

На правах рукописи

Богданова Людмила Андреевна

**Школа Н.В. Демидова. Демидовские этюды
как метод воспитания актёра – творца**

Специальность 17.00.01 – Театральное искусство

Автореферат

диссертации на соискание учёной степени
кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург

2016

Работа выполнена в Федеральном государственном бюджетном образовательном учреждении высшего образования «Российский институт театрального искусства – ГИТИС» на кафедре режиссуры драмы.

Научный руководитель:

Кудряшов Олег Львович, кандидат искусствоведения

Официальные оппоненты:

Черкасский Сергей Дмитриевич, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры актёрского искусства Российского института сценических искусств

Петрова Ольга Геннадьевна, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры режиссуры и актёрского мастерства Московского Государственного института культуры

Ведущая организация:

Высшее театральное училище (институт) имени М.С. Щепкина при Государственном Академическом Малом театре России

Защита состоится «__»_____ 2016 г. в ____ часов на заседании диссертационного совета Д 210.017.01 в Российском государственном институте сценических искусств по адресу: 191028, Санкт-Петербург, Моховая ул., д. 35, ауд. 512.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Российского государственного института сценических искусств (Моховая ул., д. 34).

Автореферат разослан «__»_____2016 г.

Учёный секретарь диссертационного совета,
доктор искусствоведения

Некрасова И.А.

Имя Николая Васильевича Демидова (1884-1953) до последнего времени малоизвестно как на Западе, так и в России. Между тем Демидов, как утверждает современный последователь его метода А.А. Малаев-Бабель, «один из трёх первых педагогов Системы Станиславского, обученных и официально признанных Константином Сергеевичем»¹, его ученик и ближайший соратник более четверти века.

В 1934 году К.С. Станиславский, готовя книгу «Работа актёра над собой» для печати, настоял на участии Н.В. Демидова в качестве редактора и помощника, собирався сделать его соавтором. Впоследствии он, разойдясь с Демидовым во взглядах на пути и способы достижения творческой свободы на сцене, ограничился выражением своей искренней благодарности за помощь при создании книги. При этом Станиславский написал о Демидове: «Это чрезвычайно ценный работник в искусстве и мой ближайший помощник по педагогической и исследовательской деятельности»².

После смерти Станиславского в 1938 году отношение к Демидову приняло, по словам М.Н. Ласкиной, «характер гонения и травли: увольнение Демидова из Театрального училища им. Щепкина, где он преподавал в предвоенные годы; полное исключение самого имени Демидова из истории МХАТа, да и вообще из театроведения. <...> Посыпались грозные обвинения в «идеализме», «мистицизме», «безыдейности» и т.д., и т.п. в духе того времени», вплоть до далеко идущих выводов «оперативно вмешаться и прекратить такую педагогическую деятельность»³.

Через 12 лет после смерти Демидова, в 1965 году, с большим трудом вдове и ближайшим ученикам и последователям Демидова удалось издать в

1 Письмо А.А. Малаева-Бабеля от 03.09.2011 (из личного архива автора диссертации).

2 Станиславский К.С. Работа актёра над собой // Собрание сочинений: в 8 т. М., 1954. Т. 2. С. 166.

3 Ласкина М.Н. Неизвестный Демидов // Демидов Н.В. Творческое наследие: в 4 т. СПб., 2004. Т. 1. С. 10-11.

сильном сокращении и очень малым тиражом его книгу «Искусство жить на сцене».

Предисловие к этой книге, ставшей библиографической редкостью, написали два выдающихся ученика Николая Васильевича, Б.Н. Ливанов и М.О. Кнебель. «Мои первые актёрские шаги были связаны с Николаем Васильевичем. Он поражал всегда своей неутомимостью, своей требовательностью и своей щедростью. <...> В настойчивых поисках точной психологической правды он мог замучить себя и актёра, потому что не признавал здесь полумер... Демидов за свою жизнь много преподавал в различных студиях и школах. С 1919 года он вёл занятия с актёрами в театральных студиях, работавших под эгидой Московского Художественного театра. <...> В дальнейшем Н.В. Демидов не оставляя преподавательской деятельности, в которой видел главное своё призвание, работает и как режиссёр – практик. <...> Работая в театрах режиссёром, он продолжает настойчиво искать пути к органическому творчеству актёра на сцене...»⁴, - писал Б.Н. Ливанов. «Я хорошо помню период, когда Николай Васильевич Демидов преподавал во Второй студии МХАТ (это было в 1921 – 1924 годах); мне довелось тогда быть в числе его учеников. Демидов вёл свои занятия, ища собственных путей в осуществлении заданий К.С. Станиславского. У Н.В. Демидова прошли в своё время актёрскую школу многие ныне известные мастера сцены»⁵, - это слова М.О. Кнебель.

Такие подробные цитаты, свидетельствующие об успешной работе Н.В. Демидова как педагога и режиссёра студий МХАТа и других театральных учреждений, приходится приводить как доказательство реальности его существования в этом качестве, так как многие общепризнанные исторические труды, включая современное генеалогическое древо МХАТа, размещённое в театральных ВУЗах страны, полностью игнорируют этого театрального деятеля. Нет также упоминаний о нём в учебных пособиях и

4 Ливанов Б.Н. Об этой книге и её авторе // Демидов Н.В. Искусство жить на сцене. Из опыта театрального педагога. М., 1965. С. 6-7.

5 Кнебель М.О. Об этой книге и её авторе // Там же. С. 8.

большей части мемуарных сочинений современников и соратников Н.В. Демидова.

Почти полвека понадобилось на то, чтобы полностью, без купюр, опубликовать его творческое наследие. Четыре тома (пять книг) Демидова вышли в свет с 2004 по 2009 год в издательствах Санкт-Петербургской Театральной библиотеки и Санкт-Петербургского Театрального музея.

Мы пытаемся вернуть русской сцене имя одного из самых интересных теоретиков и практиков XX века. Без свидетельства Демидова, без понимания его школы невозможно проследить развитие творческой мысли Станиславского, а также освоить многие аспекты практики таких мастеров русского театра, как Вахтангов и Михаил Чехов. Кроме того, демидовское наследие самоценно и определяет возможную перспективу развития современной театральной школы, как в России, так и за рубежом.

Актуальность исследования демидовского наследия определяется недостаточностью систематизации его научных открытий в области психологии творчества и театральной педагогики; немалой сложностью практического применения Демидовских этюдов в обучении актёрскому мастерству при кажущейся простоте метода. Малая известность имени Н.В. Демидова и его открытий в области театральной педагогики и режиссуры в России, растущее признание его метода обучения актёрскому мастерству и способа постановки спектакля⁶, популярность мастер-классов А.А. Малаева-Бабеля по методу Демидова, которые он проводит в Санкт-Петербургской Театральной Академии в течение последних лет, говорит о том, что Н.В. Демидов должен занять надлежащее место в истории и практике отечественного театра.

Объект исследования: Российская театральная школа XX века, современные аспекты педагогики в области актёрского мастерства.

Предмет исследования: творческое наследие Н.В. Демидова, его

⁶ В 2016 году в США планируется выпуск двухтомного учебного пособия Н.В. Демидова для театральных школ.

основные составляющие: теоретическая и практическая.

Цель исследования: теоретическое осмысление и систематизация демидовского наследия, определение специфики метода Демидова для его практического применения в процессе воспитания актёра современной театральной школой, русской и мировой.

Задачи исследования:

- определить предпосылки формирования школы индивидуального воспитания актёра, исходя из психофизиологических особенностей актёрского восприятия;
- выявить и сформулировать основные принципы, лежащие в основе воспитания актёра школы Демидова;
- показать значимость выделения типов актёра (классификация Н.В. Демидова) при индивидуальном подходе к обучению актёрскому мастерству;
- проследить истоки и тенденции развития демидовского подхода к обучению актёра как продолжение и развитие направления психологической достоверности сценического существования в русской театральной школе;
- воссоздать, описать и дополнить методологию проведения Демидовских этюдов (в дальнейшем – ДЭ) с учётом современных особенностей театрального обучения и выявления творческих возможностей личности;
- показать роль этюдной техники Демидова в развитии творческой интуиции, усилении эмоциональных проявлений, и, в конечном счёте, в формировании подсознательного управления чувством и эмоциями (школа управляемой аффективности).

Научная новизна. Впервые предложено систематическое театроведческое исследование творческого наследия Н.В. Демидова и разработанных им принципов и методов обучения актёрскому мастерству. На уровне современных педагогических подходов к физиологии и психологии актёрского творчества проведён анализ этюдной техники Демидова, позволивший оптимизировать ряд ключевых моментов в процессе обучения актёрскому (и режиссёрскому) мастерству.

Материал исследования:

- творческое наследие Н.В. Демидова в 4-х томах под редакцией М.Н. Ласкиной;
- публикации текстов выступлений, докладов и рецензий Н.В. Демидова в театральных журналах и в неспециальной прессе⁷;
- архивные материалы музея МХАТ и Санкт-Петербургской Театральной библиотеки;
- материалы частных архивов, неопубликованные рукописи;
- записи бесед, практических занятий, мастер-классов (рукописные, на электронных носителях, аудиозаписи).

Методология исследования. Для решения поставленных в диссертации задач потребовался комплексный подход с применением театроведческих и общенаучных методов исследования. Используются выработанные отечественным театроведением методы описания и сравнительного анализа теоретического наследия и практического опыта Н.В. Демидова, театрально-педагогического наследия его предшественников и современников, а также последователей его метода в наши дни. Для анализа и оценки физиологических и психологических особенностей актёрского дарования применялись методы соответствующих областей научного знания.

Теоретическую базу диссертации составили основополагающие труды по истории и теории отечественного театра (П.А. Маркова, К.Л. Рудницкого, Ю.М. Барбоя и др.), труды основоположников режиссёрского русского театра (К.С. Станиславского, Вл.И. Немировича-Данченко, Е.Б. Вахтангова и др.); выдающихся режиссёров 2-й половины XX века и современности (Г.А. Товстоногова, А.В. Эфроса, А.М. Поламишева и др.); исследования в

⁷ Демидов Н.В. О К.С. Станиславском в связи с типами актёра // Памятники культуры / Новые открытия. М., 1999. С. 170-173; Он же. О искусстве и художнике // Балтийские сезоны. 2001. №3-4. С. 121-128; Он же. Система Станиславского и воспитание актёра // Как рождаются актёры: Книга о сценической педагогике. СПб., 2001. С. 169-172, и др.

области смежных научных дисциплин, связанные со спецификой актёрской деятельности (Л.С. Выготского, С.Г. Геллерштейна, В.Л. Леви и др.).

Литература вопроса. Основным источником информации о становлении, развитии и сути демидовского направления явились труды систематизатора, исследователя и главного редактора Творческого наследия Н.В. Демидова М.Н. Ласкиной⁸. Кроме того, использовались работы других участников Инициативной группы «Архив Демидова», учеников и последователей Н.В. Демидова, актёров, режиссёров и педагогов, в частности – О.Г. Окулевича и В.Н. Богачёва⁹. В 2013 году вышла книга Р.П. Кречетовой «Станиславский», где Демидову посвящена глава. Впервые после 1965 года Р.П. Кречетова «вывела Н.В. Демидова из исторической тени», характеризуя его как понимающего единомышленника, ближе всех стоявшего к системе Станиславского, и в то же время упрямого оппонента, проложившего свой путь театрального развития¹⁰. Большое значение для понимания роли демидовского наследия в современной театральной режиссуре и педагогике имеют работы последователя школы Демидова, практикующего его метод в Америке в течение нескольких лет, профессора университета штата Флорида, заведующего кафедрой искусства актёра института «Асоло», режиссёра и педагога А.А. Малаева-Бабеля¹¹.

8 Ласкина М.Н. Неизвестный Демидов // Демидов Н.В. Творческое наследие. Т. 1. С. 3-17; Она же. Забытое имя // Как рождаются актёры: Книга о сценической педагогике. С. 148-151; Она же. Неостребованное наследие // Памятники культуры / Новые открытия. М., 2003. С. 234-237.

9 Богачёв В.Н. Об «этюдной технике» Н.В. Демидова. Её суть и цели // Балтийские сезоны. 2003, №7. С. 94-101. Окулевич О.Г. Безмолвие архива // Театр, 1992, №10. С. 129-130; Он же. Об искусстве жить на сцене // Балтийские сезоны. 2001, №3. С. 124-127; Он же. О Н.В. Демидове / Рукопись (Личный архив М.Н. Ласкиной).

10 Кречетова Р.П. Станиславский. М., 2013. С. 256-273.

11 Малаев-Бабель А.А. О том, как Николай Васильевич Демидов обосновался в Америке // Балтийские сезоны. 2012, №21. С. 121-144; Он же. Введение к проекту параллельной публикации наследия Н.В. Демидова. Письмо от 27.05.2013 (Личный архив автора диссертации); Он же. Значение театральной школы Н.В. Демидова для современного театра // Богданова Л.А. Школа актёрской индивидуальности Н.В. Демидова. М., 2014. С.3-8.

Работа опирается на исследования отечественных специалистов по различным вопросам театральной педагогики и проблемам преподавания актёрского мастерства: разработки ленинградской и санкт-петербургской школы (З.Я. Корогодского, В.М. Фильштинского, Л.В. Грачёвой¹² и др.), направленные на преодоление у студентов внешней и внутренней закреплённости и развивающие свободное проявление чувств и эмоций; также московской школы (М.О. Кнебель, О.Л. Кудряшова¹³ и др.), базирующиеся на восприятии смежных искусств, оттачивающие остроту и тонкость восприятия окружающего мира, приближающие к слову автора.

Практическая значимость. Результаты диссертационной работы могут быть использованы в курсах лекций по истории отечественного театра XX века, по истории актёрского искусства и режиссуры, в практических занятиях по актёрскому мастерству в театральных ВУЗах, могут стать основой для дальнейшего изучения творчества Демидова в свете современных проблем актёрского мастерства и театральной педагогики.

Апробация исследования. По теме диссертации с 2010 года автором опубликовано 2 монографии и 9 статей, из них 5 – в ведущих рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК, а также сделан доклад на научной конференции аспирантов и соискателей ГИТИС (2011). Предложенные автором работы варианты Демидовских этюдов в современной интерпретации были использованы при проведении мастер-классов А.А. Малаева-Бабеля в СПбГАТИ в 2014-2015гг. Обсуждение диссертационного исследования проходило на заседаниях кафедры режиссуры драмы ГИТИС.

12 Грачёва Л.В. Тренинг внутренней свободы. Психологический тренинг. СПб., 2006; Она же. Жизнь в роли и роль в жизни. Тренинг в работе актёра над ролью. М., 2011. Корогодский З.Я. Первый год. Начало. СПб., 1973. Он же. Этюд и школа. Л., 1975. Фильштинский В.М. Открытая педагогика. СПб., 2006, и др.

13 Кнебель М.О. О том, что мне кажется особенно важным: Статьи. Очерки. Портреты. М., 1971; Она же. О действенном анализе пьесы и роли. М., 2010. Кудряшов О.Л. «...С Пушкиным на дружеской ноге»: Движение к автору. М., 2010; Он же. Кое-что о живописи, театре и молодых людях, рассматривающих картинку и слушающих музыку. М., 2013, и др.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, трёх глав, заключения, списка использованной литературы (более 160 источников на русском языке, 2 – на английском) и трёх приложений, в которые вошли основные биографические данные творческого пути Н.В. Демидова, материалы для программы Высшей Театральной школы, представленные Демидовым Станиславскому в 1932 году и фотографии Н.В. Демидова и его современников.

Во **введении** обосновывается выбор темы и её актуальность, формулируются цели, задачи работы, методологические принципы исследования. Определяется научная новизна, теоретическое и практическое значение работы. Представлен обзор литературы, в котором рассматриваются основные психофизиологические особенности актёрского восприятия, необходимые для понимания сути представлений Демидова о законах сценического существования.

Принципиально важным является то, что актёр существует не столько в природном, физическом, сколько в психологическом мире с его неотъемлемым компонентом – символической средой, которую он создает сам. Попадая в мир сцены, имеющий законы во многом иные, чем законы реального мира, выдающиеся актёры интуитивно или намеренно переходят к *изменённому* состоянию сознания – сознанию своего героя. Это своеобразное изменение состояния сознания ни в коей мере не является патологическим.

Проводится сопоставление артистического изменения состояния сознания от болезненных проявлений, при этом основное отличие заключается «в интуитивной или волевой управляемости, ясном осознании происходящего преобразования личности при полном сохранении собственного «я», под его контролем и без утраты собственных эмоционально-психологических характеристик»¹⁴. Более того, собственные качества личности исполнителя роли сознательно (или бессознательно) используются при реализации

14 Левин К. Динамическая психология. М., 2001. С. 302.

эмоций, психического настроя и поведения представляемого героя. Происходит осознанное и контролируемое «раздвоение» сознания.

Рассматриваются рефлексy, возникающие на воображаемые факты воздействия, за которые отвечает вторая сигнальная система. Она отличается от первой тем, что обеспечивает реакцию не на непосредственное воздействие, а на *память о воздействии (и воображение воздействия)*. Как указывал Демидов, «работа актёра на сцене почти вся сплошь состоит из реакции на воображаемые факты, на воображаемые обстоятельства. И этот закон второй сигнальной системы – *непреренно реффлекторно отзываться на слова и мысли* - является основой творчества актёра на сцене. Поэтому в первую очередь актёру надо *развивать и культивировать в себе способность свободно отдаваться реакции, реффлекторно возникшей от восприятия воображаемого* (курсив Демидова – Л.Б.)»¹⁵. Представления Демидова о природе творчества (не только актёрского) существенно опережали развитие научной мысли своего времени. С.Г. Геллерштейн, известный психолог, доктор биологических наук, писал: «Некоторые положения и выводы, к которым приходит Н.В. Демидов, <...> могут без всяких натяжек быть перенесены на другие сферы творчества. Более того, учёные, занимающиеся стимулированием творческих способностей в научной деятельности, в спорте, в различных видах трудовой деятельности, лишь сейчас приходят в своих исследованиях к выводам, весьма близким тем, к которым задолго до них пришёл Н.В. Демидов. <...> В книге этой мы находим подлинные признаки предвиденья путей, по которым должна развиваться наука о творческом процессе»¹⁶.

Сопоставляются реффлекторные произвольные реакции у человека в жизни и на сцене: если в повседневном существовании произвольность реакции принято сдерживать и гасить, то, как считали теоретики и практики

15 Демидов Н.В. Искусство жить на сцене // Творческое наследие. Т. 2. С. 46.

16 Геллерштейн С.Г. Наука о творчестве // Театр. 1968. №7. С. 77-78.

театра и прошлых веков (Т. Рибо, В.Э. Мейерхольд, Вл.И. Немирович-Данченко¹⁷ и др.), и театральные деятели более позднего и настоящего времени (М.О. Кнебель, О.Л. Кудряшов, Н.В. Рождественская¹⁸ и др.), на сцене способность рефлекторно отзываться на слова и мысли является основой творчества актёра. «Необходимым свойством актёра является способность к рефлекторной возбудимости. Человек, лишённый этой способности, актёром быть не может»¹⁹. В.Э. Мейерхольд также характеризовал рефлекторную возбудимость как сведение до минимума процесса осознания задания. Во время обучения актёру важно научиться приходить в такое состояние, когда расщепление сознания позволяет одновременно вести «жизнь образа» и «самонаблюдение». В подобном «расщеплённом» состоянии сознания перед нами предстает иная личность, с необычными, не характерными для неё ментальными, моральными, нравственными, этическими и психофизиологическими установками, формирующими необычные эмоциональные и поведенческие реакции. Всплывшие или появившиеся реакции не являются совсем чужеродными, но раскрывают более глубокие характеристики личности исполнителя. По крайней мере, именно так полагал К.С. Станиславский, предлагая актёру найти в себе черты ангельски – дьявольского диапазона. Подчёркивается, что актёру важно не только овладеть способностью перехода в описываемое состояние сознания и уметь осознавать его, но и научиться управлять этим «двойственным» состоянием.

Получается парадоксальная ситуация: *интуитивное управление наблюдающей части сознания* над свободными и произвольными эмоциональными проявлениями личности образа, существующего в

17 Мейерхольд В.Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. М., 1968. Немирович-Данченко Вл.И. О творчестве актёра. М., 1973. Рибо Т. О чувственной памяти. Казань, 1895; Он же. Творческое воображение. СПб., 1901. Он же. Логика чувств. СПб., 1906.

18 Кнебель М.О. Вся жизнь. М., 1957. Кудряшов О.Л. «...С Пушкиным на дружеской ноге»: Движение к автору. М., 2010. Рождественская Н.В. Диагностика актёрских способностей. СПб., 2005.

19 Мейерхольд В.Э., Бебутов В.М., Аксёнов И.А. Амплуа актёра. М., 1922. С. 4.

обстоятельствах пьесы. Это не аналогично известному положению Дидро в «Парадоксе об актёре»: у Дидро всё-таки «мозг» определяет «чувства», и «мозг» диктует актёру появление «слёз» в нужном месте пьесы в обязательном порядке. По Демидову, слёзы могут быть, а могут и не быть.

Л.С. Выготский для разрешения вопроса о парадоксальности актёрского существования считает необходимым изучить порядок и связь аффектов, «ибо не в эмоциях, взятых в изолированном виде, но в связях, объединяющих эмоции с более сложными психологическими системами, заключается разгадка парадокса об актёре. Эта разгадка приведёт исследователей к положению, имеющему фундаментальное значение для всей психологии актёра»²⁰. Один и тот же возбуждающий фактор действует на различных людей по-разному, активируя у каждого лишь определённые отделы нервной системы, что обеспечивает индивидуальность восприятия и реакции.

С точки зрения того, что человек воспринимает только ту часть информации окружающей среды, которая находится в рамках текущей доминанты его личного восприятия, а остальное он не видит, не слышит, не ощущает, для нас было важным учение А.А. Ухтомского о доминанте для понимания индивидуальной природы восприятия окружающего мира и творческих особенностей актёра. Л.В. Грачёва, много лет изучающая психофизиологические и нейробиологические характеристики студентов театральных ВУЗов, определяет доминанты как «устойчивые системы нервных связей, формирующиеся в процессе социологизации человека, <...> это созвездие возбуждённых участков мозга, «взрыхлённая почва», которая в первую голову принимает импульсы из среды. <...> Управление процессами возбуждения–торможения – реальный механизм саморегуляции. Необходимо научить организм быть разным: *снять мышечные и психические барьеры, ограничивающие реакции и восприятие* (курсив мой – Л.Б.)»²¹. Исследуя

20 Выготский Л.С. Психология искусства. М., 1968. С. 163.

21 Грачёва Л.В. Актёрский тренинг или терапия «бытового паралича» // Как рождаются актёры // Книга о сценической педагогике. СПб., 2001. С. 45.

механизм сценического восприятия актёра, исходя из его психофизиологических особенностей личности, мы тем самым открываем подступы к его внутренней технике, делая акцент на интуитивном, подсознательном, неаналитическом восприятии данной индивидуальности.

В первой главе – «**Основные принципы воспитания актёра школы Демидова**» - выявляется их специфика, проводится сопоставление с концепцией К.С. Станиславского. Станиславский считал, что добиться творческого вдохновения на сцене можно императивным путем: «подсознательное – через сознательное, произвольное – через произвольное»²². Демидов, имевший фундаментальное медицинское образование, занимавшийся научно-исследовательской деятельностью, относился к сознательно-волевому началу с меньшим доверием. Он не считал императивную технику оптимальным способом воздействия на процесс переживания, признавая правоту парадоксального на первый взгляд утверждения, что «произвольные механизмы управления лишь тогда начинают действовать эффективно, когда автоматизируются и выводятся из-под контроля сознания»²³. Ещё в начале своей педагогической деятельности, чётко следуя намеченному Станиславским пути, Демидов заметил, что достигнутая сегодня свобода и произвольность завтра могла испариться без следа, или оставался «след» в виде внешних проявлений вчерашнего существования в образе. Нащупать выход из создавшегося творческого тупика Демидову позволил найденный им приём, впоследствии получивший название «этюдной техники Демидова» или «Демидовских этюдов».

И Станиславский, и Демидов предполагали, что при помощи этюдной техники актёр сможет научиться вызывать в себе творческое состояние «по требованию». Но в отличие от Станиславского, Демидов надеялся найти более прямой и эффективный путь воздействия на процесс переживания, чем сознательно-волевая техника. Он считал, в основе творческого самочувствия

22 Станиславский К.С. Работа актёра над собой. С. 24.

23 Богачёв В.Н. Об «этюдной технике» Н.В. Демидова. Её суть и цели // Балтийские сезоны. 2003. №7. С. 97.

лежит *восприятие*. «Действие, с этой точки зрения, - не принцип. Действие – только приём. Истинный же двигатель всего, *принцип – восприятие* (курсив Демидова). И действие (как приём) вызывает в нас именно восприятие. Сталкивает нас с вещами вплотную, и мы их, или через них начинаем воспринимать»²⁴. Демидов на первое место ставил чувство, а не разумный императив (воля и ум). Ощущение – толчок для актёрского воображения. Важно не просто что-то ощутить, а чувственно отреагировать на это. По мысли Демидова, именно с воспитания свободы и произвольности восприятия нужно начинать обучение актёра. «Если в основу как фундамент будет заложена эта свобода, и заложена крепко, так крепко, что она станет второй натурой актёра, что без неё он уже не сможет и быть на сцене, тогда присоединение сюда анализа, связанного с общепринятой разработкой роли, и даже присоединение некоторой императивности (приказательности) не нарушит свободного творческого самочувствия»²⁵. Это состояние обострённой творческой интуиции должно стать для артиста привычным и естественным, чтобы никакие сценические ограничения не могли заслонить его творческую индивидуальность.

Свобода творчества исключает жёсткую фиксацию самочувствия (при помощи задач), рисунка пьесы (при помощи мизансцен). Мысли об этом мы находим у К.С.Станиславского: «Я хочу добиться спектакля без всяких мизансцен. Вот сегодня эта стена открыта, а завтра ... павильон поставлен иначе, чем вчера, и все мизансцены меняются. И то, что актёр должен искать экспромтом новые мизансцены, это даёт очень много интересного и неожиданного. Ни один режиссёр не придумает таких мизансцен»²⁶. У Е.Б.Вахтангова: «В сущности, актёр должен был бы только разобрать и усвоить текст вместе с партнёрами и идти на сцену творить образ. Это в

24 Демидов Н.В. Творчество актёра аффективного типа // Творческое наследие. Т. 4. С. 199.

25 Демидов Н.В. Искусство жить на сцене // Творческое наследие. Т. 2. С. 54.

26 Цит. по: Подервянский П.П. Беседы режиссёра. СПб., 2007. С. 161.

идеале»²⁷. С другой стороны, весь постановочно-режиссёрский опыт Демидова показывал, что без анализа пьесы и роли, без подсказывания актёру задач, действий, мизансцен, при необходимости – режиссёрских показов, было трудно обойтись. Тем не менее, культивируя спонтанные творческие импульсы в актёре, побуждая актёра следовать за интуитивными подсознательными творческими реакциями от восприятия воображаемого, не требуя повторения удавшихся накануне мизансцен, он добивался того, что «спектакль <...> не заштамповывался, не механизировался или не расшатывался, а начинал расти, раз от разу делался глубже, содержательнее и всё больше и больше увлекал самих актёров»²⁸.

Проверяя теоретические постулаты Системы на практике, отрабатывая с учениками каждый элемент по отдельности, Демидов приходит к выводу, что *творческий процесс неделим*, искусственное разложение на отдельные элементы *в начале пути* убивает произвольность реакции и свободу творчества, блокирует творческую интуицию и непосредственность жизни на сцене, в конечном итоге, убивая сам творческий процесс. Творческий процесс рождает творческое состояние, к которому не нужно приходить как к результату в конце пути – оно уже есть как данность, его нужно *обнаружить в себе*. С творческого состояния нужно начинать с первых дней обучения. «Особая заслуга Демидова, по моему разумению, заключается в том, что в его книгах мы впервые находим описание *творческого процесса* актёра (курсив А.А. Малаева-Бабеля). Впервые в истории науки о психологии актёра Демидов определил этот процесс как органический, неделимый поток художественной жизни актёра (то есть жизни актёра в образе), который существует объективно и протекает на подсознательном уровне»²⁹.

27 Цит. по: Подервянский П.П. Беседы режиссёра. С. 149.

28 Демидов Н.В. Искусство жить на сцене // Творческое наследие. Т. 2. С. 62-63.

29 Малаев-Бабель А.А. О том, как Николай Васильевич Демидов обосновался в Америке // Балтийские сезоны. 2012. № 21. С. 121.

Таким образом, Н.В. Демидов попытался соединить вместе художественную цельность режиссёрского спектакля и творческую свободу актёрского существования в нём, и ему это удалось.

Во втором разделе первой главы рассматриваются типы актёра согласно классификации Н.В. Демидова. В зависимости от психологических отличий, а также от специфики творческого склада, Демидов выделил четыре основные группы актёров: имитаторов, эмоциональных, аффективных и рационалистов. Отметим, что представители той или иной группы в чистом виде встречаются редко, чаще приходится иметь дело со смешанным типом творческих особенностей. В диссертации дана развёрнутая характеристика всех типов актёра и особо выделен *аффективный* тип, который с точки зрения Демидова является самым сложным и самым желанным для театра.

Аффективный артист чрезвычайно эмоционален, и в силу этой чрезвычайности на внешние впечатления жизни отвечает не гармоничным слиянием с нею (как происходит, например, у эмоционального актёра), а неким внутренним взрывом неожиданных личных ассоциаций. По мысли Демидова, у такого актёра «восприятие жизни большей частью не соответствует действительности – оно субъективно – он именно *так видел* и *так слышал*. А видел и слышал он неверно потому, что данный жизненный факт (хоть, может быть, и маловажный сам по себе) обращен к его глубинам, к его тайным мыслям, страстям... Достаточно того, что факт жизни напомнил о чём-то приблизительно похожем на когда-то свершившееся, – вспыхивает яркое чувство и завладевает всей душой»³⁰.

Сильные стороны актёра аффективного типа ясны. Представителями такого типа были Мочалов, Олдридж, Ермолова, Дузе, Стрепетова, Терри, Комиссаржевская. К слабым сторонам можно отнести отсутствие стандартных, послушных эмоций; эмоции аффективного артиста неожиданные и мало управляемые. Чрезвычайная чувствительность,

30 Демидов Н.В. Типы актёра // Творческое наследие. Т.1. С. 183.

ранимость, взрывчатость являются как сильными, так и слабыми его сторонами. Тут всё и зависит от школы, но большинство гениальных аффективных артистов были самоучками. Демидов мечтал о школе для аффективных актёров; в процессе применения его метода мы старались следовать основным принципам обучения аффективного актёра: добавить недостающее, уравновесить чрезмерное. Практическое применение демидовской классификации оказалось для нас важным, поскольку принадлежность ученика к той или иной группе подсказывает способ обучения, наиболее эффективный именно для данной творческой индивидуальности.

В третьем разделе первой главы проводится сопоставление театрально-педагогических идей Демидова и наиболее близких ему театральных деятелей его эпохи: Станиславского – Сулержицкого – Вахтангова – М. Чехова. Направления их художественных поисков имели в своей основе позиции психологического реализма. Важнейшим для них всех, как и для Демидова, было понимание необходимости органичного, импровизационного, жизненно-правдивого существования актёра в образе. Однако степень слияния актёра с исполняемым персонажем, а также способ достижения максимального перевоплощения решался по-разному.

Общей для названных мастеров русской сцены можно считать технику актёрского творчества – технику психическую или внутреннюю, душевную. При этом методы преподавания психической техники были различны. Также для всех был очевиден приоритет бессознательного, интуитивного в творчестве. Сознанию отводилась вторичная роль, заключающаяся в том, чтобы дать пищу бессознательному. Основными критериями, обеспечивающими полноту сопереживания зрителей актёрам и, в конечном счёте, успех спектакля, были: психологически достоверное восприятие актёрами сценических обстоятельств пьесы; степень полноты слияния исполнителей с образами в зависимости от жанра и формы спектакля (а не от степени природной одарённости и качества актёрской школы исполнителей);

степень яркости сценического оформления пьесы, необходимая режиссёру для правильного прочтения замысла драматурга и донесения его зрителю в доступной для зрительского восприятия форме. Н.В. Демидов в своих теоретических разработках обосновал, развил и воплотил на практике уникальную систему психологического перевоплощения актёра, к созданию которой вплотную подошёл К.С. Станиславский.

Во второй главе – «Этюды Демидова» - описывается сам метод Н.В.Демидова и варианты его использования в практике современной театральной школы. В настоящее время методика проведения Демидовских этюдов (ДЭ) разрабатывается с учётом социальных изменений и современных подходов к преподаванию актёрского мастерства.

Проводя с учениками упражнения на внимание, Демидов ещё в 1921 году выделил своеобразные краткие этюды, которые оказались наиболее плодотворными среди прочих упражнений «тренинга и муштры». Демидов назвал эти короткие упражнения «Игрой в вопросы и ответы» и характеризовал их как этюды на творческое переживание или психотехнику. Так появилась особая этюдная техника, при правильном проведении которой «творческое состояние у актёра неизменно зарождается, зреет и свободно развивается»³¹. В главе приводится подробное описание этих упражнений. Представлена методология проведения ДЭ в современной интерпретации. Обоснована сложность роли педагога и наставника при проведении ДЭ. Проанализированы наиболее распространённые ошибки при выполнении упражнения, как со стороны учеников, так и со стороны педагога. Даны варианты «разминки» перед началом урока. Приведены примеры текстов ДЭ на разных этапах обучения.

Определяется отличие ДЭ от других этюдов, используемых в современной российской театральной школе:

31 Ласкина М.Н. Неизвестный Демидов // Демидов Н.В. Творческое наследие. Т. 1. С. 4.

Во-первых, ДЭ – это этюды без предлагаемых обстоятельств. Обстоятельства формирует заданный текст (несмотря на то, что его предлагается «забыть») и первый импульс от партнёра, окружающей обстановки, атмосферы. Ответы на вопросы: «кто я?», «с кем?», «почему?», «где?», «зачем?» возникают в процессе этюда на уровне ощущений. Чтобы ответить на эти вопросы, восприятие должно работать особенно остро. В этюдах, разработанных другими известными театральными педагогами (Станиславским, Кнебель, Корогодским, Сулимовым, Фильштинским и др.), обстоятельства задаются сразу.

Во-вторых, в ДЭ текст строго определённый. Он задаётся сразу, запоминается, затем отбрасывается («забывается»), но в определённый момент точно воспроизводится. Точное воспроизведение текста – условие ДЭ. ДЭ тренирует не сочинительскую фантазию, а физиологическую, то есть фантазию психофизического восприятия. В этюдах, задаваемых по другим методикам, текст импровизируется по ходу сложившейся в этюде ситуации.

В-третьих, это присутствие публики с самого начала внутри этюда. Воспитание публичности творческого существования закладывается с первых шагов на сцене. В ДЭ диалог ведётся не только с партнёром, но и с публикой (подсознательный, так как зрители – другие ученики и педагог – не вовлекаются в этюд), инстинктивное восприятие зрителя с самого начала способствует *правильному* восприятию публики. Правильное – то есть вдохновляющее, а не вызывающее ступор.

В-четвёртых, выполняя короткие ДЭ, студент начинает с самого сложного – с перевоплощения. ДЭ по сути не являются импровизацией. Фиксированный текст подсказывает обстоятельства и задаёт образ. Перевоплощение достигается без помощи заданных обстоятельств и мизансцен, без анализа ситуации и взаимоотношений с партнёром, а лишь за счёт мобилизации и тренировки «внутренних резервов» актёра – восприятия, интуиции, воображения. При этом «усложнение» этюда – увеличение количества текста и уточнение обстоятельств – воспринимается студентом,

напротив, как облегчение задания. Этюды, выполняемые по другим методикам, продвигаются от простого к сложному.

В третьей главе – «Школа управляемой аффективности» -рассматриваются принципы «школы управляемой аффективности», о которой мечтал Демидов, считая аффективность совершенно необходимым качеством для сцены. Если характеризовать это свойство как гипертрофированные по силе и нестандартные по характеру восприятия эмоции, станет понятно, что аффективное восприятие окружающего мира присуще в основном детям. В театре открытому проявлению чувств приходится учиться заново и на новом уровне. Новый уровень эмоциональной открытости подразумевает, что проявление эмоций на сцене качественно иное, чем в жизни. В идеале необходимо силу и мощь эмоций оставить, поток излияния направить, результат – контролировать. «У хорошего актёра в минуты его творчества *верно распределено количество и качество работы между сознанием и автоматической творческой произвольностью* (курсив Н.В.Демидова)»³². Актёр должен добавлять рассудок к чувству в нужной пропорции, и при этом быть непосредственным и ярко эмоциональным! Точнее, по Демидову, рассудок должен добавляться «сам» в нужном количестве. «Крайняя чувствительность при полном самообладании делает актёра великим»³³. Получается парадоксальная ситуация: *интуитивное управление наблюдающей части сознания* над свободными и произвольными эмоциональными проявлениями личности образа, существующего в обстоятельствах пьесы. Это не аналогично известному положению Дидро в «Парадоксе об актёре»: у Дидро всё-таки «мозг» определяет «чувства», и «мозг» диктует актёру появление «слёз» в нужном месте пьесы в обязательном порядке. По Демидову, слёзы могут быть, а могут и не быть.

32 Демидов Н.В. Искусство жить на сцене // Творческое наследие. Т. 2. С. 78-79.

33 Демидов Н.В. Теория и психология творчества актёра аффективного типа // Творческое наследие. Т. 4. С. 96.

При обучении актёров по принципам школы Демидова на первом месте оказывается мобилизация подсознания, управляемого волевыми стимулами; мобилизация, позволяющая достигать не только сознательного, но (самое главное!) бессознательного изменения психоэмоционального статуса личности. Главный вопрос заключался в том, как научить актёра достигать в первую очередь бессознательного изменения психоэмоционального и нового психофизиологического статуса личности, как самому вскрыть мощь своего подсознания. Но если интуитивная способность к перевоплощению – редчайший дар гениальных артистов, то аффективность восприятия присуща любому талантливому актёру в той или иной степени.

В диссертации показывается, каким образом театральный педагог может эту аффективность выявить и научить студента ею пользоваться. Обратившись к основным качествам, которые мы хотели воспитать у актёра, и, опираясь на теоретические предпосылки Демидова, мы наметили «пошаговый» тренинг аффективности, подробно описанный в диссертации, позволивший существенно повысить уровень чувственного восприятия, эмоциональной открытости, творческой интуиции студентов. Как представляется, логическая цель развития ДЭ – творческая свобода репетиционного процесса. В работе над отрывками мы использовали рекомендованный Демидовым метод неточного повторения для так называемого «накопления образа», методы «культуры покоя» и «психического дыхания», позволяющие выйти на иной качественный уровень настройки психического аппарата артиста, доказавшие свою эффективность в современной театральной педагогике.

В завершающей части главы речь идёт о том, что применение демидовского метода для репетиции конкретной пьесы – дело новое, малоизвестное. Мы считаем, что, воспитывая актёра и режиссёра в принципах школы Демидова, можно соединить вместе художественную цельность режиссёрского спектакля и творческую свободу актёрского существования в нём. Но эта область театральной педагогики требует

дальнейших опытов и экспериментов, равно как и фундаментального теоретического обоснования в науке о театре.

В **заключении** подводятся итоги проведённого исследования и определяются перспективы дальнейшего изучения темы. Формулируются основные выводы, подтверждающие значение Демидовских этюдов для современной театральной педагогики.

Школа воспитания актёра Н.В. Демидова поможет теоретически обосновать решение сложной театральной задачи: каждодневная вдохновенная игра актёра, которую рождают подсознательные импульсы, не тормозимые сознанием, и в основе которой лежит свободное творческое самочувствие, направляемое авторским текстом и обстоятельствами пьесы.

Этюды Демидова – это этюды не только на психотехнику. Развивая интуицию, ДЭ воспитывают технику подсознательного управления чувством. В творчестве актёра интуиция (подсознание) совершеннее мысли (разума).

ДЭ тренирует, прежде всего, процесс восприятия, где логика *чувств* превыше всего. И разница между личным ощущением от происходящего и ощущением, которое «обязано» возникнуть в силу общепринятых представлений и социальных условностей, и есть тот показатель аффективности, которая определяет неповторимость конкретной личности. Можно сказать, что аффективность актёра является сценической мерой его творческой индивидуальности и показателем его актёрского темперамента.

Благоприятные условия для развития *актёрского воображения* влекут за собой развитие *творческой фантазии* и обретение *творческой свободы*. Основным условием развития актёрского воображения является умение ощутить импульс первой реакции, не пропустив её и не подталкивая себя к ней. Верно подхваченная первая реакция приводит к самопроизвольному (подсознательному) *художественному перевоплощению*, позволяющему актёру быть и жить на сцене, питаясь сценическими обстоятельствами пьесы (этюда), а не императивными указаниями режиссёра или педагога.

«Демидовский» актёр может сохранить свою индивидуальность и развиваться в работе с режиссёрами и актёрами разных школ. Метод Демидова позволяет актёрам разных типов выявить свою природную аффективность и вызывать у себя рабочее творческое состояние контролируемого эмоционального аффекта.

Исходя из этого, можно констатировать, что школа Н.В. Демидова – это школа актёрской индивидуальности, выявляющая особенности природного дарования и темперамента актёра и развивающая их по принципу: убираем излишнее, добавляем недостающее.

Школа Н.В.Демидова – это школа управляемой аффективности, где свобода и произвольность чувств и ощущений, эмоциональная яркость и открытость контролируются на уровне подсознания развитой творческой интуицией.

Дальнейшее изучение демидовского наследия открывает перспективы теоретического обоснования психофизиологических процессов, лежащих в основе творческих процессов актёрской деятельности, и позволяющих не только уточнить критерии пригодности абитуриента к профессии актёра, но и подобрать программу обучения, адекватную индивидуальным творческим особенностям данной личности.

Публикации автора по теме диссертации

в ведущих научных рецензируемых изданиях,

рекомендованных ВАК Министерства образования и науки РФ:

1. Богданова Л.А. Школа актёрского мастерства Николая Васильевича Демидова: Демидовские этюды // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2011. №2. С. 9-35 (1,5 п. л.).
2. Богданова Л.А. К анализу психофизиологических особенностей становления актёрского мастерства [Электронный ресурс] // Medinfo.ru. Фундаментальные исследования. 2011. Т. 12. С. 781-793 (0,75 п. л.). Режим доступа: <http://www.medline.ru/public/art/tom12/art65.html>

3. Богданова Л.А. Школа актерской индивидуальности Николая Васильевича Демидова // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2014. № 164. С. 110-119 (1,13 п. л.).
4. Богданова Л.А. Н.В. Демидов о психофизиологических особенностях актёрского мастерства // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. 2015. № 1. С. 197-200 (0.4 п. л.).
5. Богданова Л.А. Николай Демидов и Михаил Чехов // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2015. № 2. С. 9-22 (0.8 п. л.).

Монографии:

1. Богданова Л.А. Школа актёрской индивидуальности Н.В. Демидова. Демидовские этюды. М., ГИТИС, 2014. 124 с. (8 п. л.).
2. Богданова Л.А. Школа аффективного актёра Н.В. Демидова. Демидовские этюды. Saarbrücken: Lambert Academic Publishing; Немецкая Национальная Библиотека, 2014. 74 с. (4.6 п. л.).

Публикации в других научных изданиях:

1. Bogdanova L., Wyneken R. Die Kunst, auf der Bühne zu leben // Theater der Zeit. 2010. № 9. S. 86 (0,2 п. л.).
2. Богданова Л.А., Сереброва Е.А. О парадоксе этюдного метода // Роль психологии и педагогики в развитии общества: сборник статей Международной научно-практической конференции от 22 августа 2014 г. Уфа: Аэтерна, 2014. С. 53-57. (0.25 п. л.).
3. Богданова Л.А., Сереброва Е.А. Этюдный метод как способ воспитания актёра-художника // Приоритетные научные направления: от теории к практике: сборник статей Международной научно-практической конференции от 3 сентября 2014 г. Уфа: Омега Сайнс, 2014. С. 72-79. (0.5 п. л.)

4. Богданова Л.А. Демидовские этюды как способ обучения актёрскому мастерству // Евразийский союз учёных: сборник научных работ VIII Международной научно-практической конференции «Современные концепции научных исследований». М., 2014, 28-29 ноября. № 8, ч. 9. С. 134-135. (0.25 п. л.).