

## ОБЩАЯ ПСИХОЛОГИЯ

Научная статья  
<https://doi.org/10.11621/TEP-23-31>

УДК 159.947.5, 159.942.3, 7.091

## Модель построения психофизических действий актера на основе теории деятельности А.Н. Леонтьева

**В.Л. Машков**

Московская театральная школа Олега Табакова, Москва, Российская Федерация

### Резюме

**Актуальность.** Театральное искусство нуждается в психологической методологии, которая могла бы лечь в основу обучения актерскому мастерству, позволяя осознанно управлять деятельностью. В настоящее время реалистическое направление театра (К.С. Станиславский, В.О. Топорков), основанное на идее жизненного правдоподобия актерской игры, не теряет своей актуальности, однако его термины и методы требуют соотнесения с психологическими конструктами, описывающими ее строение как вида деятельности.

**Цель.** Формирование модельных представлений о структуре психофизических действий актера путем соотнесения психологической структуры деятельности по А.Н. Леонтьеву с системой актерской работы, представленной в подходах К.С. Станиславского, В.О. Топоркова.

**Методы.** В результате системного анализа трудов отечественных и зарубежных психологов (А.Н. Леонтьев, Л.С. Выготский, К. Левин, Б.В. Зейгарник, У. Джемс, С. Шехтер и др.) было осуществлено приложение теории деятельности А.Н. Леонтьева к методам актерского мастерства, изложенным в сочинениях известных театральных режиссеров (К.С. Станиславского, В.О. Топоркова, М.А. Чехова, В.Э. Мейерхольда, Е.Б. Вахтангова и др.).

**Результаты.** Показано, что для внешней и внутренней стороны психофизического действия актера характерно идентичное психологическое строение: деятельность (воссоздание реалистичной человеческой активности) — мотив («сверхзадача», «борьба» персонажа), действие (психофизическое действие) — цель (образ конечного результата, исходящий из мотива-«сверхзадачи»), операция — условия (предлагаемые обстоятельства). Непрерывность и произвольность психофизических действий актера обеспечивается мотивационными структурами (мотив, цель), а не эмоциями, которые не обладают достаточной побудительной силой и длительностью. Естественным образом переживание возникает в процессе осуществления деятельности в предлагаемых обстоятельствах.

**Выводы.** Понимание структуры деятельности и ее мотивационной стороны позволяет управлять психофизическим действием актера путем произвольного целеполагания и осознанного достижения цели. Психофизические действия не могут осуществляться вне контекста предлагаемых обстоятельств и представляют собой синтез первой и второй сигнальных систем.



**Ключевые слова:** деятельность, мотивация, Леонтьев, сверхзадача, театр, Станиславский.

*Для цитирования:* Машков В.Л. Модель построения психофизических действий актера на основе теории деятельности А.Н. Леонтьева // Теоретическая и экспериментальная психология. 2023. № 4 (16). С. 107–121. <https://doi.org/10.11621/ТЕР-23-31>

## GENERAL PSYCHOLOGY

Research Article

<https://doi.org/10.11621/ТЕР-23-31>

# Model of actor's psychophysical actions based on Leontiev's activity theory

Vladimir L. Mashkov

Moscow Theater of Oleg Tabakov, Moscow, Russian Federation

### Abstract

**Background.** Dramatic art requires methodological foundations to be applied for training; psychological theories can form the basis for actor's skills and allow for the conscious control of performing activities. Nowadays the realistic approach to theatrical art (Stanislavsky, K.S., Toporkov, V.O.) based on the idea of the life-like verisimilitude of acting does not lose its relevance, however, its terms and methods require correlation with psychological constructs describing the structure of actor play as a type of activity.

**Objective.** Development of model ideas about the structure of an actor's psychophysical actions by correlating the psychological structure of activity as per A.N. Leontiev with the system of acting work presented in the approaches of K.S. Stanislavsky, V.O. Toporkov.

**Methods.** A systematic analysis of domestic and foreign research on the psychological structure of activity (A.N. Leontiev, L.S. Vygotsky, K. Levin, B.V. Zeigarnik, W. James, S. Shekhter, etc.) allowed to apply A.N. Leontiev's theory of activity to the methods of acting presented in the works of the famous theater directors (K.S. Stanislavsky, V.O. Toporkov, M.A. Chekhov, V.E. Meyerhold, E.B. Vakhtangov, etc.).

**Results.** It is shown that external and internal sides of the actor's psychophysical action have the same psychological structure: activity (reconstruction of realistic human behavior) — motivation ("supertask", character's "struggle"), action (psychophysical action) — goal (representation of the final result related to "supertask"), operation — conditions (given circumstances). The permanency and controllability of the actor's psychophysical actions is ensured by motivational structures (motive, goal), and not by emotions, which lack incentive effect and duration. Experience

arises naturally while acting in the given circumstances motivated by goals and supertask.

**Conclusion.** Understanding the structure of activity and its motivational aspect allows to control the actor's psychophysical action through conscious goal setting and managing its achievement. Psychophysical actions cannot be performed beyond the given circumstances and represent a synthesis of the first and second signaling systems.

**Keywords:** activities, motivation, Leontiev, supertask, theater, Stanislavsky.

*For citation:* Mashkov, V.L. (2023). Model of actor's psychophysical actions based on Leontiev's activity theory. *Teoreticheskaya i eksperimental'naya psikhologiya (Theoretical and experimental psychology)*, 4 (16), 107–121. <https://doi.org/10.11621/TEP-23-31>

## Введение

Согласно разделяемому нами реалистическому направлению в театральном искусстве, главной целью актера является создание правдоподобного сценического образа (Топорков, 1954). Предлагаемый нами метод работы над ролью выстраивается на основе представлений К.С. Станиславского и В.О. Топоркова, являющихся аутентичными для решения поставленных нами художественных и педагогических задач. Однако системы большинства театральных педагогов построены преимущественно на метафорах, а не психологических конструктах, что ведет к интерпретативности технологий работы, не позволяет быстро находить наиболее эффективный способ действия, а также обнаруживать и корректировать актерские ошибки. Таким образом, актуальной проблемой является поиск психологических теорий, описывающих актерскую работу, театральные термины и методы.

Цель данной статьи заключается в попытке предложить психологическую модель психофизических действий (термин, введенный нами на основе учений К.С. Станиславского), которая легла бы в основу разработки эффективной технологии актерской работы, позволяющей осознанно управлять деятельностью актера посредством мотивации и речевой регуляции. В качестве методологического основания данной модели предложен деятельностный подход А.Н. Леонтьева, который мы соотносим с представлениями К.С. Станиславского и В.О. Топоркова, выстроенных на принципах реалистического искусства. Близость идей К.С. Станиславского и А.Н. Леонтьева обнаруживается в понимании порождения психического через действие.

Выбор методологических оснований предлагаемой модели обусловлен представлениями об актерской игре как о профессиональной деятельности, которая должна опираться на сформированные умения, а не только на личностные особенности и эмоциональную сферу исполнителя, поскольку для профессии актера не чужды проблемы эмоционального выгорания и профессиональной деформации, вызванные стиранием границ между ролью и личностью (Hetzler, 2019). Психологическую структуру психофизических действий актера позволяет выявить

теория деятельности А.Н. Леонтьева, знание которой систематизирует и организует «инструментарий» актерской работы.

### **Описание хода исследования**

#### ***Сравнительный анализ театральных подходов к формированию роли***

Приступая к работе над ролью, актер выбирает средства и способы воплощения в зависимости от художественного направления и жанра спектакля. Несоответствие выбранных средств поставленной цели ведет к неточностям исполнения и искажает впечатление от актерской работы. Распространенной ошибкой начинающих исполнителей является попытка достичь реалистичности образа через усиление собственных эмоций и переживаний, но, как мы показали ранее, концентрация внимания актера на эмоциях и внешней экспрессии ведет к распаду сценического действия, возникновению «наигрыша»: эмоция становится действием, что приводит к потере подлинных целей персонажа (Машков и др., 2022). Добиться же эффекта реализма позволяет работа с мотивацией героя (Топорков, 1954).

В театральном искусстве существует ряд «экспрессивных» подходов, однако они не являются «неправильными», поскольку направлены на иные результаты творчества, отличные от реализма — работу с формой и силой воплощения. В связи с этим, они выстраиваются на других представлениях о генезисе роли: от эмоций к действию. Так, система М.А. Чехова предполагает погружение актера в эмоциональную «атмосферу» спектакля, а затем конструирование характера и действий (Чехов, 2018). «Везде есть атмосферы <...> Попытка понять, впитать атмосферу будет первым шагом к возможности создания ее на сцене» (Чехов, 2011, с. 7). С этой точки зрения, основным инструментом актера является гибкая эмоциональная сфера, способная откликаться на стимулы внешней среды и воображаемые условия (Evangelatou, 2020). Следуя экспрессионизму Е.Б. Вахтангова (Вахтангов, 1959; Whyman, 2018) и формализму В.Э. Мейерхольда (Мейерхольд, 1998), для создания образа необходимо сконцентрировать и выразительно показать во внешнем плане экспрессию героя, предписанную ролевыми ожиданиями. При этом В.Э. Мейерхольд строит технику работы на принципе периферической обратной связи (У. Джемс, К. Ланге) от внешнего выражения к внутреннему переживанию (Cannon, 1927; Джемс, 1991). В рамках реалистического направления техники «экспрессивных» подходов, обогащающие «арсенал» актера, могут успешно применяться для создания эффекта гротеска и иллюзорности в отдельных сценах, для импровизации, а также для включения отдельного актера в уже готовую коммуникативную структуру спектакля через улавливание его «атмосферы».

Однако полностью выстраивать театральную работу на принципе «от эмоций к действию», имея идеальным результатом достижение жизненного правдоподобия, затруднительно по ряду психологических причин.

1. Представим ситуацию: все актеры спектакля вместо того, чтобы направлять действие внутренней активностью (т.е. целью) в предлагаемых обстоятельст-

вах, пытаются уловить неясную «атмосферу» на сцене. В таком случае их поведение становится «*полевым*» по К. Левину, т.е. направляемым валентностью внешних стимулов, а не самоконтролем и волей (Lewin, 1935; Зейгарник, 2014), постановка выглядит «разорванно», а ответственность за психологическое содержание спектакля перекладывается на художников театра. Жизненное правдоподобие достигается за счет целенаправленной активности исполнителя, идущей изнутри, а не простой реакции на среду (Леонтьев, 1977). Неявно для себя М.А. Чехов приходит к выводу, что эмоции следуют за действием: воображая пространство, наполненное «атмосферой» (Чехов, 2011), актер совершает внутреннее сознательное целенаправленное действие.

2. Развитие повышенной чувствительности и «откликаемости» входит в противоречие с необходимостью дистанцироваться от публики (для которой характерна эмоциональность по Г. Лебону, Г. Тарду) через не прямое общение и управлять ориентировочным рефлексом на нерелевантные стимулы, что усиливает нагрузку на эмоциональную сферу актера.
3. Фоновое поддержание определенного уровня активации может приводить к стрессу (Cannon, 1927), беспредметной тревоге, неверному приписыванию причин эмоционального возбуждения (Schachter, Singer, 1962), мешающих воплощению характера персонажа. Критик П.А. Марков, благозвучно отзываясь об исполнительских способностях М.А. Чехова, все же указывает на то, что игра, построенная на экспрессивности, несет тон тревоги, «истерии», «неврастении» (Марков, 1974). Недифференцированность эмоций в отсутствии рефлексии и обозначения их через речь повышает риск психологической травматизации актера (Hetzler, 2019).

Побудительной силы эмоций недостаточно для поддержания непрерывности сценического действия по причине их кратковременности в сравнении с устойчивыми мотивами и целями (Леонтьев, 1971). Эмоции вызывают произвольное поведение; актер же стремится к произвольному управлению своими действиями. Базисом формирования реалистичного образа должны выступать мотивационные структуры, побуждающие действия, что транслируется в подходах К.С. Станиславского, В.О. Топоркова и разделяется нами: эта основа позволяет создать на сцене динамическую ситуацию в индивидуальной игре и актерском общении, которая развивается по естественным законам психической жизни. При точно найденных для роли мотивации (сверхзадача, линия борьбы) и целях формируется логичная последовательность действий, а переживание рождается в результате моральных выборов героя (Топорков, 1954; Станиславский, 1989).

Психологические теории рассматривают в качестве фактора личностного развития мотивацию (Л.С. Выготский, А.Н. Леонтьев, Д.Б. Эльконин, З. Фрейд, Э. Эриксон, Ж. Пиаже и др.), нежели эмоции. Переживания и чувства являются более поздним приобретением личности — «интеллектуализацией аффекта» (термин Л.С. Выготского).

Таким образом, изначально актеру необходимо создать мотивационную основу роли, о которой речь пойдет далее (Топорков, 1964, с. 6). Правдоподобное исполнение не связано с удачей, улавливанием настроения или природной гениальностью; оно является результатом систематической работы над постановкой целей и управлением психофизическими действиями (Munk, 1964).

### ***Теория деятельности А.Н. Леонтьева как основа модели построения психофизических действий актера***

В своем понимании *психофизических действий актера* мы следуем идеям, заложенным К.С. Станиславским и В.О. Топорковым. Психофизическое действие, осуществляемое на сцене, является непрерывным и сознательным (направляемым целью, исходящей из *сверхзадачи* — «хотения», *сквозного действия* — «стремления», *линии борьбы*), а также контекстуальным, т.е. определяемым *предлагаемыми обстоятельствами* — физической и символической системой, конструируемой с помощью восприятия среды, памяти и воображения (Топорков, 1954; Станиславский, 1989; Машков и др., 2022). Психофизическое действие актера представляет собой не только видимое поведение, но и психическую активность (функции восприятия, памяти, воображения, мышления, а также переживание): оно имеет внешнюю и внутреннюю стороны, обладающие идентичной психологической структурой (Леонтьев, 1977; Рубинштейн, 1989). Понимание уровней деятельности и ее мотивационной составляющей позволяет управлять психофизическим действием, прежде всего, путем осознанной постановки целей.

Для воссоздания аутентичного генезиса психофизического действия актера мы обратились к теории А.Н. Леонтьева и соотнесли универсальную структуру человеческой деятельности с актерской игрой, моделирующей ее. Процесс развития личности взаимосвязан с развитием деятельности: субъект изменяет сам себя, когда осуществляет действия через внешние условия (Тихомиров и др., 1999); в ведущей деятельности происходят тектонические изменения личностных структур и зарождаются психологические новообразования (Эльконин, 1994). Поэтому формирование деятельностного плана актерской игры способствует развитию характера персонажа.

Структуру актерской работы можно описать следующим образом:

- *деятельность* (воссоздание реалистичной человеческой активности) — *мотив* (сверхзадача, линия борьбы);
- *действие* (психофизическое действие) — *цель* (образ конечного результата, который сознательно задает актер для героя, исходя из предлагаемых обстоятельств);
- *операции* (отработанные и автоматизированные приемы) — *условия* (предлагаемые обстоятельства).

*Деятельность* актера представляет собой воссоздание правдоподобной человеческой активности и соотносится с ведущим *мотивом* героя — *сверхзадачей*, т.е. «хотением», сутью и смыслом пьесы, порождающим сквозное действие («стрем-

ление») (Станиславский, 1989; Кнебель, 2021), а также с *мотивом борьбы*, проявляющимся в системе социальных отношений героя (Топорков, 1954). Указанные мотивы направляют, побуждают и систематизируют деятельность, позволяя выстраивать общую логику психофизических действий. В ходе творческой работы по конструированию предлагаемых обстоятельств необходимо найти и обозначить сверхзадачу и линию борьбы (задавая вопрос «*ради чего?*»), а также понять иерархию мотивов для роли, что позволит определить идеологию, мировоззрение, структуру социальных отношений (т.е. оппонентов и союзников) персонажа, его возможные поступки и решения.

Мотив представляет собой предмет потребности, который может быть определен в физическом или символическом (на уровне значений) плане (Леонтьев, 1977) внутри предлагаемых обстоятельств. В соответствии с предметом потребности организуется вся активность роли. Важно идентифицировать мотив, не подменяя одну деятельность другой: в случае подмены рассыпается вся логическая цепочка психофизических действий. Например, В.Э. Мейерхольд предлагал подготовить энергетическое состояние актера к работе — условно сконцентрировать в себе «желание играть» (Мейерхольд, 1998). Актуализировать актерский энтузиазм необходимо осторожно: во-первых, в данном случае мотив персонажа может подмениться мотивом актера; во-вторых, в подобной ситуации возникает опасность нарушения оптимума мотивации (закон Йеркса — Додсона), когда при нарастающем желании выполнять деятельность становится все сложнее (Фресс, Пиаже, 1975). В ситуации, когда актер думает о процедуре игры на сцене, а не о целях и мотивах своего героя, искусство превращается в ремесло: если актер имеет мотив играть, то он лишь изображает; если же он принимает мотивы персонажа — он воспроизводит человеческое поведение, приближенное к реальности.

*Цели* персонажа определяют, какие действия он осуществляет, как он мыслит, и что он говорит. Цель представляет собой ментальный образ конечного результата и является осознанной, поэтому действия, регулируемые ею, — произвольные, т.е. подчиненные волевому контролю (Леонтьев, 1977). Образом конечного результата можно мысленно оперировать и направлять по отношению к нему физическую и психическую активность. Поиск целей является творческим элементом актерской работы, а его средством выступает ответ на вопрос «*зачем?*». Содержание драматического произведения не допускает бессмысленных эпизодов, поэтому каждая цель, поставленная актером для создаваемого образа, должна быть не инструментальна, а обнаруживать личностный смысл при проекции на мотив-«сверхзадачу».

*Операции* представляют собой способы осуществления психофизических действий, которые актер реализует в *условиях предлагаемых обстоятельств*. В случае актерской работы, эти условия являются физическими, социальными, символическими — реальными и конструируемыми в воображении. Предлагаемые обстоятельства представляют собой многоуровневую систему контекстов, в которую включен персонаж: культура и историческое время, этнос, социальные

сообщества и группы непосредственного межличностного общения, условия актуальных событий и т.д. (Товстоногов, 1984). Опираясь на систему контекстов своего персонажа, актер оттачивает исполнение роли путем отработки и автоматизации действий, которые превращаются в операции, а также насыщает сенсорные системы (первую сигнальную систему) для формирования впечатлений, представлений (по: Станиславский, 1989). На начальном этапе обрабатываемый прием реализуется на уровне действий, что позволяет контролировать исполнение и осуществлять коррекцию под контролем сознания; при повышении автоматизации сознательный контроль снижается и действие переходит в операцию. Несмотря на различия техник и подходов творческой работы, все театральные учителя солидарны во мнении: каждое актерское действие, физическое или психическое, необходимо доводить до совершенства путем длительных репетиций (Вахтангов, 1959; Мейерхольд, 1968), что приводит к формированию системы условных связей на уровне высшей нервной деятельности (по: Павлов, 1951). Концентрирование внимания на операциях приводит к неловкому исполнению психофизического действия или его распаду.

*Изменение единиц деятельности происходит за счет управления осознанностью:* в поле активного внимания находится цель психофизического действия; мотив может быть осознаваемым; операция же, будучи отточенной до автоматизма, обеспечивает фон деятельностных процессов. При правильно выстроенной логике психофизических действий, построенной на мотивационной основе, чувства и переживания в ходе актерского исполнения зарождаются естественным путем: они возникают в результате оценки того, как и в какой степени мотивы деятельности воплощаются в ней, а также в процессе сценического общения; эмоции переходят в чувства при обобщении и означении, т.е. рефлексии (Леонтьев, 1971). Опыт практической работы позволил К.С. Станиславскому прийти к пониманию того, что живые эмоции и переживания должны актуализироваться сами в процессе произвольного осуществления целей в предлагаемых обстоятельствах (Станиславский, 1989).

***Сценическая речь как регулятор деятельности и как психофизическое действие, совершаемое в предлагаемых обстоятельствах: синтез первой и второй сигнальных систем в актерском искусстве***

К.С. Станиславский рассматривал речь преимущественно с точки зрения общения и экспрессии. Однако мы хотим подчеркнуть неразрывную связь речи и движений при построении психофизических действий: единство психофизической жизни человека состоит в синтезе первой и второй сигнальных систем, где первую сигнальную систему составляют впечатления, ощущения, представления, полученные посредством действий (увидеть, потрогать, почувствовать вкус или запах), а вторая сигнальная система представляет собой слово (речь), выступающее в качестве средства «означения» и регуляции высшей нервной деятельности (Павлов, 1951).



Речь выступает и как *регулятор* психической деятельности, и как *действие*.

Как *регулятор* речь (внутренняя или внешняя) сопровождает любое психофизическое действие (Выготский, 1999). Л.С. Выготский показал постоянство внутренней речи, «вскрыв» процесс ее развития: она является интериоризованным, т.е. перешедшим во внутренний план, действием, которое прежде осуществлялось в плане громкой речи под контролем другого человека, а затем приобрело статус средства контроля собственных действий. С точки зрения Выготского, внешняя речь имеет функцию регуляции межличностных отношений, а внутренняя — психических процессов и деятельности (Верани, 2010). Речевое мышление принципиально отличает человеческое сознание от психики животных, поскольку оно конституируется устойчивыми обобщенными формами кристаллизации социального опыта — *значениями* (Леонтьев, 1999). Мышление человека включает также и образные компоненты, однако его чувственные образы эволюционируют, приобретая «означенность» (Леонтьев, 1977). Именно речь помогает символически кодировать информацию, закреплять за явлением значение для 1) управления своим поведением и поведением других, 2) категоризации и хранения в памяти событий из своего опыта, 3) планирования последовательности действий через постановку целей. Отечественная психология «не признает существования «оголенных мыслей», свободных от языка» (Гальперин, 1995, с. 25): любое действие может быть названо, осмыслено. Психофизиологические исследования подтверждают существование процесса синтеза первой и второй сигнальных систем: при рассматривании человеком изображений (восприятие на уровне первой сигнальной системы), даже если испытуемым не нужно было назвать изображенный объект, возбуждение все равно переходило на вербальные зоны левого полушария, т.е. происходило подключение второй сигнальной системы (Salmelin et al., 1994). Именно за счет речи поведение обретает произвольность, получая средство управления высшими психическими функциями и деятельностью (Выготский, 1999). Становится очевидным, что при моделировании человеческой деятельности в актерской работе внутренняя и внешняя речь являются гораздо более эффективными регуляторами действий, чем эмоции, вызывающие произвольные неконтролируемые реакции. Понимая регулятивную функцию речи, актер получает действенный прием работы над ролью в аспекте целеполагания, осмысления предмета потребности, работы с переживаниями по линии их рефлексии.

Для публичной актерской деятельности речевые акты являются одними из ключевых *психофизических действий*. Коммуникативная и экспрессивная функция речи должны быть выражены и высокоразвиты у актера. Речевая деятельность так же, как и любая другая, включает в себя все компоненты структуры деятельности, описанной А.Н. Леонтьевым.

*Монолог или диалог актеров является деятельностью, которая мотивируется сверхзадачей и линией борьбы*; причем борьба, о которой пишет В.О. Топорков

(Топорков, 1954) особенно ярко проявляет себя в общении героев, отражая его интерактивный характер, структуру социальных отношений (Dijk, 2006; Филлипс, Йоргенсен, 2008). Спрашивая себя, *зачем* происходит тот или иной диалог (монолог), актер расставляет смысловые акценты и верно воспроизводит логику речевых и физических действий.

*Реплики* актера должны представлять собой *действия*, т.е. произноситься осознанно и целенаправленно, не сводясь к автоматическому воспроизведению и речевым «штампам», что в определенной мере осложняется необходимостью заучивания текста. В связи с этим, на актере при каждом исполнении спектакля лежит ответственная задача по актуализации «новизны» высказываний своего героя для себя и удержанию в поле внимания ведущих мотивов роли. Необходимо отразить правдоподобие в воссоздании процесса выбора лексики персонажем, который в реальной жизни происходит произвольно и подчинен цели донести смысл. В.О. Топорков и К.С. Станиславский справедливо отмечают, что исходно необходимо подготавливать мотивационную сторону роли, а затем уже отрабатывать психофизические действия и операции (Топорков, 1954; Станиславский, 1989).

Уровень *речевых операций* актера содержит произношение слов и невербальные компоненты (жесты, мимику, темп и паузы, интонации, вздохи, покашливания и т.д.), которым свойственны высокая степень автоматизации и снижение сознательного контроля. Целостность психофизического действия обеспечивает фокусирование на цели высказывания, а не на произношении отдельных слов, которое должно быть заранее отработано и запомнено с учетом всех особенностей персонажа (характерные нарушения звукопроизношения, прононс, ударения и т.п.); при фиксации внимания на отдельных словах речь распадается и становится прерывистой (поскольку произнесение слова становится целенаправленным действием). Будучи интегрированными в *предлагаемые обстоятельства*, психофизические действия показывают свою аутентичность или чуждость контексту на уровне включенных в него операций, которые могут приблизить образ к реальному воплощению или создать впечатление «выпадения» из роли: так, в речи героя XIX века будут казаться инородными современные междометия, жесты или особенности произношения.

Правдоподобная работа актера над ролью строится на принципе *синтеза первой и второй сигнальных систем в предлагаемых обстоятельствах* при реализации психофизического действия. Психофизиологический подход И.П. Павлова и деятельностный подход А.Н. Леонтьева согласуются по линии понимания единства сознания и поведения, а также связи целей человеческой деятельности с социальным контекстом (Леонтьев, 1977). Важной задачей актера становится соблюдение согласования 1) вербального и невербального поведения (действий, мимики, жестикуляции), 2) психофизических действий (включающих психические процессы, регулируемые внутренней речью, а также речевые и физические действия) с предлагаемыми обстоятельствами. Рассогласование в первом из

обозначенных аспектов является индикатором лжи для реального поведения и используется как критерий оценки наличия скрываемых мотивов, намерений и знаний по неосознаваемым микродвижениям (Vincent, 1979; Фрай, 2005). Причем, согласно исследованиям, мозг наблюдающего человека достаточно чувствителен к ложным сообщениям, таким образом, зритель может уловить неестественность исполнения. Поэтому для актера так важна проработка иерархии мотивов роли: как только в работу вмешиваются нерелевантные мотивы, это сказывается на степени соответствия его речи и движений. Зная перцептивный эффект, который оказывает неконгруэнтность речи и невербального поведения на наблюдателя, его можно использовать как прием для изображения обмана или скрываемых намерений персонажа.

Второй аспект, заключающийся в рассогласовании речи и действий с предлагаемыми обстоятельствами, является основанием адресовать актеру легендарное «не верю!». Правдоподобие психофизического действия обеспечивается его соответствием каждому уровню системы контекстов, которые включены в предлагаемые обстоятельства — от ситуативной расстановки предметов на сцене до культурного макроуровня, в котором мыслимо происходит действие спектакля. Данные культурные контексты являются не только физическими, но и символическими, т.е. содержащими систему значений, символов и структуру социальных отношений. Язык, которым актер вербально действует и регулирует свое поведение, контекстуален, он является носителем общесоциальных значений и личностных смыслов (Леонтьев, 1977), достраивает предлагаемые обстоятельства и исходит из них. Все знаковые системы (символизация в невербалике, действиях, предметах, визуальных образах и, конечно, речи), которые использует актер с опорой на предлагаемые обстоятельства, позволяют дискурсивно конструировать роль (Dijk, 2006; Филлипс, Йоргенсен, 2008). Прорабатывая образ среды, в которую включен персонаж, следует уделить особое внимание пониманию исторического времени (поколения) и социального пространства (структура общества), в котором происходит действие пьесы; жизненному пути персонажа и всем сообществам его принадлежности (семья, ближайшее окружение, профессиональные интересы, этническая и территориальная принадлежность и т.д.) — учет этих контекстов задает культурно-символическую систему, которую использует персонаж, реализуя психофизические действия. Согласно теории деятельности, сознание не существует оторванно от условий само в себе (Леонтьев, 1977), поэтому задача актера — говорить, думать, действовать, выражать специфическую экспрессию согласно культурным предписаниям предлагаемых обстоятельств роли. Так, речь и действия героев, живущих в XIX веке, в советское время и в современной России, несомненно, будут различаться. Психофизические действия, входящие в диссонанс хотя бы с одним из уровней предлагаемых обстоятельств, делают из героя «чужака». Однако данный прием можно использовать для конкретных целей воссоздания образа «иностранца», «путешественника во времени».

## **Выводы**

1. Для достижения реализма в актерской игре необходимо работать с мотивами и целями героя. Мотивационными структурами (мотив, цель) обеспечивается непрерывность и произвольность психофизических действий, тогда как эмоции не обладают для этого достаточной побудительной силой и постоянством, а также ассоциируются с непроизвольными движениями.
2. Понимание уровней деятельности и ее мотивационной стороны позволяет управлять психофизическим действием за счет произвольной постановки целей. Внешняя и внутренняя сторона психофизического действия актера имеют идентичную психологическую структуру: деятельность — мотив (сверхзадача, борьба), действие — цель, операция — условия.
3. Правдоподобное переживание рождается естественным путем в ходе осуществления психофизических действий в предлагаемых обстоятельствах.
4. Психофизические действия основываются на синтезе первой и второй сигнальных систем и не могут осуществляться в «вакууме» вне контекста, таким образом, они воспроизводимы только в предлагаемых обстоятельствах и направляются целью, идущей от мотива.

## **Литература**

- Вахтангов Е.Б. Материалы и статьи. М.: ВТО, 1959.
- Вахтангов Е.Б. Сборник / Сост. Л.Д. Вендровская, Г.Л. Каптерева. М.: Всероссийское театральное общество, 1984.
- Верани А. Роль внутренней речи в высших психических процессах // *Культурно-историческая психология*. 2010. Т. 6, № 1. С. 7–17.
- Выготский Л.С. Мышление и речь. Изд. 5, испр. М.: Лабиринт, 1999.
- Гальперин П.Я. К вопросу о внутренней речи. Хрестоматия по педагогической психологии / Сост. А. Красилов и А. Новгородцева. М.: Международная педагогическая академия, 1995.
- Джемс У. Психология. М.: Педагогика, 1991.
- Зейгарник Б.В. Теория личности Курта Левина. М.: Книга по требованию, 2014.
- Кнебель М.О. О действенном анализе пьесы и роли. М.: Планета музыки, 2021.
- Левин К. Динамическая психология. М.: Смысл, 2001.
- Леонтьев А.Н. Деятельность. Сознание. Личность. 2-е изд. М.: Политиздат, 1977.
- Леонтьев А.Н. Потребности, мотивы и эмоции. М.: Издательство Московского университета, 1971.
- Леонтьев А.Н. Эволюция психики. Воронеж: НПО «МОДЭК», 1999.
- Марков П. О театре. Собрание сочинений: в 4-х т. М.: Искусство, 1974.
- Машков В.Л., Долгих А.Г., Голик С.В., Самусева М.В. Методологические основы психологии театральной деятельности // *Вестник Московского университета*. Серия 14. Психология. 2022. № 4. С. 179–199.

Мейерхольд В.Э. План курса по «биомеханике»; Биомеханика Курс 1921–1922 гг. / Мейерхольд: к истории творческого метода: Публикации. Статьи. СПб.: Культ Информ Пресс, 1998.

Мейерхольд В.Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. М.: Искусство, 1968.

Павлов И.П. Полное собрание сочинений. Изд. 2-е, доп. М.: Изд-во АН СССР, 1951.

Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии: в 2-х т. М.: Педагогика, 1989.

Тихомиров О.К., Бабаева Ю.Д., Березанская Н.Б., Васильев И.А., Войскунский А.Е. Развитие деятельностного подхода в психологии мышления // Традиции и перспективы деятельностного подхода в психологии: школа А.Н. Леонтьева / Под ред. А.Е. Войскунского, А.Н. Ждан, О.К. Тихомирова. М.: Смысл, 1999.

Товстоногов Г.А. Зеркало сцены: В 2 кн. / Сост. Ю.С. Рыбаков. 2-е изд. доп. и испр. Кн. 1. О профессии режиссера. М.: Искусство, 1984.

Топорков В.О. Метод творческой практики К.С. Станиславского. Доклад на соискание ученой степени доктора искусствоведения. М., 1964.

Топорков В.О. О технике актера. М.: Искусство, 1954.

Филлипс Л., Йоргенсен М.В. Дискурс-анализ. Теория и метод. Х.: Гуманитарный центр, 2008.

Фрай О. Детекция лжи и обмана. СПб.: Прайм-Еврознак, 2005.

Фресс П., Пиаже Ж. Экспериментальная психология. Вып. 5. М.: Прогресс, 1975.

Чехов М.А. О технике актера. М.: АСТ, 2018.

Чехов М.А. Уроки профессионального актера: на основе записей уроков, собранных и составленных Л.Х. Дюпре. М.: ГИТИС, 2011.

Эльконин Д.Б. Введение в психологию развития (в традиции культурно-исторической теории Л.С. Выготского) М.: Тривола, 1994.

Cannon, W. (1927). The James-Lange Theory of Emotions: A Critical Examination and an Alternative Theory. *The American Journal of Psychology*, 39, 106–124.

Dijk, T.A. van. (2006). Discourse and manipulation. *Discourse and society*, 17 (2), 359–383.

Evangelatou, A. (2020). Konstantin Stanislavski and Michael Chekhov: tracing the two practitioners' "lures" for emotional activation. *Stanislavski Studies*, 9 (1), 21–39.

Hetzler, E. (2019). Emotion memory: "A dangerous reputation". *Stanislavski Studies*, 8 (1), 87–96.

Lewin, K. (1935). A dynamic theory of personality. New York and London: McGraw Hill Book Company and Corporation.

Schachter, S. & Singer, J. (1962). Cognitive, Social, and Physiological Determinants of Emotional State. *Psychological Review*, 69, 379–399.

Munk, E. (1964). Stanislavski and America: Tulane Drama Review. New York: Hill and Wang.

Salmelin, R., Hari, R., Lounasmaa, O.V. & Sams, M. (1994). Dynamics of brain activation during picture naming. *Nature*, 368 (6470), 463–465.

Vincent, J.M. (1979). On the Art of Deception: How to Lie while Saying the Truth. Possibilities and Limitations of pragmatics: Proceedings of Conference on Pragmatics, July 8–14, 749–777.

Whyman, R. (2018). Stanislavski: Contexts and Influences. *The Great European Stage Directors*, 1, 1–29.

## References

- Cannon, W. (1927). The James-Lange Theory of Emotions: A Critical Examination and an Alternative Theory. *The American Journal of Psychology*, 39, 106–124.
- Chekhov, M.A. (2018). About the actor's technique. M.: AST. (In Russ.).
- Chekhov, M.A. (2011). Lessons from a Professional Actor: Based on recordings of lessons collected and compiled by D. Kh. Dyupre. M.: GITIS. (In Russ.).
- Dijk, T.A. van. (2006). Discourse and manipulation. *Discourse and society*, 17 (2), 359–383.
- El'konin, D.B. (1994). Introduction to developmental psychology (in the tradition of the cultural-historical theory of L.S. Vygotsky). M.: Trivola. (In Russ.).
- Evangelatou, A. (2020). Konstantin Stanislavski and Michael Chekhov: tracing the two practitioners' "lures" for emotional activation. *Stanislavski Studies*, 9 (1), 21–39.
- Fresse, P. & Piaget, J. (1975). Experimental psychology. Vol. 5. M.: Progress. (In Russ.).
- Galperin, P.Ya. (1995). On the issue of inner speech. In A. Krasilo & A. Novgorodceva (Eds.), Reader on educational psychology. M.: Mezhdunarodnaya pedagogicheskaya akademiya. (In Russ.).
- Hetzler, E. (2019). Emotion memory: "A dangerous reputation". *Stanislavski Studies*, 8 (1), 87–96.
- James W. (1991). Psychology. M.: Pedagogika (In Russ.).
- Knebel', M.O. (2021). On the effective analysis of the play and role. M.: Planetamuzyki. (In Russ.).
- Leontiev, A.N. (1977). Activity. Consciousness. Personality (2nd ed.). M.: Politizdat. (In Russ.).
- Leontiev, A.N. (1999). Evolution of the psyche. Voronezh: NPO "MODEK". (In Russ.).
- Leontiev, A.N. (1971). Needs, motives and emotions. M.: Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta. (In Russ.).
- Lewin, K. (1935). A dynamic theory of personality. New York and London: McGraw Hill Book Company and Corporation.
- Lewin, K. (2001). Dynamic psychology. M.: Smysl. (In Russ.).
- Markov, P.O. (1974). About theater. In 4 volumes. M.: Iskusstvo. (In Russ.).
- Mashkov, V.L., Dolgikh, A.G., Golik, S.V., Samuseva, M.V. (2022). Methodological Foundations of the Psychology of Theatrical Activity. *Vestnik Moskovskogo Universiteta. Seriya 14. Psikhologiya (Moscow University Psychology Bulletin)*, 4, 179–199. (In Russ.).
- Meyerhold, V.E. (1968). Articles. Letters. Speeches. Conversations. M.: Iskusstvo. (In Russ.).
- Meyerhold, V.E. (1998). Plan of course "Biomechanics" 1921–1922. In Meyerhold: On the history of the creative method: Publications. Articles. SPb.: Kul'tInformPress. (In Russ.).
- Pavlov, I.P. (1951). Complete works. (2nd ed.). M.: AN SSSR. (In Russ.).
- Phillips, L. & Jorgensen, M. (2008). Discourse analysis. Theory and method. K.: Gumani-tarnyjcentr. (In Russ.).
- Rubinshtein, S.L. (1989). Fundamentals of general psychology: in 2 volumes. M.: Pedagogika.
- Salmelin, R., Hari, R., Lounasmaa, O.V. & Sams, M. (1994). Dynamics of brain activation during picture naming. *Nature*, 368 (6470), 463–465.

Schachter, S. & Singer, J. (1962). Cognitive, Social, and Physiological Determinants of Emotional State. *Psychological Review*, 69, 379–399.

Tikhomirov, O.K., Babaeva, Yu.D., Berezanskaya, N.B., Vasiliev, I.A. & Voiskunsky, A.E. (1999). Development of the activity approach in the psychology of thinking. In A.E. Voiskunsky, A.N. Zhdan & O.K. Tikhomirov (Eds.). *Traditions and prospects of the activity approach in psychology: school A.N. Leontiev*. M.: Smysl.

Toporkov, V.O. (1954). About actor's technique. M.: Iskusstvo. (In Russ.).

Toporkov, V.O. (1964). The method of creative practice of K.S. Stanislavsky. M. (In Russ.).

Tovstonogov, G.A. (1984). The Mirror of the stage. In Yu.S. Rybakov (Eds.), *About the director's profession* (1st ed.). M.: Iskusstvo. (In Russ.).

Munk, E. (1964). *Stanislavski and America: Tulane Drama Review*. New York: Hill and Wang.

Vakhtangov, E.B. (1984). Collection. In L.D. Venderovskaya & G.L. Kaptereva (Eds.). M.: Vserossijskoe teatral'noe obshchestvo. (In Russ.).

Vakhtangov, E.B. (1959). Materials and articles. M.: VTO. (In Russ.).

Verani, A. (2010). The role of inner speech in higher mental processes. *Kul'turno-istoricheskaya psihologiya (Cultural-historical psychology)*, 6 (1), 7–17 (In Russ.).

Vincent, J.M. (1979). On the Art of Deception: How to Lie while Saying the Truth. *Possibilities and Limitations of pragmatics: Proceedings of Conference on Pragmatics*, July 8–14, 749–777.

Vrij, A. (2005). Detection of lie and deception. SPb.: Prajm-Evroznak. (In Russ.).

Vygotsky, L.S. (1999). *Thinking and speech*. (5th ed.) M.: Labirint. (In Russ.).

Whyman, R. (2018). Stanislavski: Contexts and Influences. *The Great European Stage Directors*, 1, 1–29.

Zeigarnik, B.V. (2014). Personality theory of Kurt Lewin. M.: Kniga po trebovaniyu. (In Russ.).

Поступила: 20.10.2023

Получена после доработки: 24.11.2023

Принята в печать: 26.11.2023

Received: 20.10.2023

Revised: 24.11.2023

Accepted: 26.11.2023

#### ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

**Владимир Львович Машков** — художественный руководитель Московской театральной школы Олега Табакова, ag.dolgikh@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-5005-2595>

#### ABOUT THE AUTHOR

**Vladimir L. Mashkov** — Artistic Director, Oleg Tabakov Moscow Theatre School, ag.dolgikh@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-5005-2595>