

УДК 792.028'06

Павловський Володимир Володимирович
старший викладач кафедри мистецтва,
Київський університет культури,
Київ, Україна
v.pavlovski2017@gmail.com

ПРОБЛЕМАТИКА МЕТОДУ ФІЗИЧНИХ ДІЙ К. С. СТАНІСЛАВСЬКОГО В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ

Мета роботи. Дослідити проблематику «Методу фізичних дій» (МФД) К. Станіславського в контексті сучасного театрального процесу та визначити психологічні механізми активізації сценічних почуттів актора-образу. **Методологія дослідження** передбачає застосування структурно-функціонального, дедуктивно-гіпотетичного методу, що дозволяє аналізувати структурні елементи, принципи МФД і формулювати власні гіпотези. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що вперше досліджена проблематика МФД К. С. Станіславського на основі психології творчості й визначені психофізичні механізми активації сценічних почуттів актора на шляху до створення сценічного образу. **Висновки.** К. С. Станіславський заснував МФД на принципі єдності фізичного й психічного існування актора на сцені та експериментально розвивав його в театральній педагогіці. Наразі окремі теоретичні засади «методу» переосмислюються практиками театру, і він розвивається в межах «Методу дієвого аналізу» та «Етюдного методу». Сучасний театральний процес збагачується науковими концепціями, які визначають продуктивні механізми активації сценічних почуттів актора на шляху до створення сценічного образу.

Ключові слова: метод фізичних дій, метод дієвого аналізу, етюдний метод, партитура фізичних дій, механізми активації сценічних почуттів.

Павловский Владимир Владимирович, старший преподаватель кафедры искусств, Киевский университет культуры, Киев, Украина

Проблематика метода физических действий К. С. Станиславского в контексте современного театрального процесса

Цель работы. Исследовать проблематику «Метода физических действий» (МФД) К. С. Станиславского в контексте современного театрального процесса и определить психологические механизмы активации сценических чувств актера-образа. **Методология исследования** предполагает применение

структурно-функціонального, дедуктивно-гіпотетического метода, что позволяет анализировать отдельные структурные элементы и принципы МФД и формулировать индивидуальные гипотезы. **Научная новизна** исследования в том, что впервые была исследована проблематика МФД К. С. Станиславского на основе психологии творчества и определены психофизические механизмы активации сценических чувств актера на пути создания сценического образа. **Выводы.** К. С. Станиславский основал МФД на принципе единства физического и психического существования актера, а также экспериментально развивал его в театральной педагогике. Сейчас отдельные теоретические основы метода переосмысливаются практиками театра, и он развивается в рамках «Метода действенного анализа» и «Этюдного метода». Современный театральный процесс обогащается научными концепциями, которые определяют продуктивные механизмы активации сценических чувств актера на пути создания сценического образа.

Ключевые слова: метод физических действий, метод действенного анализа, этюдный метод, партитура физических действий, механизм активации сценических чувств.

Pavlovskiy Volodymyr Senior Lecturer of Art Department, Kyiv University of Culture, Kyiv, Ukraine

The problematics of Stanislavski's Method of Physical Actions in the context of the modern theater process

The purpose of the article is to study the problematics of Stanislavski's Method of Physical Actions (MPA) in the context of the modern theater process and to determine the psychological mechanisms of activating stage feelings of the character actor. **The research methodology** consisted in the application of the structural-functional, deductive-hypothetical method, which allows for analyzing the structural elements, principles of the MPA, and formulating own hypotheses. **The scientific novelty of the work** lies in the fact that the problem of Stanislavsky's MPA was studied on the basis of the psychology of creativity for the first time, with the psychophysical mechanisms of activating stage feelings of the actor's on the way to creating a dramatic character being clearly defined. **Conclusions.** K. Stanislavski built the MPA upon the principle of unity of the physical and mental existence of an actor on stage and experimentally developed it in theater pedagogy. Today, particular theoretical principles of the Method are reinterpreted by theater practitioners, and it is evolving within the framework of the «Method of active analysis» and the «Etude method». The modern theater process is enriched with scientific concepts that determine the productive mechanisms of activating stage feelings of the actor's on the way to creating a dramatic character.

Key words: Method of Physical Actions, method of active analysis, etude method, score of physical actions, mechanisms of activating stage feelings.

Вступ. На теренах сучасного театру поява нових методологічних напрямків в акторській та режисерській творчості нерозривно пов'язана зі зміною соціокультурних і наукових парадигм, що спонукає митців театру до переосмислення традиційних напрямків їх професійного становлення. Сформований в 30-х рр. «Метод фізичних дій» (МФД) К. С. Станіславського спирався на вчення про вищу нервову діяльність І. П. Павлова. Сьогодні український театр не достатньо опановує «Метод фізичних дій», «Метод дієвого аналізу» та «Етюдний метод», які розвивають у актора імпровізаційні самопочуття в дієвому процесі, спрямованого на створення сценічного образу. У результаті дослідження нами було виявлено, що МФД не екстрапольований в сферу сучасної психології, яка б суттєво збагатила педагогічні методики і практики режисерського та акторського мистецтва. Для цього потрібно запровадити нові технологічні експерименти, а саме:

- механізму вольового процесу;
- словесної дії;
- чуттєвої активації сценічної дії актора.

Ці елементи психотехніки актора необхідні для використання у системі акторського тренінгу, репетиційного процесу та сценічного втілення вистави.

Аналіз досліджень і публікацій. Основні засади і принципи МФД розглядалися К. Станіславським, який в перше розкрив принципи МФД у працях «Собрание починений. В 9 т. Т. 4.». М. Й. Кнебель теоретично та практично продовжила розробку методологічних засад Станіславського «Метод дієвого аналізу».

В. Мейерхольд «Статьи, речи, беседы. 1917–1939». Є. Гротовський «Театр, ритуал, перформер», Є. Барба «Паперове каное», визначили базові енергетичні рушії дієвого процесу актора.

Е. Бутенко в «Имитационной теории сценического перевоплощения» аналізує проблемні аспекти лінії фізичних дій системи К. Станіславського.

Г. Товстоногов на основі МФД розробив нові параметри і алгоритм дієвого аналізу п'єси і ролі в книзі «Григорий Товстоногов репетирует и учит».

А театральний критик і дослідник системи К. Станіславського А. Смелянский узагальнив досвід провідних режисерів, та визначив нові вектори розвитку мистецтва режисури ХХ ст., у книзі «Режиссерский театр: от Б до Ю. Разговоры под занавес века».

Л. Грачева навчальному посібнику «Актерский тренинг: теория и практика», виявила домінуючу роль словесної дії у психотехніці актора

Теоретичні аспекти з основ психології досліджувались відомими психологами У. Джемсом, «Научные основы психологии», Л. Виготським, «Психология искусств», А. Запорожцем «Развитие произвольных движений» і В. Симоновим «Метод К. Станиславского и физиология эмоций».

В цих працях визначена проблематика МФД у театральному процесі ХХ–ХХІ ст. та виявлення продуктивні механізми активізації сценічних почуттів у творчості актора.

Мета статті. Синтезувати теоретичні засади МФД К. С. Станіславського з сучасними психологічними системами і на їх основі визначити окремі продуктивні психофізичні механізми активації сценічних почуттів актора в дійовому процесі.

Виклад основного матеріалу. Одним із важливих відкриттів К. С. Станіславського про роботу актора над собою та образом в процесі сценічного переживання став «Метод фізичних дій» (МФД).

Проаналізувавши всі етапи роботи К. Станіславського над системою акторської творчості, виявили більше десяти прийомів активізації внутрішнього самопочуття актора в процесі переживання [17]. Ці творчі пошуки мали за мету знайти найефективніший метод роботи з актором у реалізації провідного принципу системи – перевтілення в сценічний образ. Аналізуючи низку прийомів роботи з актором, К. Станіславський усвідомив, що робота актора над роллю – процес довготривалий та розділив цей процес на два етапи: перший – робота над текстом «за столом», другий етап – втілення ролі на сцені, але в процесі роботи актора над втіленням сценічного образу з'ясувалося, що в даному прийомі відбувається процес виокремлення психічної й фізичної складової актора, який унеможлилював його органічне існування на театральній сцені. Проблема ускладнювалась також зайвим впливом режисера на актора, що перешкоджало вияву його ініціативи і призводило актора до пасивності у виконанні творчих задач.

Творчі пошуки К. Станіславського ґрунтувалися на вивченні тогочасних концепцій: асоціативної психології та принципу зворотного зв'язку (У. Джемс). Але ці наукові засади асоціативної психології не відповідали творчим запитам митця. Тоді режисер звернувся до концепції У. Джемса, побудованої на принципі зворотного зв'язку та активізації емоцій не через психічні збудники, а через тіло людини. Його відома формула: «я побіг і злякався» [6] стала базовим елементом біомеханічної системи В. Мейерхольда в його умовному театрі. В. Мейерхольд бажав виховати актора, який мав би здатність до

миттєвого рефлекторного збудження для виконання режисерських задач. Натомість К. Станіславський формував тип актора, в якому була б поєднана його особистість з досконалою внутрішньою й зовнішньою акторською технікою.

Варто зазначити, що в науковій царині на поч. ХХ ст. з'явилися рефлексологічна концепція І. М. Сеченова та об'єктивна психологія В. М. Бехтерова, які вплинули на формування системи К. С. Станіславського. Але найбільше на театрального діяча вплинула теорія І. Павлова про вищу нервову діяльність людини, яка детермінувала її нерозривний зв'язок з навколишнім середовищем у сукупності з умовними та безумовними рефлексами. Завдяки механізмам збудження й гальмування нервової системи, було забезпечено ефективний перебіг реакцій організму в поведінці людини [11]. Станіславський синтезував свої емпіричні пошуки з механізмами нервової діяльності, зосередившись на фізичній дії актора. Фізична дія має здатність легко засвоюватись актором завдяки її зв'язку з умовними рефлексами, і це призводить до стану збудження сценічних емоцій [16]. Режисер після довготривалих методичних експериментів у роботі над виставами формулює важливе концептуальне поняття для МФД: «...тому ми йдемо за стійкішою і доступнішою нам лінією фізичних дій, дотримуючись суворої логічності та послідовності. З огляду на те, що ця лінія нерозривно пов'язана з іншою, внутрішньою лінією почуття, нам вдається через фізичну дію викликати потрібну емоцію. Це хід від зовнішнього до внутрішнього» [17, с. 356]. Отже, К. Станіславський в пошуках ефективних методів роботи з актором прийшов до висновку про психо-фізичну єдність сценічного життя акторського образу.

МФД, без сумніву, став методологічною платформою для розвитку світового театру ХХ–ХХІ ст. і сформував нові підходи в театральній педагогіці, але, не дивлячись на ці здобутки, має недоліки в практичному застосуванні, які окреслив Е. Бутенко. Цей режисер критично оцінює даний «метод» з огляду на творчу полеміку театрального педагога М. Демидова з К. Станіславським щодо ефективності МФД. Підкреслюючи ефективність «методу», М. Демидов застерігав від недоліків, які були в ньому присутні: «Вибудовується цілий ланцюжок з фізичних дій, одне підтримує інше, щоб переживання актора могло існувати вже без допомоги фізичних дій. Це – в теорії. На практиці – якщо втрачається хоча б один сегмент у схемі фізичних дій, то ланцюжок перестане працювати. У цьому процесі маємо ще одну перепону. Якщо фізична дія полягає в словах, які передають думку персонажа, то це може тільки нашкодити, а не допомогти сценічним переживанням» [2, с. 209–210]. Далі зазначається, що саме цей метод К. Станіславського був сформований для виховання актора в театральній школі. На жаль, теоретична основа методу не відповідає практичним задачам сценічного втілення вистави та ролі.

Ще однією проблемною складовою МФД є роль волі в дійовому процесі актора. Практика роботи К. Станіславського над виставою і сценічним образом актора показала, що партитура вольових задач у сценічній дії руйнує органічний процес існування актора на сцені. Тому педагог визначив функцію волі, яка сприяє активації дії актора в більш важливих подіях вистави, таким чином відкриваючи нові можливості для імпровізаційного існування актора на сцені. Сьогодні в наукових концепціях вольовий сегмент досліджується не як рушій діяльності людини в досягненні життєвих потреб, а як функція блокування конкуруючих мотивів і бажань людини [13]. На даний час у технологічному інструментарії окремих театральних шкіл залишаються традиції визначення сценічної дії, як «вольового акту, спрямованого на досягнення мети» [9, с. 155]. Є підстави стверджувати, що дієвий процес акторського образу не обмежується тільки вольовим компонентом і має інші форми – інстинктивні, імпульсивні, рефлексорні, мислячі. Г. Товстоногов, керуючись принципами МФД, не акцентує на домінуючій ролі вольового процесу в сценічній дії. Він зазначає: «Дія – це єдиний психофізичний процес, спрямований на досягнення мети в боротьбі з запропонованими обставинами, виражений тим чи іншим чином у просторі й часі» [4, с. 319]. Отже, використовуючи МФД у театральному процесі, ми можемо зробити висновок про переосмислення домінуючої ролі вольового компоненту в психотехніці актора. Завдяки її стримуючій функції активуються сценічні почуття актора [11].

У МФД постає ще одне важливе питання: чи можуть принципи даного методу продукувати мислення й мовлення актора? Відомо, що в МФД Станіславський започаткував прийом етюдної роботи, який теоретично й практично реалізувала М. Й. Кнебель. В етюдному методі існує дві складові – «розвідка розумом» і «розвідка дією», які розпочиналися роботою акторів з імпровізованим текстом [10]. Це було зумовлено тим, що актор на початковому етапі роботи на роллю розділяв процес словесної дії з фізичною дією, що призводило до зайвої виразності сценічного мовлення, яке порушувало органічне самопочуття актора. Саме тому дієвий процес в етюдному методі не починався зі словесної взаємодії акторів, а завершувався нею. З появою наукових напрямків, що вивчають психолінгвістичні механізми слова, змінюються традиційні підходи до специфіки сценічного мовлення. У цих дослідженнях експериментально доведено, що в процесі роботи актора в етюді авторський текст народитись не може, тому що семантичне поле кожної людини, обумовлене минулим досвідом життя, має виключно власні асоціації. Тоді виникає потреба в зворотній дії – від авторського тексту до сутності характеру

персонажа. Л. Грачова зазначає: «вже саме проголошення авторського тексту народжує в мозку актора дещо, що поєднується з сутністю характеру персонажа, і продукує внутрішній монолог персонажа» [5, с. 105]. Вищезазначене вказує на переосмислення окремих сегментів етюдного методу та ролі мовних засобів у психотехніці акторів, які дотепер ще використовуються в режисерській та акторській майстерності.

Окресливши коло проблем МФД, ми можемо виокремити його основну функцію в театральному процесі. На думку Єжи Гротовського: «духовний процес, який не супроводжується формальною виразністю, дисципліною, структуризацією ролі, веде до хаосу. ... експресія не народиться без появи певного зіткнення, певної суперечності, що виникає з поєднання внутрішнього процесу й дисципліни форми. Процес, позбавлений дисципліни, не веде до саморозкриття, а межує з біологічним хаосом. Тому кожна дію, яка виникла з процесу, потрібно одягнути у вудило мистецької форми. І чим міцніше це вудило, тим найповніший внутрішній процес» [7, с. 17; 29]. Ці думки Гротовського формують фундаментальний принцип ініціації енергії актора завдяки стримуванню в активації фізичних дій. Але цей принцип до кінця не вирішив методологічну проблему творчості актора й режисера: в процесі гри вистави лінія психофізичних дій, яка на початкових етапах роботи активувала психоемоційну систему актора, з часом перетворювалась в умовні дієві стереотипи – «акторські штампи». Така стереотипізація гри актора блокувала імпульсивні реакції та його імпровізаційне самопочуття. Адже, як стверджував В. Симонов [16], збудження емоцій людини відбувається завдяки ефекту новизни й контрасту інформації, а в взаємодії акторів подібний ефект проявляється в нових фарбах і пристосуваннях партнерів, що ініціюють сценічні почуття.

К. Станіславський зазначав, що почуття актора виникають внаслідок логічної, послідовної, доцільної й продуктивної фізичної дії. Але чи дійсно принцип «від свідомості до підсвідомості», відповідає наразі об'єктивним законам функціонування психоемоційних процесів у творчості актора? Адже, щоб надати відповідь на це питання, варто зауважити: праця Станіславського над системою акторської творчості завершилась у 30-х рр. минулого століття, і її основні принципи ґрунтувалися на рефлексологічних теоріях і працях І. Павлова про вищу нервову діяльність людини. Але в другій пол. ХХ ст. відбулася зміна наукової парадигми в сфері психології творчості та теорії діяльності людини. Станіславському не довелося ознайомитися з ідеями Л. Виготського, А. Леонт'єва, А. Запорожця, які могли б суттєво збагатити систему виховання актора новими ідеями. Так, відомий вчений А. Запорожець

у сфері дослідження механізмів довільних рухів людини дійшов висновку, що в ситуації орієнтувально-дослідницької реакції людини на поступальну інформацію з навколишнього середовища відбувається процес перетворення мимовільних реакцій в довільні. Він підкреслює важливий для театральної методики концепт: «відчуття власних реакцій є передумовою їх довільності» [8, с. 41]. Інакше кажучи – дія має пройти стадію її чутливості, тільки тоді вона стане усвідомленою і доцільною. Даний постулат суттєво змінює позицію Станіславського про сценічне почуття, яке виникає у кінці дійового процесу. Є підстави стверджувати, що в алгоритмі дії, фаза чутливості актора має обов'язково знаходитися в центрі дієвого процесу, інакше дія без цього енергетичного сегменту просто не виникне. Станіславський на основі практичної діяльності виявив найважливіший рушій активної дії, що називається *позив*. Він зазначає: «Доки я обмежуся лише збудженням внутрішніх позивів до дії. Але що стосується справжніх, продуктивних і доцільних дій <...> то вони зародяться самі собою. Про це потурбується чудодійна природа <...> дії прийдуть самі <...> їх не затримаєш, коли з'являться внутрішні позиви до них» [17, с. 335]. На нашу думку, саме в цьому постулаті визначена квінтесенція МФД, де Станіславський відкрив феномен чутливості в структурі сценічної дії. Цю ідею експериментально розвинув А. Запорожець. Важливо зазначити, що саме в цьому аспекті МФД був знайдений ефективний механізм збудження емоційної енергії актора, який спочатку активується в латентній стадії, а далі реалізуються в фізичній дії. Загалом цей базовий закон активації енергії актора вивчається в різних системах європейського театру, хоча має різні визначення: в біомеханістичній системі В. Е. Мейерхольда – стійка [12]; в «Бідному театрі» Є. Гротовського – передрух [7]; у театрі «Одін» Е. Барби – sats [1]. Дані рушії енергетичні дії мають спільну природу з позивом, якому надавав провідне значення Станіславський.

Теоретична значущість статті полягає в тому, що вона допомагає визначити основні методологічні принципи виховання актора й режисера театру. Практична значущість дослідження полягає в тому, що воно може бути використане режисером для створенні вистави і втіленні сценічного образу актора.

Висновки. На основі дослідження проблематики МФД був визначений базовий принцип, заснований на єдності психічного й фізичного «життя» актора. У межах МФД виявлені механізми збудження сценічних почуттів актора засобами мовлення, вольової та чутливої активації дії. Аналіз матеріалу про МФД дозволяє автору сформулювати систему понять режисерської й акторської діяльності, і застосувати методичні принципи й технологічні механізми для розвитку вітчизняного сучасного театрального процесу.

Список використаних джерел

1. Барба Є. Паперове каное / Є. Барба ; пер. з англ. Микола Шкарабан. – Львів : Літопис, 2001. – 288 с.
2. Бутенко Е. В. Имитационная теория сценического перевоплощения. – Москва : Прикосновение, 2004. – 271 с.
3. Выготский Л. С. Психология искусств / Л. С. Выготский. – Москва : Искусство, 1986. – 573 с.
4. Георгий Товстоногов репетирует и учит / Акад. Большой драм. театр им. Г. А. Товстоногова, Санкт-Петербургская гос. акад. театрального искусства, Рос. ин-т истории искусств ; лит. запись Семена Лосева. – Санкт-Петербург : Балтийские сезоны, 2007. – 605 с.
5. Грачева Л. В. Актерский тренинг: теория и практика / Л. В. Грачева. – Санкт-Петербург : Речь, 2003. – 168 с.
6. Гротовський Є. Театр, ритуал, перформер / Є. Гротовський. – Львів : Мистецтво театру, 1999. – 186 с.
7. Джемс У. Научные основы психологи / У. Джеймс. – Москва : Хорвест, 2003. – 528 с.
8. Запорожець А. В. Избранные психологические труды. В 2 т. Т. 2. Развитие произвольных движений / А. В. Запорожець. – Москва : Педагогика, 1986. – 296 с.
9. Захава Б. Є. Мастерство актера и режисера : учеб. пособие для спец. учеб. заведений культуры и искусств. – Москва : Просвещение, 1978. – 334 с.
10. Кнебель М. О. О действенной анализе пьесы и роли / М. О. Кнебель. – Москва : Искусство, 1982. – 119 с.
11. Лучинин А. С. Психофизиология / А. С. Лучинин. – Ростов-на-Дону : Феникс, 2004. – 320 с.
12. Мейерхольд В. Э. Статьи, речи, беседы. 1917–1939. В. 2. ч. Ч. 1. / В. Э. Мейерхольд. – Москва : Искусство, 1968. – 643 с.
13. Поляков С. Е. Мифы и реальность современной психологи / С. Е. Поляков. – Москва : Единотериал УРСС, 2004. – 496 с.
14. Режиссерский театр: от Б до Ю. Разговоры под занавес века / ред. А. Смелянский, О. Егошина. Вып. 1. – Москва : МХАТ, 1999. – 530 с.
15. Сарабьян Э. Актерский тренинг по системе Георгия Товстоногова / Э. Сарабьян. – Москва : АСТ, 2010. – 320 с.
16. Симонов В. П. Метод К. С. Станиславского и физиология эмоций / В. П. Симонов. – Москва : Изд-во Акад. наук СССР, 1962. – 139 с.
17. Станиславский К. С. Собр. соч. В. 9 т. Т. 4. – Москва : Искусство, 1957. – 550 с.

References

1. Barba, Ye. (2001). *Paper canoe*. Lviv: Litopys.
2. Butenko, Ye. (2004). *Imitation theory of stage impersonation*. Moscow: Prikosnovenie.
3. Gracheva, L. (2003). *Actor's training: theory and practice*. Saint Petersburg: Rech.
4. Hrotovskiy, Ye. (1999). *Theater, ritual, performer*. Lviv: Mystetstvo teatru.
5. James, U. (2003). *Scientific fundamentals of psychology*. Moscow: Horvest.
6. Knebel, M. (1982). *On active analysis of the play and role*. Moscow: Iskusstvo.
7. Losev, S. eds. (2007). *Georgy Tovstonogov rehearses and teaches*. Saint Petersburg: Baltiiskie sezony.
8. Luchinin, A. (2004). *Psychophysiology*. Rostov-on-Don : Feniks.
9. Mayerhold, V. (1968). *Articles, speeches, conversations*. 1917–1939. In. 2. Parts. Part 1. Moscow: Iskusstvo.
10. Poliakov, S. (2004). *Myths and reality of modern psychology*. Moscow: Edinoterial URSS.
11. Sarabyan, E. (2010). *Actor's training according to the system of Georgy Tovstonogov*. Moscow: AST.
12. Simonov, V. (1962). *Stanislavski's Method and physiology of emotions*. Moscow: Akademija nauk SSSR.
13. Smeliansky, A. and Egoshina, O. eds. (1999). *Director's Theater: from Б (Be) to Ю (Yu). Conversations under the curtain of the century*. Issue. 1. Moscow: Moskovskij Hudozhestvennyj teatr.
14. Smeliansky, A. eds (1999).
15. Stanislavski, K. (1957). *Collected works*. Moscow: Iskusstvo.
16. Vygotsky, L. (1996). *Psychology of Arts*. Moscow: Iskusstvo.
17. Zahava, V. (1978). *Mastery of the actor and director*. Moscow: Prosveschenie.
18. Zaporozhec, A. (1986). Selected psychological works. In vol. 2. vol. 2. The development of arbitrary motion. Moscow: Pedagogika.