

Развитие этюдной техники в российской театральной школе. Методики К.С. Станиславского и Н.В. Демидова

Сергей Сергеевич Пронин

Профессор

Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов

Санкт-Петербург, Россия

kantervo@mail.ru

ORCID 0009-0007-6396-3313

Поступила в редакцию 02.02.2024

Принята 26.02.2024

Опубликована 30.04.2024

УДК 792.028.3(470)(075)

DOI 10.25726/d5927-0071-3014-z

EDN LGXWDX

БАК 5.8.2. Теория и методика обучения и воспитания (по областям и уровням образования) (педагогические науки)

OECD 05.03.HB EDUCATION, SCIENTIFIC DISCIPLINES

Аннотация

Автор исследует проблему взаимовлияния различных методик использования этюдной техники в преподавании актерского мастерства. Классический подход претерпел значительную эволюцию за последние сто лет. Принципы воспитания будущих актеров, основанные на импровизации, заложенные К.С. Станиславским, были творчески осмыслены и развиты его знаменитым учеником Н.В. Демидовым. В статье анализируются сходства и различия двух подходов, выявляется возможность их взаимного использования в обучении актерской профессии в высшей школе.

Ключевые слова

этюды, импровизация, самочувствие, предлагаемые обстоятельства, воля, бессознательное, сознательное, действие.

Введение

Сегодня мы знаем массу примеров того, как по-разному понимают и употребляют в своей практике способ этюдного обучения театральные педагоги. Разумеется, существуют базовые признаки и определения понятия театральный этюд. За последние сто лет сделано очень много для развития самого метода этюдной работы с опорой на наше классическое наследие. Трудом таких выдающихся педагогов как М.И. Кнебель, Ю.Е. Захава, Б. В. Зон, З.Я. Корогодский, Г.А. Товстоногов, В.М. Фильштинский, с помощью многих исследователей творчества К.С. Станиславского, В.И. Немировича-Данченко, М.А. Чехова, Е.Б. Вахтангова базовые определения и термины, недостаточно разработанные, были осмыслены и введены в общую педагогическую практику. Укоренились не только термины, но и понимание того, как и на каких этапах необходимо использовать этюд в учебной работе, в процессе воспитания будущих актеров и режиссеров. Здесь уместно процитировать З.Я. Корогодского, который уделял этюдной методике огромное значение: «Надо прежде всего сказать, что если этюд не становится в годы учебы потребностью, прочным навыком, способом работы над собой, над ролью, тогда пользоваться этюдом в методе действенного анализа просто невозможно, или невероятно трудно. Отсюда все страхи и недоразумения, возникающие в условиях театра» (Корогодский, 1975).

Материалы и методы исследования

Упражнения и этюды – основная форма обучения актерскому мастерству, принятая в русской театральной школе. Не будем углубляться в то, как различаются упражнения и этюды, поскольку это общеизвестно. Педагогами используются этюды различного рода: «общение», «фантазия», «событие», и т.д. – комплексно все то, что направлено на тренинг элементов системы. Принято также считать, что этюд является основным способом тренировки психотехники актера.

Поскольку в последнее время практики театра проявляют большой интерес к наследию соратника К.С. Станиславского – выдающегося педагога и теоретика Н.В. Демидова, данная работа посвящена анализу двух различных подходов к работе над этюдом в процессе обучения актерской профессии.

Наша задача – проследить основные отличия подходов к этюдной работе в так называемом классическом этюде (в дальнейшем КЭ) и в этюдах Демидова (в дальнейшем ДЭ).

Результаты и обсуждение

Необходимо отметить, что сам Н.В. Демидов настаивал на том, что его поиски и его метод безусловно является продолжением работы его великого учителя. Также как его учитель он стремится проникнуть в суть и овладеть процессом творческого переживания. Вот как об этом говорил сам К.С. Станиславский: «Только творческие задачи роли должны быть сознательны, а способы их достижения – бессознательны. «Бессознательное через сознательное». Вот лозунг, который должен руководить предстоящей нам работой» Таким образом, искусство актера заключается в умении управлять своим подсознанием.» (Виноградская, 1987).

Вместе с тем, по мнению патриарха русской театральной педагогики М.И. Кнебель: «Если «система» Станиславского прокладывает путь от сознательного к бессознательному творчеству, то Демидов предлагает нам начинать с подсознательного» (Демидов, 2018). И сам Демидов, всем своим опытом этого не отрицает. Он ставит перед собой сложнейшую задачу – стремиться понять, как актер самостоятельно может вскрыть мощь своего подсознания, как он может настраивать свою высшую нервную систему на нужный тон, как, не калеча творческую природу, управлять собственным талантом.

Умение фантазировать, увлекаться, будучи при этом максимально свободными – одна из основных комплексных задач, которую ставят педагоги перед студентами в этюдной работе. Общий принцип здесь сводится к формуле «от простого к сложному». С помощью этюда последовательно осваиваются основные элементы системы. При этом в КЭ происходит «фантазирование на тему», здесь присутствует задание самой темы, задание предлагаемых обстоятельств, наличие импровизируемого текста и некоторые другие условия.

ДЭ предусматривает отход от упомянутого выше принципа элементов. И в целом Демидовская практика декларирует комплексное, а не последовательное освоение системы. Базовое отличие Демидовских этюдов в том, что этюдная работа сконструирована иначе, Демидов предлагает перевести ее из плоскости «фантазирования на тему» в плоскость «поиска импульсов», тонкой настройки организма на прислушивание к себе и своим желаниям. И поскольку сам Демидов является апологетом импровизационного существования актера, то главный фокус смещается на развитие ощущений и чувств актера. Творческое переживание становится целью упражнений в ДЭ. Он настаивает на том, что творческое переживание включает в себе и элементы творческого перевоплощения. Психология соседствует здесь с физиологией.

Вторым базовым отличием является слово. Слово здесь становится своеобразным «мотором» этюдной работы. Текст, слово в ДЭ – не импровизация, как в КЭ, текст здесь изначально задается. Слово здесь – это маяк, связующее звено, мостик к глубинам подсознания. И здесь Демидов опирается на открытия великого физиолога И.П. Павлова, который утверждал, что слова являются «второй сигнальной системой» и значат несколько не меньше действительных ощущений.

По мнению ученого, слово слышимое, произносимое, видимое есть определенный сигнал, а не просто условный раздражитель. Слова создают вторую сигнальную систему в том момент, когда мы начинаем понимать их смысл. Наш мозг реагирует не на сам раздражитель, а лишь на его словесное

обозначение. Из этого следует, что свободное оперирование словами как неким сигналом, несущим тот или иной смысл, является неотъемлемой составляющей отвлеченного мышления людей. К этому следует добавить мнение практиков-современников, изучающих вторую сигнальную систему.

«Словесные раздражители позволяют вмешиваться в рефлекторную деятельность организма и оказывать на нее стимулирующее или тормозящее действие» (Шичко, 1969). «Вопрос о возможностях и приемах использования целенаправленных словесных воздействий является большим и чрезвычайно важным вопросом. Он, как принято говорить, находится на стыке многих наук: физиологии, психологии, психиатрии, педагогики и некоторых других» (Шичко, 1969).

Любопытно, что З.Я. Корогодский в своей известной работе «Этюд и школа» делает замечание, которое напрямую связывается с тем, как Н.В. Демидов определял место слова в этюде и почему он считал, что слово не может быть объектом импровизации, что оно должно быть заданным. Прочитав З.Я. Корогодского: «Серьезным камнем преткновения в методике действенного анализа является импровизированный текст этюда. Это самое главное препятствие на пути признания методики» (Корогодский, 1975). Имеется в виду, прежде всего то, что далеко не всякий актер готов сочинять текст. Для того чтобы текст отвечал действенной структуре происходящего нужны особые качества и таланты. Неслучайно в неудачных этюдах все уходит в пустые разговоры или текст пьесы пересказывается актерами на свой лад.

Для полного понимания различий в подходах к этюдной работе необходимо уточнить мотивы поисков Н.В. Демидова. Учсть его позицию по отношению к КЭ. Ведь он, являясь многолетним соратником Станиславского, лучше многих понимал и знал технику КЭ. Сам ее развивал, практиковал и внедрял до определенного времени. «Сценические импровизации на заданную тему» описаны Станиславским в книге «Работа актера над собой» не без участия Демидова. Но чем дальше Демидов занимался усовершенствованием этюдного метода, тем больше вопросов возникало к практике учителя. В чем же Демидов видел конкретные недостатки метода КЭ?

1. Основной постулат Демидова состоит в том, что этюд – интуитивное существование. Демидов полагал, что «придумывание, обмозговывание и сочинение этюдов студентами – просто, грубо и примитивно рассудочно» (Демидов, 2018). Он считал, что, когда этюд не придумывается сознательно, а интуитивно, ученик «не отодвигает от себя, не изолирует себя от процессов фантазии и творчества, какие протекают в нем, а культивирует и овладевает ими – самыми органичными, самыми тонкими» (Демидов, 2018).

2. В КЭ этюдах актеру приходится все время прибегать к волевым усилиям. Здесь нужно без подготовки создать всю ситуацию, образ и текст. И все это несвойственно актерской природе. Это ближе к профессии драматурга и режиссера.

3. Отношение Демидова к КЭ на заданную тему со свободными словами вызывали критику также по причине того, что на его взгляд такие импровизации превращаются в говорильню, где люди боятся замолчать, подменяя органическую жизнь «активным» словом.

Отчасти на этом основании Н.В. Демидов называл традиционную школу «волевой школой». Она, по его мнению, строится на отработанных принципах задавания задач, действий, линий действия. Критикуя постулаты учителя, Демидов не раз говорил о том, что играть, согласно системе можно только тогда, когда размечен каждый шаг и вздох, когда без предварительной разработки люди шагу ступить не могут.

По мнению ряда исследователей, эти размышления Н.В. Демидова являются спорными и это не случайно, поскольку его метод не прошел многолетнюю школу апробации (главным образом в высшей школе). Практика ДЭ не получила широкого развития в приложении к постановочному процессу спектакля. Тогда как КЭ нередко кровно связан с практикой актерско-режиссерских поисков в постановочной работе. Некоторые резкие высказывания Демидова всегда вызывали известное отторжение у приверженцев КЭ. Например такие: «Школа Станиславского: «ты дурак, ничего не умеешь, надо учиться на сцене ходить, сидеть, смотреть, слушать...» Она убивает и выхолащивает всю душу. Моя школа: «ты все можешь, ты всю жизнь учился это делать, и ты это делаешь по меньшей мере превосходно. Надо это же делать на сцене, при публике. Делать тут в сущности нечего – все само собой

делается, только не мешай, не торопись и не вмешивайся» (Малаев-Бабель, 2018). При этом безусловно то, что сверхзадача и тех и других этюдов – нахождение верного творческого переживания, стремление к правде жизни.

Станиславский искал и находил психологический и психофизический ключ к правильному творческому самоощущению. Он полагал, что этот процесс напрямую связан с поэтапным овладением необходимыми элементами: внимание, фантазия, общение и т.п. На этих позициях изначально стоял и Демидов. Но вновь и вновь задавал себе вопросы по поводу эффективности результатов работы над КЭ. «Вы, может быть подумаете, что было много теории и мало практики? Нет. Практики было достаточно. Ошибка была в другом: в том, что мы рассудочным расчленением на элементы неделимого творческого процесса убивали самое главное: непосредственность и произвольность жизни на сцене, то есть убивали сам творческий процесс» (Демидов, 2018).

Таким образом, Демидов стоит против рассудочного творческого процесса. Бессознательное, стихийное, интуитивное творчество – цель его поисков, цель внедрения ДЭ в практику обучения актерской профессии. В результате своих исследований педагог сделал вывод о том, что «элементами творческого состояния оказались не установленные ранее элементы «системы», а новые, совсем другие – «свобода реакции», «неторопливость», «задавание» и некоторые другие. Элементы же «системы», (хотение, задача, действие, предлагаемые обстоятельства) не отвергаются, но являются элементами не творческого и сиюминутного процесса актера, а другого, смежного процесса» (Демидов, 2018). По мнению Демидова этот смежный процесс именуется в системе Станиславского «работой над анализом роли».

Демидов считает, что свобода и произвольность действий должны рождаться от прислушивания к своим собственным импульсам. В ДЭ заданный текст – это просто намек, слабый ориентир, заросшая тропинка в лесу, по которой идет плутающий путник. Заданный текст всплывает из подсознания, чтобы активизировать внутренние процессы, оставаясь в поле происходящего. И здесь необходимо определить основное отличие ДЭ от КЭ, а также рассмотреть некоторые основные проявления творческого самоощущения в этюдах Демидова.

Изначально в ЭД предлагаемых обстоятельств нет. Исполнитель или исполнители не знают ничего. Ни «Кто я?», ни «Где я? Неизвестно кто мой партнер. Обстоятельства зарождаются изнутри в процессе этюда. На это влияет атмосфера, импульсы, исходящие от партнера, заданный текст. Ответы на возникающие в процессе этюда вопросы рождаются спонтанно, на уровне ощущений. В процессе развития этюда уточняются обстоятельства, возникают подробности, усложняется структура этюда.

Проявления творческого самоощущения.

1. Живое принятие предлагаемых обстоятельств.
2. Свободное восприятие окружающей действительности.
3. Органическая реакция на впечатления.
4. Отсутствие всякого зажима.
5. Основы творческого перевоплощения.

Но разве не того же мы пытаемся достичь методом КЭ? Да, верно. И там, и тут актер стремимся к творческой свободе, желает максимально приблизиться к жизни. Но разница заключается в том, что обучающийся по методу ДЭ полагается исключительно на свою интуицию. Он обезоружен, он находится в ожидании рефлексии своего организма. И, в связи с этим, возникает важнейший вопрос совершает ли актер в данном случае все свои действия сознательно или его охватывает творческая эйфория? Ведь присутствие на сценической площадке, условность происходящего уже задают определенные правила. Сам Демидов утверждает, что волевое начало в ДЭ безусловно присутствует. По Демидову задача заключается в том, чтобы внутри актера, помимо воли, в работу включилось органическая природа и подсознание. Делать все произвольно – вот основная посылка Демидова. Но если актер действует абсолютно произвольно, значит ли это, что он утрачивает контроль над собой? Если контроль утрачен, то актеры должны угодить в оркестровую яму, а на сцене должен воцариться постановочный хаос.

Методики КЭ и ДЭ предполагают, что актеры контролируют себя. Вопрос только в том, что они контролируют? И Станиславский, и Демидов проводят четкую грань между сознанием и подсознанием в творчестве актера. И у каждого эта грань своя. И способ перехода обосновывается по-разному.

Так, К.С. Станиславский многократно говорил о важности работы с подсознанием, и тут у них с Демидовым нет спора. «Я утверждаю, что в жизни мы в большой дружбе с подсознанием. Тем более обидно, что как раз там, где оно больше всего нужно, то есть в театре, на сцене, мы находим его редко. Поищите-ка подсознание в крепко налаженном, зазубренном, заболтанном, заигранном спектакле. В нем все раз и навсегда зафиксировано актерским расчетом. Старайтесь же открыть на сцене широкий доступ творческому подсознанию! Пусть все, что мешает этому будет изъято, и то, что помогает, пусть будет закреплено. Отсюда – основная задача психотехники: подвести актера к такому самочувствию, при котором в артисте зарождается подсознательный творческий процесс самой органической природы» (Станиславский, 1938).

Их дискуссия обострилась, когда речь зашла о том, каким образом подсознание должно подключаться к актерской работе, чтобы возникла автоматическая творческая непроизвольность. Рассудочное и непроизвольное, эти враждующие области человеческой психики, по мнению Станиславского и Демидова, должны в результате достичь гармонического содружества.

Станиславский полагал, что путь к такому содружеству лежит через постепенное, волевое психофизическое конструирование, когда натренированный, свободный организм актера, его фантазия, верные действенные задачи возбуждают в нем естественные реакции и желания. Станиславский учил создавать схему роли «схему физических элементов психологических задач». Его формула, которую он вывел уже на самом последнем этапе творческих экспериментов такова: «Через сознательную психотехнику артиста, доведенную до предела, создается почва для зарождения подсознательного творческого процесса самой нашей органической природы. В этой предельности, законченности выполнения приемов психотехники и заключается чрезвычайно важное добавление к тому, что нам уже известно в области творчества» (Станиславский, 1938).

Демидов же считал, что воображение естественным образом связано не с волевым проявлением, а с состоянием покоя, когда физиологическое, непроизвольное, сиюминутное самочувствие становится главным инструментом, пружиной вскрытия верного психического процесса персонажа. Он искренне полагал, что практические занятия со студентами, построенные на передаче знаний о сути того, что такое внимание, задача, физическая правда, общение, сквозное действие, разбор процесса на детали – это отвлечение от главного.

Заключение

Надо признать, что и Станиславский, и Демидов сходятся в мнении, что граница сознательного и бессознательного пролегает там, где происходит акт перевоплощения. Но они по-разному трактуют то, как актер может идентифицировать себя в предлагаемых обстоятельствах: «Я – это я», «Я – это кто-то другой», «Я – это и я, и кто-то другой» и «Я – это не я». Мы не ставим своей целью рассмотреть этот сложный вопрос идентификации в нашем исследовании, поскольку он выходит за тематические рамки статьи и достоин отдельного изучения. Но считаем необходимым обозначить, что Н.В. Демидов, в отличие от К.С. Станиславского, полагал, что именно навык присваивания обстоятельств, приобретаемый в этюдной работе – одно из главных условий творческого перевоплощения, верного определения своего Я и поиска характерности. Он подчеркивал, что и в стихию воображения актер попадает постепенно через присваивание предлагаемых обстоятельств.

И если Демидов, в результате многолетних исследований конкретизировал возможные способы перехода к процессу подключения подсознания к творческому процессу актера, то К.С. Станиславский на последнем этапе исследований лишь утверждал, (вполне обоснованно) что переход в подсознательное творчество – это подготовленный с помощью психотехники процесс. «Природа ждет лишь толчка», некоего катализатора процесса. На вопрос: «Где же его искать?» Станиславский ответил так: «Везде: в представлениях, в видениях, в суждениях, в чувствах, в хотениях, в мельчайших душевных и физических действиях, в новых ничтожных деталях вымысла воображения, в объекте, с

которым общаешься, в неуловимых подробностях окружающей вас на подмостках обстановки, в мизансцене. Мало ли где и в чем можно находить маленькую, подлинную, человеческую, жизненную правду, вызывающую веру, создающую состояние "Я есмь"» (Станиславский, 1938).

И это размышление почти полностью совпадает с тем, о чем говорит Демидов спустя много лет, после расставания со своим гениальным наставником. Предчувствие великого учителя ученик воплотил в своих этюдах. Насколько верна разработанная Н.В. Демидовым методика и будет ли она широка внедрена в практику педагогики высшей школы, покажет время. Несомненно одно – и «классический» и «демидовский» этюды направлены на развитие органической природы и должны быть восприняты, как два связанных между собой метода. Найти ключи взаимодействия, последовательности использования в учебном процессе – эта увлекательная, творческая задача современной театральной педагогики. И, как нам кажется, на этом пути нас непременно ждут новые открытия.

Список литературы

1. Богданова Л.А. Школа актерской индивидуальности Н.В. Демидова. М.: ГИТИС. 2017. 165 с.
2. Вахтанговская театральная школа: учебно-методическое пособие. Под редакцией П.Е. Любимцева. СПб.: Планета музыки, 2021. 292 с.
3. Виноградская И.Н. Станиславский репетирует. Записи и стенограммы репетиций. М.: СТД РСФСР, 1987. 592 с.
4. Демидов Н.В. Искусство жить на сцене: из опыта театрального педагога. М.: ГИТИС, 2018. 478 с.
5. Корогодский З.Я. Этюд и школа. М.: Советская Россия, 1975. 112 с.
6. Малаев-Бабель А.А. В театральной школе Николая Демидова. М.: ГИТИС, 2018. 446 с.
7. Павлов И.П. Рефлекс свободы. М.: Директ-Медиа, 2014. 412 с.
8. Станиславский К.С. Работа актера над собой. М.: Искусство, 1938. 575 с.
9. Шичко Г.А. Вторая сигнальная система и рефлекторная деятельность. Л.: Медицина, 1969. 224 с.

The development of sketch technique in the Russian theater school. Methods of K.S. Stanislavsky and N.V. Demidov

Sergey S. Pronin

Professor

St. Petersburg University of the Humanities of Trade Unions

St. Petersburg, Russia

kantervo@mail.ru

ORCID 0009-0007-6396-3313

Received 02.02.2024

Accepted 26.03.2024

Published 30.04.2024

UDC 792.028.3(470)(075)

DOI 10.25726/d5927-0071-3014-z

EDN LGXWDX

VAK 5.8.2. Theory and methodology of teaching and upbringing (by fields and levels of education) (pedagogical sciences)

OECD 05.03.HB EDUCATION, SCIENTIFIC DISCIPLINES

Abstract

The author explores the problem of the mutual influence of various methods of using sketching techniques in teaching acting. The classical approach has undergone a significant evolution over the past hundred years. The principles of education of future actors based on improvisation, laid down by K.S. Stanislavsky, were creatively comprehended and developed by his famous pupil N.V. Demidov. The article analyzes the similarities and differences between the two approaches, identifies the possibility of their mutual use in teaching the acting profession in higher education.

Keywords

sketch, improvisation, well-being, proposed circumstances, will, unconscious, conscious, action.

References

1. Bogdanova L.A. N.V. Demidov's School of acting personality. M.: GITIS. 2017. 165 p.
2. Vakhtangov Theater School: an educational and methodological guide. Ed. by P.E. Lyubimtsev. SPb.: Planet of music, 2021. 292 p.
3. Vinogradskaya I.N. Stanislavsky is rehearsing. Recordings and transcripts of rehearsals. M.: STD RSFSR, 1987. 592 p.
4. Demidov N.V. The art of living on stage: from the experience of a theater teacher. M.: GITIS, 2018. 478 p
5. Korogodsky Z.Ya. Etude and school. M.: Soviet Russia, 1975. 112 p.
6. Malaev-Babel A.A. At the theater school of Nikolai Demidov. M.: GITIS, 2018. 446 p
7. Pavlov I.P. Reflex of freedom. M.: Direct Media, 2014. 412 p.
8. Stanislavsky K.S. The actor's work on himself. M.: Art, 1938. 575 p.
9. Shichko G.A. The second signaling system and reflex activity. L.: Medicine, 1969. 224 p.