

https://doi.org/10.31516/2410-5325.061.036

УДК 792.07:378.147

В. П. Пацунов, професор, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ

v.patsunov@gmail.com

https://orcid.org/0000-0002-9757-3651

ПАРАДОКСИ «ПЕРЕВТІЛЕННЯ» В АКТОРСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ. ТЕОРІЯ ТА ПРАКТИКА

Переосмислено поняття «перевтілення» в акторському мистецтві. Концептуальним методологічним ядром дослідження є компаративний, семіотичний, етимологічний та аналітичний аналіз цього поняття щодо відповідності його суті акторської творчості. Проаналізовано протиріччя вчення К. Станіславського про мистецтво «перевтілення». Висновано, що поширене в театральній теорії та практиці поняття «перевтілення» суперечить органічній природі актора, гальмуючи процес його виховання та розвитку театрального мистецтва.

Ключові слова: *перевтілення, парадокси «системи» К. Станіславського, М. Щепкін, утілення.*

В. П. Пацунов, профессор, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев

ПАРАДОКСЫ «ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЯ» В АКТЕРСКОМ ИСКУССТВЕ. ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

Переосмыслено понятие «ревоплощения» в актерском искусстве. Концептуальным методологическим ядром исследования является компаративный, семиотический, этимологический и аналитический анализ этого понятия «ревоплощения» относительно природы актерского творчества. Проанализированы противоречия учения К. Станиславского об искусстве «ревоплощения». Сформулировано вывод о том, что распространенный в театральной теории и практике термин «ревоплощение» противоречит органической природе актера, что наносит вред как его воспитанию, так и развитию театрального искусства.

Ключевые слова: *ревоплощение, парадоксы «системы» К. Станиславского, М. Щепкин, воплощение.*

V. P. Patsunov, professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

PARADOXES OF “REINCARNATION” IN THE ACTOR’S ART. THEORY AND PRACTICE

Problem statement. In the educational and professional theater field there are some doubtful concepts and terms which do not correspond to the nature of acting, and therefore hinder the process of education of an actor. One of such concepts of Stanislavski “system” is “reincarnation”.

The aim of the study is to refine the traditional school of education of an actor from the outdated dogmatic norms, reinterpret the concept of “reincarnation” in acting. It is a contradiction between the etymological (objective) meaning of the term “reincarnation” and the subjective meaning provided by Stanislavski.

Research methodology. The conceptual methodological core of the study is a comparative, semiotic, etymological and analytical analysis of the concept of “reincarnation” regarding the nature of the actor’s creative work.

Results. The contradictions of Stanislavski’s teaching on the art of “reincarnation” are analyzed. Stanislavski’s contemporary V. Dal did not include the term “reincarnation” in his famous dictionary. However, he left the interpretation of “incarnation” to the descendants. According to Dal, the actor “instills”, “incarnates” the stage image in his own body, rather than “climb into another’s skin”, as proposed by Shchepkin and Stanislavski.

The novelty of the study. An attempt is made to reinterpret the concept of “reincarnation” in the art of acting. The author attempts to analyze the contradictions of Stanislavski’s teaching on the art of “reincarnation”.

Conclusion. The conclusion is drawn that the term “reincarnation”, widespread in theatre theory and practice, contradicts the organic nature of the actor, which harms both the process of educating the actor and the development of theatre art.

Key words: *reincarnation, paradoxes of Stanislavski “system”, Shchepkin, incarnation.*

Постановка проблеми. Театральна термінологія перебуває в постійному розвитку — одні терміни замінюються на інші. Однак в освітній та професійній сферах театру поширені деякі сумнівні поняття та терміни, які не відповідають суті акторської творчості, тому гальмують процес виховання актора. Серед них — одне з фундаментальних понять «системи» К. Станіславського — «перевтілення».

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Існує немало досліджень проблеми акторського «перевтілення» (Барбой, 1986; Попов, 1974 та ін.), однак усі вони, усвідомлюючи протиріччя, закладене в цьому понятті, обмежуються здебільшого викладом особистого погляду, не аналізуючи власне протиріччя вчення К. Станіславського про «перевтілення», яке є однією з базових категорій його «системи». Одна з вартих уваги останніх розвідок, опублікованих на початку ХХІ ст., — книга Е. Бутенка «Имитационная теория сценического перевоплощения» (2004), у якій автор розглядає «перевтілення» як імітацію образу.

Мета статті — очищення традиційної школи виховання актора від застарілих догматичних норм, зокрема переосмислення сумнівного поняття «перевтілення», що не відповідає суті акторської творчості, але яке набуло поширення як у театрознавстві, так і в театральних навчальних закладах, гальмуючи процес розвитку театру.

Виклад основного матеріалу дослідження. К. Станіславський (1954) зазначав: «*Артист отдаёт себя роли лишь в те моменты, когда она его захватывает, тогда он сливается с образом и творчески перевоплощается*» (с. 251–252).

Отже, у класика режисури однозначно йдеться про злиття актора з образом. У 3 томі зібрання його творів (1955) читаємо: *«Я счастлив, потому что я понял, как надо жить чужой жизнью и что такое перевоплощение и характерность. Это самое важное свойство в даровании артиста»* (с. 214). *«Все без исключения артисты – творцы образов – должны перевоплощаться и быть характерными»* (там само, с. 224). Згідно з К. Станіславським, а також з усіма енциклопедіями, «перевтілення» визнано головною кваліфікаційною вимогою до професії актора. А їх же мільйони, які не лише не «перевтілюються», але й не усвідомлюють технології цього явища. Таким чином, маємо очевидне протиріччя між теорією та практикою, яке є чи не найголовнішим парадоксом технології акторської творчості. Щоб усунути це протиріччя, проаналізуємо його.

К. Станіславський, як відомо, базувався на формулі М. Щепкіна (1928), відповідно до якої актор має влізти у «шкіру» дійової особи, *«должен начать с того, чтобы уничтожить себя, свою личность, всю свою особенность, и сделаться тем лицом, какое ему дал автор <...>»* (с. 240–241). М. Щепкіна підтримав і К. Станіславський: *«Артист совершенно забывает сцену и живет самой подлинной человеческой жизнью»* (*Театральное наследство*, 1955, с. 240). І начебто відчувши небезпечність стану забуття актора, режисер заспокоює читача:

«Доводят ли эти минуты до сумасшествия? К счастью, нет. Но до обмороков – доводят <...>. На генеральной репетиции Татьяна Репиной произошёл с Марией Николаевной (Єрмоловой – В. П.) такой странный случай, вызвавший тревогу в зрительном зале <...>. Это, конечно, не сумасшествие, но минута, или секунда какой-то странной ненормальности (там само).

Та чи варто акторові доводити себе до межі божевілля та неприємності, *«странной ненормальности»*, *«совершенно забывая сцену»*? Такий стан гарантує не лише психічні, але й фізичні травми, не говорячи про руйнацію партитури ролі, що так складно формується режисером, про неконтрольованість почуттів та вчинків й інші клінічні ознаки типового пацієнта психіатричної лікарні. У стані афекту голос та почуття людини звужуються в кращому разі до двох-трьох нот і до однієї-двох почуттєвих клавіш. Це закон фізики, який зумовлює сценічний зажим, що трапляється серед акторів незалежно від досвіду та віку, але залежно від школи професійного виховання.

Що в такому разі відбувається з глядачем? Відповідно до К. Станіславського, йдеться, нагадаємо, про *«<...> странный случай,*

вызвавший тревогу в зрительном зале». Як бачимо, глядач виринув з процесу співпереживання та переключився на психофізичний стан актриси. У такому разі увага глядача перейшла з персонажа на стан виконавиці, то процес співпереживання з героями вистави перервався, і всім акторам знадобиться докласти чимало зусиль для налаштування публіки на нове занурення у виставу.

Слід наголосити, що будь-які давні публікації про сферу почуттів не можна сприймати за істину. Яким би геніальним не був режисер, котрий пише тексти про людську поведінку, його свідчення маємо сприймати лише крізь власний досвід, крізь власну природу, адже почуття формуються біо-енерго- та іншими давно відкритими та ще не відкритими наукою хвилями, тому їх неможливо зафіксувати на папері. Можна припустити: якби К. Станіславський у світлому розумі прожив кількасот років (дозволимо собі таку фантазію), то він кардинально переписав би свої дослідження, створивши чимало інших «систем» роботи актора, і кожна наступна заперечувала б попередню. На це він був здатний. І в цьому — його геній. Але ж навчають студентів текстами К. Станіславського саме сьогодні! А серед класичних праць є не лише довгожителі, але й одноденки. Якщо довіритися твердженню К. Станіславського, що «перевтілення» — «<...> *лучший фильтр, который оградит театр от наплыва в него бездарностей*» (1958, с. 185), то доведеться позакривати більшість театрів світу. Чи не парадокс? Тут, безумовно, маємо справу з протиріччям між етимологічним (об'єктивним) значенням терміна «перевтілення» та суб'єктивним смислом, що надавав йому К. Станіславський, а разом з ним і його послідовники.

Тому звернемося до етимології терміна «перевтілення». Префікс «*пере*» передбачає перенесення або переселення в нове тіло, потребує від актора «влізти у шкіру» персонажа. Чи можна повірити в можливість цього «переселення» (поза парапсихологічним контекстом)?

Можливо, шановний М. Щепкін свідомо вдався до ефектної метафори як до засобу боротьби з акторською брехнею? Та й К. Станіславський слідом за Б.-К. Кокленом, котрий, до речі, першим увів до нашого обігу термін «перевтілення», теж «передав куті меду» в ім'я святої справи боротьби з акторами-брехунами. А ми, наївні, протягом століття несвідомо тиражуємо поняття, хибність якого визнав і сам К. Станіславський у 2 томі (1954), де він спочатку наполягав на злитті актора з образом, а через півтори сотні сторінок спростував свою ж попередню тезу: «*А вы верите в то, что это возможно? Стоять на*

глазах тысячной толпы и совсем забыть о ней <...>. Не беспокойтесь понапрасну. Тысячной толпы не забудешь» (с. 397).

У тому ж томі читаємо:

«Артист может переживать только свои собственные эмоции. Или вы хотите, чтобы актёр брал откуда-то всё новые и новые чувствования и самую душу для каждой исполняемой им роли? Разве это возможно? <...> Пусть мне скажут, как это делается <...>. От себя никуда не уйдёшь» (там само, с. 227).

В одному з листів К. Станіславський (1953, с. 681) писав:

«Актёр ни при каких условиях не должен отступить от самого себя. Что бы актёр не играл, — каждую секунду он играет самого себя, ни кого другого он играть не может. Огромная ошибка в понимании перевоплощения — не уход от себя, а в том, что он так сживает-ся с предлагаемыми обстоятельствами, что уже не знает, “где я, а где роль”».

А остання теза знову повертає нас до запитання — якщо це «не уход от себя», то чому «<...> уже не знает, “где я, а где роль”»? То кого ж, зрештою, грати? Себе чи роль, у яку перевтілювався, забувши про себе? Як бачимо, першопрічина цього парадоксу — теоретичні протиріччя самого К. Станіславського, котрий до останнього подиху шукав секрети технології акторської творчості, використовуючи подекуди випадкові термінологічні інструменти. А чому ж у такому разі його протиріччя не відредаговано під час видання його творів? Відповідь на це знаходимо у фрагменті маловідомого листа до К. Станіславського (1960) головного літературного консультанта, театрознавця Любові Гуревич стосовно редагування нею першої частини книги режисера «Работа актёра над собой», що донині вважається головним підручником з майстерності актора:

«Громадная опасность этой книги заключается в том, что она отразила всю отдаленность Вашу от реальной жизни, от той эпохи, в которой мы теперь живем и которая не только мировоззрением, но и всем бытом своим и всеми требованиями, обращенными к искусству и художнику, бесконечно далека от того мира, в котором создавалась Ваша книга» (с. 546).

Відповідь К. Станіславського вражає розгубленістю: «Могу ли я перед выпуском книги переродить себя и догнать то, что пропущено? <...> Меняйте, указывайте, вычеркивайте все, что я написал. Даю Вам *carte blanche*» (там само, с. 275).

В одному з наступних листів до свого редактора К. Станіславський прохає допомоги: «Курьез в том, что я пишу о самом трудном психологическом моменте — о творчестве Духа, а сам ровным счетом не прочел

и двух книг о психологии <...>. Я полный невежда, и потому Ваша помощь и помощь специалиста мне необходима» (там само, с. 286).

І, нарешті, в одному з останніх своїх блокнотів К. Станіславський зафіксує побоювання, що може не встигнути доопрацювати книгу. Смертельно хворий режисер дійсно не зміг дозволити собі розкіш перероблення першої книги «системи», ризикуючи не дочекатись її виходу у світ. Так і сталося — вона була опублікована лише після його смерті незавершеною, а згодом видана друком друга частина «Работы актера над собой» вже без автора. Якщо згадати, що протягом усього життя невтомний першопрохідник шукав секрети органічної суті людини-актора навпомацки, перекреслюючи напрацьоване, укладачі його спадщини залишили нащадкам не цілісну «систему» виховання актора, а лише чернетку, сповнену методологічними протиріччями, яку, на жаль, завзяті «станіславськівці» протягом багатьох десятиліть подають як головний «навчальний посібник», як одкровення месії.

До речі, сучасник К. Станіславського В. Даль термін «перевтілення» взагалі не зазначив у славнозвісному словникові (2007). Однак тлумачення однокорінного з ним слова — «втілення» він залишив нащадкам. І воно, на нашу думку, ставить усе на свої місце: «Воплощать, даровать плоть, вещественный образ; снабжать телом, влагать, вселять духовное, невещественное в плоть, в тело, <...> — ся, принимает на себя плоть, облачатся в тело, в вещественный образ» (с. 249).

Кого або що актор «*снабжает телом*»? Безперечно, свій сценічний образ. Йому він надає власне тіло. У чю плоть він «*влагает, вселяет духовное, невещественное*», тобто образ? Безсумнівно, у власну. І дійсно, якщо, припустимо, режисер *утілює* свій задум у «тіло» вистави (вбачте за нахабну тавтологію: «*втілює в тіло*»), художник *утілює* свій пластично-зоровий образ у «тіло» сценографії, то актор *втілює* свій образ у власне тіло (без лапок), тобто грає власним тілом як інструментом. Фактично актор надає персонажеві власне тіло як місце «проживання». Тлумачення Дала, нарешті, дає можливість усвідомити, що перевтілення актора в образ неможливе, можливе лише *втілення* актором образу.

Може виникнути цілком слушне запитання: а чи має ця столітня живучість терміна «перевтілення» принципове значення для мистецтвознавчої науки, для театральної педагогіки та театральної практики? Кому цей термін шкодить?

Він шкодить органічній суті природи актора. Якщо сутність творчого процесу «перевтілення» не розкрита навіть його авторами, то це вводить актора в оману, стає йому на заваді в процесі пошуку себе, своєї природи. Коли педагог чи режисер вимагає від виконавця ролі

неможливе: «влізути у шкіру» дійової особи, то це провокує сценічну неправду. А актори бувають залежними, слухняними та ще й довірливими. Хоча й не вірять тезі Щепкіна-Станіславського, але пересилоють себе й «лізуть у шкіру персонажа». А як це зробити? Невідомо. Актор стрибнув у невідоме... і вилетів з власної шкіри у махровий штамп, а отже, в «трубу», оскільки мав творити не в чужій шкірі, а у власній.

Висновок. Поширений у театральній теорії та практиці термін «перевтілення» не є науковим, суперечить органічній природі актора, гальмуючи процес виховання актора, а, отже, розвиток театрального мистецтва.

Перспективи подальших досліджень. Подальші дослідження пов'язані з переосмислення понять: «словесна дія», «театр переживання» та ін. проблем театральної творчості та театральної освіти.

Список посилань

- Барбой, Ю. (1986). Теория перевоплощения и система сценического образа. *Актер. Персонажи. Роль. Образ* (с. 24–63). Ленинград: ЛГИТМИК.
- Бутенко, Э. (2004). *Имитационная теория сценического перевоплощения*. Москва: Искусство.
- Даль, В. (2007). *Толковый словарь живого великорусского языка* (Т. 1). И. Болдуэн де Куртен (Ред.). Москва: ОЛМА Медиа Групп.
- Попов, А. (1979). *Творческое наследие* (Т. 1). Москва: ВТО.
- Станиславский, К. С. (1954). *Собрание сочинений* (Т. 2). Г. В. Кристи, Вл. Н. Прокофьев (Ред.). Москва: Искусство.
- Станиславский, К. С. (1955). *Собрание сочинений* (Т. 3). Г. В. Кристи, Вл. Н. Прокофьев (Ред.). Москва: Искусство.
- Станиславский, К. С. (1958). *Собрание сочинений* (Т. 5). Г. В. Кристи, Вл. Н. Прокофьев (Ред.). Москва: Искусство.
- Станиславский, К. С. (1960). *Собрание сочинений* (Т. 8). Г. В. Кристи, Вл. Н. Прокофьев (Ред.). Москва: Искусство.
- Станиславский, К. С. (1955). *Театральное наследство*. Москва: Академия наук СССР.
- Станиславский, К. С. (1953). *Статьи. Речи. Беседы. Письма*. Москва: Искусство.
- Щепкин, М. (1928). *Записки крепостного актера*. Москва: Современные проблемы.

References

- Barboy, Yu. (1986). The theory of reincarnation and the system of the stage image. *Actor. Characters. Role. The image* (pp. 24-63). Leningrad: Leningrad State Institute of Theater, Music and Cinematography. [In Russian].
- Butenko, E. (2004). *Imitation theory of stage reincarnation*. Moscow: Iskusstvo. [In Russian].

-
- Dal, V. (2007). *Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language* (Vol. 1). I. Baldwin de Courten (Ed.). Moscow: OLMA Media Group. [In Russian].
- Popov, A. (1979). *Creative heritage* (Vol. 1). Moscow: All-Russian Theatrical Society. [In Russian].
- Stanislavski, K. S. (1954). *Collected Works* (Vol. 2). G. V. Kristi, Vl. N. Prokofiev (Ed.). Moscow: Art. [In Russian].
- Stanislavski, K. S. (1955). *Collected Works* (Vol. 3). G. V. Kristi, Vl. N. Prokofiev (Ed.). Moscow: Iskusstvo. [In Russian].
- Stanislavski, K. S. (1958). *Collected Works* (Vol. 5). G. V. Kristi, Vl. N. Prokofiev (Ed.). Moscow: Iskusstvo. [In Russian].
- Stanislavski, K. S. (1960). *Collected Works* (Vol. 8). G. V. Kristi, Vl. N. Prokofiev (Ed.). Moscow: Iskusstvo. [In Russian].
- Stanislavski, K. S. (1955). *Theatrical inheritance*. Moscow: Academy of Sciences of the USSR. [In Russian].
- Stanislavski, K. S. (1953). *Articles. Speeches. Conversations. Letters*. Moscow: Iskusstvo. [In Russian].
- Shchepkin, M. (1928). *Notes of the serf actor*. Moscow: Sovremennye problemy. [In Russian].

Надійшла до редколегії 10.05.2018 р.