

АНАЛІЗ ПСИХОЛОГІЧНОГО ЖЕСТУ ТА ЙОГО ФОРМ У ЗВ'ЯЗКУ З ВИХОВАННЯМ ПСИХОФІЗИЧНОГО АПАРАТУ ВИКОНАВЦЯ

Психологічний жест — творчий імпульс. Центр — основа. Емоція. Звучання — мова. Пластична форма. Висновок

Стаття розглядає один із компонентів тренінгового підготування психофізичного апарату публічного виконавця — психологічний жест як психотехніку виконавчої майстерності та визначає емоцію, звук і пластику засобами його втілення. На жаль, обсяг статті дозволяє лише ознайомитися із проблемою, а не розкриває всіх можливостей її вирішення.

1. Психологічний жест — творчий імпульс

*Не відчуває необхідності у формі лише слабкий,
неживий творчий імпульс*

М. Чехов

Оскільки автор є прихильником синтезованого театру із психологічною основою, то й творчість публічного виконавця розглядається з позиції психологічного опанування образів, що «*з'являються в ньому як примари*», представляючись у виразній артистичній формі. Усвідомлюючи те, що психологічна взаємодія виконавця з партнерами та глядачами відбувається через внутрішню жестикуляцію, адже за визначенням М. Чехова, «*жести ці, далєбі живуть у кожному з нас як прообрази наших фізичних, побутових жестів. Вони стоять за ними (як і за словами нашої мови), надаючи їм сенсу, сили та виразності. Це — ПСИХОЛОГІЧНІ ЖЕСТИ (далі — ПЖ)*», — ми й обрали ПЖ за фундаментальний елемент виконавчої техніки. Рекомендуємо в щоденних тренінгах виховувати психофізичний апарат, оволодіваючи механізмом народження ПЖ за М. Чеховим та за нашою методикою, слідкуючи за виявом їх у артистичних формах. [1, с. 27]

Розгляньмо тепер ПЖ у дії як джерело та об'єднувальне начало всіх виражальних засобів, якими користується артист, його структуру та функції. Умовно змодельовавши момент появи артистичної форми від ПЖ, ми зустрінемося з *емоцією, звуком та пластикою*, якими характеризується оригінальність творчої виразності артиста. Про подібні складові говорить і П. Брук, наголошуючи, що «*три елементи — думки, емоції й тіло — мусять перебувати в ідеальній гармонії*», а гармонтом такої гармонії виступає ПЖ. Особливо це стосується періоду підготовки психофізичного апарату артиста до майбутньої професійної діяльності, коли синтезу ПЖ із його формами слід надавати особливої уваги. [2, с. 23]

Розглянемо в поетапному описі психофізику публічної дії. Явище, яке пробуджує апарат до реалізації переживань, ми називаємо — *наміром*.¹ Для чутливого апарату достатньо лише миттєвого імпульсу, навіть думки про необхідність здійснення — і намір відразу виводить його до досягання мети. Так зароджується *дія*.

¹ Цей термін означає почуттєву силу, яка пробуджує апарат до дії.

Але дія, як така, не є вираженням чуттєвих характеристик, що територію займає *психологічний жест*, який супроводжує дію, надаючи їй емоційного забарвлення. У підсумку цей процес виглядає так: *намір* пробуджує психофізику артиста до дії, а *психологічний жест* її оздоблює. М. Чехов підказує, що «*ви можете шукати й спеціальні ПЖ для окремих моментів*», але вони повинні жити дії протягом усієї ролі [1].

Отже, ПЖ супроводжує дію, та тільки це не означає, що на одну дію доводиться всього лише один ПЖ. Таке бачення припустиме на початковому етапі опрацювання завдань тренінгу. Але вже відтоді треба звернути увагу на те, що включення до дії кількох ПЖ, які складаються у *фрази*, збагачує гру. Немирович-Данченко так характеризує цей процес: «*Кожен психологічний струмінь у людському організмі може мати сто, тисячу виразів*», отже, одним жестом апарат обмежує виразність засобів, і звужує свої можливості щодо вловлювання імпульсів у свої почуттєві сіті [3, с. 234].

Ми часто застосовуємо вислів: герой перебуває в сум'ятті почуттів. Насправді йдеться про те, що це психологічні жести, переплітаючись між собою, утворюють для вловлювання образних примар почуттєве павутиння, за визначенням автора статті — *мереживо психологічних жестів*. У це мереживо потрапляють *флюїди*², що надходять від партнерів, глядачів та від Творчої Сили³. *Фрази ПЖ* і *мереживо ПЖ*⁴, захопивши у внутрішній простір митця якомога більше флюїдів, підказують йому нові нюанси у вирішенні завдань. Розширення площини взаємного обміну енергією між світом і особою залежить від насиченості *мережива ПЖ*, у ньому ж закладається, і психологічно-чуттєвий каркас майбутньої мистецької форми.

Найбільшої уваги як форма ПЖ вимагає *емоція*, оскільки неготовність апарату аматора до тривалої емоційної напруги та гнучкого існування може стати причиною користування чужими *штампами*⁵, замість того щоб здобувати власні почуття. Тому готовність до довготривалого психологічного навантаження, як і до фізичного, із залученням уповні арсеналу почуттів, які (А. Арто рекомендує «*визнати на зразок чуттєвої мускулатури*» як і різноманітні групи м'язів) потребують тренінгів. Тож, визнаючи в апараті артиста *емоційне тіло*⁶, необхідно приділити йому не меншої уваги ніж фізичному, особливо в процесі навчання. [4]

Яскраво виявляє в початківця недостатність у розвитку форм ігровий майданчик — лише присутність на ньому викликає в апараті окрім затиску емоційного (емоції замирають), ще й затиск *звуку*. Звучання виявляється проблематичним, окрім іншого, ще й тому, що в життєвій практиці воно не завжди супроводжує дії. Іноді учні втрачають звучання тому, що від перших секунд виконання надмірне захоплення пластикою виставило психологічний бар'єр звукові. (див. нижче)

Психофізичні тренінги переорієнтовують тіло на нову програму й у *пластиці*, апарату доведеться відмовитися від попереднього пластичного досвіду й перейти на засади органічного існування із визнанням первинності *ПЖ* у єдності народження трьох форм — *емоції, звуку й пластики*.

Припустимо, що тренінги дали свої результати, і *ПЖ* органічно, в рівних пропорціях реалізуються в *емоціях, звуках та пластиці*. Набуваючи сили та впевненості, окремий елемент складатиме іншим конкуренцію, таким чином утворю-

² Вислів, що активно використовувався театрами ХХ ст.

³ Категорія, що зустрічається в творах К. Кастанеди.

⁴ Терміни автора статті.

⁵ Термін Станіславського, що означає фіксовану форму у акторській грі.

⁶ Термін автора статті.

ється нова загроза органічності. Контроль за конфліктністю форм найкраще здійснювати в присутності глядача. Апарат, відчувши реакції аудиторії, сповнюється впевненості в тому, *що саме* вона хоче бачити та намагається завоювати її прихильність. Коректором такої поведінки *інструменту* повинна бути свідомість *виконавця*. Взагалі, виховання психофізичного апарату артиста в синтетичному існуванні передбачає регуляцію та самоконтроль за дотриманням у діях усіх елементів органічної психофізичної техніки. Так, за досвідом Ф. Шаляпіна, *«свідома частина роботи актора має неймовірно велике, можливо, навіть рішуче значення — вона збуджує та живить інтуїцію, запліднює її»*. Механіка самоконтролю, яку слід застосовувати у тренінгах, і якщо довести її до рівня неусвідомленого виконання, здатна виправляти навіть недоліки артистичності [5, с. 255].

Загально відомо, що надання художником первинності формі глушить в апараті паросток інтуїції. Органіка апарату руйнується, коли, відвикаючи від ведучої ролі психології поведінки, він обирає форму, як спосіб самовираження. Безумовно, що в подальшій професійній діяльності зустрічатимуться моменти, коли яскрава форма — звук або ж пластика, підказуватимуть походження та сутність психологічної правди, але такий прийом можливий лише в органічно вихованому апараті, загартованому в обороні від штампів. Ось як характеризує таку здатність апарату А. Поламішев: *«Психотехніка актора повинна бути аж так гармонійною, щоб з появою у свідомості актора лише думки про необхідність якогось вчинку, тіло його мусило б тієї ж миті почати виконувати визначену характером вчинку суворо конкретну дію, і навпаки, якщо тіло актора чомусь-таки почало виконувати якісь фізичні дії, тоді його психіка миттєво має реагувати — вирішувати, як учинити йому надалі»*. Встановлення такої гармонії і синтезу акторського існування розпочинається з відчуття в апараті його опори, *центру — основи*⁷, джерела, з якого з'являються всі промені — імпульси. [6, с. 219]

Отже, психофізичне існування виконавця об'єднане не лише синтезом ПЖ і його форми, але й потребує основи, без якої важко проаналізувати момент зародження форми, і яка є фундаментальною у вихованні психофізичного апарату публічного виконавця.

2. Центр—основа

Я відкрила, що коли я чую музику, її вібрації спрямовуються потоком від цього єдиного джерела танцю, що знаходиться неначе всередині мене.

А. Дункан

ПЖ та його динамічна форма завжди матимуть в апараті місце своєї появи, відправну точку для свого розширення. Для тренінгового вдосконалення апарату це буде *центр—основа*, а у творчості центр особи буде перемінним, залежно від ознак персонажу. Особливого значення слід надавати визначенню центру—основи на навчальному етапі, оскільки психологічному важелеві, що, піднімаючи, розгортає артистичну форму як конструкцію, у повному об'ємі емоцій, у широті амплітуди фізичних жестів, у потужному звучанні, потрібна опора. ПЖ найповніше заволодіє тілом артиста, коли з'являючись, матиме рівномірний доступ до всіх його частин і збалансований вплив. У пошуках такої точки як джерела імпульсів, автор звернувся до практики бойових мистецтв сходу і обрав застосований там *центр рівноваги та координації* рухів, як *центр—основу* психофізичного апарату артиста.

Через досвід численних пояснень у процесі тренінгів вдалося сформулю-

⁷ Поняття яке автор вводить до психотехніки актора

вати таку образну візуалізацію, яка дає можливість поєднати інтелектуально-раціональне самоосмислення з тілесними відчуттями.

Уявімо «срібну нитку»⁸, яка проходить через хребет від кіпчика вгору, де, виходячи з тіла через тім'я, тягнеться до неба. У такий спосіб наша субстанція з'єднується з космосом, від якого одержує енергетичну підтримку. Підтягнемо себе за цю нитку — *мотузку до неба*. У положенні натягнутої «срібної нитки» хребту забезпечується стрункість, а всі м'язи розслабляються, немов повішений одяг. «Срібна нитка», проходячи віссю по серцевині тулуба, закінчується саме в *центрі-основі*. Ми знаходимо його за індивідуальним визначенням, в уявному горизонтальному зрізі тулуба, на рівні 7-8 сантиметрів нижче рівня площини пуповини. Шукаючи центр, важливо *бачити* себе не в площині, а в тривимірному просторі. *Центр-основа* повинен бути відчутий, надійно зафіксований та контрольований як на тренінга, так і в повсякденному житті. Коли контроль основи перетвориться на необхідність, неусвідомлену компоненту існування апарату, тоді, провокуючи появу форми від *центру*, апарат набуває нових можливостей із координації та рівноваги та рівномірно розподілятиме творчі імпульси через тіло в усіх напрямках.

Але слід наголосити, що *центр-основа* служитиме місцем народження ПЖ лише на період підготовки до професійної діяльності. Такий підхід абсолютно не прийнятний у творчих пошуках образу, коли місце енергетичного центру визначається «зерном образу»⁹. Тут ми наvertsаємо читача до досліджень М. Чехова по *зміщеному центру*, які відкривають взаємозв'язок «зерна образу» та *індивідуального центру образу*¹⁰ в його емоційних ознаках, коли пошуки характеристик персонажу відкривають його енергетичний центр за професійними, емоційними ознаками тощо.

Пізнання емоційних характеристик центру своєї особистості та чутливості психофізичного апарату до почуттєвих перемін починається з ознайомлення з емоційною властивістю апарату. Прихована самотність природи почуттів має бути вивчена та розвинена гармонійно із пластичними властивостями тіла.

3. Емоція. Емоційне тіло

*Знати що пристрасть матеріальна,
що вона підвладна пластичним коливанням матерії,
означає одержати владу над пристрастями*
А. Арто

Пристрасть охоплює душу майстра та надихає його дії. Розгорається полум'я потужних емоцій із тремтливого вогника перших сценічних почуттів. І щоб не загинула ця тендітна, на початку, ознака сценічної дії, варто оберігати її природність і від перших кроків домагатися від апарату впевненого перебування в емоційному стані, не активуючи без нього вияву пластики та звуку. За С. Занюком, «емоція — це *психічне відображення у формі безпосереднього пристрастного переживання життєвого сенсу явищ і ситуацій*», ми ж за нею визнаємо не лише відображення, але й самостійне існування. Зароджуючись у почуттях реакцією на явище, емоція, як найтонша з артистичних форм, виявляє на поверхню складну гаму почуттів внутрішнього конфлікту. [7, с. 103]

Емоція митця є найбільш непередбачуваною, але, подібно до звуку й пластики, вона має схильність до повторювання та копіювання, ось чому необхідно в

⁸ Запозичено автором з езотеричної літератури

⁹ Термін В. Л. Неміровича-Данченка, яким він позначав психологічну сутність персонажа.

¹⁰ Визначення М. Чехова

яскравому втіленні вбезпечувати себе від тиску *емоційних штампів*. Через те, що власного творчого шляху артистом ще не розпочато, він застосовує чужі реакції, запозичуючи їх у популярних виконавців. Апарат повинен перебувати в постійному відкритті нової чуттєвості, а не користуватися шаблонними почуттями, відкритими одного разу, нехай і яскравими, реакціями. Емоційні штампи особливо небезпечні, оскільки їх важко помітити та зізнатися собі в запозиченні, ними легко захопитися, прийнявши за власний здобуток.

Емоційний апарат, перебуваючи у відкритті своєї природної чуттєвості, повинен через щирі оцінки власних почуттєвих здобутків вивчати їх в активній пластичі та звуці, аналізувати відчуттям їхне походження та зв'язок із формами ПЖ. Як говорив П. Сімонов, *«можливістю навмисного відтворення почуттів»* відтворювати характер, щоб *«виникло завдання опосередкованого, побічного впливу на ті фізіологічні механізми, котрі лежать в основі емоційних станів»* [8, с. 71].

Викладачам, у процесі укладання тренінгів, варто звернути увагу на програмування цілісності емоційного перетворення на весь тренінг, яке, за К. Ізардом, має три компоненти: *а) яке переживають, або усвідомлюють як відчуття емоції — почуттєва характеристика дії; б) процеси, що відбуваються в нервовій, ендокринній, дихальній системі — вплив механізмів дихання на почуття; в) як виразні комплекси емоції, що піддаються спостереженню — необхідність вивчення реакцій організму та їх вдосконалення*. Перед нами цілком зрозуміле, а у дечому й кероване явище — чуттєва субстанція, що має властивість інколи існувати окремо від фізичного тіла, та вимагає особливого контролю від виконавця. Ми назвали цю субстанцію *емоційним тілом*¹¹, оскільки говоримо все-таки про форми артистичного буття. А звернувши увагу на перший аспект, — переживають та усвідомлюють, автор практикою тренінгів прийшов до висновку, що емоційне тіло піддається свідомому тренуванню. [9, с. 16]

Пошук механізму впливу на емоційність апарату привів нас до застосування ПЖ, як засобу виклику почуттів — емоцій із підвалін свідомості. Саме підвалини постають метою дослідження функціональності емоційної сфери, яка має за Б. Додоновим «верхні поверхи» й «підвалини». Принцип підйому на поверхню почуттєвих новинок через здивування було закладене в методику психофізичних тренінгів. Зосередження уваги учнів на розвитку оригінальних емоційних характеристик необхідно розпочати з найпростіших етюдів по наслідуванню тваринних характеристик. Застосування психологічних жестів тварин наближає до глибин почуттів, але вивільняти їх треба обережно, без натиску, шляхом «реставраційного» зняття нашарувань емоційної пам'яті, що зберігає соціальні штампи оцінок, ординарні реакції, емоційні моделі щоденної поведінки. Уникаючи згубної звички черпання емоції з арсеналу відомих переживань, учні входять до незнаного в їхньому житті почуттєвого світу. Через застосування в тренінгах вільної емоційної форми артист розвиває й збагачує почуттєве сховище своєї душі. А оскільки *«ця субстанція ні холодна, ні гаряча, ні легка, ні важка, — за словами Д. Дідро, — вона не віддає переваги якійсь конкретній формі, але однаково здатна прибирати їх усі, не зберігаючи жодної»*. Апарат, почуттєво збагачений у імпровізаціях, сміливо вступає на шлях зазірання до підвалін, до незвіданого, що криється в його нетрях. [10] [11, с. 56]

На почуття покладається важливе завдання із програмування дії, оскільки

¹¹ Термін автора статті.

вони ведуть виконавця від віхи до віхи по *плетиву ролі*¹². Але дотриманість курсу в діях не повинна базуватися на фіксації емоцій, як і не прив'язуватися до конкретної пластичної, або звукової форми. Покладаючись на ширій супровід почуттів в існуванні апарату протягом тренінгів, *«щоб природно, — як сказав Є. Вахтангов, — самі по собі сьогодні виникали в актора ті почуття й тією мірою збудженості, якою він сьогодні буде правдивим»*, виконавець може бути впевненим у органічності своїх реакцій [12, с. 167].

Завданням імпровізатора є контроль за забезпеченням неповторності психологічного стану. У словах А. Арто про матеріалізацію пристрасті є приховане застереження від виникнення закоснілих фрагментів емоційного тіла, у вигляді емоційних штампів. Тож потрібна постійна ревізія психофізичного апарату засобами *кінотрічки бачення*, це охоронятиме природу почуттів від шкідливого впливу [4].

Вихований на відвертих імпровізаціях інструмент не стане на заваді несподіваним проявам, завчена інтонація не зупинить неочікувані почуття. Контроль у таких ситуаціях найкраще здійснювати через уважне спостереження за звуковим супроводом ролі, який виразно виявляє формалізм емоцій. Звучання інструменту є лакмусовим папірцем перевірки на органічність навіть в імпровізаційному існуванні.

4. Звучання — мова психологічного жесту

Мова людини є рух, дія.

Р. Штейнер

Для акторів, у яких звучання є засобом впливу та тлумачення, мова, як інструмент розуміння, постає вкрай актуальним елементом техніки в режимі вільного мислення та імпровізації. За Г.-Г. Гадамером: *«Весь процес розуміння є процес мовний»*. І якщо ми із цим погоджуємося, тоді приймаємо мову як універсальне середовище, у якому здійснюємо своє розуміння в дієвому режимі. Визнаючи герменевтичний феномен, як особливий випадок взаємовідносин поміж мисленням і мовленням, ми включаємо до навчання артистів завдання на мовні імпровізації та інтерпретації з історичних, соціальних та інших тем, виховуючи, таким чином, вільне публічне мислення, і довіру до власного звукового й мовного самовираження [13].

У більшості випадків, сформованій людині вже притаманні шаблони звукового інтонування й застосування поширених мовних формулювань — *іміджевий звуковий панцир*, який є стримуючим фактором, оскільки він блокує почуття, не дозволяючи їм проявлятися в нових варіаціях звуків та слів. Пам'ятаючи попередження М. Чехова — *«ніщо не здатне обмежити прояву вашого таланту такою мірою, як мова»*, ми стоїмо на свідомому набутті техніки вільного мовлення у поєднанні з імпровізаційним пошуком особистісного звучання. Чутливість апарату до нюансів внутрішнього звучання приходиться із практикою психофізичних тренінгів через акцентування уваги на моментах внутрішньої активізації, коли духовне збудження є водночас як засобом, так і приводом номінації, оскільки ініціює звуковий ряд гри. Вихований на емоційних підйомах в імпровізаціях, апарат напевне почує та впізнає призначене звучання, оскільки йому вже буде відомий стан осягання почуття в звуках. Завдання тренінгів полягає в тому, щоб допомогти акторові позбутися тягаря досвід, і розвинути органічне народження звуку [1, с. 41].

Погоджуючись з Е. Саричевою, що *«мова, тобто звук, голос, вимова, — галузь настільки реально відчутна і явно є підпорядкованою контролю свідомості,*

¹² Термін автора статті. Він означає сув'язь дієвого ряду та подій у побудові ролі.

що неважко уявити собі можливість цілком свідомих її змін, покращення та виправлення», ми й запроваджуємо свідомий підхід у поєднанні з очікуванням на появу неконтрольованих результатів [14, с. 145].

Природний вияв звукової форми в мить народження психологічного жесту реалізується в *первісному звуку*, і є процесом відкриття нової звукової інтерпретації. *Первісним* звуком ми називаємо природне — спонтанне, неочікуване звучання, як згадує Барро — *«Арто говорив голосом своїх нервів»*. А якщо це відбувається в процесі звукової інтерпретації, то можна зробити висновок, що підготовка голосу за класичною вокальною школою, якій притаманне фіксоване видобування звуку, блокує природне його народження. До того ж, *«без відомої міри нафосу»* — за В. Фельзенштейном, — *спів на сцені неможливий*, а це порушує органіку артистичного існування, а отже, суперечить школі психологічного театру [15]; [16].

Звернув увагу на проблему звучання і Є. Протовський — *«багато, справді, надзвичайних акторів пантоміми мають заблокований голос»*. Подібна звичка спостерігається в усіх, хто розпочинає навчання професії, маючи попередню пластичну підготовку; звук губиться в тенетах тіла, звільненню його слід надавати додаткової уваги, тому що *«голос є продовженням імпульсів тіла»*. Якщо тіло звучить усіма своїми клітинами, воно набуває чутливості, бо звук охоплює весь апарат, і надає звучанню додаткової об'єднувальної функції для всіх форм. Тіло вібрує, прокидаючись до дії зі звуком, і звукові еманції повинні виходити за межі тіла. Апарат і виконавець, перебуваючи у відкритті нового звучання, навзаєм збагачуються досвідом співпраці, утворюючи резонанс особистості в гармонії сили звучання, емоції та пластичної виразності [17, с. 73].

5. Пластична форма

*Тіло актора повинно розвиватися
під впливом душевних імпульсів.*

М. Чехов

Пластична форма є найвиразнішим елементом артистичності, і, як сказав П. Брук: *«Народження — це надання форми, хай би про що не йшлося — про людську істоту, речення, слово чи жест»*. Рух, так само як емоції та мова, є предметом певного тлумачення висунутих ідей, що змінюють і збагачують сценічну реальність та призводять до додаткового перебігу дій. Ми говоримо про довіру артиста до рефлексій пластики, коли тіло, яке осягнуло та засвоїло рухи, включило їх до свого світу і вільно ними користується. Ця фіксація з'являється в співіснуванні із глядачем, який є для виконавця підтверджуючим фактором вдало знайденої форми. Але без упевненого відчуття в собі ПЖ, не слід захоплюватися яскравою жестикуляцією, вона здатна притлумити в апараті гнучкість емоцій та приглушити звучання [2, с. 54].

Зосередивши найбільшу увагу на дотриманні правила *триєдності появи форми*, апарат, вихований за методикою психофізичних тренінгів, сам знайде втілення, і пластика йтиме паралельно, а не випереджатиме або відставатиме від психологічних перемін, як це, за теорією А. Бергсона, трапляється у ораторів, коли *«із заздрощів до слова жест весь час біжить навздогін за думкою та вимагає для себе можливості бути тлумачем»*. Така жестикуляція породжує звичку до ілюстративності, до повторення вже відомого, і загрожує суті імпровізаційного мистецтва [18, с. 37].

Важливим аспектом пластичного виховання є відчуття себе, як суб'єкта сценічного простору не в площинному вимірі, а в *сфері*, серцевиною якої є тіло, а його центр-основа є епіцентром випромінювання творчої енергії цієї сфери. Разом із

К. Кастанедою визнаємо, що *енергетична сфера*¹³ людини подібна до форми яйця, обриси якого нестабільні, оскільки перебувають у постійному перемінному стані. Своїми намірами артист здатен розширити межі впливовості своєї сфери, заповнюючи весь сценічний простір своєю енергією. Уявляючи, як тіло випромінює імпульси, а вони подовжуються фантастичними еманациями на ігровий простір, артист уникає обмежень виразності пластики кордонами видимого фізичного тіла, і покриває весь видовишний простір. А розпочинається все з можливостей свідомості виконавця, яка є силою, що керує підготовкою інструменту до ігрової практики, адже *«союз тіла та душі повинен би бути можливістю самої свідомості»*, — зустрічаємо в М. Мерло-Понті. Розвиваючи виразність психологічних жестів, слід уявляти як вони рухами завойовують тіло, а далі ваші імпульси хвилями розбігаються по всьому майданчику, на якому ви стаєте володарем видовища [19, 20].

Дотримуючись синтезу внутрішнього стану з формою, апарат сам знаходитиме втілення. Методика синтезованого виховання апарату, яка базується на поєднанні внутрішньої та зовнішньої техніки, закладається в мозок виконавця і залишається в підсвідомості виконавця після акцентування цього принципу на кожній вправі. Внутрішня пластичність є особливою формою *інтеріоризації руху*¹⁴ — перетворенням фізичних рухів у психологічне явище й навпаки. Сьогодні ми надаємо пильної уваги органічності, тому що й досі в учбових закладах вона порушується на уроках із вокалу та пластики, де не зберігається синтез звуку, руху й емоції, які у виконавчій професії не існують уособлено, а отже, і викладатися мусять в невиокремлено-му поданні.

Висновок

Як указує Б. Захава, *«педагог із майстерності актора — покликаний зав'язати в один вузол те, що одержує ученя від проходження усіх дисциплін, а також і від самостійної практики»*. Але, на жаль, такий вузол швидко розв'язується, під тиском засвоєних навичок: хореографія тягне у свій бік, диктуючи консервативну пластику, та затискаючи певні групи м'язів; вокал — примушує звук шукати резонатори; ритміка слідкує за співпаданнями рухів із музичними акцентами й так далі, й тому подібне. Важке поєднання внутрішнього із зовнішнім викладачам із майстерності доводиться проводити вже після того, як апарат розібрано по частинах, та, до всього ж, не в систематичному тренуванні, а в поодиноких вправах [21, с. 73].

Час вимагає переглянути існуючі програми з виховання актора, звертаючи особливу увагу на розвиток психофізичного апарату й гармонійній єдності всіх компонентів артистичного існування. Як справедливо свого часу засвідчували Б. Захава, В. Прокоф'єв, Г. В. Крісті, тренінги артистичної психотехніки неналежним чином залучені до театральної педагогіки й закінчуються, найчастіше, на першому році навчання. Окрім того, учням пропонуються вправи на окремі елементи, вибір яких обмежується наївними завданнями без об'єднання їх у систематичні структури. Заради прогресу професії публічного виконавця, варто переглянути програми навчальних курсів і дозволити викладачам застосовувати на своїх лекціях–уроках новітні прийоми сучасних видовишних мистецтв за індивідуальними програмами. Школа виховання психофізичного апарату повинна стати частиною навчального плану в процесі створення творчої особи [22].

Орієнтуючись на те, що творча особистість актора закладена в його психофізичному апараті, ми рекомендуємо надати більшого значення імпровізаційним

¹³ Вираз К. Кастанеди.

¹⁴ Термін А. Валона.

принципам існування. Адже в сміливих фантазіях художника відступають усілякі штампи, і апарат дивує нас новими несподіваними рішеннями. «*Але такий інструмент ще слід створити*, — нагадує Е. Декру, — *і визначити закони його гри*». Потреба в новому методі виховання артиста як ніколи актуальна, а нові здобутки в мистецтві ставлять і нові завдання з формування психофізичного апарату [23, с. 27].

Словник спеціальних термінів:

1. Психофізичний апарат (*поширене фахове поняття*);
2. Центр-основа (*авторське визначення*);
3. Імпульси-промені (*поширене фахове поняття*);
4. Фрази ПЖ (*авторське визначення*);
5. Мереживо ПЖ (*авторське визначення*);
6. Іміджевий панцир (*авторське визначення*);
7. Емоційне тіло (*авторське визначення*);
8. «Срібна нитка» (*поширене поняття езотерики*).

ЛІТЕРАТУРА:

1. Чехов М. Об искусстве актера. — М.: Искусство, 1999. — 271 с. ил.
2. Брук П. Жодних секретів. Думки про акторську майстерність і театр. Переклад з англ. — Львів, 2005. — 136 с.
3. Немирович-Данченко В. И. О творчестве актёра: Хрестоматія. Учеб. пособие для высш. и сред. театр. учеб. заведений / Авт. статей В. Я. Виленкин. — 2-е изд., доп. — М.: Искусство, 1984. — 623 с. — В надзаг.: исслед. Комис. По изучению и узд. Наследия К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко при МХАТ СРСР им. М. Горького.
4. Арто А. Театр и его двойник / Пер. с франц. Сост. и вступ. статья В. Максимова; комент. В. Максимова и А. Зубкова. — СПб: Симпозиум, 2000. — 440 с.
5. Шаляпин Ф. И. Маска и душа/Литературное наследство. Т.1. — М.: Искусство. — 1960. — 766 с.
6. Поламишев А. М. Мастерство режиссера: Действенный анализ пьесы: Учеб. пособие для студентов театр. ин-тов и ин-тов культуры. — М.: Просвещение, 1982. — 224 с.
7. Занюк С. С. Психологія мотивації та емоцій: Навч. посібник для студентів гуманіст. факультетів ВНЗ. — Луцьк: Ред. вид. від. волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 1997. — 180 с.
8. Симонов П. В. Метод Станиславского и физиология эмоций. М.— 1962.
9. Изард К. Эмоции человека пер. с англ. — М.: Изд-во Моск. Ун., 1980. — С. 440.
10. Додонов Б. И. В мире эмоций. — К.: Политиздат Украины, 1987. — 140 с. Библиогр.: С. 137–139.
11. Дідро Д. Парадокс про актора: Пер. з франц. — К.: Мистецтво, 1966.
12. Вахтангов Е. Б. Евгений Вахтангов: [Сборник / Сост., ред., авт. Комент. Л. Д. Вендровская, Г. П. Каптерева; худож. В. Н. Михайлов]. — М.: Всерос. Театр. О-во, 1984. — 571 с., ил.
13. Гадамер Г.-Г. Истина і метод: Пер. з нім. — К.: Юніверс, 2000 — Том 1.
14. Сарычева Е. Сценическая речь. — М.: Искусство, 1955. — 249 с.
15. Барро Жан-Луи. Воспоминания для будущего / Пер. с фр. Л. Завьяловой. — М.: Искусство, 1979. — 391 с.
16. Фельзенштейн В., Мельхингер З. Беседы о музыкальном театре. — Пер. с

нем. и прим. Барского С. Л.: Музыка, 1972. — 77 с.

17. *Гротовський Є.* Театр Ритуал Перформер. — Львів, Літопис. 1999.

18. *Бергсон А.* Сміх. Нарис про значення комічного. — Київ: Дух і літера. 1994. — 164 с.

19. *Кастанеда Карлос.* Второе кольцо силы. Дар Орла. Пер. с англ. — К.: София. 1995. — 480 с.

20. *Мерло-Понти М.* Тело. Феноменология восприятия. СПб: Ювента «Наука», 1999. — 605 с.

21. *Захава Б. Е.* Мастерство актера и режиссера. — М.: «Просвещение», 1973.

22. *Прокофьев В. Н.* В спорах о Станиславском. Изд. 2-е, перераб. и доп. — М. Искусство, 1976 — 368 с.

23. *Декру Є.* Слово про міма./Пер. з франц. — Архангельськ, 1992 — 126 с.