

Стромов Ю. А.

- С 86 Путь актера к творческому перевоплощению: Учебное пособие. – 3-е издание, стереотипное. – СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2019. – 104 с. – (Учебники для вузов. Специальная литература).

ISBN 978-5-8114-3883-9 (Издательство «Лань»)

ISBN 978-5-4495-0006-9 (Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Стромов Юрий Андреевич (1920–1995) – российский актер, профессор, кандидат искусствоведения, заслуженный артист РСФСР. Основную часть его знаменитого труда «Путь актера к творческому перевоплощению» составляет описание методики проведения сценических упражнений на основе принципов Театрального училища им. Б. В. Шукина при театре им. Е. Вахтангова, в котором автор преподавал более 40 лет. Ю. А. Стромов также знакомит читателя с проблемой перевоплощения, с тем, как она решалась К. С. Станиславским и ведущими актерами его школы; показывает развитие принципов перевоплощения в истории русского и советского театра.

Предназначено в качестве учебного пособия для студентов и преподавателей театральных учебных заведений, а также для всех, увлекающихся сценическим искусством.

ББК 85.334

Stromov Y.A.

С 86

The actor's way to creative impersonation: Textbook. – 3rd edition, stereotyped. – Saint-Petersburg: Publishing house “Lan”; Publishing house “THE PLANET OF MUSIC”, 2019. – 104 pages. – (University textbooks. Books on specialized subjects).

Yury Andreevich Stromov (1920–1995) was a Russian actor, professor, Ph.D. in History of Arts, Honored Artist of RF. The main part of his famous work “The actor's way to creative impersonation” is a description of the methodology of performing stage exercises based on the principles of The B. V. Shchukin Theatre School at The E. Vakhtangov Theatre, in which the author taught for more than 40 years. Y. A. Stromov also introduces the reader to the problem of impersonation, how it was solved by K. S. Stanislavsky and the leading actors of his school; shows the development of the impersonation principles in the history of Russian and Soviet theater.

Intended as a textbook for students and teachers at theatre schools, as well as for all those interested in performing arts.

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2019

© Ю.А.Стромов, наследники, 2019

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,

художественное оформление, 2019

Обложка

А. Ю. ЛАПШИН

ОТ АВТОРА

Первое издание этой книги вышло в 1975 г. С тех пор студенты Театрального училища им. Б. В. Щукина, о работе с которыми рассказывалось в книге, стали актерами, многие из них — актерами московских театров.

Педагоги Щукинского училища при Театре им. Евг. Вахтангова продолжают работу с новыми поколениями будущих актеров. Время вносит те или иные изменения в содержание и методику их работы, но основные принципы работы остаются неизменными: это принципы системы К. С. Станиславского и одного из талантливейших его учеников Е. Б. Вахтангова. Принципы эти успешно воплощал в жизнь режиссер Театра им. Евг. Вахтангова Б. Е. Захава, чье предисловие к первому изданию книги мы оставляем и в этом издании, как не утратившее своего значения за прошедшие с тех пор годы. Содержание книги также в основном осталось неизменным.

Ю. Стромов

ПРЕДИСЛОВИЕ

Более чем полувековой коллективный опыт Театра им. Евг. Вахтангова и всегда существовавшей при нем школы (ныне — Театральное училище имени Б. В. Щукина) постепенно сложился в стройную систему идейно-художественных традиций, творческих взглядов, методических установок и практических навыков, определивших в совокупности то течение в советском театральном искусстве, которое получило название вахтанговского.

Основу этого течения составляют принципы, провозглашенные Е. Б. Вахтанговым после Великого Октября, созвучные Революции. Этими принципами были оплодотворены все пять его знаменитых постановок последних двух лет (1920–1922): «Эрик XIV» Стриндберга, «Чудо святого Антония» Метерлинка (второй вариант), «Свадьба» А. П. Чехова, «Принцесса Турандот» Карло Гоцци и «Гадибук».

Самым существенным и плодотворным в вахтанговском течении следует считать то, что на практике доказало свою способность содействовать дальнейшему движению советского театрального искусства по пути социалистического реализма. «Вахтанговское» к настоящему времени приобрело самое широкое признание театральной общественности как в нашей стране, так и во всех странах.

Оно оказывает влияние также и на творчество некоторых прогрессивных деятелей западного театра. Словом, оно живет теперь не только в лучших работах театра, носящего имя Вахтангова, но проявляется в творчестве многих режиссеров и актеров, а иногда и целых театральных коллективов.

Значительную роль в этом процессе расширяющегося влияния вахтанговской школы на советское театральное искусство играет Театральное училище имени Б. В. Щукина, ежегодно вливающее в многотысячную армию театральных работников новые отряды своих воспитанников. Это влияние сделалось еще более существенным после организации в Щукинском училище заочного отделения по подготовке высококвалифицированных режиссерских кадров для

народных театров. Следует заметить, что это влияние встречает иногда со стороны отдельных деятелей театра и некоторых представителей театроведческой науки известное сопротивление. Случается, что в ходе возникающей на этой почве полемики то или иное положение вахтанговской школы получает ложное истолкование: бывает, что Вахтангову или его последователям приписываются взгляды и намерения, на самом деле чуждые им.

Причина здесь не столько в недобросовестности критиков, сколько в отсутствии у них необходимой осведомленности, а главное, в недостаточной пока еще научной разработке некоторых положений вахтанговской школы.

Поэтому нельзя не признать весьма отрадным тот факт, что на кафедрах актерского мастерства и режиссуры Театрального училища имени Щукина выросла за последнее время довольно многочисленная группа молодых педагогов и аспирантов, положительно проявляющих себя не только в практической работе по воспитанию будущих актеров и режиссеров, но также и в научно-исследовательской деятельности по изучению полувекового опыта вахтанговской школы и научному обоснованию ее принципов. Они привлекают для этого важнейшие достижения современной науки о человеке (физиологии, психологии).

Таким образом, мы имеем возможность говорить о появлении в области театрального искусства педагогов нового типа. Соединяя практику с теорией, они поднимают педагогику, а вместе с ней и самое искусство на более высокий уровень.

Правда, и в прошедшие времена самые крупные деятели театра — такие, как Михаил Щепкин, Коклен Старший, Томазо Сальвини, Всеволод Мейерхольд, Евгений Вахтангов, Федор Шаляпин, Алексей Попов, Жан Вилар, Алексей Дикий и, конечно же, Константин Сергеевич Станиславский, которого следует считать родоначальником подлинной науки об искусстве актера, — так или иначе, в той или иной степени пытались обобщить свой творческий опыт, понять законы своего искусства и теоретически их обосновать. Но эти выдающиеся деятели «тонули» в огромной массе актеров, режиссеров и педагогов, которым любая теория в области

искусства казалась досадной помехой для свободного проявления таланта и творческой интуиции. Да и сейчас еще существуют такие актеры и даже педагоги, которые сознательно изгоняют из своей практики рациональное начало, незаконно противопоставляя друг другу чувство и мысль в том ложном предположении, что будто бы только первое призвано продуктивно участвовать в художественном творчестве.

Однако, повторяю, в последнее время положение стало заметно изменяться в сторону признания большинством театральных педагогов, особенно младшего и среднего поколения, огромного значения научно-теоретической работы, осуществляемой непосредственно практиками сцены. Настоящая книга — живое тому свидетельство.

В книге рассматривается одна из самых насущных проблем театрального искусства — проблема творческого перевоплощения в образ.

Автор этой книги — в прошлом воспитанник Театрального училища имени Щукина, а ныне — его преподаватель и одновременно артист московского театра имени Пушкина. В 1972 году он успешно защитил кандидатскую диссертацию на тему «Творческие принципы Театрального училища им. Б. В. Щукина в работе над образом».

Ю. А. Стромов опирается на творческие установки вахтанговской школы, на многолетний практический опыт Щукинского училища, а также на личный свой опыт как актера и педагога. Анализируя путь, ведущий к творческому перевоплощению актера в образ, Ю. А. Стромов ориентируется на формулу, выражающую диалектику этого процесса и родившуюся в недрах вахтанговской школы: стать другим, оставаясь самим собой.

Автор показывает закономерность использования двух путей, ведущих к образу: «от себя к образу» и «от образа к себе», другими словами — «от внутреннего к внешнему» и «от внешнего к внутреннему». Оба пути охарактеризованы им с большой полнотой и ясностью. Третий путь, состоящий в одновременном использовании двух первых, когда «туннель» между актером и образом как бы роется с двух

сторон, автор защищает как самый продуктивный и делает это с большой убедительностью.

Существенным достоинством книги является подробное описание методики, призванной практически познакомить учащихся с закономерностями процесса творческого перевоплощения актера в образ и воспитать в них необходимые для этого качества и способности. Разделы «Наблюдения», «Профессиональные навыки людей» и «Этюды к образу» с особенной тщательностью разработаны в Щукинском училище, что во многом определяет общепризнанные успехи этой школы в деле воспитания полноценных мастеров актерского искусства. Ознакомление с этой методикой педагогов других учебных заведений, режиссеров народных театров и руководителей коллективов театральной самодеятельности нам кажется весьма желательным и полезным.

В целом книга Ю. А. Стророва является существенным вкладом в ту часть театроведческой литературы, которая непосредственно отвечает потребностям сегодняшнего дня и способна активно содействовать дальнейшему развитию театрального искусства.

*Б. Е. Захава,
народный артист СССР,
доктор искусствоведения,
профессор.*

ГЛАВА ПЕРВАЯ

ПРОБЛЕМА ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЯ И ЕЕ РЕШЕНИЕ В ПРАКТИКЕ СЕГОДНЯШНЕГО ТЕАТРА

Театральному училищу имени Б. В. Щукина при Государственном театре им. Евг. Вахтангова свыше шестидесяти лет. За годы своего существования училище воспитало несколько поколений мастеров советского театра и кино. Они работают не только в стенах театра Вахтангова, который целиком состоит из выпускников училища, но и во многих других театрах нашей страны. Как и всякое творческое учебное заведение, училище Щукина имеет свое оригинальное художественное лицо. В основе его индивидуальности вахтанговские принципы театрального искусства.

Вахтангов — один из самых выдающихся учеников Станиславского, активный продолжатель его дела. Вахтангов стремился найти наиболее яркую и современную форму выражения великой правды, которую с такой силой утверждали Станиславский и его предшественники в театральном искусстве.

Одним из лучших учеников Вахтангова был Б. В. Щукин. Он глубже, чем кто-либо, реализовал вахтанговские принципы в своем творчестве. Так, провозглашенный Вахтанговым принцип народности искусства стал законом творчества Щукина. Со смертью Б. В. Щукина «щукинское» в искусстве не умерло. Оно нашло свое продолжение в театральном училище, носящем его имя.

Данная работа не ставит перед собой цели раскрыть своеобразие творческого метода Щукинского училища в полном объеме. Мы коснемся лишь одного, но чрезвычайно существенного раздела, носящего название «Сценические упражнения и этюды по наблюдению жизни» (1-й семестр второго года обучения). Именно с этого этапа мы наиболее близко начинаем подходить к проблеме создания сценического образа.

Конечным этапом творческого процесса в актерском искусстве является создание сценического образа через органическое творческое перевоплощение актера и этот образ.

Пути к созданию образа непросты, разгаданы не до конца, и споры о них продолжают поныне. Более того, в настоящее время эта проблема приобретает все большую остроту, так как современный театр все активнее ощущает необходимость борьбы с безобразностью. С безобразностью, которая в одинаковой степени порождена и стремлением к унылому правдоподобию, понятому как типажное сходство, и подменной системы образов «игранием образочков». Где же лежит путь к искусству, сильному своей образностью, путь к сценическому образу? Вопрос этот осложняется тем, что понятие «сценический образ» — понятие динамичное, диалектическое, не застывшее раз и навсегда.

Вероятно, каждому историческому периоду в жизни театра свойственна своя дефиниция сценического образа. Меняется время — меняется и понимание структуры образа. Явление это прогрессивное, ибо происходит непрерывное углубление понятия «образ». Было время, когда слово и голосовое его выражение являлось основой образа. Относительно тембра голоса существовали актерские стереотипы. К примеру, низким голосом актер подчеркивал мужественность образа, его уверенность в себе, важность и величавость. После Щепкина внимание актера сосредоточилось на внутренней сущности образа. Но и в этот период были увлечения то эмоциональной, чувственной стороной образа, то — и это было уже в недалеком прошлом — делался акцент на внешне характерной стороне.

Теперь сущность образа отличается большей насыщенностью мыслью, почти полным отсутствием внешней характерности, предельным приближением образа к актеру-исполнителю, глубоким проникновением личности в сценический образ. Духовное богатство «я» актера приобрело решающее значение. Но, вероятно, именно эти модификации в определении образа выдвинули ряд новых проблем в поисках путей к перевоплощению, выявив новые опасности и новые ошибки, наносящие нашему театральному искусству вред ничуть не меньший, чем ошибки прошлого.

Одной из наиболее существенных для сегодняшнего театра проблем является проблема создания яркого сценического образа при новых акцентах: при требовании необычайной достоверности, при сдержанности в использовании внешних изобразительных средств, при увеличившемся внимании к внутренней жизни героя.

Поиски органики, поиски точных внутренних мотивировок поступков требуют использования методики, апеллирующей к актеру, рассчитывающей на самое активное включение актерского «я» в репетиционный процесс. Актеру следует иметь в виду закон, установленный советским психологом С. Л. Рубинштейном и утверждающий, что при любых психических явлениях личность выступает как воедино связанная совокупность внутренних условий, через которые преломляются все внешние воздействия.

Большое распространение получают этюды самого разнообразного характера, позволяющие активизировать личное отношение актера к происходящему.

Наиболее популярен в современной актерской практике ход к образу «от себя». Сторонники другого пути — «от образа» — обвиняют своих противников в снижении требований к актерской технике, однообразии, отсутствии яркости и т. д.

Нам кажется, что часто представители крайних точек зрения совершают одну и ту же ошибку. Они останавливаются в первой точке своего пути: в одном случае это актерское «я», во втором случае — «образ», который в этой ситуации может быть изображен только внешне. Но опасности второго варианта сегодня менее страшны, так как они легче обнаруживаются. Кино и телевидение сделали неприемлемым грубый наигрыш, потребовали от актера большей тонкости исполнительского мастерства. А вот первый случай несколько сложнее. Сторонники пути «от себя» ссылаются на К. С. Станиславского, который говорил: «„Я“, именно „я“ и прежде всего „я“ должен, благодаря „если бы“, погрузиться в обстоятельства пьесы». Большинство актеров это и делают. А о том, что Станиславский считал это первым, но далеко не окончательным этапом в работе над ролью, забывают. Между тем подминание роли под себя, под свою