

DOI: 10.31866/2410-1176.41.2019.188620

УДК 792.028

**ПРОБЛЕМНІ АСПЕКТИ
СИСТЕМИ К. СТАНІСЛАВСЬКОГО**

Барнич Михайло Михайлович

*Кандидат мистецтвознавства, професор,**ORCID: 0000-0003-2482-5202,**e-mail: mngm@ua.fm,**Київський національний університет**культури і мистецтв,**вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133*

Мета статті – виявити проблемні аспекти системи К. Станіславського, на основі якої освоюють фахову майстерність актори театру й кіно. Методологія дослідження. Основними в проведенні дослідження стали аналітичний та логічний підходи до осмислення основних прийомів психотехніки актора театру й кіно за системою К. Станіславського. Застосовано порівняльний аналіз життя актора в ролі та життя звичайної людини. Основою порівняння обрано аспект діяльності актора як митця. Наукова новизна. Здійснено аналітичну «ревізію» основних засад системи Станіславського, на підставі яких освоюють фахову майстерність актори театру й кіно. З'ясовано, що прийоми, застосовувані акторами для відтворення життя в ролі, недостатньо ефективні, бо помилково запозичені К. Станіславським із життєвого досвіду людини. Виявлено історичні причини такого запозичення та недоліки прийомів психотехніки. Вказуються шляхи вдосконалення майстерності актора. Висновки. Внутрішнє життя актора в ролі відрізняється від життя звичайної людини. Схожість між тим та іншим життям тільки зовнішня. Виявлено розбіжності між підходом до створення стану переживання в ролі за системою К. Станіславського та методом М. Чехова, який наполягав на відмінній від життя природі почуття й переживання актора. На механізм збудження акторського переживання в ролі, окрім іншого, найбільше впливає майстерність удавання актором зовнішнього життя персонажа. Однак про таку майстерність у системі К. Станіславського не йдеться, натомість розглядається тільки внутрішнє життя людини, на основі аналізу якого винайдені прийоми. У цьому й полягає найбільша помилка К. Станіславського.

Ключові слова: система Станіславського; внутрішній монолог актора; акторська уява; сценічна дія; віра в запропоновані обставини; відчуття правди в ролі; зосередження актора

Вступ

Питання про те, чи дійсно акторові необхідно достеменно так існувати в ролі, як указує К. Станіславський, щоб домогтися стану переживання, залишається до сьогодні спірним. Бо ж недаремно цій проблемі присвячені наступні, після К. Станіславського, дослідження відомих мистецтвознавців та дослідників акторського мистецтва. Особливо зацікавлює розбіжність у підході до створення стану переживання в ролі за системою К. Станіславського та методом М. Чехова. Зокрема, М. Чехов наполягав на відмінній від життя природі почуття й переживання актора. Ще раніше на особливу природу акторського почуття вказував П. Якобсон (1936) та Л. Виготський (1998). Актуальність означеної проблеми постає із тотального використання у вітчизняних акторських школах методу К. Станіславського. Утім, у цій «системі» від самого початку її впровадження в навчальний процес акторів спостерігаються неточності та недоліки. Тому й виникає потреба у з'ясуванні проблемних аспектів методу К. Станіславського.

Наукова новизна. Здійснено аналітичну «ревізію» основних засад системи К. Станіславського, на підставі яких освоюють фахову майстерність актори театру й кіно. З'ясовано, що прийоми, застосовувані акторами для створення життя в ролі, недостатньо ефективні, бо помилково запозичені К. Станіславським із життєвого досвіду людини. Виявлено історичні причини такого запозичення та вказані недоліки цих прийомів психотехніки. Вказано шляхи вдосконалення майстерності актора.

Проблемі способу існування актора в ролі присвячені праці польських театральних діячів Є. Гротовського (1999) та Е. Барби (2001), які запропонували інший підхід до акторської гри. Американські теоретики та практики акторської майстерності Лі Страсберг (Strasberg, 1987), Стелла Адлер й Ута Хаген у своїх роботах, навпаки, поглиблюють та вдосконалюють метод К. Станіславського. Ок-

ремії підхід до виховання актора спостерігається в працях сучасних російських дослідників акторського мистецтва Л. Грачової (2003) та Н. Рождественської (2003). Російський режисер-новатор Е. Бутенко (2007) також піддає сумніву «систему Станіславського» та обґрунтовує й розвиває метод М. Чехова.

Мета статті

Мета статті полягає у виявленні проблемних аспектів системи Станіславського, на основі якої освоюють фахову майстерність актори театру й кіно.

Виклад матеріалу дослідження

Про гру в уяві та гру публічну

Очевидно і відомо всім акторам, особливо молодим, що, працюючи над роллю в думках та уяві (коли грають наодинці), вони без особливих мук потрапляють у роль, відчують страждання чи радість персонажа. Так само очевидним є те, що, коли настає момент публічної творчості, чомусь не утворюється те, що вони пережили в уяві, принаймні, м'яко кажучи, не завжди. І не допомагають ні налаштування, ні відомі прийоми. І справа не в тому, що актор недостатньо вірить у запропоновані обставини, не залучає увагу, уяву, не бачить, не чує та ін. Справа в тому, що тут спрацьовує психологічний чинник – фактор публічної творчості, який не діє в уяві, у цій «герметичній» творчості. Власне, творчість за публічних умов сковує природу актора. Адже ніхто в уяві не намагається зумисне забути про публіку, забути про те, що перед ним не персонаж, а колега по ролі, забути про те, що життя в ролі – це все ж таки гра тощо. Та й чи правильно налаштувати себе на те, щоб забути це все чи сподіватися на те, що воно само собою забудеться за допомогою тих самих відомих прийомів, які служать акторові, аби захопитися виконуваним? З огляду на досвід автора, жоден з названих елементів не забувається під час гри, природа все одно закута, оскільки не з'являється той творчий стан, котрий був в уяві, де природа вільно відгукувалась на те, що подумки творилося. Очевидно, тут щось порушено, щось неправильно.

Недоліки системи Станіславського в цьому контексті полягають в тому, що через брак необхідних прийомів у ній актор змушений абстрагуватися від публіки, фактора усвідомлення гри, очевидності колеги, а не персонажа тощо. Для того, щоб повернутися обличчям і, навпаки, залучити до творчого процесу названі аспекти акторської гри, потрібне більш ґрунтовне дослідження діяльності актора в ролі.

Дія

Коли актор-початківець намагається діяти в запропонованих обставинах персонажа так, як він би діяв у подібних життєвих ситуаціях, то це означає, що він прагне перейняти з життя психоемоційний стан під час такої дії, тобто створити її дух у власній особі. Але чи можливо це? Найперше – подібна дія у житті, на відміну від акторської, немає в собі елементу (домішки) демонстрації комусь третьому того, що ти робиш. У голові людини (її мозку) на той момент також немає такого стримуючого елементу, як усвідомлення її несправжності, тобто її ігрового походження. Натомість акторська дія як і «почуття регулюється інтелектом при повному збереженні самовладання» (Натадзе, 1972, с. 115). Це тільки два наявні компоненти, котрі свідчать про те, що наповнення (вміст) акторської дії в ролі відрізняється від такої самої життєвої. Такі наповнення акторської дії неможливо прибрати чи забути. Цього достатньо для того, аби зрозуміти, що життєва дія не така, як акторська. Дія в житті пронизує людину з такою силою (беремо граничні випадки конфлікту), що її психоемоційна система та організм потрапляють у стресовий стан, з якого людина тривалий час не може вийти, отямитися. Найбільше цей стан позначається на природі – системі кровообігу, серцебитті, диханні та голосі; зовні – на рухах і спотвореній міміці. Маючи життєвий досвід таких станів, актор мимовільно намагається перенести їх на роль під час відповідної дії. Безумовно, він не досягне цього стану в ролі і наразиться на «награвання» і невдачу. Награвання (підробка та удавання дії чи почуття) насамперед походить не від неможливості досягти відповідного стану такої дії, як у житті, а через те, що актор мимоволі намагається відтворити те, що запам'ятав під час відповідної дії в житті. А запам'ятав він рухи – як це робив і стан свого організму – загальну його збудженість.

Адже в житті рух є наслідком внутрішнього збудження – переживання, почуття, бажання та ін. В актора, навпаки, – збудження є наслідком руху. Тому підхід до відтворення поведінки і дій персонажа під час гри має здійснюватися не тільки з огляду на логіку дій, а й зважаючи на послідовність утворення акторського почуття. Наприклад: у той час, коли ми в житті не ставимо собі глобальних завдань і показуємо іншим, як поводить певний персонаж, ми точно потрапляємо в «роль». Коли придивитися

також до режисера, який намагається продемонструвати акторам їхнього персонажа (деякі режисери іноді так роблять – показують), то можна переконалися, як швидко через такий показ режисер входить у роль.

У вище зазначеному також убачаємо проблеми системи Станіславського. Отже, привчати й примушувати актора-початківця пригадувати, як він діяв у відповідних життєвих обставинах, або спробувати уявити, як би він діяв за цих обставин, та перенести це в реальність, без урахування послідовності створення акторського почуття в ролі, штовхає цього актора на руйнівний шлях його таланту, на награвання.

Віра та відчуття правди

Коли актор намагається змусити себе вірити в те, що робить у ролі, це означає, що, переймаючи подібну життєву дію, він хоче повірити в її справжність. Тобто хоче знехтувати, примусити себе забути принаймні про ці два вже згаданих наповнення, які має його дія (її демонстративність та ігрове походження). Але це неможливо. Де ж тут візьметься відчуття правди? Особливо так званий прийом «віри» стосується зовнішніх об'єктів, тобто коли актор намагається повірити в колегу по ролі як у персонажа, у бутафорський предмет, як у те, що він означає, та ін. Адже природа акторського почуття є співчуттям (співпереживанням) виконуваному персонажу, на чому наголошував М. Чехов: «Актор на сцені страждає, плаче, радіє та сміється і разом з тим *особисто* залишається вільним від цих переживань» (Чехов, 1986, с. 155). Тому справа не в зовнішніх об'єктах – віри в них як у справжні, а в тому, що робить виконуваний персонаж. Не в хустинці Дездемони справа, а в тому, як піднімає цю хустинку актор-Отелло. І тут теж – не віра актора у власні дії як справжні, а майстерне виконання цих рухів. Тому спрямовувати актора на витрату зусиль у так звану «віру» означає перекрити йому шлях до вірного існування в ролі.

Як бачимо, цей аспект теж є проблемним у системі Станіславського.

Зосередження в ролі

Контроль самопочуття під час гри – це здатність актора оцінити, що на дану мить відбувається з ним у ролі. Тобто актор повинен уміти визначати, чи зосереджений він на тому, про що йдеться під час ігрового дійства, чи мислить згідно з цим і чи дійсно діє, а отже, чи живе в ролі. Відправною точкою створення цього життя в ролі є вміння налаштувати власне зосередження. Адже і мислення, і дія похідні від зосередження. Тобто де зосередження – там мислення і, відповідно, дія. Але ні зосередження, ні мислення, ні дію неможливо відчутти. Відчутні лише емоційні збудження, котрі виникають як наслідок цих актів.

Традиційна школа начебто намагається «розвивати» в акторів-початківців здатність зосереджуватися на необхідному об'єкті уваги. Вправи полягають у тому, що актор навчається спрямовувати та утримувати зосередження на об'єкті необхідної уваги. Та якщо під час самих вправ це завдання виконується, то протягом гри є багато інших чинників, котрі мимовільно переключають зосередження на інші об'єкти або гальмують його, і тоді актор «випадає» з ролі. Таким чинником збою зосередження в ролі може бути будь-яка думка, що мимоволі «вкрадається» у свідомість актора за публічних умов гри. Окрім цієї перешкоди, є ще й багато інших, на яких не варто детально зупинятися.

Зосередження розвинути неможливо, оскільки воно не є вольовим актом ні людини в житті, ні актора в ролі. Зосередження є станом свідомості, який невідчутний та утворюється разом з мисленням і дією людини. Тому вивчати потрібно особливості цього стану, а саме: яким чином створюється стан зосередження.

Як засвідчує практика, досконале управління в ролі власним зосередженням можливе. Але передусім через спеціальні вправи та спостереження треба вивчити особливості цього стану. Пізнання та освоєння стану зосередження свідомості звільняє актора від необхідності застосування так званої «віри в обставини» й зумисного використання уяви під час гри, оскільки ці та інші прийоми, власне, і мали б запускати процес зосередження та мислення, тобто те, що називається переживанням.

Внутрішній монолог та уява: де і коли вони застосовуються в акторській творчості

Зазвичай ми звикли, що мислення – це вербальний процес, тобто коли людина наодинці, то її думки оформлюються словами. Начебто дійсно так. Коли хтось вранці п'є каву на балконі, то він не думає про цю дію, а розмірковує про щось своє – іноді промайне думка про те, яка смачна кава, або щось інше. А ще мислення збуджується через уяву, тобто з уяви виринають якісь спогади без слів або одночасно зі словами, або поперемінно. Складно, навіть неможливо, зафіксувати мить, коли люди наодинці не думають взагалі.

Однією з помилок актора, який орієнтується на систему Станіславського є намагання «вклинити» в ігровий процес дії потік думок, як то буває в житті, тобто вербалізувати хід мислення словами або, інакше кажучи, застосувати для збудження почуття в ролі уяву і «внутрішній монолог». Так, дійсно,

коли б герой пив на балконі каву і думав про щось своє та ще й таке, від чого йому було б тяжко на душі, то процес його мислення таки відбувався б через уяву і через слова, тобто думки. Але це в житті так відбувається, а також під час роботи над роллю. Тобто внутрішній монолог та уява застосовуються тоді, коли актор самостійно працює над роллю.

Чому ми вважаємо, що процес мислення та уяви необхідно вилучити з публічного виконання ролі? Коли людина наодинці, то всі внутрішні монологи та уявлення адресовані їй самій; вона – єдиний учасник внутрішнього життя. У публічному процесі те, що адресувалося акторові раніше під час праці над роллю, адресується глядачеві.

У ролі без тексту спрацьовує не процес мислення, а процес сприйняття. Коли людина щось сприймає, то вона не думає словами, не уявляє і не аналізує зумисне, а просто сприймає – бачить і чує. Мислення в цей момент не втрачається, воно здійснюється, але поглинене сприйняттям. Власне, цей невловимий і невідчутний процес мислення спрацьовує та використовується актором у ролі.

Постає питання, куди ж зникають два інші акти мислення, що збуджуються думками та уявою? Ці процеси якраз проявляються у відтворенні рухів персонажа. Тобто у рухах того самого «персонажа з кавою», який про щось тяжко для душі думає – у поворотах голови, застиглих паузах, зітханнях, виразі міміки й ін. Актор демонструє глядачеві таку собі зовнішню рухову витяжку, раніше осмисленого й пережитого в думках та уяві дійового акту персонажа. Тоді через майстерне відтворення цих рухів задіюється емоційна пам'ять раніше пережитого в думках та уяві. Ці творчі процеси теж упущені в системі Станіславського.

Актор чи «психоклон»?

Психологія існування та діяльності людини у звичайному житті відрізняється від психології існування та діяльності актора в ролі. За життєвою психологією можна тільки аналізувати діяльність персонажа – його дії, вчинки, завдання, його почуття під час дій, характер, досліджувати його поведінку тощо. Але під час гри в ролі в жодному разі не можна переймати та використовувати як прийоми психологічні аспекти діяльності звичайної людини. Це значить, що міркування (як би я діяв, куди б і на кого була спрямована моя дія, коли б я був в обставинах персонажа, що б я думав при цьому, що б оцінював, де була б моя увага, якими були б мої бажання, завдання, мета, переживання, а тим паче – намагатися вірити в ці обставини, як у власні) є неправильним і не тим способом, через який твориться життя, дія та переживання в ролі.

Таке «психоклонування», або «психонаслідування», немає нічого спільного з мистецтвом актора – ні із грою, ні тим більше із психотехнікою, тому й не може бути орієнтиром для актора. Воно нівелює сам принцип гри.

Згадаймо часи театру К. Станіславського й театру до нього. Як актори «страшно» та перебільшено вдавали, тобто, висловлюючись сучасною мовою, – награвали. «Приземлення» їх до реалістичного життя в ролі й спонукало К. Станіславського вдатися до психології діяльності людини: «Справа в тому, що театр збирає під своєю кривлею багатьох творців із галузі літератури, малярства, музики, пластичних мистецтв. Серед них наше – акторське – є найвідсталішим, тим, яке немає міцних, випрацюваних основ. Ось чому ми частіше виявляємося позаду, у хвості, у прислуговуванні нашим співтворцям вистави» (Станіславський, 1954, с. 449). Чи кращою стала тодішня гра? Безумовно. Але тільки з погляду наближення до зовнішнього відтворення життя людини – актори припинили перебільшено вдавати. З точки ж зору створення життя, переживання в ролі чи почуття акторська гра стала, очевидно, що неточною, бо ж чому тоді з'явився М. Чехов та інші, які дотепер шукають нових прийомів?

К. Станіславський, з одного боку, започаткував принципи та основи зовнішньої частини гри, які й досі актуальні, особливо в кіно, а з іншого боку – необережним і дилетантським насадженням принципу існування актора в ролі як «психоклона» персонажа спрямував акторське мистецтво у провалля, у пастку руйнування та загибелі акторського таланту. Зрештою, режисерові можна пробачити, бо він неодноразово попереджав, що акторська техніка перебуває в зародковому стані і він не впевнений у тому шляху, який запропонував. Важко пробачити послідовникам, які не звернули увагу на це попередження і зробили із системи Станіславського «Біблію» для виховання актора.

Треба бути не дуже далекоглядним, аби поставити запитання: а хіба актори, починаючи з античного театру і до «системи», теж ішли шляхом «психоклона»? Якби так, то ці спогади теж були б зафіксовані в того самого Платона чи в трактатах Д. Дідро й ін., адже вони, як і сам К. Станіславський, помітили, що в актора з'являються почуття згідно з тим, що він, нехай навіть перебільшено, але зовнішньо відтворює.

Також згадаймо, яку велику увагу в театрі К. Станіславського приділялося зовнішнім ознакам персонажа – через грим, костюм, характерні зовнішні ознаки тощо, тобто через те, що називається маскою.

Адже й інші прийоми того самого К. Станіславського (1953) стосуються зовнішніх характерних ознак персонажа – особливостей його загальної мовної та мімічної поведінки, осанки тіла, тілесних ознак чи вад та ін. (с. 411-435), які також указують на зовнішнє маскування актора в ролі.

То хіба ж не тут ховається відповідь, звідки в актора з'являється відчуття себе іншою людиною, звідки походить акторське співчуття цій іншій людині? Адже очевидно, що і сам К. Станіславський, багато працюючи над зовнішніми ознаками ролі, потрапляв через їх відтворення в роль. При цьому описував помилково зовсім інші причини – ті, які застосовував до аналізу ролі, а не до її виконання. Очевидним є й те, що ті психологічні аспекти діяльності людини у звичайному житті, які також впровадив у роботу актора К. Станіславський (і в цьому його велика заслуга), стосуються тільки аналізу ролі, але не її виконання.

Актор не може не жити, не мислити й не діяти в ролі, як і будь-яка людина не може не жити, не мислити й не діяти, щоб вона не робила. Та якщо акторові поставити завдання жити, мислити й діяти, як у житті, то він ніколи не виконає цього завдання.

Є два типи емоційного переживання актора в ролі і два типи акторської гри

Перший тип переживання доступніший, бо дотичний і близький до того переживання, яке охоплює людину в житті. Це сильне збудження організму – таке, наче тебе несподівано образили. І потрібен час, аби вивести себе із цього збудження! Бо ним паралізована вся природа – організм, серцево-судинна й нервова системи, а відтак – дихання, голос, міміка, рухи. Бо це гіперактивний стан, у якому, крім іншого, найбільше заковується голос і скорочуються м'язи, особливо обличчя. Цей стан активується також під час незначного конфлікту та неглибокого переживання. Проте непрофесійним оком зовнішні зміни вкрай важко помітити. Таке емоційне переживання знайоме кожній людині, зокрема й акторам. Бо, один раз відчувши такий стан у ролі, актор спокушається ще раз досягти такого відчуття і почуття. І так все життя... І все життя актор не розуміє і не знає, що він ганяється за хибним станом. Більше того, його хвалять за це. Адже він «створив» і відчув у ролі почуття, емоцію. Хвалять ті, хто не розуміється на тонкощах акторської гри, а тим паче – на почуттях. І таких акторів переважна більшість. У цьому зв'язку актуальною є думка: «Ці переживання, осмислені як практичні додатки до виховання актора <...> залишаються ще непроясненими як наукові. Проблема сценічних переживань <...> залишається науково не розкритою» (Якобсон, 1936, с. 26).

Є й інший тип акторів: їх мало, але всі вони відомі майстри акторського мистецтва; їхня віртуозна гра відрізняється від гри інших акторів, яких більшість, бо вони існують і творять по-іншому. Тип їхнього емоційного переживання інший – такий, у якому не паралізується природа, не заковується голос і не скорочуються м'язи обличчя, яким би глибоким не було переживання в ролі. Вони щомиті творять власною природою, вона – їхній інструмент, який ніколи не може виходити з-під управління. І як би не намагалися інші актори, та вони ніколи не наздоженуть їх і не зрівняються з їхнім талантом. Поки не усвідомлять, що не так творять, не так існують і не так живуть у ролі, а відтак – не почнуть щось робити із собою і своєю грою.

К. Станіславський із добрих намірів так заплутав й ускладнив техніку драматичних переживань актора, що тепер доводиться її спрощувати. Це сталося, напевно, тому, що тодішні актори зростали на перебільшеному удаванні виконуваного персонажа і треба було якимось чином наблизити їх до того, що називається переживанням. Удавання як таке, що присутнє в акторській майстерності, і як слово-паразит взагалі тоді ігнорувалося. Але це зовнішнє удавання, про яке ніхто не сміє висловлюватися, явно експлуатується до сьогодні в комедійному жанрі та на естраді. І не важко здогадатися, чому. Там відсутні драматичні переживання. Тому, навіть не маючи акторської освіти, але володіючи вродженим почуттям гумору, популярні учасники гумористичних телевізійних програм легко, природно й майстерно кепкують над своїми героями. Те саме стосується й акторів, коли вони грають у комедійних ролях та казках. Гадаю, що ніхто не користується «системою» в цих жанрах. Тут вам і обман, і імітування, й удавання. Але ж суть гри одна – що комедійної, що драматичної. То чому там, у комедійній ролі, рухи, міміка, голос, мовлення актора не закуті, вільні, через які, власне, й відбувається перевірення в іншу людину, а в драматичній ролі кардинально змінюється підхід до гри? Адже саме життя людини не ділиться на два способи, де психіка функціонує за іншими законами – спосіб веселий і спосіб сумний. Якщо б ми мали в житті такі перемикачі, які формують інші способи, тоді б було зрозуміло: «Ага, тут треба акторові таким чином виконувати роль – наче смішна людина, а тут таким – наче серйозна і сумна. Тут я просто показую і демонструю, обманною, удаю, імітую зовнішні ознаки смішної людини і завдяки цьому маю відчуття органіки, правди, дії та ін., а тут ні – тут я не показую і не демонструю, не обманною, не удаю, тут я живу в іншій людині, я клон. Тут я ігнорую глядачем, тут я «шаман», абстрагу-

юся від усього й усіх і впадаю в «транс». Давно зрозуміло, що переживання звичайної людини в житті відрізняються від переживань людини, яка показує, демонструє та грає роль іншої людини. Це теж драматичні переживання, але не такі. Тут справа в техніці демонстрації, відтворення, імітування, удавання.

Висновки

Підсумовуючи, варто зазначити, що акторське внутрішнє життя в ролі відрізняється від такого ж життя звичайної людини. Схожість між тим і іншим життям тільки зовнішня. На механізм збудження акторського переживання в ролі, окрім іншого, найбільше впливає майстерність удавання актором зовнішнього життя персонажа. Однак про таку майстерність у системі Станіславського не йдеться, натомість розглядається тільки внутрішнє життя людини, на основі аналізу якого винайдені прийоми. У цьому й полягає найбільша помилка К. Станіславського.

Перспективи подальшого осмислення означеної теми вбачаємо в дослідженні естетичних аспектів акторського переживання в ролі та особливостей творчої діяльності актора.

Список використаних джерел

- Барба, Е. (2001). *Паперове каное: Путівник по театральній антропології*. (М. Шкарабан, пер.). Львів: Літопис.
- Бутенко, Э. (2007). *Сценическое перевоплощение. Теория и практика* (3-е изд.). Москва: Всероссийский центр художественного творчества.
- Выготский, Л.С. (1998). *Психология искусства*. Ростов-на-Дону: Феникс.
- Грачева, Л.В. (2003). *Актерский тренинг: Теория и практика*. Санкт-Петербург: Речь.
- Гротовський, С. (1999). *Театр, ритуал, перформер*. Львів: Мистецтво театру.
- Натадзе, Р.Г. (1972). *Воображение как фактор поведения*. Тбилиси: Мецниереба.
- Рождественская, Н.В. (2003). *Место современных психотехник в профессиональном обучении актера*. Санкт-Петербург: СПбГАТИ.
- Станіславський, К.С. (1953). *Робота актора над собою*. Київ: Мистецтво.
- Станіславський, К.С. (1954). *Собрание сочинений* (Т. 1). Москва: Искусство.
- Чехов, М. (1986). *Литературное наследие* (Т. 2). Москва: Искусство.
- Якобсон, П.М. (1936). *Психология сценических чувств актера*. Москва: Художественная литература.
- Strasberg, L. (1987). *A Dream of Passion: The Development of the Method*. Boston: Little, Brown and Company.

References

- Barba, E. (2001). *The Paper Canoe: A Guide to Theatre Anthropology*. (M. Shkaraban, Trans.). Lviv: Litopys [in Ukrainian].
- Butenko, E. (2007). *Stenicheskoe perevoploshchenie. Teoriia i praktika [Stage reincarnation. Theory and practice]* (3rd ed.). Moscow: Vserossiiskii tcentr khudozhestvennogo tvorchestva [in Russian].
- Chekhov, M. (1986). *Literaturnoe nasledie [Literary heritage]*. (Vol. 2). Moscow: Iskusstvo [in Russian].
- Gracheva, L.V. (2003). *Akterskii trening: teoriia i praktika [Acting Training: Theory and Practice]*. St. Petersburg: Rech [in Russian].
- Hrotovskiy, Ye. (1999). *Teatr, rytual, performer [Theater, ritual, performer]*. Lviv: Mystetstvo teatru [in Ukrainian].
- Iakobson, P.M. (1936). *Psikhologiiia stsenicheskikh chuvstv aktera [Psychology of stage feelings of the actor]*. Moscow: Khudozhestvennaia literature [in Russian].
- Natadze, R.G. (1972). *Voobrazhenie kak faktor povedeniia [Imagination as a factor of behavior]*. Tbilisi: Metcniereba [in Russian].
- Rozhdestvenskaia, N.V. (2003). *Mesto sovremennykh psikhotehnik v professionalnom obuchenii aktera [The place of modern psychotechnics in the professional training of an actor]*. St. Petersburg: SPbGATI [in Russian].
- Stanislavsky, K.S. (1953). *Robota aktora nad soboiu [The work of the actor over himself]*. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
- Stanislavsky, K.S. (1954). *Sobranie sochinenii [Collected works]*. (Vol. 1). Moscow: Iskusstvo [in Russian].
- Strasberg, L. (1987). *A Dream of Passion: The Development of the Method*. Boston: Little, Brown and Company.
- Vygotskii, L.S. (1998). *Psikhologiiia iskusstva [Psychology of art]*. Rostov-na-Donu: Feniks [in Russian].

Стаття надійшла до редакції: 18.09.2019

**ПРОБЛЕМНЫЕ АСПЕКТЫ
СИСТЕМЫ К. СТАНИСЛАВСКОГО**

Барныч Михаил Михайлович
*Кандидат искусствоведения, профессор,
Киевский национальный университет
культуры и искусств,
Киев, Украина*

Цель исследования заключается в выявлении проблемных аспектов системы Станиславского, на основе которой осваивают профессиональное мастерство актеры театра и кино. Методология исследования заключается в применении аналитического и логического подходов к осмыслению основных приемов психотехники актера театра и кино за системой К. Станиславского. В исследовании применены сравнительный анализ жизни актера в роли и жизни обычного человека. Основой такого сравнения выбрано аспекты деятельности актера как деятеля искусства. Научная новизна. Осуществлено аналитическую «ревизию» основных принципов системы Станиславского, на основании которых осваивают профессиональное мастерство актеры театра и кино. Установлено, что приемы, которые применяют актеры для создания жизни в роли, недостаточно эффективны, так как ошибочно взятые К. Станиславским из жизненного опыта человека. Обнаружено исторические причины такого заимствования и недостатки этих приемов психотехники. Указываются пути совершенствования мастерства актера. Выводы. Внутренняя жизнь актера в роли отличается от такой же жизни обычного человека. Сходство между той и другой жизнью только внешнее. Существуют разногласия между подходом к созданию состояния переживания в роли за системой К. Станиславского и методом М. Чехова, который настаивал на отличной от жизни природе чувства и переживания актера. На механизм возбуждения актерского переживания в роли, помимо прочего, больше всего влияет мастерство представления актером внешней жизни персонажа. Однако о таком мастерстве в системе К. Станиславского не идет речь, зато рассматривается только внутренняя жизнь человека, на основе анализа которой изобретены приемы. В этом и заключается самая большая ошибка К. Станиславского.

Ключевые слова: система Станиславского; внутренний монолог актера; актерское воображение; сценическое действие; вера в предлагаемые обстоятельства; чувство правды в роли; сосредоточение актера

**THE STANISLAVSKY SYSTEM'S
AREAS OF CONCERN**

Mychailo Barnych
*PhD in Art History, Professor,
Kyiv National University of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine*

The purpose of the research is to identify the areas of concern of the Stanislavsky system, upon which the actors of the theatre and cinema master their professional skills. The research methodology is to apply analytical and logical approaches to understanding the basic techniques of psychotechnics of the theatre and cinema method's actors. The research uses a comparative analysis of the professional and ordinary life of an actor. The basis of this comparison is the aspect of the actor's activity as man of art. Scientific novelty. An analytical "revision" of the basic principles of Stanislavsky's system has been carried out, on the basis of which the actors of theatre and cinema master the professional skills. It is established that the techniques that actors use to perform life in a role are not effective enough, as mistakenly taken by Stanislavsky from real life experience. The historical reasons for this borrowing are revealed and the shortcomings of these techniques of psychotechnics are indicated. The ways of improving the skill of the actor are indicated. Conclusions. The inner life of the actor in a role differs from the same life as an ordinary person. There is formal similarity in both of the lives. There are differences between the approach to creating a state of drama in the role according to K. Stanislavsky's system and the method of M. Chekhov, who insisted that actor's feelings and emotions differ from life. The mechanism of excitement of acting experience in the role, among other things, is most influenced by the skill of the actor's representation of the character's outer life. However, there is no question of such skill in the system of Stanislavsky, but only the inner life of man is considered, on which analysis the method have been developed. This is the greatest mistake of Stanislavsky.

Keywords: Stanislavsky system; inner monologue of an actor; actor's imagination; stage acting; suspension of disbelief; a sense of truth in the role; concentration of an actor