

МЕХАНІЗМИ АКТИВАЦІЇ СЦЕНІЧНОЇ ДІЇ АКТОРА ШКОЛИ УДАВАННЯ ЯК МОДЕЛІ ЗАКРИТОЇ СИСТЕМИ ЕНЕРГІЇ

Павловський В.В.

Київський національний університет культури і мистецтв

Досліджена модель актора школи удавання в контексті закритої системи енергії. Виявлені прийоми творчості актора даної школи, що ґрунтуються на традиціях театру класицизму, системи К. Станіславського, біомеханістичної методики В. Мейерхольда, театральної антропології, основ психології, синергетики, психофізіології, кінесики та інших наукових систем. Дослідженні механізми активації енергії актора шляхом вольової затримки дії та інших прийомів психотехніки актора. Визначені перспективні напрямки «технічної школи» актора у виставах з високою мірою умовності та структурованості сценічної форми.

Ключові слова: школа переживання, школа удавання, енергія актора, закрыта система, відкрита система, вольова затримка дії, активація дії.

Постановка проблеми. На теренах світового і вітчизняного театру історично сформувались два основних напрямки акторського мистецтва – «школа удавання» та «школа переживання». Радянський театр впродовж XX століття був детермінований системою К. Станіславського. А лідери театру умовно-метафоричних форм, що сповідали принципи «театру удавання», були знищені сталінською системою. В 50-х роках минулого століття учнями Вахтангівської школи, Р. Симоновим і Б. Захавою була висунута ідея синтезу театру «переживання» і «удавання». Але вона була засуджена радянською театральною критикою. Сьогодні театральне мистецтво поєднує творчі принципи різних театральних шкіл, стилів та жанрів на основі психології сценічної творчості. Це мотивує митців театру до вивчення методичних засад актора «технічної школи» і дозволяє сформувати продуктивні технології акторського мистецтва.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Аналіз праць, присвячених темі технології актора «школи удавання» доцільно поділити на п'ять тематичних груп. Перша освячує методичні засади актора «академічної школи» у працях Д. Дидро, Коклена Ст., К. Станіславського, Г. Крега, В. Мейерхольда, С. Волконського, Б. Захави, В. Варпаховського, Г. Товстоногова, Р. Рудницького, П. Паві,

В. Поліжук, історії зарубіжного театру XIX, поч. XX ст. Друга тематична група характеризує біологічні детермінанти активації енергії актора в працях з театральної антропології С. Гротовського та Е. Барби. Третя виявляє психофізіологічні процеси акторської творчості у працях В. Симонова і Г. Уілсона, в учбових посібниках з психології художньої творчості Н. Рождественської, С. Гіппіус, хрестоматії «Психологія художественного творчества». Четверта низка праць У. Джемса С. Полякова, А. Піз, Б. Піз, досліджує основи психологічних знань, необхідних для виявлення механізмів сценічної творчості актора. Окрема тема присвячена дослідженню теоретичних основ відкритої та закритої системи енергії, що висвітлена у праці Ю. Клементовича, основним концепціям у сфері фізичних наук П. Еткінза, а також у збірнику статей з основ синергетики. Театральні напрямки «театру переживання» і «театру удавання» широко досліджені у радянській та західній театральній критиці. Проте вони ґрунтувались лише на вивченні загальних складових «школи удавання» поза її аналізом психофізичних законів професії актора. Тим не менше, виокремлення з вище зазначених праць механізмів творчості актора обумовили наше дослідження.

Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми. В історії вітчизняного театру

модель актора «школи удавання» досліджувалась лише в контексті принципів системи К. Станіславського, обмежуючись темою вияву актором сценічних почуттів з допомогою зафіксованої форми ролі. Натомість у статті вперше висвітлюються аспекти творчості актора «школи удавання» в контексті принципів театральної антропології, психофізіології, психології, синергетики, кінесики та інших наукових систем.

Мета статті полягає в дослідженні технологічних прийомів «школи удавання» на основі досвідів провідних діячів світового театру, біомеханіки В. Мейерхольда та їх синтезу із сучасними науковими системами. Це дозволить визначити продуктивні механізми активації сценічної дії актора шляхом її вольової затримки та інших прийомів психотехніки.

Виклад основного матеріалу Перед тим, як дослідити природу творчості актора «школи удавання» і «школи переживання», є потреба у визначенні понятійних аспектів зазначених напрямків. Для К. Станіславського поняття «театр удавання» сформувалось, на етапах становлення «театру переживання», що обумовило його критичну позицію до творчих засад французького театру класицизму. В Європейському театрі протягом декількох століть затвердились поняття: актор «натуральної школи» і актор «академічної школи» [20]. На театральному просторі Великобританії та Америки дані напрямки визначились, як актор «художньої школи» та актор «технічної школи» [3]. Різні тематичні контексти нашого дослідження зумовлюють використання всіх зазначених термінів. Поняття «переживання актора» майже не застосовується у світовому театральному процесі, оскільки його сценічна природа до кінця ще не досліджена у психології творчості. Варто зазначити, що у семіотиці театральних термінів П. Паві поняття «переживання» відсутнє [15]. У контексті нашого дослідження є всі підстави використовувати термін «енергія актора», який пояснює дієву природу сценічної творчості та стан емоційних переживань.

Загально визнано, що система К.С. Станіславського суттєво вплинула на розвиток світового та вітчизняного театру. Її художні принципи стали методологічною базою для професійного виховання театральних митців в усіх видах і формах сценічного мистецтва. Разом з тим, аналізуючи специфіку двох моделей акторської творчості в контексті їх художнього синтезу в сучасному театрі, є підстави скерувати наше дослідження на вивчення фундаментальної категорії «відкритої» та «закритої» системи енергії. Перша система активує енергію людини з навколишнього середовища, а друга продукує її в закритих структурах, що за змістом є «законом збереження енергії» [30]. Загалом «чистих» систем не буває, тому вони активно взаємодіють у життєдіяльності людини [11].

В контексті нашого дослідження доцільно екстраполювати базові закони енергії на методологію професійного виховання актора. Відкрита система енергії відповідно функціонує в системі вправ, що розблоковують сенсорну систему актора для рефлекторного реагування на стимули зі сценічного середовища. Як стверджує С. Гіпіус [5], такий тренінг призводить до вільного «входу»

різномодальних відчуттів в психічну структуру актора і активує його сценічну дію [27]. Натомість функція «закритої системи» проявляється в конструюванні актором пластичної форми сценічного образу, яка виступає не тільки у ролі зовнішніх виражальних засобів, але й накопичує потенційну енергію актора для активного дієвого процесу.

Відтак, якщо синтезувати закон закритої системи енергії з театральним мистецтвом, то є підстави почати дослідження з актуальної теми: обмеження ролі емоцій у втіленні художньо-цілісного сценічного образу, що стало предметом принципової полеміки діячів театру вже не одне століття. У першому маніфесті сценічної творчості «Парадокс про актора» Д. Дідро [29] декларував примат раціональності у творчості актора заради ідеально змодельованого в його уяві сценічного образу. Коклен-Старший [12] реалізовував ідею Д. Дідро, зосереджуючись на збереженні задуму авторського персонажу в процесі сценічного втілення та граничної фіксації його пластичної форми. Етап завершення роботи над роллю він порівнював з живописною картиною, яку необхідно повісити на стіну, а в процесі сценічної експлуатації ролі актор не мав права змінювати її мізансценічний малюнок. Значний внесок у дослідження природи актора «академічної школи» та сценічного «життя» його тіла здійснив Ф. Дельсарт [4]. Він вибудував самітичну структуру жестуальності та тілесних поз актора і визначив їх функцію як у сенсі зовнішніх засобів виразності, так і з боку ініціації емоцій, змотивованих характером персонажу. Якщо адепти «академічної школи» були сконцентровані на ідеї обмеження ролі емоції в мистецтві актора, то наразі для нас важливо визначити іншу проблему: якими прийомами має володіти актор для ініціації енергії сценічного образу? Щоб відповісти на це запитання, варто проаналізувати загальні засади специфіки «театру переживання» і «театру удавання».

Як було зазначено, К. Станіславський пропагував систему «театру переживання», спиравшись на художні традиції реалістичної драматургії другої половини XIX та початку XX століття. Натомість драматургічна поетика античності, класицизму і романтизму тяжіла до більш високої міри умовності персонажів, як універсальних моделей буття людини. У типологічній схемі П. Паві [15] ці персонажі визначені, як типи, стереотипи, архетипи, герої. Загалом така система персонажів вимагала принципово інших методологічних підходів до їх сценічного втілення на відміну від персонажів реалістичної драматургії. Постановка К. Станіславським і В. Немировичем-Данченко вистав з високою мірою умовності (У. Шекспіра, Д. Байрона), виявила проблему неуніверсальності системи «театру переживання» у роботі над виставами умовно-метафоричної стилістики. Зокрема, ця проблема загофорила у втіленні МХАТ вистави «Гамлет» за п'єсою У. Шекспіра, у якій режисерська трактовка Г. Крега [28] тяжіла до вищої міри умовності та символізації сценічних образів. Важливо наголосити, що відомий театральний діяч князь С. Волконський [4], постійно нагадував про необхідність удосконалення зовнішньої техніки акторів на прикладі трагіка Т. Сальвіні та критично оцінював технічну недбалість російських акторів.

Отже, проблема виховання актора «технічної школи» завжди була актуальною для російського та вітчизняного театру.

Зауважимо, що у царині театрального мистецтва не залишено наукових праць, що висвітлюють методичні засади «театру удавання», на відміну від «театру переживання». Достатньо згадати дослідження В. Симоновим теми фізіології емоцій актора [22]. Втім, виникає потреба вивчення емпіричних засад умовного театру В. Мейєрхольда, у якому впроваджувались принципи «технічної школи» [2, 9, 13]. Прийоми гри актора у біомеханістичній системі В. Мейєрхольда широко досліджені у мемуарах майстра, працях радянських і західних театрознавців та практиків театру. Це дозволить нам виявити продуктивні механізми «технічної школи».

Специфіка актора умовного театру В. Мейєрхольда проявлялась в тому, що сценічний образ був сконструйований за допомогою декількох характерологічних рис персонажу, узагальнених в образі-масці. Якщо персонажі у побутово-психологічному театрі діяли здебільшого за канонами єдності місця, дії та часу, то актор у театрі В. Мейєрхольда існував в інших композиційних структурах – коротких монтажних епізодах [13]. К. Рудницький [21], досліджуючи творчість В. Мейєрхольда, охарактеризував стиль гри його актора як образного «згустку», втіленого в сценічному образі. Умовний тип сценічного образу спонукав актора до пошуку таких прийомів активації енергії, які б проявляли локальні «відблиски» почуття та миттєве рефлексорне збудження, що було концептуально важливим для режисерського театру В. Мейєрхольда. Сконцентрована у часі манера гри актора вимагала від нього уміння координувати цикли вольової регуляції сценічного існування з фазами чутливості. Актор свідомо контролював своє тіло, вчився правильно використовувати його зовнішні виразні засоби, експресивно «віддзеркалюючи» його положення в сценічному просторі для вірного сприйняття глядачем змісту ролі. Таким чином, раціональний спосіб існування актора кардинально відрізнявся від стилю гри у школі К. Станіславського, заснованої на принципі переживання і перевтілення в сценічний образ.

Проаналізувавши аспекти творчості актора «технічної школи», доречно обґрунтувати їх з позиції психологічних теорій. Методичною платформою режисерського театру В. Мейєрхольда стала концепція емоцій У. Джемса [7]. Він постулював принцип збудження емоційного переживання людини не через психічні збудники, а завдяки зміні положень тіла і фізичної дії: «ми відчуваємо печаль, тому що плачем..., ми розлютилися, тому що нас вдарили..., ми побігли і тому злякалися..., ми злякалися, тому що затремтіли» [7, с. 413]. Доречно зауважити, що наразі ці принципи зафіксовані у психомоториці та кінесіці [16], у яких експериментально доведено: поза людини зі всіх сегментів тіла, найбільше продукує вияв та збудження емоцій. Це підтверджує ефективність технологічного прийому «від зовнішнього до внутрішнього» у методиці В. Мейєрхольда та у сучасному театрі.

В. Мейєрхольд у своїй системі застосовував ще один ефективний прийом: рух одного сегмен-

ту тіла енергетично збуджував весь організм актора. Як зазначав С. Ейзенштейн: «Вся біомеханіка заснована на тому, що якщо працює кінчик носа – працює все тіло» [17, с. 35]. Вивчаючи природу ідеомоторного руху у працях У. Джемса, можна змоделювати такий прийом: рух спочатку виникав, як образ в уяві актора, а далі активувався в його моториці [7]. Доцільно зазначити, що така техніка широко впроваджується у практиках східного театру і у театральній антропології Є. Гротовського та Е. Барби, де досліджувались біологічні детермінанти енергії актора [1, 6].

Важливо наголосити, що дієвий процес актора умовного театру В. Мейєрхольда був націлений не на перспективу наскрізної дії (що було важливим для системи К. Станіславського), а сконцентрований у мікроструктурі дієвого акту з домінуючим елементом – *гальма* [2]. Цей енергетичний сегмент свідомо ініціювався актором перед кожною фазою дії. Наприклад, на початку жесту, чи зміни пози актор вольовим зусиллям навмисне затримував внутрішній намір рухатись в сторону сценічного об'єкту, і це призводило до накопичення потенційної енергії в латентній зоні організму. А далі наставала фаза психофізичного впливу на сценічного партнера. К. Станіславський у своїй завершальній праці – «Метод фізичних дій» – даний чутливий елемент визначив, як *позив* до дії і підкреслював його домінуюче значення для психотехніки актора [24]. Таким чином, ми дослідили ще один важливий прийом техніки актора: вольова затримка дії.

Продовжуючи аналіз специфіки «технічної школи», важливо зосередити увагу не тільки на індивідуальній техніці актора, але й на сценічній взаємодії партнерів. Як було зазначено вище, механізм збудження енергії актора з допомогою стимулів з навколишнього середовища ідентичний для усіх театральних систем. Пояснимо природу сценічної взаємодії партнерів детальніше. Як зазначає В. Симонов [22], завдяки ефекту новизни і контрасту інформації з навколишнього середовища збуджується психоемоційна система актора, яка далі активується у процесі взаємодії з партнером. Проте саме в цьому аспекті й починається методологічний «водорозділ» двох систем творчості актора. Керуючись головним принципом «театру переживання» – «від свідомості до підсвідомості» [24], актори школи К. Станіславського взаємодіяли у ситуації, коли їх рефлексорна реакція на протидію партнера миттєво перебігала в імпульсивну дію, що, власне, і корелює з імпровізаційним самопочуттям актора. Емоційна реакція актора на поведінку партнера дозволяла йому кардинально змінити мізансцену тіла, пристосування, інтонаційну фарбу тощо. Якщо поєднати такий спосіб гри із засадами синергетики [23], то імпровізаційний «хаос» актора, що збуджувався у фазі буфиркації (перепони), міг деструктивно змінити пластичну форму ролі: актор самоорганізовувався у новий стан мислення, дії, пози, жесту тощо. Натомість актор «технічної школи», рефлексорно прореагувавши на протидію партнера, не мав права руйнувати пластичну конструкцію ролі. У завершальній фазі фізичного імпульсу він «завмирав» у статичній позі, яка була відповідна з його образом, а цей пластичний *стоп* акумулював енергію в організмі актора [19, с. 681]. Якщо

актор «натуральної школи» ініціював почуття за допомогою лінії простих фізичних дій у широкій перспективі наскрізної дії, то у свою чергу, актор «технічної школи» був зафіксований рамками мізансцени. Хоча В. Мейерхольд заявляв про необхідність імпровізації актора, проте здебільшого структурував його мізансценічний малюнок у жорсткій композиції вистави. І актор змушений був прислухатися до відчуттів у своєму тілі, усвідомлюючи цей стан, що спонукало його до нової дії. Важливо доповнити, що механізм перебігу фази чутливості у фазу довільної дії був експериментально досліджений психологічною школою А. Запорожця, який підкреслював: «Відчуття власних реакцій є передумовою їх довільності» [8, с. 41]. Даний концепт суттєво змінює принцип К. Станіславського, що свідомо партитура фізичних дій викликає почуття актора [24, с. 356]. Однак, чи активувалась емоційна енергія актора «школи удавання» у межах зафіксованої структури образу? Адже, як зазначав К. Станіславський, актор даної школи переживав роль тільки на перших етапах репетиції, а далі відтворював сценічні почуття з допомогою зовнішніх засобів виразності [25, с. 37]. Проблема проявлялась ще і в тім, що зафіксована форма ролі з часом перетворювалась в дієві стереотипи – «театральні штампи», а це призводило до згасання внутрішнього органічного самопочуття актора. Щоб відповісти на це запитання і винайти ефективний прийом збудження енергії актора, звернемося до дослідження психології волі.

Останнім часом у психології виявлена проблема визначення функції волі, як збудника поведінки людини в її прагненні до реалізації життєвих потреб. Натомість, як стверджує С. Поляков, воля не ініціює людину для досягнення її цілей, а блокує на цьому шляху конкуруючі мотиви, бажання тощо [18, с. 284-286]. Безумовно, така природа вольового процесу більше характерна для внутрішнього конфлікту персонажів психологічної драми. Але ми можемо його використати для стилю гри актора «технічної школи». Вольовим зусиллям актор затримував жест та слово, які вже були активовані у його латентній зоні, і це призводило до збудження енергії в організмі актора і спонукало його до подальших сценічних дій. Відтак, ми можемо стверджувати ефективність прийому затримки дії а допомогою вольового зусилля актора, як фундаментального закону активації енергії.

Загалом можна констатувати, що природа вольової затримки дії має спільні кореляції зі спектром наукових систем. У психологічних експериментах К. Левіна і Б. Зайгарнік [14] ефект затримки та зупинки дії показав високі результати в ініціації енергії людини для якісного завершення справ. В езотеричній філософії Г. Гурджієва миттєва затримка руху людини у фізичних

стопах призводила до нового стану її свідомості та чуттєвої енергії [19].

Якщо узагальнити прийом затримки дії актора з фізичними системами, то вони можуть мати спільну природу із законами накопичення енергії у резервуарі атомного реактора, парового котла тощо. Є. Гротовський підтверджує діалектичний феномен відкритої і закритої системи енергії, екстраполюючи його на природу сценічного мистецтва: «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 внутрішнього процесу й дисципліни, не веде до саморозкриття, а межує з біологічним хаосом. Тому кожному дію, яка виникла з процесу, треба одягнути у вудило мистецької форми, і чим міцніше це вудило, тим повніший внутрішній процес» [6, с. 17; 29].

Вище зазначене ще раз доводить значущість фундаментального закону відкритої та закритої системи енергії, який наразі є актуальним для систем театру «переживання» («художня» і «натуральна» школа) і театру «удавання» («академічна» і «технічна» школа).

У сучасному театрі два напрямки сценічного мистецтва вже не позиціонуються як окремі художні системи. Вони синтезуються у режисерській методології в єдиному процесі роботи над виставою. Як стверджує Г. Товстоногов [26], міра «переживання» і «удавання» актора обумовлюється природою почуття автора і жанрово-стильовим вирішенням вистави.

Висновки і пропозиції. Дослідження технології мистецтва актора «школи удавання» у контексті закритої системи енергії, емпіричних досвідів митців світового театру і основ наукових знань довели: природа творчості актора «технічної школи» функціонує в рамках сконденсованого сценічного часу та сценічного образу, узагальненого до типу, архетипу, маски. Такий спосіб сценічного існування вимагає від актора вольової регуляції сценічної гри, досконалого володіння зовнішньою технікою та здатністю до структуризації форми ролі. Енергія актора «технічної школи» активується: затримкою дії вольовим зусиллям, гальмуванням рефлексорної реакції у статичній мізансцені – *стопом*, затримкою внутрішнього імпульсу перед фізичною дією, активацією енергії за допомогою тілесної пози, збудженням енергії актора окремим сегментом тіла.

Вище досліджені принципи творчості актора «технічної школи» формують нові перспективи його професійного виховання у різних видах, стилях і жанрах театрального мистецтва, а також визначають продуктивні прийоми гри актора у виставах з високою мірою умовності та структурованості сценічної форми.

Список літератури:

1. Барба Е. Паперове каное / Е. Барба; пер. з англ. Микола Шкарабан. – Львів: Літопис, 2001. – 288 с.
2. Варпаховский Л. Наблюдение анализ опыт / Л. В. Варпаховский. – Москва: Всероссийское театральное общество, 1978. – 277 с.
3. Вильсон Г. Психология артистической деятельности: Таланты и поклонники / Г. Вильсон. Пер. с англ. Москва: Когито – Центр, 2001. – 384 с.
4. Волконский С. М. Выразительный человек. Сценическое воспитание жеста (по Дельсарту). С иллюстрациями со статуи и картин старинных мастеров / С. М. Волконский. Санкт-Петербург: Аполлон, 1913 – 222 с., с 26 ил.

5. Гиппиус С. В. Актерский тренинг. Гимнастика чувств / С. В. Гиппиус. – Санкт – Петербург: Прайм-признак, 2007. – 377, [7] с.: ил.
6. Гротовский С. Театр, ритуал, перформер / С. Гротовский. – Львів: Мистецтво театру, 1999. – 186 с.
7. Джемс У. Научные основы психологии / У. Джемс. – Москва: Харвест, 2003. – 528 с.
8. Запорожец А. В. Избранные труды. В 2 т. Т. 2. Развитие произвольных движений / А. В. Запорожец. – Москва: Педагогика, 1986. – 296 с.
9. Захава Б. Е. Мастерство актера и режиссера. Учеб. пособие для спец. учеб. заведений культуры и искусств. – Москва: Просвещение, 1978. – 384 с.
10. История зарубежного театра. Часть 2. Театр Западной Европы XIX – нач. XX века (1789-1917) // Под ред. Г. Н. Вояджилова, Г. Н. Образцовой, А. Г. Москва: Просвещение, 1984. – 279 с.
11. Клементович Ю. Л. Статистическая теория открытых систем / Ю. Л. Клементович. – Москва: Янус – К., 1995. – 624 с.
12. Коклен-Старший. Искусство актера / Б. К. Коклен. – Киев: вид. Київського драматичного театру, 1909. – 144 с.
13. Мейерхольд В. Э. Статьи, речи, беседы. 1917-1939. В 2 ч. Ч. 2 / В. Э. Мейерхольд. – Москва: Искусство, 1968. – 643 с.
14. Немов Р. С. Психология: учеб. для студ. высш. пед. учеб. заведений. В 3 кн. – 4-е изд. – Москва: ВЛАДАС, 2003. Кн. 1: Общие основы психологии. – 688 с.
15. Пави П. Словарь театра / Пави П. Пер. с фр. Под ред. К. Э. Розгонова. – Москва: Прогресс, 1991. – 504 с.: ил.
16. Пиз А., Пиз Б. Новый язык телодвижений. Расширенная версия / А. Пиз, Б. Пиз. – Москва: Эксмо, 2005. – 416 с.: ил.
17. Полищук В. Книга актерского мастерства. Всеволод Мейерхольд / Вера Полищук. – Москва: АСТ; Владимир: ВКТ, 2010. – 222, [2] с. – (Актерский тренинг).
18. Поляков С. Е. Мифы и реальность современной психологии / С. Е. Поляков. – Москва: Единотериал УРСС, 2004. – 496 с.
19. Психология художественного творчества: Хрестоматия / Сост. К. В. Сельчонок. – Минск: Хорвест, 2003. – 752 с.
20. Рождественская Н. В. Психология художественного творчества: учеб. пособие. – Санкт – Петербург: Языковой центр, 1995. – 271 с.
21. Рудницкий К. Л. Режиссер Мейерхольд / К. Л. Рудницкий. – Москва: Наука, 1969. – 528 с.
22. Симонов В. П. Метод К. С. Станиславского и физиология эмоций / В. П. Симонов. – Москва: Изд-во Акад. наук СССР, 1962. – 139 с.
23. Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве. – Москва: Прогресс-традиция, 2002. – 496 с.: ил.
24. Станиславский К. С. Сбор. соч. В 9 т. Т. 4. – Москва: Искусство, 1957. – 550 с.
25. Станіславський К. Робота актора над собою в творчому процесі переживання. Ч. I та II. Щоденник учня. Переклад Т. Ольховського / К. С. Станіславський. – Київ: Мистецтво. – 1953. – 671 с.
26. Товстоногов Г. А. Зеркало сцены. Книга 1. О профессии режиссера / А. Г. Товстоногов. Ленинградское отделение: Искусство, 1984. – 303 с.
27. Шапарь В. П. Словарь практического психолога / В. П. Шапарь. Москва: АСТ; Харьков: Горсинг, 2005. 734, [2] с.
28. Эдвард Гордон Крег: Воспоминания, Статьи, Письма / Сост. А. Г. Образцов и Ю. Г. Фридришгейн. Москва: Искусство, 1988. – 399 с.
29. Эстетика Дидро и современность: Сб. статей / Л. Л. Альбина, А. А. Аникст, В. Г. Арсланов. – Москва: Изобразительное искусство, 1989. – 368с.
30. Эткинз П. Десять великих идей науки. Как устроен наш мир / Питер Эткинз; пер. с англ. В. Герцика. – Москва: АСТ: Астрель, 2008. – 384 с.: ил.

Павловский В.В.

Киевский национальный университет культуры и искусств

МЕХАНИЗМЫ АКТИВАЦИИ СЦЕНИЧЕСКОГО ДЕЙСТВИЯ АКТЕРА ШКОЛЫ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ, КАК МОДЕЛИ ЗАКРЫТОЙ СИСТЕМЫ ЭНЕРГИИ

Аннотация

Исследована модель актера школы представления в контексте закрытой системы энергии. Выявлены приемы творчества актера данной школы, основанной на традициях французского театра классицизма, системы К. Станиславского, биомеханистической системы В. Мейерхольда, театральной антропологии, основ психологии, синергетики, психофизиологии, кинесики и других научных систем. Исследованы механизмы активации энергии актера путем волевой задержки действия и других приемов психотехники актера. Определены перспективные направления «технической школы» актера в спектаклях с высокой степенью условности и структурированности сценической формы.

Ключевые слова: школа переживания, школа представления, энергия актера, закрытая система, открытая система, волевая задержка действия, активация действия.

Pavlovskiy V.V.

Kyiv National University by Culture and Art

THE ACTIVATION MECHANISM OF THE ACTOR SCENIC ACTIVITY VULNER SCHOOL AS THE MODELS OF THE CLOSED SYSTEM OF ENERGY

Summary

In the article investigated the model of the actor school of evasion in the context of the closed energy system. Also during the investigation was found the methods of actor creativity of this school that are based on the traditions of the French theater of classicism, the system of K. Stanislavsky, the biomechanical method of V. Meyerhold, the theatrical anthropology, the basics of psychology, synergetics, psychophysiology, kinesics, etc. In the article was investigated the mechanisms of actor energy activation by volitional delay of action and other techniques of actor's psychology. During the process was determined the promising directions of the profession of «technical school» actor in the performances with a high degree of conditionality and stage form structuring.

Keywords: the experience school, the performance school, the actor's energy, the closed system, the open system, the volitional delay of the action, the activation of the action.