

DOI: 10.17805/trudy.2021.4.4

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

## ОСОБЕННОСТИ СЦЕНИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

В.А. Юркин

Московский гуманитарный университет

**Аннотация:** Автор размышляет о том, как воплощаются творческие замыслы в работе актера, дает анализ сценического искусства на примерах выдающихся деятелей театра различных эпох. Смыслом творчества актера становится рождение на сцене полнокровного образа, когда зритель следит за развитием судьбы героя, изменениями его характера и происходит, как говорил Константин Станиславский: «воплощение на сцене жизни человеческого духа».

**Ключевые слова:** сценическое искусство, актер, перевоплощение, творчество

## FEATURES OF STAGE ACTIVITY

V.A. Yurkin

Moscow University for the Humanities

**Abstract:** The author reflects on how creative ideas are embodied in the work of an actor; gives an analysis of stage art on the examples of outstanding theater figures of different eras. The meaning of the actor's creativity is the birth of a full-blooded image on the stage, when the viewer follows the development of the hero's fate, changes in his character and, as Konstantin Stanislavsky said, «the embodiment of the human spirit on the stage of life» takes place.

**Keywords:** stage art, actor, reincarnation, creativity

Известно, что в сценическом искусстве актер выступает в одно и то же время и в качестве создателя, и в качестве материала, из которого формируется сценический образ, и в качестве финального итога – предмета творческих усилий. Собственно, такое характерное свойство и применялось знаменитыми режиссерами – авторами собственных театральных систем при их создании. Явление, заключающееся в том, что в актере одновременно уживаются и «автор», и «исполнитель», названные режиссеры применяли для разработки некоторых приемов актерской игры.

Характер актера-художника неразрывно взаимосвязан с образом личности, возникающей на театральных подмостках и при этом наделенной собственной, особенной судьбой и характером. При этом такая вновь создаваемая личность играемого персонажа имеет место исключительно в то время, когда раздвигается занавес, и актер в гриме и костюме предстает перед публикой. Именно синтез личностей актера и персонажа рождает наиболее значительное чудо театра – формирование неведомой прежде персоны с собственными чертами в виде характера, темперамента, отношения с миром и социальной ролью.

Согласно русской реалистической традиции актерской игры высшая цель состоит в воссоздании на сцене характера – социального типа, в воспроизведении «жизни человеческого духа». Для театра психологической школы особенно

характерны такие интенции, как постижение глубин человеческой души, жизнь актера печалью и радостью своего персонажа. Актерская жизнь, ход его мыслей, стремление к достижению цели происходят непосредственно на глазах публики и совместно с ней. Одновременно осмысливается динамика времени и взаимосвязь человека с миром.

Процесс раскрытия жизни человеческого духа возможен единственно в динамике, в действии и развитии. В связи с этим К.С. Станиславским целью театра признавалось «органическое переживание на основе перевоплощения актера». Иными словами, речь идет о таком процессе, когда «актер действует на сцене в образе другого человека», глубоко «присваивая», интериоризируя чувства своего персонажа как свои личные – всегда, когда актер является публике.

Великий режиссер особенно подчеркивал, что образ рождается каждый раз заново, как бы первый раз в процессе сегодняшней игры. Зрители же выступают в качестве свидетелей образования и эволюции сценического характера. По Станиславскому, отсутствие динамики образов есть один из самых больших пороков театра. Режиссер вообще не принимал понятия «сценический образ», он вызывал у Константина Сергеевича ассоциации с чем-то раз и навсегда сложившимся и потому – статичным.

Возможно, основная характерная черта сценического искусства, отграничивающая его от прочих видов художественной деятельности, и состоит в том, что, с одной стороны, личность актера трансформируется в личность персонажа, а, с другой стороны, такой процесс совершается каждый раз заново на глазах у зала. Многие представители различных видов искусства отмечали талант настоящего художника проживать жизнь другого человека как свою личную.

Определенная компонента перевоплощения в целом свойственна репрезентативным видам искусства – тем, где в той или иной мере имеет место несовпадение между содержанием и выражением. Сценическое же искусство выделяется среди прочих видов репрезентативного искусства тем, что художник, во-первых, организует новое содержание, базируясь на том материале, который предоставили ему драматург и режиссер. Во-вторых, художнику в рассматриваемом случае предстоит воплотить этот материал в действии, в своем личном материале.

А.Н. Островским отмечал, что зритель для получения художественного удовлетворения должен видеть, что исполнитель роли достоверен в изображении жизни своего героя. Такой достоверности требуют каждый «жест и звук». Этим обуславливается теснейшая взаимосвязь, соединяющая в актерском искусстве внутреннее и внешнее, а также сплетение таланта к перевоплощению с талантом проявить внутреннюю жизнь героя. (Островский, 1989) Согласно образному выражению Б.В. Зона перевоплощение есть «воплощенное переживание». (Школа Бориса Зона, 2011)

Следует обратить внимание, что для книг, картин, произведений искусства имеется возможность бытовать индивидуально от создателя, и если нужно — то и годами ожидая признания. Однако служителю Мельпомены не дано такой воз-

возможности. Изображаемое и изображение, воплощаемое и воплощение слиты в его работе воедино. Уж если роль есть «на бумаге», но она не сыграна актером перед зрителем, мы не можем говорить о завершенности этой роли как произведения искусства. По словам советского драматурга В. Розова, подсознательный акт творчества является в наибольшей степени ярким как раз именно в сценическом искусстве. Причина здесь, согласно Розову, в том, что реализация этого искусства имеет место перед множеством зрителей, и наиболее сильное впечатление публика получает как раз от самого акта творчества. В указанном обстоятельстве состоит одновременно и трудность, и прелесть, и уникальность профессии актера.

Таким образом, обстоятельства публичности в творчестве актера играют особенную роль. Творческий процесс, происходящий на глазах у зрительного зала, обращение непосредственно ко многим людям, доверительное общение с публикой, когда задаётся эмоциональная общность актера и зрителей — всё это обуславливает специфические требования к образу, конструируемому актером. Особая экспрессивность, рельефность и наглядность действий актера и его переживаний, их заразительность, возможно, являются типичной, специфической чертой творчества этого артиста.

Разумеется, любому произведению искусства следует быть убедительным, и в связи с этим заразительность эмоций обязательна всякому художнику. Так, и В.И. Немирович-Данченко, (Немирович-Данченко, 1989) и Е.Б. Вахтангов (Вахтангов, 2011) признавали это свойство актерского искусства основным качеством таланта писателя и актера, состоящим в бессознательном увлечении воспринимающего. Вместе с тем эмоциональная заразительность актера имеет определенное отличие от подобного качества писателя.

Во втором случае художник, как правило, имеет психологический настрой на разговор с читателем в формате «один на один». В первом же случае актер общается со многими людьми разом. Отсюда и специфический характер условий, предъявляемых к сценическому переживанию: как будто увеличительная линза направлена на человека на сцене. Здесь всякое перемещение существенно и масштабно, голос неестественно форсирован, интонации подчеркнуты, и даже шепот должно быть слышно в любом месте зрительного зала. И все названное не находится в противоречии с главными требованиями простоты и естественности, подлинности переживания, которые суть - неперемutable условие реалистического искусства. В рассмотренной специфике как раз и состоит одна из сложностей профессии актера.

К отдельной группе относились К.С. Станиславским изобразительные (точнее, экспрессивные) способности, посредством которых художественная форма придается переживанию. В значительной мере названные качества задаются физиологической конституцией организма актера. Данные способности, развитые и отшлифованные школой, сообщают дополнительную ценность исходному «материалу» актера, являются необходимым для его наружной выразительности.

Кроме того, у актерской работы существует и еще одна важная специфиче-

ская черта: творчество на сцене – каждый раз задано и неоднократно повторяется (столько раз, сколько это требуется и театру, и публике). По мысли Константина Сергеевича, любой художник имеет возможность творить в то время, когда им возобладает вдохновение; любой – кроме актера! Последний же должен сам управлять своим вдохновением и уметь послужить его причиной именно в то время, которое указано на афише спектакля. В этом, по Станиславскому, состоит как основная характерная черта искусства актера среди прочих искусств, так и самая тайна сценического искусства. (Станиславский, 2013)

Понимание названной специфической черты театра как искусства стало причиной инициативы, приведшей Станиславского к созданию комплекса специальных способов для формирования творческого самочувствия художника сцены. Ныне этот комплекс известен как «Система Станиславского».

Кроме того, творчество актера произвольно и по той причине, что оно основывается на заданном материале (на тексте пьесы и т.д.) и реализуется в обстоятельствах, обуславливаемых режиссерским заданием, той или иной сценической площадкой, составом партнеров по сцене и др.

В любом ином виде творчества мы не сталкиваемся с такой значительной дистанцией от подготовки до итогового воплощения образа. В отличие, к примеру, от писателя, актеру приходится возвращаться к своей прежней работе в любом из случаев, когда он занят в спектакле. Но репертуар театра достаточно обширен, и сегодня артист приносит на сцену один строй мыслей и эмоций, завтра – другой. Кроме того, в это же самое время актер занимается подготовкой к новой работе, которая полностью занимает его ум, талант и сердце. Все названное предъявляет особенные требования к возможностям его психики. Возможно, актер должен обладать повышенной лабильностью состояний своей нервной системы, простотой переключения внимания, скоростью реакции.

Образам, порождаемым фантазией драматурга и режиссера, дарит настоящую жизнь именно актер. Работа его каждый раз и состоит в реализации чужого замысла. Такое обстоятельство дало ряду искусствоведов основу для признания исполнительского творчества вторичным, несамостоятельным в сравнении с живописью, писательством и т.д.

На самом деле, если писателю дана свобода выбора той или иной темы, то актер такой возможности лишен. Но все же, если у актера как у художника и есть какая-то творческая автономия, то в чем же тогда состоит ее ресурс?

«Актерское дело такое, одно из тех редких дел, где сердце может сказать все, чем оно живет, всем сердцам в зале, и друг друга отлично поймут. Публика заражается исключительно тем, чем живет актер не только в данную минуту на сцене, а тем, что любит его душа, чему он поклоняется или просто любит инстинктивно, тем, что он является в своем главном, сокровенном существе», – писал Л.А. Сулержицкий. (Сулержицкий 1970: 505)

Все вышесказанное означает, что необходимым ресурсом для творческой автономии артиста выступает его личность, обогащенная теми впечатлениями, ко-

торые им восприняты и сделались его личным достоянием. Драгоценный источник разнообразия и своеобразия актера – исключительно в нем самом: если он и имеет возможность сказать новое в искусстве, то единственно «самим собою». Первичный ресурс творчества на сцене – таится в самом актере, в его моральных и культурных приоритетах, в его внутренней жизни, в его взаимных отношениях (во всей их сложности) с миром и людьми. В этом случае пьесу можно сравнить лишь со струнами, на которых играет музыкант, а мелодия живет в нем самом.

Любое искусство проявляет предельное внимание к проблемам человеческой жизни, к коллизиям характеров и перипетиям людских судеб. С самых различных аспектов оно анализирует жизнь человеческого духа, борьбу замыслов, стремление к истине, поиски совершенства. Но у любого искусства имеется собственный, особый язык. И лишь искусство театра говорит с нами устами живого человека – актера. Степень убедительности актерской игры напрямую связана с масштабом личности актера: от такого масштаба зависит потенциал самостоятельного творчества художника, запас его рабочего материала.

Неверно считать, что индивидуальность актера имеет отношение исключительно к тому или иному комплексу способностей: она еще и окрашена его особенным воображением и темпераментом; она взаимосвязана с богатством личного опыта, со сложностью общественных связей, с гражданской позицией художника. А профессиональный потенциал актера сопряжен с тем, насколько мобильна и пластична его личность.

Следовательно, специфические черты личности также представляют собой как бы дополнительные способности, непосредственно связанные с потенциалом актера к перевоплощению. Дело в том, что рождение каждого сценического образа происходит «от себя», из персонального материала актера.

По образному утверждению Соломона Михоэлса, человек наделен далеко не единственным голосом – их у него по меньшей мере сотня, и каждый из них может быть выбран и особым образом извлечен из себя его обладателем. (Михоэлс, 1981)

Таким образом, перевоплощение может приниматься во внимание в качестве фундаментального процесса, образующего как бы «ядро» сценического творчества. Указанный факт при этом, с одной стороны, зависит от целей актера как художника (формирование той или иной персоны или характера на сцене); с другой стороны – от характерных свойств его творчества, где имеет место синтез воплощения и воплощаемого. В связи с этим профессиональные навыки актера должны быть такими, чтобы, с одной стороны, они позволяли понимать конструируемый образ, а с другой – помогали бы воплощению этого образа на сцене. В конечном итоге, физическая выразительность актера и масштаб его личности задают богатство воссоздаваемого образа. Личность артиста – это драгоценный ресурс жизненного материала. Ее творческие возможности выступают залогом творческой автономии художника.

Существует идея, которая состоит в следующем: современное нам актерское

искусство – есть главным образом путь самовыражения артиста-человека, ярче остальных ощущающего «злобу дня» и глубже прочих понимающего динамику времени. Сама сегодняшняя жизнь сделалась такой, что предусматривает исключительно активное отношение к себе. На сегодняшний день общество больше, чем, когда бы то ни было, нуждается в гражданственности, способности понять чаяния и тревоги современного поколения, в возможности отразить в собственном творчестве уникальность эпохи. Зрителю необходимо понять, как собственного современника, так и самого себя. И в случае, когда сегодняшняя драматургия не каждый раз предоставляет ему такую возможность, личность актера-гражданина становится в нынешнем театре всё более притягательной и интересной. Но означает ли это, что «перевоплощение» есть лишь «прием» театральной, актерской игры?

Происходящее на сцене формирование живой личности героя – личности другой, нежели персона актера – не является препятствием к выражению им собственного отношения к миру, к демонстрации залу собственного понимания современности. Можно определенно утверждать, что выражение актера как «себя самого» и его умение перевоплощаться – не находятся между собой в конфликте. Весь вопрос в том, как у ведущих актеров современности и прошлого получалось и получается соединять в собственном творчестве такие две различные грани?

Отрицание перевоплощения в качестве цели актерского искусства (которое нередко встречается в театроведческих публикациях) объясняется Г. Товстоноговым как ошибочное применение термина. Согласно выдающемуся режиссеру, наиболее расхожая на сегодняшний день трактовка рассматриваемого понятия «перевоплощение» заключается лишь в наружном, внешнем аспекте – в трансформации внешности актера на сцене «до неузнаваемости». При этом Г. Товстоноговым отмечается и опасность «вместе с водой выплеснуть и ребенка» – вместе с отказом от такой наружной, иллюстративной характерности утратить и внутреннюю органичность артистической игры. (Товстоногов, 1980)

Следует с грустью признать, что возрастающий дефицит актерской способности формировать на сцене полнокровный характер сделался на сегодняшний день настоящим бичом театра. В. Пансо с прискорбием отмечал, что студент за все четыре года учебы в театральном вузе получает только навык достоверно и естественно держать себя на сцене. Однако для подлинного художника названных свойств абсолютно недостаточно. (Пансо, 2013)

Там, где художественный образ формируется посредством инструментов актерского искусства – там каждый раз имеет место типизация, обобщение. Это, однако, требует соответствующей перестройки психофизического аппарата актера, трансформации его в другое качество, отличающееся от характера актера.

Для последнего же имеется возможность подняться до уровня художественной типизации, но лишь исключительно в процессе образования новой личности – путем обобщения и укрупнения черт характера своего персонажа, через синтез индивидуального и общественного, единичного и свойственного многим.

Подлинный художник не осмысляет исключительно настоящее своего героя – он обращается и к минувшему этого персонажа, и к той среде, в которой сформировался рассматриваемый социальный тип.

В театре взаимосвязь между субъективным и объективным, экспрессивным и иллюстративным может носить, в общем, разный характер.

Однако в случае, когда актер не обладает способностью к перевоплощению, он будет страдать бесконечными штампами, и будет сложно вести речь о художественной ценности его работ. Последним будет не доставать главного — творчества, происходящего непосредственно у зрителя на глазах.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Вахтангов Е.Б. (2011) Документы и свидетельства: В 2 томах / Е. Вахтангов; ред. – сост. В.В. Иванов. В 2-Х т. М.: Индрик.

Михоэлс: Статьи, беседы, речи. Статьи и воспоминания о Михоэлсе / Ред.-сост. К. Л. Рудницкий. (1981) 2-е изд. испр. и доп. — М.: Искусство.

Немирович-Данченко В.И. (1989) Рождение театра. М.: Правда.

Островский А.Н. Вся жизнь театру (1989) / Подг. текста и примеч. Н. С. Гродская, вступ. статья Шаталов С. Е. — М.: Советская Россия.

Пансо В. (2013) Труд и талант в творчестве актера, М.: ГИТИС.

Станиславский К.С. (2013) Работа актера над собой в творческом процессе воплощения. СПб.: Азбука-классика, 416 с.

Сулержицкий Л.А. (1970) Повести и рассказы. Статьи и заметки о театре. Переписка. Воспоминания о Л. А. Сулержицком / Общ. ред. В.Я. Виленкина, сост., ред., ступит. ст. и коммент. Е.И. Поляковой. М.: Искусство, 707 с. — С. 505.

Товстоногов Г.А. (1980) Зеркало сцены: В 2-х ч. Л.

Школа Бориса Зона. Уроки актерского мастерства и режиссуры (2011) / Составитель В. Львов. — СПб: Сеанс.

**Юркин Вячеслав Александрович**, Заслуженный работник культуры РФ, профессор кафедры культуры и искусства Московского гуманитарного университета. Адрес: 111395, Россия, Москва, ул. Юности, дом 5. Тел. 7 (499) 374-59-40. Эл. адрес: yurkin50@mail.ru

**Yurkin Vyacheslav Alexandrovich**, Honored Worker of Culture of the Russian Federation, Professor of the Department of Culture and Art of the Moscow University for the Humanities. Address: 5 Yunosti str., Moscow, 111395, Russia. Tel. 7 (499) 374-59-40. E-mail: yurkin50@mail.ru

---

#### Для цитирования:

Юркин В.А. Особенности сценической деятельности // Научные труды Московского гуманитарного университета. 2021. №4. С. 17–23. DOI: <https://www.doi.org/10.17805/trudy.2021.4.4>