Л. А. Богданова

ШКОЛА АКТЁРСКОЙ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ НИКОЛАЯ ВАСИЛЬЕВИЧА ДЕМИДОВА

Одним из ближайших учеников и соратников К. С. Станиславского был Николай Васильевич Демидов. Живя и работая вместе со Станиславским более 30 лет, Демидов участвовал в теоретической разработке Системы и на практике отрабатывал и проверял все её элементы. Выявив слабые и недоработанные стороны Системы, Демидов нашёл пути их усовершенствования и преодоления, создав свой метод начальной подготовки актёров, получивший название «школы Демидова». Считая одной из основных задач театральной педагогики сохранение творческой индивидуальности артиста, основываясь на психологических особенностях личности, Демидов выделил четыре основных типа актёров. Эта классификация представляется чрезвычайно важной, так как диктует способ обучения, который помогает раскрыть индивидуальное дарование артиста и является наиболее эффективным именно для данного человека.

Ключевые слова: система Станиславского, школа Демидова, восприятие, импровизация, аффективность, типы актёра.

L. Bogdanova

N. V. Demidov School of Actor's Personality

One of the closest disciples and co-workers of Stanislavsky was Nikolai Demidov. Living and working together with Stanislavsky for more than 30 year, Demidov was involved in the development of the system theory and practice working out and checked all of its elements. He has identified the weaknesses and unsolved aspects of the system and then found ways to improve and overcome them by creating a method of initial actors training, known as the School Demidov. Demidov considered that one of the main objectives of theatrical pedagogy is preserving creative personality of the actor, based on the psychological characteristics of the individual. Demidov has distinguished four main types of actors. This classification is extremely important as it dictates the way of learning, which helps to reveal the individual talent of the artist and is most effective for that particular person.

Keywords: Stanislavsky system, Demidov School, perception, improvisation, affectivity, types of actor.

Готовя книгу «Работа актёра над собой» для печати, Станиславский настаивает на участии этого человека в качестве редактора и помощника для завершения работы над книгой, собирается сделать его соавтором. Впоследствии Константин Сергеевич ограничится выражением своей искренней благодарности за помощь при создании этой книги. И ещё он напишет: «Это чрезвычайно ценный работник в искусстве и мой бли-

жайший помощник по педагогической и исследовательской деятельности» [13, с. 166]. И далее: «Он давал мне ценные указания, материалы, примеры. Он высказывал мне свои суждения и вскрывал допущенные мною ошибки» [13, с. 8].

Кто же этот человек, указывавший Станиславскому на ошибки (явно не грамматические), с мнением которого Константин Сергеевич считался, помощь которого принимал? Это — ученик и ближайший соратник Станиславского на протяжении свыше 30 лет Николай Васильевич Демидов.

Николай Васильевич Демидов родился 25 ноября (8 декабря по новому стилю) 1884 года в городе Иваново-Вознесенске (в настоящее время — г. Иваново). Его отец — Василий Викторович Демидов был основателем, драматургом, режиссёром и актёром Народного театра в этом городе. Улица Демидова в Иванове названа в честь отца Николая Васильевича.

Будучи слабым и болезненным ребёнком, Николай Демидов много занимался спортом, сам разработал для себя комплекс индивидуальных лечебных упражнений. Полностью излечившись и физически окрепнув, добился личных европейских рекордов в тяжёлой атлетике, а также открыл в родном городе отделение Санкт-Петербургского атлетического общества, в котором разработал и внедрил систему индивидуального (!) физического и нравственного воспитания спортсмена.

В 1907 году, в возрасте 23 лет, Николай Демидов переехал в Москву и поступил на медицинский факультет Московского университета.

Интерес к театру у Демидова не ослабевал, а благодаря занятиям в спортивной школе он познакомился с Леопольдом Антоновичем Сулержицким, который привёл молодого медика за кулисы МХТ.

Станиславский не мог не заметить талантливого юношу, разносторонность интересов которого побудила Константина Сергеевича поручить Демидову физическое и нравственное воспитание своего сына.

В течение целого ряда лет, почти ежедневно бывая в качестве гувернёра в доме и сопровождая семью Станиславского в летних поездках, Демидов непосредственно участвовал в беседах Станиславского о природе творчества актёра и помогал ему в сборе научного материала по этому вопросу.

Одновременно Демидов продолжал обучение на медицинском факультете, специализировался в области психиатрии, познакомился с тибетской медициной, изучал йогу. В 1913 году окончил медицинский факультет и до 1919 года работал врачом, совмещая медицинскую деятельность с театральной. А с 1919 года, по настоянию Станиславского, перешёл на работу в театр окончательно.

Знакомство с театральной сущностью во всех её проявлениях с детских лет, многогранность и фундаментальность образования, философский склад ума, методичность мышления при живой фантазии и ярком воображении, педагогическая одаренность и исследовательские способности позволили Демидову провести скрупулёзный анализ качества одарённости актёра и выделить четыре основных типа актёрской индивидуальности.

Развёрнутую, образную и точную характеристику каждого типа можно прочесть в 4-томном издании Н. В. Демидова «Творческое наследие» [3, с. 177–245].

В зависимости от психологических отличий, а также от качества специфических актёрских способностей или разницы творческого склада, Демидов выделил четыре основные группы актёров: *имитаторов, эмоциональных, аффективных* и *рационалистов*. Собственно, люди, полностью отвечающие характеристике четвёртой группы, для творческих профессий не пригодны и как артисты малосостоятельны. Но представители той или иной группы в чистом виде встречаются редко, чаще приходится иметь дело со смешанным вариантом творческих особенностей, и добавление небольшого количества рациональности предста-

вителям творческих типов личности, как правило, не вредит.

Названия типов — говорящие, объясняющие суть образа. Эта классификация представляется весьма важной при обучении актёра. Особенности творческой личности зачастую диктуют способ обучения, наиболее эффективный именно для данного человека. Способ, который не поломает, не искалечит, не извратит природу актёра, а, наоборот, поможет раскрыться дарованию и укрепит его индивидуальность, позволив наиболее полно использовать талант и особенности данного артиста.

«В конце концов, актёры в моём представлении распались на несколько совершенно определённых групп. И, прежде чем начинать работать с ними, я сначала пытался определить, рассмотреть каждого — что это за дарование, к какой группе относится? — Тогда уж соответственным образом и действовал» [3, с. 178].

Имитатор

Чрезвычайно впечатлителен к внешней форме. Рассказывает, не *что именно* произошло, а *как оно выразилось*. Общее, мелочи, детали не только видит и слышит — ухватывает всем своим существом. Изображает, показывает, копирует, представляет. Выдает сразу результат, процесс ему не свойственен.

Сильная сторона имитатора — острая выразительная форма, яркая характерность персонажа. Идеал школы представления — *мастер формы*. Прекрасный рассказчик. Может быть звездой эстрадных выступлений.

Слабая сторона — ограниченность репертуара из-за ограниченных возможностей. Имитатор — бегун на короткие дистанции. Острота и яркость формы без внутреннего наполнения хороши в гротесковых постановках, где нужны короткие яркие мазки с элементами карикатуры. Типичным имитаторам лирико-поэтический и героический репертуар не доступен.

(В качестве примера можно привести выступление известного комедийного артиста, когда он, желая доказать свои возможности в трагическом амплуа, прочёл с эстрады монолог Гамлета. Зрители, обмерев от неожиданности в первые секунды, затем неудержимо хохотали всё оставшееся время монолога. Выступление имело колоссальный успех, но совсем не тот, которого ждал артист).

Эмоциональный тип

Не столько наблюдает, сколько *сразу действует*: отдавшись впечатлениям, сливается с окружающим, создаёт воображаемые препятствия, борется с ними. На сцене, проникаясь сочувствием к персонажу, сразу же примеряет на себя «шкуру действующего лица» и в ней ныряет в гущу обстоятельств его жизни. Ничего не изображает, «живёт» на сцене. О результате не думает, весь в процессе.

Сильная сторона артиста эмоционального типа — в том, что, глядя на его игру, зритель забывает о форме, забывает о том, что он — в театре, сочувствует живому человеку и переживает жизнь героев пьесы, страдая и радуясь вместе с ними. Лучшие роли эмоционального актёра можно назвать *художественным* воспроизведением жизни.

Слабая сторона эмоционального — скучное *правдоподобие*. Оно возникает сразу, лишь только уменьшается наполненность ролью, «…чуть только актёр живёт не до конца в предполагаемых «обстоятельствах», — сейчас же получается уже не «правда», а «правдоподобие» [3, с. 231]. А так как острой формы имитатора у артиста эмоционального типа, как правило, нет, а правдоподобие само по себе не увлекает, зрителю становится просто скучно.

Ещё одна часто встречающаяся «слабость» актёров эмоционального типа — манера играть самих себя в предполагаемых обстоятельствах пьесы.

Рационалист

Уравновешен, гармоничен, трезв. Может быть и чувствителен, но в меру. Рассудочен, аналитичен. Все чувства, как правило, — под контролем, самообладание — прежде всего.

Такой человек — находка для общества, но не для сцены! Бедный зритель и бедный артист! Зритель вынужден созерцать внешнее обозначение чувств, а сам артист — заниматься малопочтенной и весьма неприятной ерундой.

«Он человек вполне трезвый и «реальный», а на сцене как раз всё обратное — всё нереальное, всё фантазия и мечта!.. На него возложена обязанность что-то изобразить… сам он намазан, на голове его парик, на плечах какой-то кафтан… перед ним стоит не менее намазанная и не менее смехотворно одетая, хорошо знакомая ему актриса, и он должен считать её… своей сестрой или возлюбленной и произносить по её адресу какие-то страстные монологи в стихах или прозе…» [3, с. 226]. Разве это занятие для серьёзного человека?! Казалось бы, ничего менее подходящего для театра и придумать нельзя.

Но в жизни всякое случается. И рационалисты на сцене — не такая уж редкость.

О сильных сторонах смешно говорить, если перед нами — рационалист, так сказать, в чистом виде. А вот если добавить рационализм к аффективности, то может получиться Томмазо Сальвини или Эрнесто Росси, прибавить еще дар имитатора — получится Михаил Чехов, а рационализм в сочетании с выраженной эмоциональностью вообще может родить великих реформаторов сцены — К. С. Станиславского, например, или Е. Б. Вахтангова. В качестве очень редкого сочетания всех четырёх типов Демидов приводит великого английского актера XVIII века эпохи Просвещения, а также режиссёра, драматурга и администратора (основателя и хозяина собственного театра Друри-Лейн) — Дэвида Гаррика.

Слабые стороны рационалиста тоже совершенно очевидны. Фантазия и трезвый взгляд на вещи — антиподы по своей сути. Но как ни парадоксально сочетание воды и камня, льда и пламени, в жизни они встречаются не так уж и редко.

Аффективный

Демидов считал этот тип актёра самым сложным и самым желанным для театра.

Чрезвычайно эмоционален, и в силу этой чрезвычайности на внешние впечатления жизни отвечает не гармоничным слиянием с нею (как происходит у актёра эмоционального типа), а неким внутренним взрывом неожиданных личных ассоциаций, которые могут быть никак не связаны с реальным раздражителем.

«Его 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» [3, с. 183].

Чтобы лучше понять природу такого рода актёров, уточним значение слова «аффект». Аффект — от латинского слова affectus, означает переживание, душевное волнение, страсть. Это состояние такого психического возбуждения, которое *видоизменяет течение спокойной человеческой мысли*. Человек оказывается во власти чувств, которые *не может сдержать*. Википедия характеризует аффект как термин философии и психологии, означающий относительно кратковременное, сильно и бурно протекающее эмоциональное переживание. Для нас важно определение слова «аффективный», данное в Словаре русского языка: «Аффективный — повышенно эмоциональный». И тут же приводится высказывание Станиславского из письма к А. Я. Гуревич от 9 апреля 1931 года: «На сцене артист живёт подлинным чувством, но аффективного происхождения, то есть подсказанным аффективной памятью» [12, с. 52].

Сильные стороны. Спектакль с участием крупного актёра аффективного типа неза-

бываем. Ни у знатоков театра, ни у далёких от искусства зрителей не возникает желания анализировать увиденное. Зритель испытывает потрясение, доходящее (при выступлении больших талантов) до катарсиса.

Недаром представителями аффективного типа были такие мировые величины, как Мочалов, Олдридж, Ермолова, Дузе, Стрепетова, Терри, Комиссаржевская. «Показательны примеры представителей аффективного типа в других искусствах: Данте, Микеланджело, Шиллер, Бетховен, Достоевский» [3, с. 184].

Хотя амплуа артиста в настоящее время во многом утратило своё значение, хочется заметить, что трагиком может быть только актёр аффективного типа.

Слабые стороны. Отсутствие стандартных, послушных эмоций. Эмоции аффективного артиста неожиданны и мало управляемы. Взрывы актёрского темперамента могут быть не только чудесными и вдохновенными. Иногда он напоминает дикого и страшного зверя. Если в трагедии аффективный актёр по каким-либо причинам не справился со своим темпераментом, его может «занести» в самых неожиданных и для пьесы несущественных местах. Выпалит «аффективный» всю свою энергию в первом же акте, на кульминационную сцену ничего не оставит — вся пьеса непонятным образом перекосится. Или в комедии может неожиданно выдать трагическую ноту.

Ещё большую опасность несут в себе так называемые «внутренние взрывы»: вдруг возникнет у актёра личная болезненная ассоциация, не имеющая к пьесе никакого отношения! Внутри у него все бурлит, аффективный актёр «прозрачен» — зритель видит: внутри у него бушует пожар, а по какому поводу — не ясно. Взрыв выхода не находит, зритель — в недоумении, актёр же получает удар по собственному здоровью. Организм вынужден защищаться — и вот на смену чувствительности и возбудимости приходят холодность и ледяное спокойствие, вплоть до тупости. А если такой защитный «колпак» накроет артиста во время спектакля?. .

Выраженная, мало контролируемая зависимость от собственного настроения — большой минус аффективного актёра.

Чрезвычайная чувствительность, ранимость, взрывчатость являются, по сути, как сильными, так и слабыми его сторонами. Тут всё и зависит от школы, впрочем, что есть школа для аффективного актёра? Пока что большинство гениальных аффективных артистов были, по сути, самоучками.

Школу для аффективных актёров мечтал создать Николай Васильевич Демидов.

Человек существует не только в природном, физическом, но и в психологическом мире с его неотъемлемым компонентом — символической средой, которую он создает сам. Особенно ярко проявляется символизм среды в мире театра. Фактически на театральной сцене создается свой мир, «вторая природа», которая является частью нашей культуры. И в это культурное пространство включается как центральный психофизиологический объект — актёр.

В процессе обучения театральному мастерству актёру нужно овладеть искусством создания символической театральной среды в такой мере, чтобы зритель воспринимал её ярче и наиболее выпукло, по сравнению со средой обычного природного физического мира. Для этого актёр должен не только приобрести определённые знания, овладеть специфическими умением и навыками, но и довести их до реализации на подсознательном, практически автоматическом уровне.

Выдающиеся актёры на театральной сцене интуитивно или намеренно переходят к изменённому состоянию сознания — к сознанию своего героя. Это — своеобразное изменение состояния сознания, которое ни в коей мере не является патологическим. Основное отличие артистического изменения состояния сознания от болезненных проявлений заключается «в интуитивной или волевой управляемости, в ясном осознании произошедшего преображения при полном

сохранении собственного «я», под его контролем и без утраты индивидуальных эмоционально-психологических характеристик» [8, с. 302]. Более того, собственные эмоционально-психологические особенности сознательно (или бессознательно) используются при реализации эмоций, психического настроя и поведения представляемого героя. В идеале это должно происходить каждый раз на уровне высочайшего психоэмоционального напряжения, которое обеспечивает и быстрое заучивание роли, и естественность поведения героя, являя миру эмоции и действия, идущие действительно изнутри исполнителя, даже если чувства и поступки сценического персонажа самому исполнителю не свойственны. Фактически происходит осознанное и контролируемое «раздвоение» сознания. Добиться такого перевоплощения без специального обучения могут единицы — гениальные актёры, «поцелованные Богом».

Чтобы понять природу творческого процесса, Демидов сравнивает воспроизводимые артистом различные физиологические ощущения на сцене с обычными бытовыми реакциями на те же самые раздражители. За реакцию организма на реальный раздражитель (холод, жажда, боль и т. д.) отвечает первая сигнальная система. В результате в ответ на соответствующее воздействие мы дрожим, потеем, хватаемся за ушибленное место — в каждом данном случае сигналом для реакции является непосредственный факт.

На сцене, как правило, реальное воздействие отсутствует, факт воздействия существует только в воображении. За возникающий рефлекс в данном случае отвечает вторая сигнальная система. Она отличается от первой тем, что обеспечивает реакцию не на непосредственное воздействие, а на *память о воздействии (и воображение воздействия)* [11, с. 386–387].

Слово, мысль, ассоциация рождают воспоминание о воздействии, и это воспоминание сопровождается всеми как физиологическими, так и психологическими ощущениями и переживаниями, которые сопровождали реальное воздействие.

«Работа актёра на сцене почти вся сплошь состоит из реакции на воображаемые факты, на воображаемые обстоятельства. И этот закон второй сигнальной системы — *непременно рефлекторно отзываться на слова и мысли* (курсив Н. В. Демидова) — является основой творчества актёра на сцене. Поэтому в первую очередь актёру надо *развивать и культивировать в себе способность свободно отдаваться реакции, рефлекторно возникшей от восприятия воображаемого* (курсив Н. В. Демидова)» [4, с. 46]. Самый простой и убедительный пример работы второй сигнальной системы можно получить, представив ломтик свежего лимона во рту.

«Надо приучать себя к культуре ассоциативных связей, тонких, косвенных, но крайне важных в искусстве» [7, с. 274].

Как поступает в жизни большинство людей, столкнувшись с неприятным воспоминанием или ассоциацией? Стараются как можно скорее выбросить их из головы! И начавшийся процесс рефлекторной реакции тормозится и сглаживается. Скорость торможения, как и яркость ассоциаций, у всех различна в зависимости от темперамента, состояния нервной системы и прочих факторов, но в повседневной жизни у большинства людей вошло в привычку *рефлекторную непроизвольную реакцию тормозить*, что вполне оправдано, так как проявление детской непосредственности у взрослых в обычной жизни неразумно и опасно. Но 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» [10, с. 4].

В. Э. Мейерхольд, не будучи учёным, но являясь выдающимся практиком и теоретиком театра, характеризовал рефлекторную

возбудимость как «сведение до минимума процесса осознания задания» [10, с. 3].

В русском театре К. С. Станиславский подошел вплотную к созданию уникальной системы перевоплощения актёра, получившей развитие в режиссёрской и педагогической деятельности его учеников: Е. Б. Вахтангова, Н. В. Демидова, М. А. Чехова.

«Единственный профессиональный психолог среди мастеров русского театра, Демидов доказал со всей научной точностью, …что подсознательное, интуитивное восприятие текста актёром всегда верно, и это восприятие неизбежно продолжает жить в актёре. Даже в тех случаях, когда режиссёры или сами актёры внедряют интеллектуальную концепцию роли, противоречащую стихийно возникшему восприятию, такая концепция вступает в неизбежный конфликт с внутренним творческим процессом актёра. Даже если актёр мобилизует всю свою волю, чтобы воплотить интеллектуальную концепцию, подсознательные импульсы будут развиваться параллельно и проявятся во время репетиций и спектаклей в виде дисгармоничных внутренних и внешних течений. В результате зрителю будет виден некий психофизический раскол в актёре, к тому же сильно увеличенный условиями сцены» [9].

Во время обучения актёру важно научиться приходить в такое состояние, когда расщепление сознания позволяет одновременно вести «жизнь образа» и «самонаблюдение». «Чем больше ты вошёл в образ — тем больше расщеплённость. А чем полнее расщеплённость, тем отчётливее и независимее действует каждая из отщепившихся частей… главное условие верного творческого состояния на сцене — *расщеплённость сознания* (курсив Н. В. Демидова)» [6, с. 105].

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.

Н. В. Демидов уточнил и конкретизировал способ поиска в себе неведомых до сих пор особенностей своей собственной личности: «Тут ни о раздвоении, ни о перевоплощении, ни о творчестве думать, конечно, нельзя ни минуты… Раздвоение возникает только тогда, когда *часть вашей личности живёт, живёт искренне и до конца в данных обстоятельствах*. Под видом… кого хотите, но это — часть вашей личности. Знакомая вам или совсем для вас неожиданная — это часть вашей личности. Как найти её,… как, наконец, «выделить» её? Не надо выделять, сама выделится. Вы делаете так, как будто *вы сами целиком* находитесь в обстоятельствах пьесы и когда начнете говорить слова или слушать партнёра, то заметите, что у вас начинают мелькать мысли и пробуждаться чувства, вам лично (в вашей бытовой жизни) не свойственные, как будто вы стали не совсем-то вы, а какой-то другой. Сдвиг совершается *сам собой*, без всякого с вашей стороны специального заказа (курсивы Н. В. Демидова)» [6, с. 106–107].

Актёру важно не только овладеть способностью перехода в описываемое состояние сознания и уметь осознавать его, но и научиться управлять этим «двойственным» состоянием. Возможно, именно это умение (природное или приобретённое) определяет в значительной мере профессиональную пригодность человека к актёрской деятельности.

Как же совместить свободное и непринуждённое существование в образе и контроль над степенью погружения в образ? «Чем больше «целиком» вы будете отдаваться жизни роли, тем больше пробуждается к

жизни и ваше наблюдающее сознание. И вы начинаете всё кругом себя трезво видеть, *не нарушая жизни второй части вашей личности* (курсив Н. В. Демидова). Если же начать с поисков именно трезвости и двойственности, то ничего не выйдет. Эти процессы расщепления должны совершаться непременно «в темноте» нашей психики» [6, с. 107]. Получается парадоксальная ситуация: интуитивное управление наблюдающей части сознания над свободными и непроизвольными эмоциональными проявлениями личности образа, существующего в обстоятельствах пьесы. И хотелось бы сделать управление этими навыками максимально бессознательным, доведённым до автоматического, практически подсознательного уровня.

С научной точки зрения, нет разницы между чувством в искусстве и реальным чувством. «Искусство есть центральная эмоция, разрешающаяся преимущественно в коре головного мозга. Эмоции искусства суть умные эмоции… Дидро прав со своей точки зрения, когда говорит, что актёр плачет настоящими слезами, но слёзы его текут из мозга, и этим он выражает самую сущность художественной реакции как таковой». При этом Выгодский обращает внимание на реальность чувств играющих, но подчеркивает, что реальность чувств обеспечивает их фантазия. «Психологический механизм игры всецело сводится к работе воображения. Игра есть не что иное, как фантазия в действии» [1, с. 163].

Л. С. Выготский для разрешения вопроса 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» [1, с. 167].

Один и тот же возбуждающий фактор действует на различных людей по-разному, активизируя у каждого лишь определённые отделы нервной системы, обеспечивая, таким образом, индивидуальность восприятия и реакции. Человек воспринимает только ту часть информации окружающей среды, которая находится в рамках текущей доминанты восприятия данного человека, остальное он не видит, не слышит, не ощущает, то есть никоим образом не воспринимает. Учение А. А. Ухтомского о доминанте, очень значимое в нейробиологии, в практической деятельности театрального педагога важно для понимания индивидуальной природы восприятия окружающего мира и творческих особенностей актёра. Л. В. Грачёва, доктор искусствоведения, профессор Театральной академии Санкт-Петербурга, много лет изучающая психофизиологические и нейробиологические характеристики студентов актёрских факультетов театральных вузов Санкт-Петербурга, 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. …Сила действия подкорковых задерживающих механизмов по существу равна силе воли. Это означает, что управление процессами возбуждения — торможения — реальный механизм самоуправления, саморегуляции. …Именно он лежит в основе всех видов самовоздействия, самовоспитания, саморазвития. Необходимо научить организм быть разным: *снять мышечные и психические барьеры, ограничивающие реакции и восприятие* (курсив мой. — *Л. Б.*) [2, с. 45].

Устранить мышечные и психические барьеры только волевым усилием невозможно. «А. А. Ухтомский делал упор не на интеллектуальные структуры мышления, а выдвигал на передний план возникновение новых доминант (мотиваций), организующих новый психологический опыт. …Избавление от «брони», расширение восприятия, следующее за этим развитие воображе-

ния — это способы подготовки психофизики человека к восприятию нового, не бывшего в прошлом опыте, способ овладения творческим самочувствием» [2, с. 46].

Исследуя механизм сценического восприятия и тем самым открывая подступы к внутренней технике актёра, Демидов более чем на столетие опередил своё время. Основной акцент демидовской школы лежит на интуитивном творческом восприятии актёра, восприятии подсознательном, неаналитическом.

Свобода творчества исключает жёсткую фиксацию самочувствия (при помощи задач), рисунка пьесы (при помощи мизансцен). Демидов называл фиксацию недоверием к творчеству. Фиксация найденного убивает индивидуальность художника [5, с. 211–212].

Школа Демидова подошла к решению сложной театральной задачи: постоянно вдохновенная игра, в основе которой лежит творческая импровизация, ограниченная лишь авторским текстом и обстоятельствами пьесы.

Школа Демидова родилась внутри системы Станиславского как продолжение, уточнение, дополнение, изменение и естественное дальнейшее развитие живого учения. Любое практическое применение какого бы то ни было теоретического открытия вносит свои уточнения и корректуры. Ученики и последователи Н. В. Демидова также что-то добавили, что-то изменили в технике преподавания Школы. Что-то ещё ждёт уточнения и развития.

Сопоставление достижений творческой мастерской Станиславского и его учеников и последователей, в первую очередь, Демидова Педагога, позволяет рассмотреть проблему становления творческой личности на примере путей воспитания-становления актёра-профессионала.

Система сотворена как результат огромного постановочного опыта Мастера, и призвана была вести актёра за собой (за постановщиком — аналитиком, режиссёром), определяющим, почему и как должны быть испытаны и воплощены в действии чувства персонажа в данной постановке. Зрительный образ и звучание произведения определяются мыслью режиссёра, его видением, его установками. Но реальный успех возможен лишь в одном случае — если всё это высвечивается перед зрителем *вдохновенной игрой актёра*. Должна быть свободная, творческая импровизация в рамках обусловленной текстом и сюжетом ситуации. Тогда это будет реальная для зрителя жизнь.

Сохранить и подчеркнуть творческую индивидуальность актёра, учитывая особенности его личности, *добавить недостающее, уравновесить чрезмерное* — на это направлены основные усилия Школы Актёрской Индивидуальности Николая Васильевича Демидова, которую современники называли Школой Актёрской Гениальности.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Выготский Л. С.* Психология искусства. М.: Искусство, 1968. 576 с.
2. *Грачёва Л. В.* Актёрский тренинг или терапия «бытового паралича». (Глава из книги «Как рождаются актёры») СПб.: Сотис, 2001. 188 с.
3. *Демидов Н. В.* Творческое наследие: В 4 томах. Том 1. Книга 2. Типы актёра. СПб.: Гиперион, 2004. 424 с.
4. *Демидов Н. В.* Творческое наследие: В 4 томах. Том 2. Книга 3. Искусство жить на сцене. СПб.: Гиперион. 2004. 560 с.
5. *Демидов Н. В.* Творческое наследие: В 4 томах. Том 3. Книга 4. Творческий художественный процесс на сцене. СПб.: Нестор-История, 2007. 480 с.

6. *Демидов Н. В.* Творческое наследие: В 4 томах. Том 4. Книга 5. Теория и психология творчества актёра аффективного типа. СПб.: Балтийские сезоны, 2009. 656 с.
7. *Кнебель М. О.* Поэзия педагогики. О действенном анализе пьесы и роли. М.: ГИТИС, 2010. 422 с.
8. *Левин К.* Динамическая психология. М.: Смысл, 2001. 572 с.
9. *Малаев-Бабель А. А.* Введение к проекту параллельной публикации наследия Н. В. Демидова на русском и английском языках. Рукопись от 27. 05. 2013.
10. *Мейерхольд В., Бебутов В., Аксёнов И.* Амплуа актёра. М.: ГВЫТМ, 1922. 16 с.
11. *Павлов И. П.* Полное собрание сочинений. М.; Л., 1951. Изд. 2-е. Том 3. Книга 2. 439 с.
12. Словарь русского языка: В 4 томах. М.: Русский язык, 1985. Том 1. 696 с.
13. *Станиславский К. С.* Работа актёра над собой. Собр. соч.: В 8 томах. М.: Искусство, 1954. Том 2. 511 с.

REFERENCES

1. *Vygotskij L. S.* Psihologija iskusstva. M.: Iskusstvo, 1968. 576 s.
2. *Grachjova L. V.* Aktjorskij trening ili terapija «bytovogo paralicha». Glava iz knigi «Kak rozhdajutsja aktjory». SPb.: Sotis, 2001. 188 s.
3. *Demidov N. V.* Tvorcheskoe nasledie: V 4 tomah. Tom 1. Kniga 2. Tipy aktjora. SPb.: Giperion. 2004. 424 s.
4. *Demidov N. V.* Tvorcheskoe nasledie: V 4 tomah. Tom 2. Kniga 3. Iskusstvo zhit' na stsene. SPb.: Giperion. 2004. 560 s.
5. *Demidov N. V.* Tvorcheskoe nasledie: V 4 tomah. Tom 3. Kniga 4. Tvorcheskij hudozhestvennyj protsess na scene. SPb.: Nestor-Istorija, 2007. 480 s.
6. *Demidov N. V.* Tvorcheskoe nasledie: V 4 tomah. Tom 4. Kniga 5. Teorija i psihologija tvorchestva aktjora affektivnogo tipa. SPb.: Baltijskie sezony, 2009. 656 s.
7. *Knebel' M. O.* Pojezija pedagogiki. O dejstvennom analize p'esy i roli. M.: GITIS, 2010. 422 s.
8. *Levin K.* Dinamicheskaja psihologija. M.: Smysl, 2001. 572 s.
9. *Malaev-Babel' A. A.* Vvedenie k proektu parallel'noj publikatsii nasledija N. V. Demidova na russkom i anglijskom jazykah. Rukopis' ot 27.05.2013.
10. *Mejerhol'd V., Bebutov V., Aksjonov I.* Amplua aktjora. M.: GVYTM, 1922. 16 s.
11. *Pavlov I. P.* Polnoe sobranie sochinenij. M.; L., 1951. Izd. 2. Tom 3. Kniga 2. 439 s.
12. Slovar' russkogo jazyka: V 4 tomah. M.: Russkij jazyk, 1985. Tom 1. 696 s.
13. *Stanislavskij K. S.* Rabota aktjora nad soboj. Sobranie sochinenij: V 8 tomah. M.: Iskusstvo, 1954. Tom 2. 511 s.

Т. Ю. Прудникова

АРХИТЕКТУРНЫЙ КОНКУРС В КОНТЕКСТЕ «КУМУЛЯТИВИЗМА» (НА ПРИМЕРЕ КОНКУРСОВ НА ПРОЕКТ РЕКОНСТРУКЦИИ И ЗАСТРОЙКИ ПРОСПЕКТА ИМ. И. В. СТАЛИНА 1940–1950-х гг.)

Важнейшей архитектурной практикой в СССР 1940–1950-х гг. были архитектурные конкурсы, которые регламентировали художественную жизнь страны и служили зеркалом архитектурной профессии. На материалах архитектурных конкурсов 1940–1950-х гг., проведенных ЛОССА на проект реконструкции проспекта им. И. В. Сталина (Московского проспекта) в Ленинграде, выявляется спектр приемов, характерных для сложившейся