

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-1-177-193
УДК 792.075+792.027

А. Е. Ганелин
Российский государственный институт сценических искусств,
Санкт-Петербург, Россия
ORCID: 0000-0001-9007-0800

Типология актерского творчества в отечественных режиссерских концепциях первой половины XX в.

АННОТАЦИЯ

Большинство актуальных методик воспитания актера и режиссера театра XXI в. в определенной степени базируются на опыте мастеров прошлого столетия. Их труды, принципы режиссерско-педагогических, актерских и философских систем по сей день остаются под пристальным взглядом как теоретиков, так и практиков мирового театрального сообщества. Разработка методических приемов, поиск новых смыслов и задач театральной современной режиссуры есть следствие непрерывного поиска истины сценической культуры XX в. Выделение яркой палитры как популярных, так и не столь широко известных систем русской театральной школы, нацеленных на анализ и выработку актерского самоопределения современников начала прошлого века, дает представление об открывающемся перед театром арсенале педагогических и режиссерских возможностей. Среди них особое внимание уделяется К. С. Станиславскому, Вс. Э. Мейерхольду, Ф. А. Степуну и Н. В. Демидову. Актуальный анализ их режиссерско-педагогических и философских систем, типологий актерского творчества дает возможность предугадать вектор намерений современного актера в отношении к профессии, что в конечном итоге определяет его место в театральном сообществе XXI в.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

К. С. Станиславский, Вс. Э. Мейерхольд, Ф. А. Степун, Н. В. Демидов, мастерство актера, русская театральная школа, типология актера, синтетический актер.

Aleksandr E. Ganelin
Russian State Institute of Performing Arts,
Saint Petersburg, Russia
ORCID: 0000-0001-9007-0800

The typology of actor's creativity in Russian director's concepts of the first half of the 20th century

ABSTRACT

Most of the current methods of educating an actor and director of the 21st century theatre are, to a certain extent, based on the experience of the masters of the last century. Their works, the principles of the well-developed director-pedagogical, acting and philosophical systems up to this day remain under the watchful eye of both theorists and practitioners of the world theatre community. The development of methodological techniques, the search for new meanings and tasks of actual theatrical directing is a consequence of the continuous search for the truth of stage culture in twentieth century. The purpose of this work is to find and highlight a bright palette, both popular and not so widely known systems in Russian theatre school, made to analyze and develop the actor's self-determination of contemporaries at the beginning of the last century. Among them, special attention is paid to K. S. Stanislavsky, Vs. E. Meyerhold, F. A. Stepun and N. V. Demidov. An up-to-date analysis of their directorial, pedagogical and philosophical systems, typologies of acting makes it possible to predict the direction of intentions of a modern actor in relation to the profession, which ultimately determines his place in the theatre community of the 21st century.

KEYWORDS

K. Stanislavsky, Vs. Meyerhold, F. Stepun, N. Demidov, actor's skill, Russian theatre school, actor's typology, synthetic actor.

Практика мастерства актера – не только ремесленный труд, но осознанный психофизический акт, основанный на философском, историческом, психологическом анализе явлений жизни, самоанализе. Он характеризуется множеством факторов, отражающих особенности творческой и личностной индивидуальности исполнителя.

Одной из центральных проблем, практически всегда обсуждаемых при анализе психологии актерского творчества, является соотношение следующих двух важных составляющих. Во-первых, трудно определяемое особое состояние субъектов творчества, творцов, которое обозначается таким распространенным термином, как вдохновение. Во-вторых, состояние, определяемое как кропотливая работа над ролью, которая, в свою очередь, направлена на реализацию поставленной художественной задачи на основе знаний о жизни, индивидуального отношения к ней.

Попеременное превалирование каждого из этих состояний в процессе подхода к теории и практике творческого акта пронизывает самые разные исторические периоды развития театрального искусства. Вместе с тем изучение большинства аспектов данного феномена в актуальном исследовании не представляется возможным в силу широты затрагиваемой темы. Их рассмотрение во всей полноте литературы весьма сложно из-за обилия источников.

Задача данного исследования – анализ взглядов лишь некоторых теоретиков и практиков, философов театра начала XX в., обращавшихся к вопросам особенностей психологии актерского творчества и его типологии, развития творческой индивидуальности актера. К сожалению, отсутствие аналогичной структуризации или, точнее, – систематизации современных теоретически-практических подходов к театру является уязвимой точкой сценической культуры в силу ее преимущественно бессистемного многообразия. Безусловно, последние два десятилетия отмечены выходом трудов, отражающих актуальное положение театра начала XXI в. и обращающихся к вопросам театральной режиссуры, педагогики, философии, таких как: «Лев Додин. Метод. Школа. Творческая философия» В. Н. Галендеева [1], «Открытая педагогика» В. М. Фильштинского [2], «Не только о сценической речи» В. Н. Галендеева [3], «Актёрское мастерство. Русский театрально-педагогический «задачник»» Е. Р. Ганелина [4], «К теории театра» Ю. М. Барбоя [5], коллективный сборник Российского государственного института сценических искусств «Сценическая педагогика: опыт, проблемы, исследования» [6] и др. Конечно, большинство трудов основывается на работе с методиками мастеров прошлого столетия.

Актуальность данной статьи обусловлена нахождением и выделением яркой палитры как популярных, так и не столь широко известных педагогически-режиссерских и философских систем, нацеленных на выработку актерского самоопределения современников начала прошлого века. Спустя столетие их труды остаются наглядным пособием не только в работе актера над ролью. Философский анализ предугадывает вектор намерений актера в отношении профессии, что в конечном итоге определяет его место в театральном сообществе.

Среди бесконечного количества имен актеров, режиссеров, философов и мыслителей отечественной культуры первой половины XX в., обращавшихся к этой теме, таких как: К. С. Станиславский, М. А. Чехов, Вс. Э. Мейерхольд, Н. В. Демидов, Л. Н. Толстой, Ф. А. Степун, Н. Н. Евреинов, А. А. Гвоздев, Л. С. Вивьен, С. Э. Радлов, Ю. В. Соболев и др., в данной статье выделим нескольких. Прежде всего, практиков театра: Константина Сергеевича Станиславского и Всеволода Эмильевича Мейерхольда, режиссера и педагога Николая Васильевича Демидова, а также режиссера и философа – Фёдора Августовича Степуна. Подобный отбор позволяет определить грани, дать оценку этапов актерского становления не только с позиций режиссуры и педагогики, но и относительно передовой философско-гуманитарной научной мысли своего времени.

Одним из фундаментальных трудов по теории и практике актерского искусства, посвященных не только профессиональной подготовке актеров, но и разностороннему развитию личности исполнителя, способного перешагнуть ремесленные барьеры и подготовленного к самостоятельному творчеству, являются опубликованные «Беседы К. С. Станиславского в студии Большого театра в 1912–1922 гг.» [7]. Работа представляет собой 35 бесед Станиславского с учениками студии, записанных К. Е. Антаровой.

Центральной темой, что неудивительно, становится вопрос всестороннего «воспитания» актера. Понятие актерской «воспитанности» для Станиславского многогранно. Оно включает в себе не только конгломерат внешних манер, эстетически отточенный набор пластических навыков, но и «двойную, параллельно развивающуюся силу человека, результат внутренней и внешней культуры, который создает из него самобытное существо» [8, с. 41]. Всестороннее развитие личности расширяет возможности актера в работе над ролью, гармонизирует его творческое начало, позволяет свободно взглянуть на окружающий чувственный мир. Суть творящего «я» – «быть в силах постигать все самое великое в своей эпохе» [8, с. 42]. Актер призван стать не только исследователем и носителем высот культуры своего народа, быть его единицей, но и гармонично раскрывать эти истины в своем творчестве. Чем выше самообладание актера, шире диапазон его опыта, тем ближе он поднимается к вершинам героики чувств и мыслей.

«Умейте любить искусство в себе, а не себя в искусстве» [9, с. 19–20] – крылатая фраза Станиславского, напрямую отражающая его взгляды на актерство и творчество в целом. Мастер неизменно ставит перед каждым учеником три вопроса:

1. Что подразумевает он под словом «искусство»?

2. Зачем входит человек, выбравший какое бы то ни было искусство – драму, оперу, балет, камерную эстраду, художество красок или карандаша, – в артистическую отрасль человечества и какую идею он хочет и должен нести в эту отрасль искусства?

3. Есть ли в сердце человека, идущего в театр, такое количество неугасимой любви к искусству, которое могло бы победить все препятствия, непременно встающие перед ним?

Ответы на эти вопросы определяют будущий принцип индивидуальной работы с учеником. Важную роль здесь играют методические принципы и общепедагогические установки по обучению в творческой студии – актерской мастерской. Студия, в педагогической стратегии Станиславского, должна «отыскать каждому его внешние приспособления и развить внимание к силам, в нем самом живущим» [8, с. 40]. Пристальное внимание обращается на воспитание студийца в направлении его подготовки к работе над решением конкретных творческих задач, призванных приучить его к труду интеллектуальному, душевному, наполняющему его внутренней энергией и богатством мысли. Отсутствие подобного внимания ведет к появлению заблуждений и предрассудков, как профессиональных, так и личностных.

Необходимым и важнейшим условием обучения актера в студии Станиславский считает воспитание культуры самосовершенствования, самообразования. Поклонник и последователь практики йоги, Станиславский определял суть творческого эго как постоянное духовное и интеллектуальное движение, так называемое внутреннее действие, развитие всесторонних психофизических возможностей. Профессор С. Д. Черкасский, долгие годы занимавшийся исследованием роли практик йоги в системе Станиславского, отмечает их методичное внедрение и последующее систематичное использование Мастером в педагогической работе с учениками разных творческих поколений: «Изучение основ древнеиндийского учения о человеке, начавшееся для Станиславского в тот самый 1911 год, когда система была объявлена официальным методом работы МХТ, оказалось не просто “очередным увлечением Константина Сергеевича”. Оно вылилось в долгосрочное и оплодотворяющее воздействие йоги на поиски автора системы и его учеников. Многие поколения актеров при жизни Станиславского – и актеры Первой студии в 1910-е годы, и певцы Оперной студии в 1920-е годы, и студийцы Оперно-драматической студии в 1930-е проходили через базовые упражнения системы, основанные на йоге» [10, с. 300]. Так, исключительно ежедневная безостановочная работа, хотя бы с небольшим по объему, но принципиально новым, неизвестным ранее ему материалом познания, не позволяет актеру зачерстветь и застояться как душевно, так и физически. Станиславский утверждал: «Если вы не подниметесь над вашим личным вчера и не войдете – чище, проще и светлее от страданий – в раскрывающийся сегодня перед вами день, вы сами закрыли себе двери к творчеству» [11, с. 86].

Эстетико-педагогические воззрения К. С. Станиславского претерпевали значительные изменения в разные периоды его творческой деятельности. Однако его принципиальная позиция относительно воспитания думающего актера, способного к постоянному творческому росту и самосовершенствованию, оставалась неизменной. В этой связи любопытно проанализировать взгляды на тот же предмет его гениального ученика по Студии на Поварской, первого исполнителя роли Треплева, одного из его любимых артистов, ставшего впоследствии художественным оппонентом Мастера.

Вопрос формирования актера-личности является центральным в педагогике Всеволода Эмильевича Мейерхольда. Будучи учеником Владимира Ивановича

Немировича-Данченко в драматических классах московской филармонии, Мейерхольд перенял у него методический прием застольных репетиций. Застольная беседа с актерами являлась средством поиска смыслов и задач роли. Без привязки к мизансценам становилось ясно, в первую очередь, что играть, а не как. В основе своей беседа строилась по принципу поиска ассоциаций с материалом роли, на базе которых выстраивалась жесткая система образов, которой оснащался спектакль. «Пользуясь ассоциациями, мы можем не договаривать до конца – сам зритель договорит за нас» [12, с. 335], – пишет Мейерхольд. Научить актера свободно мыслить и самостоятельно действовать в образе, основанном на ассоциациях, – основная цель его педагогики. По мнению известного исследователя наследия Мейерхольда, профессора РГИСИ Юрия Михайловича Красовского, для достижения этого адепт школы Мейерхольда должен был выработать в себе: «1) качества лидера, 2) обостренное чувство прекрасного, 3) критическое отношение к действительности. <...> Мировое творческое мировоззрение, широта взглядов, высокая культура – вот для Мейерхольда критерии оценки способностей актера» [13, с. 57–58]. Сам Мастер формулировал свои цели так: «Стремление к Высшей Красоте Искусства, борьба с рутинной, трепетное неустанное искание новых изобразительных средств для той новой драматургии, которая до сих пор не имеет театра, уйдя слишком далеко вперед, как ушла далеко вперед в сравнении с техникой сцены и актеров современная живопись» [14, с. 89].

Вопреки расхожему мнению о возможности универсального использования биомеханического метода при постановке спектакля школы «представления» в сжатые сроки (от одного до шести месяцев) с хореографически подготовленным на базовом уровне театрального вуза актерским составом, стоит отметить, что зачастую данная работа не имеет отношения к методике, разработанной и применяемой на практике Мейерхольдом. Единомышленник Станиславского в эпоху Студии на Поварской, режиссер и педагог Мейерхольд стремился прежде всего к раскрытию индивидуальной природы ученика-артиста. В связи с этим была разработана программа занятий, впервые широко примененная в Студии на Бородинской в 1915 г. После небольшой застольной беседы студийцам был предложен набор практических упражнений и этюдов, направленный на выявление личностных возможностей. Чаще всего это были короткие импровизационные сценки и зарисовки на предложенную Мейерхольдом тему. Внимательно рассматривалась психологическая линия роли, должная возникнуть из выстроенной цепочки последовательных действий актера. Позднее рождался пластический рисунок, заострявшийся Мейерхольдом уже в процессе репетирования. Большой акцент в репетиционном процессе уделялся зарисовкам в жанре пантомимы. В пластике Мейерхольд видел ключ к свежему режиссерскому решению постановки пьес современных драматургов. Недаром, сотрудничая в работе Студии на Бородинской с Владимиром Николаевичем Соловьёвым, блестящим знатоком театра комедии дель арте и автором множества статей по данной теме в журнале «Любовь к трём апельсинам», Мейерхольд уделял значительное внимание исследованию природы пластического театра.

Последующее развитие биомеханического метода Всеволода Мейерхольда нуждается в разработке методики раскрытия импровизационного начала актера, или методики действенного анализа. Его применение не может быть осуществлено без кропотливой разработки способа пластического существования, присущего индивидуальному психофизическому аппарату каждого актера, уникальным граням его личности. Основным условием для Мейерхольда являлась творческая свобода исполнителя в рамках поставленной режиссером задачи, радость ее исполнения. Ненасильственная манера работы с актером – один из главных критериев режиссуры и педагогики Мейерхольда: «Актер может импровизировать только тогда, когда он внутренне радостен. Вне атмосферы творческой радости, артистического ликования актер никогда не раскроется во всей полноте. Вот почему я на своих репетициях так часто кричу актером: “Хорошо!” Еще нехорошо, совсем нехорошо, но актер слышит ваше “хорошо” – смотришь, и на самом деле хорошо сыграл. Работать надо весело и радостно! Когда я бываю на репетиции раздражительным и злым (а всякое случается), то я после дома жестоко браню себя и каюсь. Раздражительность режиссера моментально сковывает актера, она недопустима, так же как и высокомерное молчание. Если вы не чувствуете ждущих актерских глаз, то вы не режиссер!» [12, с. 334]. Отношение Мейерхольда к самому предмету театрального искусства было во многом сформулировано идеями Г. Ибсена, Г. Гауптмана, Р. Вагнера и в особой степени – Л. Н. Толстого.

К вопросу сущности природы актерской души в своих трудах многократно обращались не только практики театра, но и его теоретики. Так, известный русский философ, актер, режиссер, профессор Фёдор Августович Степун, будучи в эмиграции в Германии после высылки из России, создает собственную метафизическую модель типологии актерского творчества. Согласно его теории, изложенной в трудах «Природа актёрской души» [15] и «Основные типы актёрского творчества» [16], впервые изданной в Берлине в 1923 г., человек создан двояко, «дан себе как несовершенство, как то, что он есть, и задан себе как совершенство, как то, чем он должен стать; дан себе как факт и задан себе как идеал; дан себе как хаос и задан себе как космос; дан себе как шум всяческого “хочется” и задан себе как строй единого “хочу”» [16, с. 16–17]. Разделяя требование Достоевского о сужении человека, который «слишком даже широк» [17, с. 84], Степун отмечает невозможность упрощения противоречивости души до положительного и отрицательного ее полюсов. Человеческая природа имеет множество оттенков, плотно перемешанных между собой. Данный феномен философ воплощает в понятиях «единодушия» [15, с. 19] или «однодушия» [15, с. 22] и «многодушия» [15, с. 19], отражающих принципы самоопределения.

В своем труде Степун разворачивает перед читателем три основные модели душевной организации, свойственные его современникам:

- мещанскую;
- мистическую;
- артистическую.

Каждая позиция раскрывает факторы и идеалы, отражающие ее натуру.

Мещанский душевный строй предполагает стремление к внешнему и внутреннему комфорту. Проблема единогодушия и многодушия решается по пути наименьшего сопротивления, сводя самосознание мещанина к уверенности и удовлетворенности собой. Степун полагает, что мещанское однодушие «...сводится к погашению в человеке всякой борьбы, к уничтожению в нем всякого раздвоения путем атрофии в его груди всех душ, кроме одной, житейски наиболее удобной и практически наиболее стойкой» [15, с. 20]. Такая атрофированность целиком отвергает проблематику многодушия – раскрытия полифонии душевных начал. Мещанство по сути своей «бескрыло» [15, с. 30], противостоит стремлению преобразования действительности и становится «инстинктивным врагом творчества» [15, с. 21].

Позиция мистицизма аналогично приводит к приближению однодушия религиозной тайны. Здесь богатство человеческого бытия заключается в покорности предопределению, судьбе, стремлении к божественному проведению. Мистики не видят ценности в творчестве, свободе самоопределения. Творчество воспринимается как фат, вина перед Богом, трагедия всей человеческой истории. Примером такой трагедии, по мнению Степуна, могут быть строчки стихотворения «Художник» А. А. Блока:

Длятся часы, мировое несущие,
Ширятся звуки, движенье и свет,
Прошлое страстно глядится в грядущее,
Нет настоящего, жалкого – нет.

И, наконец, у предела зачатия
Новой души, неизведанных сил,
Душу сражает, как громом, проклятие:
Творческий разум осилил – убил [18, с. 101–102].

Мистический путь, по мнению философа, отрицает мировую культуру, это «путь священной пассивности и духовной нищеты, путь прославления абсолютного в немоте и созерцания его во мраке» [15, с. 24].

Противоположность мещанству и мистицизму Степун видит в артистическом пути. Здесь суть заключена в игровом укладе, любви к творчеству и предопределенности к нему. Артистизм есть ощущение многодушия, торжествующего над творчеством. Постоянная внутренняя борьба многодушия, полярностей внутренних противоречий артистической натуры выделяет основное переживание, свойственное, словами системы Станиславского, предлагаемому обстоятельству определенного периода, и ведет к временному единогодушию. Что особенно важно, острая любовь к противоречиям проявляет ощущение индивидуальности личности. Смена состояний осуществляется посредством мастерства превращений, смены образов, проживания параллельно нескольких жизней. Природа смены образов всегда

трагедийна, подобна измене. Она заключается в «прозрении трагического несоответствия между образом любви и обликом любимой, в ощущении мира, как недоовоплощенности, в ощущении творимой жизни, как трагедии творчества. Проблема Дон Жуана, как проблема артистической души, потому отнюдь не только проблема неверности, но и верности: верности искомому образу любви, – неверности его недостойным, недостаточным воплощениям. Подлинный Дон Жуан только в эмпирическом плане жестокий властелин и ветреный повеса; в метафизическом он верный раб и светлый рыцарь» [15, с. 36]. Степун выделяет специфически артистический метод превращения жизни в двупланность реальности и мечты. У Евреинова¹ этот принцип носит название «театрализация жизни» [19, с. 5]. Субъективный смысл творчества ими обоими понимается как неизменное расширение границ бытового существования, театрализация жизни, активизация индивидуального творческого начала.

Переживания артиста в ткани художественного произведения подразумевают выработку индивидуальной методики рождения и закрепления объекта творчества. Актерское искусство имеет особенность, отличающую его от других, оно «не допускает никакого материально-объективного закрепления, которое было бы способно пережить самый процесс художественного творчества» [16, с. 64]. Художественное творение существует лишь в момент продолжающегося творческого психофизического процесса. Вне этого процесса художественный образ неовозвратно исчезает. Роль, сыгранная в один день, отличается от роли, сыгранной в следующем спектакле. Есть лишь общая схема сценического действия: мизансцены, переходы, жесты, паузы. Основным материалом спектакля – сама актерская индивидуальность: его душа и тело. Это отличает актерское искусство от других: «Мрамор скульптуры, краски на полотнах, слова в книгах, партитуры в папках, в то время, когда на них не обращены ничьи глаза и уши, когда они никем не переживаются как художественные произведения, только то и делают, что хранят вверенные им души художественных произведений» [16, с. 66]. Жизнь души и тела актера вне сцены связана с бытовой реальностью, а не с сохранением формы художественного творения. На сцене, наоборот, раскрывается творческая индивидуальность, отличная от жизненной. Материалом работы актера на сцене для Степуна является актер-человек: «Человек – как психофизический организм, как состав ощущений, настроений, самочувствий и постоянно вновь вливающих в душу впечатлений, не поддающихся никакой стабилизации» [16, с. 66]. Благодаря типологическому исследованию выявляются базовые направления раскрытия актера-человека в свойственной им форме артистической души:

- 1) актер-имитатор;
- 2) актер-изобразитель;
- 3) актер-воплотитель;
- 4) актер-импровизатор.

¹ Евреинов Николай Николаевич (1879–1953) – русский и французский режиссер, драматург, теоретик и преобразователь театра, историк театрального искусства, философ и актер, музыкант, художник и психолог.

В работе подробно рассматриваются детали и признаки, свойственные каждой форме актерского творчества.

Так, актер-имитатор, прежде всего, ремесленник. Имитируя внешний мир, он может с легкостью имитировать походку, жест, говор и другие особенности заранее выбранного человека, воссоздавая свой сценический образ на основе его подобию. При этом актер-имитатор никогда не приблизится к чувствам, испытываемым его персонажем. Его работа – лишь калька, оболочка реальности. Но его мастерство «ограничено не только неспособностью к большому искусству, но и тем, на что он неспособен также в пределах того репертуара, что стоит на том же низком жизненном уровне рабского подражания действительности, как и он сам» [16, с. 71]. Природа существования на сцене имитатора – не живая природа, призванная держать его в жестких механических рамках роли. По сути, имитирующий актер не действует, к нему неприменимо понятие сквозного действия, что держит его существование в формате эпизода, не давая расширять освоенный ремесленнический образ.

Актер-изобразитель открывает плеяду художников сцены. Изобразитель созерцает жизнь, заимствуя элементы формального существования, стараясь приладить их к сценической передаче видения собственных чувств. Он прежде всего рационально придумывает роль, приближая ее к природе своего психофизического аппарата. Такой тип актера может владеть широким диапазоном средств творческой выразительности, таких как рациональность, точный математический анализ, воображение, фантазия, чувство, темперамент, вкус, голос, фигура, сценическое обаяние, техника речи и жеста, «большая школа и индивидуальная нота» [16, с. 78], как пишет об этом Степун. Однако при восприятии игры эти средства могут не складываться в единый полноценный образ. Степун ставит душу актера-изобразителя и его творчество в разные плоскости. Философ видит сотворенный актером-изобразителем образ, словно сквозь стекло закрытого окна, не имея возможности прикоснуться к нему. Такой актер работает с пьесой, словно снимая с нее кальку: «Готовя Гамлета, актер-изобразитель возвращает в себе переживания Гамлета не в форме своего “я”, но в форме некоего “он о себе”; не сам становится Гамлетом, но осуществляет Гамлета в своем двойнике, которого видит в ситуации своего vis-a-vis; он ощущает переживания Гамлета не в своей груди, но в груди Гамлета; он не преображается в Гамлета, но только воображает себе Гамлета; не отождествляется с Гамлетом, но раздвояется между Гамлетом и собою. Потому и на сцене не живет Гамлетом, но лишь копирует предстоящего себе, созданного своей фантазией Гамлета» [16, с. 80–81].

Актер-воплотитель живет созданным им широко раскрытым миру ярким образом. Он перевоплощается прежде всего внутренне. Ему чужды внешние атрибуты, такие как грим и костюм. Без оглядки воплощает выражает собою идею образа, принятую им и переживаемую на высоком градусе чувств и эмоций. Он близок к самозабвению, стоящему перед ним за границей роли. Актер-воплотитель нащупывает и раскрывает всякое вырастающее в нем событие духа: свою любовь, свое страдание. Он подлинен и тем самым

противоречив от роли к роли, благодаря неповторимости искренних человеческих переживаний.

Следующий тип, актер-импровизатор, как считает Степун, близок к мистической природе самоопределения. Он является глашатаем истины, определенной в самом себе. Каждая пьеса для таких актеров – это способ раскрытия истины под определенным драматургическим углом: «Неся в самих себе какое-то свое непровозгласимое слово, они никогда не ощущают авторских слов как своих собственных, авторских образов как образов своего многообразия; вся их игра всегда о несказуемом и безобразном» [16, с. 91]. Рабы своей индивидуальности, актеры-импровизаторы, всегда враждебны автору и постановщику.

Подводя промежуточный итог исследования, отметим, что предложенные выше типы общечеловеческого, а также профессионального актерского самоопределения являются лишь грубыми обобщающими набросками квинтэссенции личностной индивидуальности среди бесконечного многообразия ее вариаций. Раскрывая истоки сущности природы актерского бытия, данная типология позволяет подобрать индивидуальные подходы, возможности самоопределения не только начинающему художнику, но и активному практику, в выборе им вектора дальнейшего творческого пути.

Говоря о более широком научном взгляде на комплекс проблем эстетически-философских ценностей в работах Степуна, упомянем статью «Эстетика Ф. А. Степуна» К. Г. Исупова [20]. Труд посвящен оценке отношений искусства и жизни в работах философа, их осмыслению в категории ценностного «взаимоотрицания» [20, с. 291]. Более углубленное изучение типологии актерского творчества, в ее соотношении с элементами статьи, призвано помочь исследователям театра, режиссерам и педагогам отыскать новые грани как теоретических, так и практических подходов к оценке и формированию личностных характеристик актера актуальной эпохи.

Схожую типологию природы актерского творчества в своих трудах излагает театральный режиссер и педагог, ученик и последователь К. С. Станиславского – Николай Васильевич Демидов. Один из ближайших сподвижников Станиславского в вопросах педагогики и режиссуры, Демидов принимал непосредственное участие в формировании Станиславским уникальной системы воспитания актера, определяющей природу актерского творчества, векторы ее применения и развития. После многолетнего сотрудничества с МХТ в 1921–1925 гг. Демидов руководил его Четвертой студией, параллельно заведя с 1922 по 1925 г. школой Художественного театра. Позднее, в 1934 г. Демидов приглашен Станиславским в качестве редактора для работы над книгой «Работа актёра над собой» [21]. Спустя некоторое время между Станиславским и Демидовым случится разрыв, связанный с резким изменением взгляда Константина Сергеевича на основу своей системы. Впоследствии этот разрыв стал причиной скитаний Демидова по многим театрам и вузам страны, его последующей опалы.

Основы педагогических и режиссерских взглядов Демидова отражены в его сочинениях, вышедших в свет после его смерти. Среди них: «Искусство жить

на сцене» [22], «Искусство актёра в его настоящем и будущем» [23], «Типы актёра» [24]. По мнению Демидова, параллельное решение технических, творческих и многих других задач, свойственных созданию подлинного художественного произведения, требует со стороны художника наработки множества специфичных способностей: «Интересно, что среди всех нужных качеств, специфические способности (рисовать, играть на музыкальном инструменте, легко писать или подбирать рифмы, недурно лицедействовать на сцене и т. д.) занимают далеко не всегда первое место. Частенько гению, одарившему человечество каким-нибудь великим произведением, приходилось сначала преодолеть над собой титаническую работу, чтобы победить в себе неспособность к выbranному им виду искусства. . . Как это ни странно, но это так» [22, с. 172]. Актер, как и любой художник, должен обладать широким набором качеств, развитость и сочетание которых будет указывать на его одаренность. Их постижение непосредственно влияет на свободу самовыражения художника, раскрытие замысла произведения.

В книге «Искусство актёра в его настоящем и будущем» Демидов выделяет основные качества, необходимые художнику: способность восхищаться и преклоняться, глубину души и ее емкость, понимание своей миссии, энтузиазм (энтузиазм молодости и энтузиазм зрелости), специальный ум и талант.

Демидов приводит пример преодоления физических недостатков путем упорного труда в развитии внутренних качеств – это древнегреческий оратор Демосфен. В первое свое публичное выступление Демосфен осмистан публикой. «Он был косноязычен, голос был так слаб, что его не было совсем слышно, манера держаться была такова, что вызывала смех», – отмечает Демидов [22, с. 172]. Несмотря на это, энергия и настойчивость в работе над собой сделали Демосфена великим оратором.

Анализируя опыт работы с профессионалами и студентами, Демидов создал собственную типологию актерского творчества. В основу ее легла разница «в их восприятии природы и в их реакциях на впечатления» [24, с. 292]. Демидов выделял четыре основных типа актера:

- 1) имитатор;
- 2) эмоциональный;
- 3) аффективный;
- 4) рационалистичный.

Первый тип, актер-имитатор, стремится, прежде всего, к воплощению внешней формы жизни своего персонажа. Он максимально точно имитирует подсмотренный им образ: «Он жадно и четко ухватывает не только общее, но так же все мелочи и детали. Их он ухватывает даже еще с большей отчетливостью. Их он не только видит или слышит, – он чувствует их всем существом своим» [24, с. 292]. Основным инструментом такого актера становится иллюстративное изображение: внешнее копирование, показ, представление. Неповторимой особенностью дарования имитатора является способность ухватывать проявления имитируемого, выделяя и зачастую гиперболизируя суть его индивидуальных особенностей. Беспомощность имитатора Демидов

находит в его неспособности к длительной концентрации. Не подключаясь к душевным переживаниям своего героя, актер этого типа временами фальшивит в силу несоответствия подлинного внутреннего и принятого внешнего обликов. Рассматривая феномен «обезьяньего инстинкта» [24, с. 294] (потребность в передразнивании) – одного из ярчайших проявлений дара имитации, Демидов не находит в нем безоговорочных признаков актерской одаренности. Для него природа желанья передразнить инстинктивна и самодостаточна. Увлечение этой способностью несет риск вытеснения других немаловажных качеств и свойств, присущих одаренному художнику. Демидов видит следующий выход: «Поймать ее [способность к имитации. – Авт.], обогатить, соединить с другими способностями, пропустить через человеческую мысль и вообще овладеть ею» [24, с. 295].

Актер эмоционального типа не станет, подобно имитатору, копировать кого-либо на сцене. Его интерес направлен на изучение диапазона собственных эмоций в обстоятельствах роли. Он призван жить в роли: «действовать, реагировать, отдаваться своим впечатлениям, бороться с препятствиями, создавать и всеобщее сливаться с окружающим, войти в него, потеряться в нем» [24, с. 295]. Готовая роль появляется не сразу. Она постепенно разрабатывается, обрастая подробностями мысли и переживаний персонажа. Актер эмоционального типа будет стремиться до последнего нюанса влезть в шкуру своего героя.

Третий тип актера – аффективный. Свободный от имитации и подлинно проживающий роль, он сфокусирован на внутренней жизни персонажа. «От внешнего мира он как бы отделен, он весь во власти своего внутреннего мира», – пишет Демидов [24, с. 296]. Аффективный актер не теряет связь с внешним миром, но обращает в нем внимание лишь на волнующие его душу факты. Ярко их выделяя, он остается равнодушен к остальным обстоятельствам, что подчеркивает субъективность его взглядов, суждений и проявлений. Внутренний мир аффективного актера устроен чрезвычайно тонко. Он неизменно остро реагирует на любые колебания настроения, воспоминания часто затрагивают глубинные раны, в мыслях проявляются тайные желания. Все это делает психику актера крайне подвижной, взрывоопасной. Такой человек моментально «превращается в пожар, шторм», по самой, на внешний взгляд, малозначительной причине.

Четвертый тип актера – рационалист. Имеет рассудочный подход к творчеству. Он объективен в оценке происходящего на сцене. Демидов дает точную характеристику игре такого типа актера: «Вместо мягкости и нежности – у них только внешние знаки этих чувств: улыбка, музыкальные, “бархатные” нотки в голосе <...> вместо силы и темперамента – физиологическое напряженное возбуждение, крик и “дражемент” в голосе. Вместо правды и искренности – присущая им в жизни любезность, сдержанность <...> и показная внимательность» [24, с. 299]. Глубокое проникновение в материал несвойственно рационалисту, в работе он маскируется под один из трех вышеперечисленных типов, играет в «своего», выказывая напускную энергию. Он отрицает страстное

включение в материал. Публика не всегда идентифицирует «подражание» рационалиста среди игры его партнеров, что делает его полноценным участником театрального представления.

Более подробный разбор малоизученных типологий Степуна и Демидова, представляющих интерес не только в культурно-историческом плане для театроведов, философов театра, но и для его практиков, расширяет возможности рассмотрения феномена психологии актерского творчества и развития творческой индивидуальности актера первой половины XX в. с позиций первой четверти XXI в.

В заключение отметим, что формат настоящей статьи позволил автору проанализировать лишь часть вопросов, посвященных весьма важной и перспективной теме, связанных не только с самими основами профессиональной подготовки актера и сценической практикой, но ее безусловным теоретическим научным базисом.

XX век, век режиссерского театра повсеместно, и особенно в России, потребовал именно углубленного научного подхода к изучению особенностей психологии актерского творчества, формированию типологии актера, помогающей определить конкретные пути развития творческой индивидуальности в исполнительском искусстве. Подчеркнем, что тема акцентуации творческой личности и типов темпераментов отражена не только в классических трудах выдающихся психологов (Л. С. Выготский, Т. Шибутани и др.), но и активно и успешно исследуется психиатрами (К. Леонгард, Я. Б. Альтман, А. Ю. Егоров и др.). Нельзя оставить без внимания и статью Г. А. Востровой: «Типология актерского искусства в отечественной театральной эстетике начала XX века» [25]. Исследование актуализирует тему определения основ типологии актерского творчества, позволяющих проследить траекторию научного интереса деятелей театра Серебряного века к указанной проблематике на примере опыта С. М. Волконского, Н. Н. Евреинова, Ф. А. Степуна. Широта взгляда на вопрос типологии актерского творчества не только создает уникальный обзор для его теоретического изучения, но и предполагает открытие поиска диапазона сценических возможностей в практическом их применении.

Российский театр в первой половине XX в. не только совершил огромный прорыв в создании ярких, по-настоящему новаторских подходов к постановке драматических произведений, но и привел к рождению абсолютно новых, мощных тенденций в театральной педагогике, представленных именами К. С. Станиславского, Вс. Э. Мейерхольда, Е. Б. Вахтангова, М. А. Чехова и др. Важно, что при всем различии философских и чисто методических подходов к работе с начинающим актером они определяли его место на сцене в качестве думающего творца, «властителя дум», постижение навыков и приемов яркого и модного лицедейства для которого лишь промежуточная ступень в воспитании самостоятельной творческой личности, способной нести публике примеры высокой духовности, облеченные в безукоризненную художественную форму. В творческом наследии почти всех исследуемых выше театроведов и практиков театра проводится общая и четкая линия, согласно которой

в работе со студентами и молодыми исполнителями необходимо осознанное и неразрывное сочетание этики, педагогики и режиссуры как основной залог становления художественной и нравственной позиции исполнителя. К слову сказать, именно такое понимание психологии творчества и типологии актеров позже, в 60-е гг. XX в. привело к рождению таких направлений театрального искусства, как «поэтический театр» (Ю. П. Любимов) и «исповедальный театр» (О. Н. Эфремов, А. В. Эфрос).

Спустя столетие анализ творческого и научного наследия выдающихся отечественных теоретиков актерских систем первой половины XX в. может помочь предугадать вектор намерений современного актера в отношении профессии. Это в конечном итоге определяет адекватность его самоидентификации в культурном пространстве и в театральном сообществе, дает мощный толчок в развитии актуальных теоретических и практических основ драматического искусства.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Галендеев В. Лев Додин. Метод, школа, творческая философия. СПб.: Санкт-Петербург. гос. акад. театр. иск-ва, 2014. – 158 с.
2. Фильштинский В. Открытая педагогика. СПб.: Балтийские сезоны, 2006. – 366 с.
3. Галендеев В. Не только о сценической речи. СПб.: Санкт-Петербург. гос. акад. театр. иск-ва, 2006. – 384 с.
4. Ганелин Е. Актерское мастерство. Русский театрально-педагогический «задачник»: практикум. СПб.: СПбГИКиТ, 2020. – 136 с.
5. Барбой Ю. К теории театра. СПб.: Санкт-Петербург. гос. акад. театр. иск-ва, 2008. – 237 с.
6. Сценическая педагогика: опыт, проблемы, исследования: Сб. ст. / Ред.-сост. М. Ильин. СПб.: РГИСИ, 2016. – 377 с.
7. Станиславский К. Беседы К. С. Станиславского в студии Большого театра в 1918–1922 гг. / Записаны К. Антаровой. Общ. ред. и вступ. ст. Ю. Калашникова. М.: Искусство, 1952. – 180 с.
8. Станиславский К. Беседа пятая // Беседы К. С. Станиславского в студии Большого театра в 1918–1922 гг. / Записаны К. Антаровой. Общ. ред. и вступ. ст. Ю. Калашникова. М.: Искусство, 1952. С. 39–44.
9. Станиславский К. Этика / Предисл. А. Попова. М.: Издательство ГИТИС, 2020. – 48 с.
10. Черкасский С. Станиславский и йога: опыт параллельного чтения // Вопросы театра / Proscenium. М.: РГИИ, 2009. С. 282–300.
11. Станиславский К. Беседа двадцать седьмая // Беседы К. С. Станиславского в студии Большого театра в 1918–1922 гг. / Записаны К. Антаровой. Общ. ред. и вступ. ст. Ю. Калашникова. М.: Искусство, 1952. С. 125–131.
12. Мейерхольд В. Самоограничение, импровизация, ритм, ассоциации // Гладков А. К. Мейерхольд: В 2 т. М.: СТД СРФСР, 1990. Т. 2. С. 332–336.
13. Красовский Ю. Из опыта театральной педагогики В. Э. Мейерхольда 1905–1919 гг. Дисс. ... канд. искусствовед. Л.: ЛГИТМИК, 1980. – 214 с.
14. Мейерхольд В. Статьи, письма, речи, беседы. 1891–1917: В 2 ч. Ч. 1. М.: Искусство, 1968. – 350 с.
15. Степун Ф. Природа актерской души // Основные проблемы театра. Берлин: Слово, 1923. С. 7–58.
16. Степун Ф. Основные типы актерского творчества // Основные проблемы театра. Берлин: Слово, 1923. С. 59–96.
17. Достоевский Ф. Братья Карамазовы: В 2 т. Т. 1. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1963. – 403 с.

18. Блок А. Полное собрание сочинений и писем / Под ред. Е. Жолудь: В 20 т. М.: Наука, 1997. Т. 3. – 990 с.
19. Максимов В. Философия театра Николая Евреинова // Евреинов Н. Н. Демон театральности / Сост., общ. ред. и комм. А. Зубкова и В. Максимова. М.; СПб.: Летний сад, 2002. С. 5–31.
20. Исупов К. Эстетика Ф. А. Степуна // Федор Августович Степун / Под ред. В. К. Кантора. М.: РОССПЭН, 2012. С. 291–310.
21. Станиславский К. Работа актера над собой. СПб.: Прайм-Еврознак, 2009. – 478 с.
22. Демидов Н. Искусство жить на сцене // Демидов Н. В. Творческое наследие: В 3 т. / Под ред. М. Н. Ласкиной. Т. 2. СПб.: Гиперион, 2004. – 560 с.
23. Демидов Н. Искусство актера в его настоящем и будущем // Демидов Н. В. Творческое наследие: В 3 т. / Под ред. М. Н. Ласкиной. Т. 1. СПб.: Гиперион, 2004. С. 21–286.
24. Демидов Н. Типы актера. Демидов Н. В. // Творческое наследие: В 3 т. / Под ред. М. Н. Ласкиной. Т. 1. СПб.: Гиперион, 2004. С. 289–402.
25. Вострова Г. Типология актерского искусства в отечественной театральной эстетике начала XX века // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2015. №. 1. С. 63–77.

REFERENCES

1. Galendeev V. *Lev Dodin. Metod, shkola, tvorcheskaja filosofija* [Method, school, creative philosophy]. Saint Petersburg: SPbGATI Publ., 2014. 158 p.
2. Filshinsky V. *Otkrytaia pedagogika* [Open pedagogy]. Saint Petersburg: Baltiiske sezony, 2006. 366 p.
3. Galendeev V. *Ne tol'ko o stsenicheskoi rechi* [Not only about the stage speech]. Saint Petersburg: SPbGATI Publ., 2006. 384 p.
4. Ganelin E. *Akterskoe masterstvo. Russkii teatral'no-pedagogicheskii "zadachnik"* [Acting. Russian theatrical and pedagogical "problem book"]. Saint Petersburg: SPbGKiT Publ., 2020. 136 p.
5. Barboi Y. *K teorii teatra* [To the theory of theatre]. Saint Petersburg: SPbGATI Publ., 2008. 237 p.
6. *Stsenicheskaja pedagogika: opyt, problemy, issledovaniia. Sbornik statei* [Stage pedagogy: experience, problems, research: Collection of articles]. Comp., ed. by M. Ilyin. Saint Petersburg: RGISI, 2016. 377 p.
7. Stanislavsky K. *Besedy K. S. Stanislavskogo v studii Bol'shogo teatra v 1918–1922 gg.* [Conversations of K S Stanislavsky in the studio of the Bolshoi Theater in 1918–1922]. Ed., introd. article by U. Kalashnikova. Moscow: Iskusstvo, 1952. 180 p.
8. Stanislavsky K. *"Beseda piataia"* [Fifth Conversation]. In: *Besedy K. S. Stanislavskogo v studii Bol'shogo teatra v 1918–1922 gg.* [Conversation five of K S Stanislavsky in the studio of the Bolshoi Theater in 1918–1922.]. Ed., introduction by U. Kalashnikova. Moscow: Iskusstvo, 1952, pp. 39–44.
9. Stanislavsky K. *Etika* [Ethics]. Introd. by A. Popova. Moscow: GITIS Publ., 2012. 46 p.
10. Cherkassky S. *Stanislavsky i ioga: opyt parallelnogo chteniia* [Stanislavsky and yoga: the experience of parallel reading]. *Voprosy teatra. Proscaenium* [Theatre issues. Proscaenium]. Moscow: RGII, 2009, pp. 282–300.
11. Stanislavsky K. *Beseda dvadtsat' sed'maia"* [Conversation twenty-seventh]. In: *Besedy K. S. Stanislavskogo v studii Bol'shogo teatra v 1918–1922 gg.* [Eighth Conversation. Conversations by K. S. Stanislavsky in the studio of the Bolshoi Theater in 1918–1922]. Ed., introduction by U. Kalashnikova. Moscow: Iskusstvo, 1952, pp. 125–131.
12. Meyerhold Vs. *Samoogranichenie, improvizatsiia, ritm, assotsiatsii* [Self-restraint, improvisation, rhythm, associations]. In: A. K. Gladkov. Meyerhold. In 2 vols. Vol. 2. Moscow: STD SRSFR Publ., 1990, pp. 332–336.
13. Krasovsky I. *Iz opyta teatral'noy pedagogiki V. E. Meyerkhol'd 1905–1919 gg.* [From the experience of theatrical pedagogy V. E. Meyerhold 1905–1919]. Cand. Sc. diss. Leningrad: LGITMIK Publ., 1980. 241 p.
14. Meyerhold V. *Statii, pisma, rechi, besedy. 1891–1917. V 2 chast'ah. Ch. 1* [Articles, letters, speeches, conversations. 1891–1917. In 2 parts. P. 1]. Comments by A. Fevral'skiy. Moscow: Iskusstvo. 1968. 350 p.
15. Stepun F. *Priroda akterskoi dushi* [The nature of the actor's soul]. In: *Osnovnye problemy teatra* [The main problems of theatre]. Berlin: Slovo, 1923, pp. 7–58.
16. Stepun F. *Osnovnye tipy akterskogo tvorchestv"* [Basic types of acting]. In: *Osnovnye problemy teatra* [The main problems of theatre]. Berlin: Slovo, 1923, pp. 59–96.

17. Dostoevsky F. *Brat'ia Karamazovy: V 2 tomakh. T. 1* [The Brothers Karamazov. In 2 vols. Vol. 1]. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury, 1963. 403 p.
18. Blok A. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem v 20 tomakh. T. 3* [Complete Works and Letter in 20 vols. Vol. 3]. Ed. by E. Zholud'. Moscow: Nauka Publ., 1997, 990 p.
19. Maksimov V. *Filosofia teatra Nikolaya Evreinova* [Philosophy of the theatre of Nikolai Evreinov]. In: Evreinov N. N. *Demon teatralnosti* [Demon of theatricality]. Comp., ed. and comment. by A. Zubkova and V. Maksimov. Moscow; Saint Petersburg: Letnii sad., 2002, pp. 5–31.
20. Isupov K. *Estetika F. A. Stepuna* [Aesthetics of F. A. Stepun] In *Fedor Avgustovich Stepun*. Ed. by V. K. Kantor. Moscow: ROSSPEN Publ., 2012, pp. 291–310.
21. Stanislavsky K. *Rabota aktera nad soboi* [An Actor's Work on Himself]. Saint Petersburg: Praim-Evroznak, 2009, 478 p.
22. Demidov N. *Iskusstvo zhit' na stsene* [The art of living on the stage]. In: Demidov N. V. *Tvorcheskoe nasledie: V 3 tomakh. T. 2* [Demidov N. V. Creative heritage in 3 vols. Vol. 2]. Ed. by M. N. Laskinoi. Saint Petersburg: Giperion, 2004. 560 p.
23. Demidov N. *Iskusstvo aktera v ego nastoiashchem i budushchem* [The art of the actor in his present and future]. In: *Demidov N. V. Tvorcheskoe nasledie: V 3 tomakh. T. 1* [Demidov N. V. Creative heritage in 3 vols. Vol. 1]. Ed. by M. N. Laskinoi. Saint Petersburg: Giperion, 2004, pp. 21–286.
24. Demidov N. *Tipy aktera* [Types of actors]. In: *Demidov N. V. Tvorcheskoe nasledie: V 3 tomakh. T. 1* [Demidov N. V. Creative heritage in 3 vols. Vol. 1]. Ed. by M. N. Laskinoi. Saint Petersburg: Giperion, 2004, pp. 289–402.
25. Vostrova G. *Tipologija akterskogo iskusstva v otechestvennoi teatral'noi estetike nachala XX veka* [Typology of acting art in domestic theatrical aesthetics of the early twentieth century]. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2015, no. 1. pp. 63–77.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Ганелин Александр Евгеньевич – аспирант Российского государственного института сценических искусств.

E-mail: sganelin@mail.ru

ORCID: 0000-0001-9007-0800

ABOUT THE AUTHOR

Aleksandr E. Ganelin – graduate student of Russian State Institute of Performing Arts.

E-mail: sganelin@mail.ru

ORCID: 0000-0001-9007-0800

Статья поступила в редакцию: 30.11.2021

Отредактировано: 31.01.2022

Принята к публикации: 10.02.2022

Received: 30.11.2021

Revised: 31.01.2022

Accepted: 10.02.2022

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Ганелин А. Е. Типология актерского творчества в отечественных режиссерских концепциях первой половины XX в. // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. № 1. С. 177–193.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-1-177-193

FOR CITATION

Ganelin A. E. The typology of actor's creativity in Russian director's concepts of the first half of the 20th century. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2022, no. 1, pp. 177–193.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-1-177-193