

Рум'янцева А. Ю.

Харківська державна академія культури

ФОРТЕПІАННЕ МИСТЕЦТВО В КОНТЕКСТІ СИСТЕМИ К. С. СТАНІСЛАВСЬКОГО

780.616.432:792.2.097/.028](045)
ID ORCID 0000-0002-9627-1926
DOI 10.33625/2409-2347-2020-1-57-62

Рум'янцева А. Ю. Фортепіанне мистецтво в контексті системи К. С. Станіславського. На підставі компаративного аналізу теорії К. С. Станіславського і методів роботи над фортепіанним твором виявлено аналогії між театральним та фортепіанним мистецтвом. Зазначена можливість екстраполяції принципів роботи над удосконаленням акторської майстерності на фортепіанну виконавську практику. Доведено, що певні методичні принципи роботи актора над роллю можуть бути використані у фортепіанній педагогіці та виконавстві. З'ясовано, що основні положення системи К. С. Станіславського стосовно ролі художньої уяви та роботи над створенням художнього образу, виховання виконавської волі та уваги, а також техніки управління свідомими та підсвідомими діями є актуальними і для фортепіанного мистецтва. Розкрито специфіку втілення основних положень системи К. С. Станіславського у фортепіанну практику.

Ключові слова: система К. С. Станіславського, фортепіанна педагогіка і виконавство, художня уява, образний зміст фортепіанного твору.

Румянцова А. Ю. Фортепианное искусство в контексте системы К. С. Станиславского. На основании компаративного анализа системы К. С. Станиславского и методов работы над фортепианным произведением выявлены аналогии между театральным и фортепианным искусством. Обозначена возможность экстраполяции принципов работы над усовершенствованием актёрского мастерства на фортепианную исполнительскую практику. Доказано, что определённые методические принципы работы актёра над ролью могут быть использованы в фортепианной педагогике и исполнительстве. Выяснено, что основные положения системы К. С. Станиславского относительно роли художественного воображения и работы над созданием художественного образа, воспитания исполнительской воли и внимания, а также техники управления сознательными и подсознательными процессами актуальны и для фортепианного искусства. Раскрыта специфика претворения основных положений системы К. С. Станиславского в фортепианную практику.

Ключевые слова: система К. С. Станиславского, фортепианная педагогика и исполнительство, художественное воображение, образное содержание фортепианного произведения.

Rumyantseva A. Ю. Piano art in the context of the K. S. Stanislavsky's system

Background. Piano art is an important phenomenon of musical culture and a significant component of the spiritual sphere of human activity. As a specific kind of spiritual and practical mastery of the world, the art of piano playing has a positive effect on people's consciousness, forms ideological and emotional attitudes in them, determines the development of spirituality and intelligence. The same functions are performed by the theatrical art, that indicates to the similarity of the two arts and is manifested in the identity of their purpose (super-task), which consists in revealing of the main idea of the work – the author's point of view (theatrical art) or the intention of the composer (piano art). The piano and the theatrical arts have also the common means of achieving the main goal, in particular the need to transform into a character (for an actor) or to fall into the necessary imaginative state (for a pianist). The general principles of working on dramatic and piano works also differ little, that predetermines the possibility of using certain methods of work in both creative practices. In particular, methods of actor's work on the role represented in K. S. Stanislavsky's theoretical papers can be extrapolated to piano pedagogy and performance. Piano performance is one of the favorite and common types of artistic creativity not only in Ukraine but also in the world. The

universal language of piano works brings together listeners from different countries and arouse interest in musicologists who have published many articles on pianistic topic. But among great number of works devoted to various aspects of pianism, there is a lack of researches that study methods of working on the piano composition in the context of the use of actor's experience of work on the role. This aspect of studying of the piano repertoire is important for improvement of performing skills, but is hardly covered in the musicological literature that makes the article relevant.

Objectives. The purpose of the article is to identify methods of improving the acting skills that are appropriate in the work on piano compositions, based on the analysis of K. S. Stanislavsky's system.

Methods. The article employs fundamental, general scientific and specific methods and approaches of scientific cognition. In particular, the application of the principle of objectivity allowed us to explore the K. S. Stanislavsky's system in all its complexity and versatility. The use of the method of comparative analysis made it possible to find analogies between theatrical and piano arts. The principle of unity of analysis and synthesis made it possible to analyze and systematize the principles of K. S. Stanislavsky's system, that were implemented by outstanding pianists in their professional activity.

Results. On the basis of the comparative analysis of K. S. Stanislavsky's theory and methods of work on piano composition, the analogies between the theater and the piano art are revealed. The possibility of extrapolation of the principles of work on acting skills improvement to piano performing practice was confirmed. It is proved that certain methodical principles of the actor's work on the role can be used in piano pedagogy and performance. In particular, the basic principles of K. S. Stanislavsky's system regarding the role of artistic imagination and work on the creation of artistic image, as well as the techniques of control of conscious and subconscious actions are relevant for the piano art. General principles of the actor's work on the role, namely: training of performing will and attention, the birth of place and action "here and now", thinking out of the circumstances, as well as the principles of truth of experience, the work of the actor on his own qualities, freedom of creativity, including body levels, etc., are used in the professional activities of pianist educators. The expediency of translating the principles of scientifically grounded theory of the performing arts into piano art has been proved by the pedagogical practice of many outstanding pianists. In particular, the influence of the system of the outstanding reformer of the performing arts was evident in the pedagogy and performance of the brilliant pianists of the twentieth century O. B. Goldenweiser, K. M. Igumnov, G. G. Neuhaus. Teachers of the Kharkiv piano school, in particular Yu. F. Vakhanov, L. M. Popova, N. S. Radchenko, have also successfully introduced some aspects of K. S. Stanislavsky's theory in their pedagogical activity.

Conclusions. K. S. Stanislavsky's works made a significant contribution to the theory and practice of piano performing arts, particularly the book "An Actor Prepares", which reveals the basics of the actor's education, became for many famous pianists valuable material for practical conclusions. The main principles of K. S. Stanislavsky's system regarding the role of artistic imagination and work on the creation of artistic image, as well as the principles of training of performing will and attention, the technique of control of the conscious and subconscious actions of a performer, as well as other postulates, coincide with the major problems of piano and performing arts and can be used in the preparation of pianists for a concert performance.

Keywords: K. S. Stanislavsky's system, piano pedagogy and performance, artistic imagination, figurative content of the piano work.

Постановка проблеми. Фортепіанне мистецтво — важливий феномен музичної культури і вагома складова духовної сфери діяльності людини. Як специфічний вид духовно-практичного опанування світу, мистецтво фортепіанної гри позитивно впливає на свідомість людей, формує в них ідейно-емоційні настанови, детермінує розвиток духовності та інтелекту. Такі ж функції виконує і театральне мистецтво, що свідчить про схожість обох мистецтв і проявляється в тотожності їх мети (надзадачі), яка полягає в розкритті головної ідеї твору — авторської точки зору (театральне мистецтво) або задуму композитора (фортепіанне мистецтво). Спільними для фортепіанного й театального мистецтв є й засоби досягнення головної мети, зокрема необхідність перевтілення в сценічний образ (для актора) або занурення в необхідний образний стан (для піаніста). Загальні принципи роботи над драматичним і фортепіанним творами також мало різняться, що зумовлює можливість використання певних методів роботи в обох творчих практиках. Зокрема репрезентовані в теоретичних працях К. С. Станіславського методи роботи актора над роллю можна екстраполювати на фортепіанну педагогіку та виконавство. Доцільність утілення певних принципів науково обґрунтованої теорії сценічного мистецтва у фортепіанне мистецтво доведена педагогічною практикою геніальних піаністів ХХ ст. О. Б. Гольденвейзера, К. М. Ігумнова, Г. Г. Нейгауза. Педагоги харківської фортепіанної школи, зокрема Л. М. Попова, Н. С. Радченко, Ю. Ф. Вахраньов, також успішно впроваджували деякі аспекти теорії К. С. Станіславського у свою педагогічну діяльність.

Актуальність теми. Фортепіанне мистецтво — один з улюблених та поширених видів художньої творчості не тільки в Україні, а й у світовому просторі. Універсальна мова фортепіанних творів об'єднує слухачів різних країн і зацікавлює музикознавців, які присвятили піаністичній проблематиці чимало публікацій. Серед них бракує досліджень щодо методів роботи над фортепіанним твором у контексті використання досвіду роботи актора над роллю. Цей аспект опрацювання фортепіанного репертуару має велике значення для підвищення виконавської майстерності, проте майже не висвітлений у музикознавчій літературі, що зумовлює актуальність статті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Фортепіанне мистецтво — багаторівневе явище, яке вміщує фортепіанну педагогіку та виконавство, композиторську та музикознавчу практику, що зумовлює чимало контекстів вивчення зазначеного феномена. Кожен з векторів дослідження фортепіанного мистецтва збагачує уяву про піанізм і сприяє його еволюції.

Літературу, в якій репрезентуються різні підходи до вивчення аспектів фортепіанного виконавства, можна класифікувати відповідно до вектора досліджень. Так, питання історії фортепіанного мистецтва в Україні висвітлені в публікаціях О. Берегової¹,

С. Волкова², Н. Зимогляд³, Н. Кашкадамової⁴, О. Конової⁵, З. Лабанців-Попко⁶, І. Польскої⁷, Н. Руденко⁸, К. Шамаєвої⁹, Ю. Л. Щербініна¹⁰. Методичні аспекти фортепіанного виконавства розкрили Т. Воробкевич¹¹, Т. Гусарчук, О. Мало-зьомова¹². Питання інтерпретації фортепіанних творів означили М. Калашник¹³, Н. Кашкадамова¹⁴, Г. Курковський¹⁵, Ю. Некрасов¹⁶, В. Приходько¹⁷, Т. Сирятська¹⁸, О. Фекете¹⁹. Серед численних публікацій бракує розвідок з проблем впливу театального мистецтва на фортепіанне.

Мета статті — на основі аналізу системи К. С. Станіславського виявити методи роботи над удосконаленням акторської майстерності, які є доцільними в роботі над фортепіанними творами.

Виклад основного матеріалу. Між театральним і фортепіанним мистецтвом можна провести багато паралелей. Зокрема відомий піаніст-педагог О. Б. Гольденвейзер, котрий розумів музичне виконання як живу, інтонаційно, ритмічно та динамічно виразну мову [4, с. 121], виявив у музичному мистецтві специфічну особливість, яка зближує його з драматичним мистецтвом. На думку видатного

- 2 90-
- 3 , 2006. 207
- 4 //
- 5 /
- 6 , 2008.
- 7 9. 161–168.
- 8 , 2009. 415
- 9 //
- 10 , 1917–1992.
- 11 , 1992. 109–133.
- 12 2008. 223
- 13 40- 50- (.)//
- 14 2006. 18. 40–56.
- 15 (1940–1950) // 84–94.
- 16 1922 //
- 17 67. 92–107.
- 18 //
- 19 1971. 6. 228–237.
- 20 /
- 21 , 2001. 222
- 22 //
- 23 / 42:
- 24 , 2004. 102–110.
- 25 XX (.) : : 17.00.03. , 1991.
- 26 190
- 27 , 2009.
- 28 , 1983. 137
- 29 : : 17.00.03.
- 30 , 2005. 190
- 31 (.) :
- 32 1987. 208
- 33 //
- 34 : : 2003.
- 35 12. : : 251–261.
- 36 : : 17.00.03 « » , 2009. 17

піаніста, музичний твір, поки є тільки надрукованим або написаним рукописом, лишається потенційною музикою. Для того щоби твір став реальною музикою, потрібно, щоб між музичним твором і слухачем з'явилася третя особа — посередник, а саме виконавець [4, с. 117].

У фортепіанному мистецтві роль посередника виконує піаніст. Посередник необхідний і в театральному мистецтві, але не лише це об'єднує обидва мистецтва. Між театральним і фортепіанним мистецтвом можна виявити ще декілька аналогій, зокрема:

- 1) обидва мистецтва є часовими і розгортаються в часопросторі «тут і зараз»;
- 2) базовою основою обох зазначених процесів є усвідомлений підхід до творчої практики;
- 3) спільною в акторському та фортепіанному мистецтвах є й мета (надзадача), яка полягає в розкритті й донесенні до публіки головної ідеї твору;
- 4) виконання головної мети в обох мистецтвах зумовлює необхідність перевірення в певний образ (для актора) або занурення в певний образний стан (для піаніста).

Схожість можна помітити і в інших аспектах зазначених мистецтв, зокрема три технології акторської гри, які складають основу системи К. С. Станіславського, відповідають трьом рівням фортепіанної виконавської майстерності. Кожна технологія характеризує певний рівень компетенцій та ступінь майстерності як актора, так і піаніста, а саме:

1) *ремесло*, яке, за Станіславським, ґрунтується на використанні готових штампів, у фортепіанному виконавстві проявляється як механічний підхід до авторського тексту, копіювання інтерпретацій певних майстрів;

2) *мистецтво уявлення* — коли в процесі репетицій до спектаклю зароджуються справжні переживання, але на спектаклі актор їх не відчуває, а тільки відтворює форму — готовий зовнішній малюнок ролі; у фортепіанному мистецтві це виглядає як технічно досконала, але «холодна» гра, котра не «чіпляє» душу слухача;

3) *мистецтво переживання* — це процес, у якому актор відчуває справжні переживання (що породжує життя образу на сцені), у фортепіанному виконавстві — це досконала і чуттєво щира гра піаніста, яка позитивно впливає на внутрішній світ публіки, породжує міцний емоційний відгук.

Точка зору К. С. Станіславського стосовно зазначених технологій цілком збігається з думкою видатного піаніста ХХ ст. Г. Г. Нейгауза, який вважав: «Існує декілька типів виконання. Перший — це той, до якого я прагну, тобто творче втілення в життя, одухотворення твору на основі даних і всієї суми знань, котрими володіє виконавець; другий тип — це музейне виконання, академічно й формально вірне, але по суті — мертво; третій тип — моторне виконання, в основі якого — створення образу шляхом аналізу і яке засноване на прагненні не відступати від правил» [3, с. 184].

Думки іншого майстра піанізму, К. М. Ігумнова, також перегукуються з ідеями К. С. Станіславського, відомий піаніст так само вважав меха-

нічне використання готових кліше інтерпретацій фортепіанних творів не мистецтвом, а ремеслом [2, с. 70]. Обоє митців об'єднує і схожість трактування мистецтва уявлення. Так, К. М. Ігумнов підкреслював, що в умовах естрадного виступу позамузичні уявлення та безпосередні переживання мають бути виключені, а виконавець повинен відтворювати знайдені в процесі підготовчої роботи найяскравіші переживання образу [2, с. 68]. Але це не означає, що естрадне виконання має зводитися до механічного формального відтворення раніше створеного музичного образу. Костянтин Миколайович заперечував тільки неоправдані переживання на естраді, а також підкреслював, що інтерпретація твору має бути добре продуманою, глибоко та щиро пережитою в процесі підготовки, а виконання фортепіанного твору завжди має бути процесом живим, творчим [2, с. 69]. Піаніст наголошував: те, що було створено в процесі підготовчої роботи, на естраді мусило творчо відтворюватися заново, але не як творча імпровізація нового, а як творче відтворення продуманого раніше [2, с. 70].

Принципи системи К. С. Станіславського й методи роботи над фортепіанним твором дуже схожі. Але екстраполювати на піаністичне мистецтво можна не всі, а зокрема, такі:

1. *Правда переживань*. Сутність даного принципу («не грати, а жити») — в тому, що гра актора має бути максимально наближена до реальності, для чого необхідно, щоб емоції, які демонструє актор, він переживав у даний момент і щоб ці емоції були дійсними, щирими. Актор зможе правильно зіграти роль тільки в тому разі, коли він максимально вірить і проживає почуття героя, а не відображає їх. Точка зору К. С. Станіславського стосовно шляхів та засобів створення правдивого живого характеру полягає в тому, що, на думку майстра, вірний образ народжується, тільки коли актор повністю зливається з роллю і точно розуміє загальний задум твору [1]. З цього приводу К. С. Станіславський зазначав: «Кожний момент вашої присутності на сцені має бути санкціонований вірою в правду почуття, яке переживається, та в правду дій, які здійснюються» [6, с. 264]. Костянтин Сергійович вважав, що запорукою правдивого втілення задуму автора на сцені є простота, логіка і послідовність, а в актора логічним та послідовним має бути все: думки, почуття, дії, задачі, прагнення, уява [5].

У піаністичному виконавстві почуття художньої правди, розуміння художніх образів та стилю музичних творів, уміння розкрити їх художній зміст та задум автора народжуються з усього комплексу уявлень про життя та розмаїття внутрішнього світу виконавця. О. Б. Гольденвейзер підкреслював: для того щоб опанувати мистецтво емоційного впливу на аудиторію, однієї професійної майстерності недостатньо, потрібні ще й велика культура та тонке відчуття художньої правди [4, с. 151]. Правдивість передачі художнього змісту фортепіанного твору, емоційна щирість та відкритість є основними критеріями високого професіоналізму піаніста.

2. *Продумування наданих обставин*. Цей принцип полягає в необхідності продумати і зро-

зуміти обставини, які детермінували причини та внутрішню логіку вчинків персонажа, для чого актор повинен постійно здійснювати аналітичну роботу над роллю. К. С. Станіславський вважав, що спостереження за емоціями, почуттями, діями — як своїми, так і інших людей — мають стати звичкою для актора, а знання, здобуті таким шляхом, допоможуть розкрити роль.

Під час розучування фортепіанних творів піаніст також має здійснити велику розумову роботу і проаналізувати музичний матеріал, зокрема продумати і визначити основні технічні та художні задачі, без чого неможливо створити у своїй уяві усвідомлену мету, до якої треба прагнути в процесі подальшої роботи. О. Б. Гольденвейзер процес роботи над твором розумів як напружену розумову працю, котра потребує великої уваги, самоконтролю, вміння поставити й реалізувати перед собою вірну продуману ціль [4, с. 138].

3. *Народження місця та дії «тут і зараз»* — цей принцип об'єднує обидва мистецтва, оскільки й у актора, і в піаніста під час виступу на сцені будь-яка дія та емоція мають щоразу народжуватися «тут і зараз» по-новому, тоді вони не стануть штампами. Для самого митця виконання цієї дії щоразу буде супроводжуватися відчуттям новизни, що необхідно для отримання задоволення від своєї роботи. З цього приводу О. Б. Гольденвейзер зазначав: «... талановитий виконавець грає щораз по-різному...» (Цит. за: [4, с. 152]). На думку піаніста, «виконавець має бути суворим до себе, повинен виховувати волю. Художник, композитор у процесі своєї роботи не є пов'язаним з певним моментом. Якщо він сьогодні у невідповідному настрої, якщо в даний момент у нього щось не виходить, не лежить душа до роботи, він може її відкласти, і те, що в нього не виходить зараз, може вийти завтра або через декілька годин. Виконавець повинен у певний момент дати найкраще, на що він здатен, який би не був у даний момент настрої та самопочуття... Треба усвідомлювати однакратність виконавського процесу, його відому неповторність і ставитися до нього з величезною свідомістю відповідальності» (Цит. за: [4, с. 124]).

4. *Робота актора над своїми власними якостями* — зміст цього принципу полягає в тому, що і актор, і піаніст у процесі своєї практики повинні вдосконалювати свою майстерність, розвивати фантазію, спостережливість, пам'ять. Особливо це стосується емоційної пам'яті, адже щоби під час творчого процесу знову і знову продемонструвати певні почуття, треба навчитись їх згадувати та відтворювати. На думку К. М. Ігумнова, підґрунтям для втілення художнього задуму твору для піаніста може стати навколишня дійсність, природа, особисті переживання, література, живопис, театр [2, с. 65].

Витоком власних почуттів як актора, так і піаніста має бути багатомірний внутрішній світ, у якому слід знайти потрібне для певного твору переживання, для чого необхідно звернутися до власного досвіду або спробувати фантазувати, щоб знайти те, чого виконавець ніколи не відчував у реальному житті. Тобто потрібно розвивати

художню уяву, котру К. С. Станіславський розглядав як основу творчої роботи актора і наполягав на необхідності систематичної роботи в цьому напрямку. Митець вважав, що підґрунтям розвитку творчої уяви є аналітична розумова робота, а саме поглиблене вивчення всіх обставин, причин та наслідків певних дій персонажа, що має стати основою створення сценічного художнього образу. Костянтин Сергійович наголошував, що «сценічна робота починається з уведення в п'єсу і в роль магічного “якби”, котре є важелем, який переводить артиста з повсякденної дійсності в площину уяви» [6, с. 111].

Для фортепіанно-виконавського мистецтва також необхідні розвиток художньої уяви, здібність до образно-асоціативного мислення, наявність чуттєвого сприйняття та осмислювання відчутого, адже без цих якостей виконання буде формальним, технічним, «мертвим». Творча уява, тобто здібність яскраво та образно уявити художньо-емоційний зміст твору грає у фортепіанному мистецтві величезну роль. Адже без здібності до художньої уяви та емоційного співпереживання музики піаніст не зможе передати її зміст. Саме тому, працюючи з учнями, Г. Г. Нейгауз приділяв велику увагу створенню вірних уявлень про зміст кожного твору [3, с. 175]. К. М. Ігумнов також вважав, що для піаніста дуже важливою є наявність фантазії та яскравої уяви, що образні уявлення розвивають фантазію, викликають ті чи інші спонукання та бажання. Художня уява піаніста не є результатом тільки емоційного сприйняття музики. Яскравість уяви пов'язана також зі спостережливістю, пам'яттю, вразливістю виконавця, його освітою, музичною ерудицією, знанням інших видів мистецтва, естетичним вихованням [2, с. 70].

Важливим аспектом у роботі над собою є також розвиток уміння управляти увагою, тобто здібність концентрувати свою увагу на виконавському процесі. Актор і піаніст зобов'язані уміти контролювати свої емоції, увагу, пам'ять, іншими словами — життя підсвідомості. У роботі піаніста-виконавця воля та увага є вирішальними факторами, а інтенсивність вольової уваги збільшується за рахунок емоційного сприйняття музики.

5. Основою сценічного мистецтва К. С. Станіславський вважав *принцип дії*, який полягає в необхідності відбудувати ланцюжок елементарних фізичних дій, із яких складається роль. Головний девіз принципу дії — не зображати образи та пристрасті, а діяти в образах та пристрастях. Опанувати принцип дії в акторській професії можна тільки шляхом особистого спілкування майстра з учнем, що зумовлює наявність розбіжностей основних принципів у різних акторів та режисерів [5]. Костянтин Сергійович вважав, що той, хто не зрозумів принцип дії, не зрозумів систему і метод у цілому [1].

Виконання фортепіанних творів — також активна дія, в якій задіяні розум, почуття та воля. Фортепіанне виконавство складається з послідовних ланок окремих спонукань, бажань, дій. Піаніст так само, як і актор, формує свою майстерність в особистому індивідуальному контактуванні з

педагогом, а принцип дії для музиканта полягає в тому, щоб розбудувати власний план інтерпретації і донести його до слухача. Піаніст повинен тримати в пам'яті продуманий план виконання, в якому мають бути вивірені темп, динаміка, агогіка, штрихи, артикуляція, педалізація тощо.

6. *Принцип надзадачі.* У системі К. С. Станіславського надзадача — найважливіший термін, використовуючи який митець мав на увазі головну мету вистави, а саме необхідність виразити головну ідею твору. Усі методологічні та технологічні вказівки Костянтина Сергійовича мають на меті розбудити природну сутність актора для органічної творчості згідно з надзадачею. Митець вважав, що як актор вірно розуміє надзадачу, то він не помилиться у виборі технічних прийомів [1]. При цьому режисер і актори, незважаючи на свої власні думки та переконання, мають донести до глядача саме авторську точку зору через досягнення повної психологічної достовірності акторської гри.

Для піаніста надзадачею є розкриття художнього задуму композитора, що можливо тільки в результаті ретельної роботи над вивченням музичного змісту твору, а також тих засобів, якими композитор утілює свій творчий задум. У піаніста, як і в актора, увявлення про виконання технічних задач і необхідних для цього прийомів виникає після роботи, спрямованої на створення в уяві вірної художньої мети та осмислення музично-виконавських задач. Увесь процес підготовчої роботи піаніста — це процес усвідомлення головної мети виконання та виховання доцільної волі, коли виконавець вирішує, чи відповідає обраний виконавський засіб вольовому спонуканню, меті, композиторському задуму. Шляхом наполегливої зосередженої роботи, шляхом роздумів та практики, шляхом максимальної концентрації уваги піаніст набуває справжньої виконавської майстерності та усвідомлення свободи як пізної необхідності. Свобода виконавця насамперед залежить від того, наскільки він перейнявся змістом твору, поринув у художній образ, наскільки фортепіанний твір перестав бути чужим, а став особистим надбанням.

Підґрунтям науково обґрунтованої теорії сценічного мистецтва К. С. Станіславського є закони самого життя, в якому діє нерозривна єдність фізичного та психічного і певне духовне явище виражається через послідовну низку конкретних фізичних дій. Знання дає впевненість, впевненість породжує свободу, а вона, у свою чергу, знаходить вираз у фізичній поведінці людини. Зовнішня свобода — результат свободи внутрішньої [1].

Зовнішню свободу К. С. Станіславський асоціював з м'язовою розкутістю. Такому аспекту акторської діяльності, як робота з тілом, митець приділяв особливу увагу і присвятив VI главу праці «Робота актора над собою». Костянтин Сергійович вважав, що фізичні рухи мають підкорятися увявленню про мету виконавських дій, але водночас вимагав спеціальних вправ, які б допомагали виробляти вміння володіти своїм тілом. Розроблені видатним митцем вправи були спрямовані на досягнення актором свободи творчості, у тому числі

й на тілесному рівні. Вправи, які стали основою театральної педагогіки, виробляють вміння володіти своїм тілом, позбавляють актора від затисків, розвивають пластичну виразність, сприяють розкриттю творчого потенціалу.

Досягнення тілесної м'язової розкутості є також і однією з головних проблем фортепіанного мистецтва, тому деякі із зазначених вправ можуть стати в пригоді виконавцям фортепіанної музики. Техніку розслаблення К. С. Станіславський розумів як шлях від розумового контролю за рухами до автоматизації рухів — несвідомого привчання тіла до виконання доцільних рухів. Костянтин Сергійович підкреслював: м'язова судова та тілесна напруга для творчого процесу є злом, що заважає внутрішній роботі та переживанню. Митець наголошував, що доки існує фізична напруга — не може бути й мови про вірне, тонке відчуття, про нормальне душевне життя ролі. Для позбавлення від фізичної напруги він рекомендував актору ретельно працювати над вихованням здібності свідомо визволяти тіло від затисків. Але під час сценічної вистави, під час виконання ролі не слід направляти увагу на контроль за роботою м'язів, а необхідно визначити мету рухів, яка виникає завдяки художній уяві, акторському вимислу, після чого зайва напруга ослабіє.

У фортепіанному мистецтві відчуття свободи, невимушеності та спритності під час виконання фортепіанного твору зумовлюються доцільністю рухів піаніста. Усвідомлення того, що ці дії сприяють утіленню музично-художнього задуму, створеного творчою уявою, можливе лише за відсутності м'язової скрутості та напруги, які гальмують вільні природні рухи. Але необхідно розуміти, що розвиток природних раціональних рухів може здійснюватися тільки у зв'язку з конкретними художньо-виконавськими задачами.

У роботі піаніста велику роль у боротьбі з м'язовою напругою відіграє свідомість. Будь-яка нова виконавська задача та пов'язана з нею необхідність освоєння тих чи інших піаністичних рухів потребує контролю свідомості. Водночас у процесі роботи будь-який новий рух спочатку виконується під контролем свідомості, а згодом має дійти до автоматизації. Треба завжди пам'ятати, що робота над фортепіанним твором насамперед має бути спрямована на створення вірної художньої мети та на осмислення виконавських задач. Технічна робота при цьому полягає у знаходженні та використанні прийомів, які забезпечать утілення виконавського задуму. З цього приводу Г. Г. Нейгауз зазначав, що ті чи інші прийоми гри мають підкорятися умовам музики, тобто мають бути результатом спостережень, вдумливого аналізу і пізнання самого матеріалу музики [3, с. 170].

Важливіші постулати К. С. Станіславського мають аксіологічне значення для фортепіанного мистецтва. Принципи теорії К. С. Станіславського використовували у своїй діяльності не тільки видатні піаністи. Деякі аспекти зазначеної системи успішно впроваджували педагоги харківської фортепіанної школи, зокрема Л. М. Попова, Н. С. Радченко, Ю. Ф. Вахрам'єв, про що свідчать спогади їх учнів.

Висновки. Роботи К. С. Станіславського відіграють важливу роль у фортепіанній педагогіці та виконавстві, зокрема книга «Робота актора над собою», яка розкриває основи виховання актора, стала для багатьох відомих піаністів цінним матеріалом для практичних висновків. Основні положення системи К. С. Станіславського стосовно ролі художньої уяви та роботи над створенням художнього образу, а також принципи виховання виконавської волі та уваги, техніки управління свідомими та підсвідомими діями виконавця, як і інші постулати, збігаються з важливішими проблемами фортепіанно-виконавського мистецтва і можуть бути використані під час підготовки піаністів до концертного виступу.

Перспективи подальших досліджень зазначеної проблематики полягають у вивченні інших аспектів удосконалення фортепіанної виконавської майстерності.

Література:

1. Вернадская Ю. С. Принципы системы Станиславского [Электронный ресурс] / Ю. С. Вернадская // Элитариум : Центр Дополнительного Образования : вебсайт. — Электрон. ресурс. — [2016]. — Режим доступа : <http://www.elitarium.ru/sistema-stanislavskogo-akter-dejstvie-chuvstva-obraz-rol-tvorchestvo/> (дата звернення : 20.09.2019). — Назва з екрана.
2. Мильштейн Я. Исполнительские педагогические принципы К. Н. Игумнова [Текст] / Я. Мильштейн // Мастера советской пианистической школы : очерки / под ред. А. Николаева. — М. : Государственное музыкальное издательство, 1961. — С. 41–114.
3. Николаев А. Взгляды Г. Г. Нейгауза на развитие пианистического мастерства [Текст] / А. Николаев // Мастера советской пианистической школы : очерки / под ред. А. Николаева. — М. : Государственное музыкальное издательство, 1961. — С. 167–203.
4. Николаев А. Исполнительские и педагогические принципы А. Б. Гольденвейзера [Текст] / А. Николаев // Мастера советской пианистической школы : очерки / под ред. А. Николаева. — М. : Государственное музыкальное издательство, 1961. — С. 115–166.
5. Саблин Г. 7 главных принципов системы Станиславского [Электронный ресурс] / Григорий Саблин // Русская семерка : История, наука, культура, психология : вебсайт. — Электрон. дані. — 06.08.2013. — Режим доступа : <http://russian7.ru/post/7-glavnykh-principov-sistemy-stanislavskogo/> (дата звернення : 13.09.2019). — Назва з екрана.
6. Станиславский К. С. Работа актера над собой : Работа над собой в творческом процессе переживания: Дневник ученика [Текст] / К. С. Станиславский. — 2-е изд. — М. : Художественная литература, 1938. — 575 с.

References:

1. Vernadskaya, Yu. S. (2016). Printsipy sistemy Stanislavskogo [Principles of the Stanislavsky system]. *Elitarium*. Retrieved from <http://www.elitarium.ru/sistema-stanislavskogo-akter-dejstvie-chuvstva-obraz-rol-tvorchestvo/>. (In Russian)
2. Milshtein, Ya. (1961). Ispolnitelskie pedagogicheskie printsipy K. N. Igumnova [Performing and pedagogical principles of K. N. Igumnov]. In A. Nikolaev (Ed.), *Mastera sovetskoi pianisticheskoi shkoly* (pp. 41–114). Moscow : Gosudarstvennoe muzykalnoe izdatelstvo. (In Russian)
3. Nikolaev, A. (1961). Vzglyady G. G. Neigauza na razvitiye pianisticheskogo masterstva [The views of Heinrich Neuhaus on development of pianists skills]. In A. Nikolaev (Ed.), *Mastera sovetskoi pianisticheskoi shkoly* (pp. 167–203). Moscow : Gosudarstvennoe muzykalnoe izdatelstvo. (In Russian)
4. Nikolaev, A. (1961). Ispolnitelskie i pedagogicheskie printsipy A. B. Goldenveizera [Performing and pedagogical principles of A. B. Goldenweiser]. In A. Nikolaev (Ed.), *Mastera sovetskoi pianisticheskoi shkoly* (pp. 115–166). Moscow : Gosudarstvennoe muzykalnoe izdatelstvo. (In Russian)
5. Sablin, G. (2013, August 6). 7 glavnykh printsipov sistemy Stanislavskogo [7 main principles of the Stanislavsky system]. *Russkaya semerka*. Retrieved from <http://russian7.ru/post/7-glavnykh-principov-sistemy-stanislavskogo/>. (In Russian)
6. Stanislavskii, K. S. (1938). *Rabota aktera nad soboi : Rabota nad soboi v tvorcheskom protsesse perezhivaniya: Dnevnik uchenika* [Actor's work on himself] (2nd ed.). Moscow : Khudozhestvennaya literatura. (In Russian)

02.10.2019