Барнич М. М.,
кандидат мистецтвознавства, професор
Київського національного університету культури і мистецтв

АКТОРСЬКА ПСИХОТЕХНІКА ВІДТВОРЕННЯ ПОВЕДІНКИ ПЕРСОНАЖА

Поведінка, як зовнішній, фізичний вияв емоційного стану людини в умовах спілкування, служить або блокуванню накопиченої психічної енергії, або її вивільненню. Відтворення поведінки персонажа в певній емоційній ситуації носить двохвекторне навантаження. Перший – це деталізоване відтворення емоційно забарвлених характерних рухів персонажа. Другий – органічне втілення відповідних рухів, яке спрямоване на розпруження (розкування), блокування чи вивільнення емоційного стану персонажа.

Ключові слова: поведінка персонажа, характерні рухи, м'язова розкутість, обман, емоційне забарвлення.

Поведение, как внешнее, физическое проявление эмоционального состояния человека в условиях общения, служит, либо блокировке накопленной психической энергии, или ее высвобождению. Воспроизведение поведения персонажа в определенной эмоциональной ситуации носит двухвекторное направление. Первое – это детализированное воспроизведение эмоционально окрашенных характерных движений персонажа. Второе – органичное воплощение соответствующих движений, которое направлено на блокировку или высвобождение эмоционального состояния персонажа.

Ключевые слова: поведение персонажа, характерные движения, мышечная раскованность, обман, эмоциональная окраска.

Behavior as an external physical expression of emotional state in a human communication is blocking or accumulated psychic energy or release. Play behavior of the character in a certain emotional situation is dvohvektorne load. The first is – detailed reproduction emotive characteristic movements of the character. Second – organic implementing appropriate motions, which is aimed at rozpruzhennya (rozkuvannya), or blocking the release of the corresponding character.

Key words: character behavior, characteristic movements, muscular looseness, deception, emotional.

Відтворення актором образу персонажа формується на основі аналізу його стосунків з іншими персонажами, мети його дій, характеру, прикметних рис, соціального становища та ін. Визначальне місце серед цих складників образу персонажа посідає його поведінка. Актуальність детального відтворення актором поведінки персонажа постає у конфліктній ситуації, коли необхідно глибоко емоційно її пережити, а також у ситуації, пов'язаній з виявленням радісного збудження. Адже емоційний стан кожної людини у таких випадках зовні проявляється у її поведінці. Тож відтворення поведінки

персонажа має одне з провідних значень для викликання актором стану переживання в ролі. Та відповімо на запитання, що таке поведінка звичайної людини у цих ситуаціях і чому підпорядкований цей процес? Поведінка – це зовнішній, фізичний прояв, результат внутрішнього, невидимого світу переживань особи, який таким чином реалізується. Цей прихований світ переживань походить від конфлікту із навколишнім середовищем, непорозумінням із оточенням, або, навпаки, від неприхованої радості. Поведінка людини є процесом, який супроводжує її дію. Якщо дія спрямована на досягнення мети, то поведінка служить емоційним віддзеркаленням на шляху досягнення цієї мети. Коли, наприклад, необхідно пересунути важкий камінь, який придавив ногу дитині, і не вдається це зробити, то людина вкрай стурбована та перелякана таким становищем. Стурбованість та переляк, як внутрішні переживання, зовні виражаються в хаотичних мотаннях головою, як в пошуці допомоги, тупцюванні на місці, остовпіння, зітханнях, потиранні лоба і ін. Таким чином, назовні вивільняється її емоційний стан. Поведінка ж, як зовнішній фізичний вияв емоційного стану людини, в умовах спілкування служить або блокуванням накопиченої психічної енергії, або її вивільненням. Тобто, ця енергія реалізується через поведінку. У тому випадку коли психічна енергія блокується, поведінка характеризується насамперед спокійним, урівноваженим тоном розмови та рухами, які засвідчують про самовладання людини. Якщо людина не може оволодіти собою, вона чимось зумисне займається. Коли немає конкретного заняття, тоді механічно виконується якась спонтанна рухова дія, властива конкретній особі характерними рухами (потиранням, наприклад, рук чи розгладжуванням чуба). Якщо конфлікт наростає, то йде вивільнення психічної енергії, що супроводжується підвищеним тоном, криком та розмахуванням руками. Прояв поведінки під час радості відбувається так само, як і під час роздратування, тільки з тамуванням та вивільненням позитивних емоцій.

Рухи, що окреслюють поведінку, не фіксуються на рівні свідомості, а здійснюються спонтанно та механічно. Ці рухи у кожної людини індивідуальні. Вони частково вроджені і формуються під впливом життєвих обставин, характеру та інших чинників життя людини.

Проте у звичайному житті спочатку виникає психоемоційний стан, а далі за допомогою поведінки цей стан розблоковується та реалізується. У акторському ж мистецтві, як відомо, все відбувається навпаки. Однак, просте відтворення рухів, що окреслюють поведінку персонажа, не приведе до збудження необхідного психоемоційного стану актора. Відтворення поведінки персонажа в певній емоційній ситуації носить двошарове навантаження. Перший шар – це деталізоване відтворення емоційно забарвлених характерних рухів персонажа в межах тіла та простору. Характерні емоційні забарвлення рухів походять від перебігу внутрішніх емоційних відтінків (реакцій) персонажа в той чи інший момент дії. Це стан схвильованості, занепокоєння, зніяковіння, заціпеніння, сорому, переляку, розгубленості, шоку, роздратування, агресії, неприхованої ненависті, неприязні, розчулення, піднесення, замилування, радісного збудження і ін.. Такі емоційні відтінки спостерегти за собою у звичайному житті майже неможливо. Більш того, їхній перебіг в особі актора відрізняється від подібних життєвих. Варто зауважити, що більшість із емоційних відтінків, особливо тих, які

виникають під час оцінки об'єкта чи події, актор взагалі не може відчути в ролі (стан заціпеніння, шоку, розгубленості, зніяковіння). Але поведінку, зовнішню канву цього невідчутного внутрішнього перебігу емоцій, відтворити можливо. До рухів, через які вони зовнішньо проявляються, належать погляди, повороти голови, мімічні вирази, тон мовлення та ритм, рухи тулубом (випрямлення, зіщулення, неповороткість), рухи руками (потирання, почісування, почухування, розмахування, виконання фізичної роботи) та ритм переміщення у просторі (швидкий, повільний, розмірений, «ватними» ногами). До другого завдання належить органічне втілення відповідних рухів, яке спрямоване на розпруження (розкування), блокування чи вивільнення відповідного стану персонажа, як то відбувається у звичайному житті. Таке завдання є вкрай складним та делікатним. Адже акторові необхідно виконати рух, який характеризує емоційний стан персонажа, ще не маючи цього стану та потреби його виражати рухом. У цьому, власне, і полягає майстерність актора. Але потреба виконувати рух полягає в тому, що, на відміну від тотожно забарвленої поведінки звичайної людини, акторська поведінка в ролі спрямована на збудження відповідного їй емоційного переживання. Це збудження відбувається внаслідок механічно відтворених рухів та самостійного зосередження свідомості актора на цих рухах як на поведінці персонажа. Для того, щоб у свідомості не фіксувався акт відтворення, відбувся самообман, актор користується технікою публічного обману. Обман полягає в тому, що названі характерні забарвлення рухів піддаються зовнішній підробці (удаванню). Так, наприклад, коли персонаж схвильований з приводу довгого очікування таксі для вагітної дружини, яка після довгих лікувань завагітніла, і його поведінка виражається у неспокійних рухах – переминанні ногами, потирання підборіддя, прислухування до гулу мотора та ін., то всі ці рухи є наслідком звільнення психічної чи емоційної енергії, яка утворилася в його стані. Саме очікування є його дією. Коли актор, відтворюючи названі рухи, буде спрямовувати їх як дійові зусилля, то це буде неправильно. Неправильно з тієї точки зору, що ця поведінка персонажа базується та походить від безсилля, породженого тривалим очікуванням (дією) та в результаті якого утворився певний емоційний стан, що розпружується (розковується) такою спонтанно-механічною поведінкою. Актор же, який механічно підробляє названі рухи (механічно – без потреби дії, без потреби їх виконувати та водночас ставиться до них як таких, які самостійно не виникнуть у нього, як виникають у персонажа), заволікає власну свідомість у акт вимушеного зосередження та, відповідно, збудження емоційного переживання, що базується на попередньому аналізі [1]. Власне, через таке відтворення і полягає «обман» навколосценічного оточення та «самообман» актора. Тобто, обман в тому, що ці характерні забарвлення подаються публіці як наслідок внутрішньої реакції, подібно до життя, натомість вони є актом органічного зовнішнього відображення цих реакцій. Різниця між відтворенням дійового руху та руху, породженого поведінкою персонажа, полягає у різних пристосуваннях та завданнях. Відтворити обережне підняття листочка, на якому лежить пір'їнка, щоб вона не злетіла (фізичний дійовий рух), означає максимально зосередитися на рухах та пір'їнці, як це буває в житті. Відтворити підняття того ж листочка з пір'їнкою від убитої знайомої пташки не потребує такого зосередження. Тут необхідно відтворювати рухи, які призведуть до самостійного зосередження свідомості на поведінці персонажа, щоб

викликати співчуття до нього. Власне, таке походження акторської емоції [2]. Тож необхідно відтворювати рухи поведінки персонажа, які походять від уже утвореного у його особі емоційного стану. Означений вище стан загалом можна назвати розхвильованим. Він поділяється на такі емоційні відтінки: переляк – шок – розчулення. Розпружувальні рухи переляку можуть супроводжуватися мотанням голови, через притуплену оцінку, підйомом погляду та шуканням живого птаха. Рух, що розпружує шок, характеризується застиглою оцінкою, розчулення – повільним опусканням та невпевненим протягуванням руки до пір'їнки. Важливу роль у цьому акті відіграє м'язова розкутість, дихання та міміка. Більшість акторів помиляються в такому акті відтворення, коли напружують м'язи, зумисне збуджують дихання, напружують мімічні м'язи та витріщають очі. Ці відтворення відносяться до зовнішніх характерних, типажних ознак персонажа, або відтворення функціонування збудженого організму персонажа. Тут слід чітко проводити межу. Відтворення розпруженого руху не передбачає домішку відтворення його емоційного походження, оскільки він сам є реалізацією емоції, яка окутує його в процесі відтворення. У випадку відтворення поведінки персонажа, яка походить від радісних, позитивних емоцій, використовується подібна психо-техніка.

Безумовно, під час аналізу ролі актори закладають характер поведінки персонажа в тій, чи іншій ситуації, більш того, виконують під час гри рухи поведінки персонажа з певним забарвленням. Ту ж схвильованість персонажа актор відіграє відповідно забарвленими рухами поведінки. Однак, часто ці рухи носять тільки виражальне навантаження – продемонструвати глядачеві характер і характерні особливості персонажа в процесі його дії, або ж ці рухи підпорядковані загалом дії, як було зазначено вище, на прикладі очікування персонажем швидкої допомоги. Тобто, рухи поведінки персонажа не закладаються під час аналізу в емоційну пам'ять актора та займають там в процесі гри окремого місця як такі, що мають відтворюватися (виконуватися) механічно та з таким завданням, як пояснювалося вище. Тому через неправильну організацію рухового акту не збуджується переживання актора в ролі.

Про характерні рухові емоційні забарвлення багато сказано М. Чеховим. У нього вони мають інше тлумачення та називаються «діями з певним забарвленням»[3].

Як застосовувати психотехніку відтворення поведінки персонажа, покажемо на прикладі діалогу Треплєва та Аркадіної із п'єси А.П. Чехова «Чайка»:

Треплєв: Останнім часом, ось саме в ці дні, я люблю тебе так само ніжно і щиро, як у дитинстві. Окрім тебе, тепер у мене нікого не залишилося. Тільки чому між мною і тобою стала ця людина.

Аркадіна: Ти не розумієш його, Костянтине. Це найблагородніша особистість.

Т: Найблагородніша особистість! Але коли йому доповіли, що я збираюсь викликати на дуель, благородство не завадило йому зіграти боягуза. Він їде. Ганебна втеча!

А: Яка нісенітниця! Я сама забираю його звідси. Наша близькість, звісно, не може тобі подобатися, але ж ти розумна й інтелігентна людина, і я маю право вимагати від тебе, щоб і мою свободу ти також поважав.

Т: Я поважаю твою свободу, але і ти дозволь мені бути вільним і ставитись до

цієї людини так як я цього схочу. Найблагородніша особистість! Ось ми з тобою майже сваримось через нього, а він зараз десь в готелі чи садку сміється над нами, підбиває Ніну, намагається остаточно довести їй, що він геній.

А: Для тебе насолода говорити мені всіляку гидоту. Я поважаю цю людину і прошу в моїй присутності не говорити про нього погано.

Т: А я не поважаю. Ти також хочеш, щоб я вважав його генієм, але, пробач, я брехати не вмію, від його творінь мене нудить.

А: Це заздрість. Людям безталанним, але з пихою, нічого більше не залишається, як спотворювати справжні таланти. Нема про що говорити.

Т: Справжні таланти! Я талановитіший від вас усіх, як на те пішло! Ви рутиною захопили першість у мистецтві і вважаєте законним і справжнім тільки те, що робите самі, а решту ви гнете і душите! Не визнаю я вас! Не визнаю ні тебе, ні його!

А: Декадент!

Т: Йди до свого милого театру і грай там в нікчемних, бездарних п'єсах!

А: Ніколи я не грала в таких п'єсах. Лиши мене! Ти нещасний водевіль не в змозі написати! Київський міщанин!

Т: Скнара!

А: Обірванець! Нікчема!...

Треплєв сідає і тихо плаче…

А: Не плач. Не треба плакати… Не треба…Моє миле дитя, пробач…Пробач свою грішну матір. Пробач мене грішну.

Насамперед необхідно проаналізувати місце зміни настрою персонажів, основну подію, та програти її в думках, укласти на емоційних носіях. Очевидно, що переломним місцем у даній сцені для обох героїв є фінал сцени. Виходячи із емоційного фіналу сцени, можна поставити собі запитання: який лейтмотив дій та які переживання штовхають дорослого юнака на таку несподівану дитячу розмову з мамою? Відповідь: Треплєв, ображений життям хлопчисько (немає батька, коханець мами упадає за його дівчиною, як митця його ніхто не визнає, а навпаки визнають, у тому числі і мама, Тригоріна (коханця)), він хоче елементарної материної уваги та любові, щоб вона визнала його як митця. Під час гри в думках актор мусить зрозуміти, пережити та відчути той стан, який переживає Треплєв у момент означеної події. Але проаналізуємо детально цей фінал. Чому Треплєв плаче? На перший погляд, здавалося б зрозуміло – образив маму, нагрубив їй, чи навпаки – образився на маму, вона не розуміє його тощо. Для актора такі загальні визначення не підходять. Акторові необхідні детальні уточнення. Необхідна точка відліку (точка зосередження), звідки починається запланована зміна настрою. Чому так? – Тому що акторська емоція утворюється від точного відтворення деталей поведінки та її емоційних відтінків (забарвлень). У даному випадку можуть бути кілька варіантів такої точки відліку. Може бути оцінка у паузі того, що сталося, а далі повільне опускання Треплєва на стілець, що означатиме втрату матері. Можлива глибока оцінка жорстокості фрази «Ти нещасний водевіль не в змозі написати. Київський міщанин!», що означатиме не визнання його як сина. Може бути глибока оцінка фрази «Обірванець!», що означатиме те, що він є тягарем для матері тощо. Так чи інакше, але дане місце мусить бути окреслено зовнішніми, руховими реакціями.

Далі актор мусить окреслити характер зовнішньої дійової канви персонажа. Як бачимо, характер його дій та поведінки з мамою на початку стриманий, оскільки він говорить про любов до матері, а далі ця стриманість переростає в дратівливість, обурення, зневагу і агресію проти Тригоріна. Таким чином, персонаж з самого початку хвилюється. Проте він і сам не хоче це показати мамі. Для того, щоб такий його стан утворився, актор, який немає цього стану, мусить діяти від зворотного – відтворювати рухи поведінки, що розпружують цей стан. Це рухи, спрямовані на його блокування. До прикметних ознак такої поведінки можна віднести роблений, спокійний, з паузами тон розмови, удавано спокійні рухи руками, що по-діловому перекладають листи написаного твору, удавано стурбована читанням міміка. У процесі зростання конфлікту рухи стають рвучкі, тон переходить у викрики тощо. Конфлікт переростає у сварку до окресленої вище події. Подія відіграється паузою, що характеризується шоковими оцінками. У цьому місці актор повинен знати, що його свідомість до цього вже зосередилась на ролі, але він не відчуває. Та не потрібно лякатись за наступний шматок, переляк тільки призведе до роззосередження. Необхідно далі виконувати рухи на звільнення напруги (психічної енергії). Можна невпопад оглядатися, адже це – шок, можна далі займатися складанням листків, далі вийти із шоку – пильно поглянути на маму, переконатись, що це вона так сказала своєму синові тощо. Робити так до відчуття приливу емоційного стану.

Органіка (природність) відтворення рухів, пов'язаних з поведінкою персонажа, та утворення відповідного емоційного стану вивчається актором в публічних умовах, в умовах обману.

Література:

1. *Барнич М. М. Особливості праці актора над роллю в думках / М. М. Барнич // Вісник КНУКіМ : Зб. наук. праць – Вип. 26 / Київський національний університет культури і мистецтв. – К.,2012. – Серія «Мистецтвознавство». – С. 5–10.* ***2.*** *Барнич М. М. Акторська техніка викликання переживання в ролі / М. М. Барнич // Культура і мистецтво у сучасному світі : Наукові записки КНУКіМ. Випуск 13. – К., 2012. – С. 213–217.* ***3.*** *Чехов М. Литературное наследие в 2-х томах / М. Чехов – М. : Искусство, 1986. – Т. 2. – 559 с.*