіпрі Ефрос уявно переносить до купе сучасного поїзда, де чарівна жінка сидить горуч із цинічними, п'яними чоловіками, один з яких ображений її холодністю і байдужістю, але приховує цю свою образу. Інший яскравий приклад такого методу наводить С.Лебедєв у книзі "Мій Бессеменов", буквально просякнутий фрагментами із своєї біографії та роздумами про своє особисте життя і долю.

б) Намовлення думок-монологів образу

Робота над монологами образу – я маю на увазі не тексти з п'єси, а внутрішні монологи, що їх промовляє сам собі образ, чи міг би з якихось причин відкрити своєму другові найпотаємніші думки, події, логіку своїх вчинків, історію свого життя тощо. Це робота вкрай складна і дуже різноманітна.

Зупинюсь коротенько на основних моментах цих монологів, які:

1) допомагають прожити минуле життя, біографію минулих конфліктів та біль минулих подій, тобто дають вантаж, айсберг біографії героя, визначають сьогоднішню логіку і мету життя, основне фізичне самопочуття;

2) виявляють мотиви сьгоднішніх пристрастей, “накачують” тим самим енергією образ для дії;

3) готують актора до можливості спонтанно, миттєво “взяти” подію на сцені, оскільки у монологів ведеться підготовка до їхнього сприйняття та освоення логіки вчинків образу;

4) система монологів (вірно побудованих, перевірених під час репетицій) вбирає в себе природу почуттів героя.

Обов’язковою умовою відпрацювання монологів є конкретність фактів і подій; міцна першоджерельна подія, яка спонукає на монолог під час **екстремальної ситуації**; наявність об’єкта монологу; наявність наскрізної **гарячої мети** монологу по відношенню до об’єкта, відбір найдраматичніших подій, драматургічна побудова монологу; театральність і динамічна яскравість, жвавість за формою.

Наприклад, у роботі нав виставою “Минулим літом у Чулимську” виконавець ролі Пашки отримав завдання (як і всі інші персонажі) довести нам, своїм найкращим друзям, чому він не може жити без Валентини? Чому на ній усе для нього зійшлося? Монолог хвилин на 10-15. Робота над цим монологом, над монологами інших персонажів тривала на кожному занятті протягом усього семестру. Ця дуже об’ємна, значна, глибока і енергетично затратна форма роботи є дуже результативною.

Ще є повсякденні монологи, що їх, без зовнішнього промовляння, весь час прокручують у своїй голові студенти і актори. Це внутрішні обговорення і спілкування з образом.

Ось приклад такої поради Вл.Немировича-Данченка акторові, який у виставі “Останні дні” грав роль князя Долгорукова: “Ви повинні казати “я”, а не “він”. Почніть розповідати: я – такий-то... такий-то... Треба цілі монологи собі казати: “Я ось такий-то... Коли я про Пушкіна говорю, чорт його знає, що зі мною коїт ся. Я – князь! Я не можу доводити себе до такого стану, але якби можна було підставити йому ногу, - я б з великим задоволенням”. Якщо будете собі такі монологи казати, то накопиться душевний вантаж, сформується якесь ваше акторське самопочуття в цьому образі. Ви запитаете в режисера: “Що для мене є найважливішим у цьому образі?” Режисер скаже: “Ненависть до Пушкіна”. Це я, Кторов, наживатиму. Не награвати, наживати. “Епіграма? Так, я читав її, але **приховую**, що читав, з **безмежним темпераментом** – це ненависть. Отруїти його? Отруїв би. Розчавити? Розчавив би, але я веду свій рід від святого мученика – не можна...” Таким чином накопичується душевний вантаж, формується акторське самопочуття”...

Такі практичні поради з приводу внутрішнього монологу давав акторам Немирович-Данченко.

в) Метод фізичних дій

За Станіславським, правильна партитура психофізичних дій приводить до правильного і глибокого фізичного самопочуття. Головне відкриття Станіславського полягає в тому, що дія (свідоме) – первинне, а почуття, які йдуть від дії – вторинні. Його принцип приблизно такий: щоб злякатися лева, зіграти цей переляк – треба врятуватися від лева – і тоді почуття переляку органічно прийде до талановитого актора з розвиненим уявленням.

Цікава позиція Мейерхольда, що близька до позиції Станіславського: “Стань у позу людини в жалобі – і ти сам засмутишся”.

Метод фізичних дій з подробицями описаний у багатьох книжках. Тому я не буду на ньому зупинятися. Відзначу лише, що він заслужено поширений, але досить часто застосовують його дуже схематично, не враховують фізичного самопочуття. Вивчаючи книжки К.Станіславського, М.Горчакова, В.Топоркова, я завжди знаходив звернення Станіславського до фізичного самопочуття як до кінцевої мети репетиційної роботи. “З акторами не можна говорити сухою, науковою мовою... Моє завдання не філософствувати з приводу мистецтва, а відкрити у простій формі необхідні для нього прийоми психотехніки, головним чином у внутрішній ділянці **артистичного переживання – перевтілення**” (К.Станіславський).

г) Питання до образу

Починаючи з першого етапу роботи і до його закінчення актор безперервно розгадує логіку поведінки свого героя, його минуле, його взаємини з людьми. Для цього він ставить перед собою багато запитань: чому я тут промовчав? А чому тут, без причини, вибухнув? Чому повірив поганій людині, а не повірив чистій і чесній дружині?... Відповіді, пошук відповідей на ці питання – основа вирощування ролі і правильного фізичного самопочуття. Саме з них народжуються теми монологів, про які було сказано вище. Витягуються факти й подробиці. Питання пробуджують творчу уяву.

Є ще ряд питань до образу: які руки, хода, очі, центр тяжіння, звички, в чому ірраціоналізм, неадекватність поведінки? Питання до місця його в загальному контексті вистави, до композиційного місця.

Метод пошуку відповідей на питання до образу теж потребує великої активності волі, творчої енергетичної уяви, вивчення всього прошарку запропонованих обставин тощо. Це також енергійно значущий і дієвий шлях, що вимагає граничної творчої концепції.

Практичне застосування методу “питання до образу” блискуче розкривається Михайлом Чеховим у його роботі “Про техніку актора”. Наведу лише коротенькі цитати: “Основа засобу – ваше уявлення. Ставлячи питання, ви намагаетесь **побачити** те, про що питаєте. Ви **дивитесь** і чекаєте. Під вашим

допитливим поглядом образ змінюється і постає перед вами як **пряма відповідь**. Він – продукт вашої творчої інтуїції. І немає питання, на яке ви не змогли б не відповісти... Але, звичайно, не на всі питання ви отримаєте відповідь відразу. Образ часто вимагає багато часу для того, щоб актор зміг здійснити необхідне перевтілення.

Запитуйте про найдрібніші нюанси: погляд, рухи руки, паузи, подих, миттєвість почуття, бажання, думка, пристрасть. Ставлячи питання, стежте за реакцією на нього і... віддайтеся творчому імпульсу...

Наступна стадія: через зовнішні прояви образу побачити його внутрішнє, інтимне життя. Наприклад: король Лір у пустелі; король Клавдій у сцені молитви; муки совісті Бориса Годунова; захоплення й відчай Дон Кіхота тощо. Стежте за образами, доки вони не зможуть **пробудити ваші творчі почуття**. Не варто підганяти результати”.

Метод запинань і відповідей призводить до появи в акторові роману життя персонажа, глибокого айсберга минулого життя. І якщо цей роман актором **прожитий**, то образ його вже ніколи не буде банальним.

д) Медитація

Медитаційний метод роботи, тобто метод репетиції у своєму уявленні, впливає з методу “питань до образу”. Систематичне, у думках, програвання (з **усією творчою активністю**) сцен вистави, сцен з минулого і майбутнього життя на вихідну подію та на ведучу запропоновану обставину, на інші сцени, що існують поза контекстом п'єси, але спонукають до дії, дають змогу повністю віддаватися імпровізації, творчій інтуїції, повністю відчувати кінцевий результат. Наведу знову цитату з М.Чехова:

“Завдяки тому, що ваше тіло, залишаючись пасивним і вільним у той час, коли ви репетируєте в уявленні, отримуєте тонкі імпульси, що виходять з ваших переживань, воно спрацьовується не менше, ніж під час репетицій на сцені. Воно готується, аби стати тілом вашого образу, засвоює його характер і манеру рухів. Творчі почуття, пробуджені вашою уявою, проникаючи у тіло, ніби різьблять його зсередини”.

Медіативним засобом репетицій користувалась така видатна актриса як Елсонора Дузе. Вона годинами, сидячи вдома в кріслі, програвала в своїй уяві життя свого образу і на сцену виносила майже готовий результат, який уже на репетиціях входив у взаємодію з партнерами і режисерським малюнком. Ось рідкісне зауваження Дузе, що збереглося на берегах п'єси “Нічний візит” О.Дюма-сина поряд з однією відчайдушною реплікою: “Піднятися, ще раз про себе згадати всі слова, ще раз **пережити** всю гіркоту колишнього кохання – **подумати**, зізнатися, що він ніколи не кохав, і **все це** висловлювати одним єдиним вигуком”.

VII. Заключна частина

Аналіз методу фізичного самопочуття, зроблений мною, звичайно, не враховує деяких моментів і, мабуть, далеко не повний. Але я намагався зробити його якомога повнішим і детальнішим. Розділити метод на найбільшу кількість взаємопов'язаних між собою частин, подібно до того, як у Сальєрі Пушкіна. Зараз мені хочеться підкреслити, що в репетиційному процесі і в момент виконання всі елементи фізичного самопочуття і методи його досягнення не тільки органічно **сплавлені між собою**, а й органічно зплавлені з усіма компонентами сценічної дії, з надзавданням ролі і вистави, її темпо-ритмом, композицією та, згодом, **атмосферою вистави**.

Фізичне самопочуття є дуже важливою ланкою у складній системі психофізичної дії актора і дії вистави. Якщо цю ланку вірно почати тягнути, то за нею органічно потягнуться інші ланки ланцюга, що складають “художню цілісність вистави”. Ізольовано нічого не можна розглядати. Будь-який метод потребує таланту, неординарності мислення і почуттів. Творчої енергії.

Окремо хочу сказати про **атмосферу**. Цю тему варто було б виділити не тільки в окремий розділ даної роботи, а й написати про неї велике дослідження. Тому я не намагався її окремо виділяти. Але, практично у кожному розділі, вона згадується, вона присутня. Атмосфера в театрі – найбільш діалектична. Фізичне самопочуття акторів створює і атмосферу вистави, і правильне фізичне самопочуття акторів і глядачів.

Атмосферу створюють усі методологічні засоби, що сприяють створенню фізичного самопочуття, і ряд режисерських прийомів: гра світлом, кольором, парадоксальні композиційні побудови, музика і шуми, рішення костюмів і пластичного середовища, в якому існує актор, динамічна зміна цього середовища, партитура темпо-ритмів, партитура фізичних дій тощо. Актор має створювати не тільки атмосферу, але й чуйно сприймати її, існувати в ній, відзиваючись своїми почуттями на неї, змінюючи свої дії і почуття залежно від атмосфери. Це вимагає особливої техніки для цього “кола уваги”, виховання особливої чуйності артиста-художника. Це створює живий, несподіваний потік почуттів на сцені, тобто вимальовує живе, багатобарвне, різноманітне життя. Якщо в акторів правильне фізичне самопочуття і правильна фізична дія, вони ніколи не проживатимуть жодну сценічну мить формально, штамповано – скільки б разів вони його не повторювали, скільки б часу не йшла вистава. Ці миттєвості завжди будуть різними, правильними, але неоднаковими, завжди живими проявами життя людського духу.

Хочу закінчити цитатою класика, Вл.Немировича-Данченка. “Мені здається, що сама по собі майстерність актора не залишає сліду в переживаннях глядача. Майстерність без глибинної суті, без глибинного вживання в образ і через образ у п'єсу може принести радість під час вистави, але в життя не ввійде. Акторське виконання навіть з найменшою долею майстерності, не позначене глибиною почуттів, думок і заразливостю, недовго може залишитися в глядачах і увійти у їхнє життя. Для мене справжнє мистецтво те, яке починає жити належним чином уже після вистави”.

ЗМІСТ

I. Поняття фізичного самопочуття.....	2
II. Наскрізне фізичне самопочуття.....	3
III. Композиція фізичного самопочуття.....	6
IV. Імпровізація фізичного самопочуття.....	8
V. Міра інтенсивності проживання фізичного самопочуття і заразливість актора.....	9
VI. Методика навчання студентів і акторів навички набувати фізичного самопочуття у процесі дії, уміння брати подію.....	10
VII. Заключна частина.....	15

Підписано до друку 29.03.2001, формат 60x84/16, ум. друк. арк. 2,0

Наклад 100 прим., зам. 129. Державний реєстраційний № 10377

Папір «Maestro Guttenberg».

Друк виконано на обладнанні RISOGRAPH GR-3750

Поліграфічне підприємство СПД «Кузьменко Ігор Сергійович»

252024, Україна, Київ-24, вул. Л. Первомайського, 11, оф. 5