

## КОНЦЕПЦИЯ ТЕАТРАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ П.М. ЕРШОВА: МЕТАТЕКСТ ДРАМЫ В ОСВЕЩЕНИИ МЕРЕОЛОГИИ

**И.Н. Юдкин-Рипун**

Институт искусствоведения, фольклористики и этнологии НАН Украины,  
г. Киев, Украина

В концепции П.М. Ершова действия делятся на обособленные операции и потому представляются идеальным объектом мереологии – учения об отношении частей к целому. Действия определяются частичными целями, представляющими мотивы частных лиц, которые испытывают открытые им возможности в сценической игре. Реконструкция действий и целей из текстовых данных осуществляется в актерской рефлексии через абстракцию изоляции в построении метатекста.

*Ключевые слова:* деталь, интенция, абстракция, рефлексия, эзерсис, возможности, препятствия, игра.

Петр Михайлович Ершов (17.03.1910, Воронеж – между 1992 и 1994, Москва?) в истории театральной педагогики занимает особенно примечательное место в силу по меньшей мере двух обстоятельств. Во-первых, он выступил не как профессиональный преподаватель, а как носитель практического сценического опыта подготовки актеров, совершенствования их мастерства «за кулисами», в самой лаборатории исполнительства. Показателен его жизненный и творческий путь: сын последнего губернатора Воронежа (серьезный барьер в советское время), он многим обязан своей матери, А.А. Штевен, состоявшей в переписке с Л.Н. Толстым. Трудовой путь начался в 1930-х гг. в театре-студии А.Д. Дикого в Москве, затем последовала актерская работа в театре Душанбе, в Ленинградском Большом Драматическом Театре им. М. Горького, в 1947 г. – защита кандидатской диссертации в ГИТИС. Зная театральную лабораторию изнутри, П.М. Ершов оставался аутсайдером театральной педагогики. Во-вторых, ирония судьбы сказалась в том, что именно этот аутсайдер стал сотрудничать с будущим академиком, физиологом и психологом, создателем информационной концепции эмоций Павлом Васильевичем Симоновым (20.04.1926, Ленинград – 06.06.2002, Москва), Человек столь же сложного жизненного пути (при рождении – Павел Станиславович Станкевич, сын офицера, уничтоженного в фатальном 1937-м, усыновленный соседом-скульптором и носящий его отчество и фамилию), П.В. Симонов нашел востребованным как раз практический актерский опыт, располагавшийся «на обочине» признанного и поддерживаемого театроведения.

Своеобразной «точкой схождения» для такого сотрудничества стала неканоническая интерпретация системы К.С. Станиславского, развившаяся в 1950-е гг. Первый шаг на этом пути осуществила Конкордия Евгеньевна Антарова (13.04.1885, Варшава – 06.02.1959, Москва), артистка Большого театра, опубликовавшая в 1952 г. тщательно записанные лекции Мастера,

читанные специально для сотрудников этого театра [1]. По матери родственница Софьи Перовской, в юности благословленная Иоанном Кронштадтским, К.Е. Антарова стала известна как автор лишь посмертно изданных трудов, таких как трактат «Наука радости» и роман «Две жизни». В свете таких обстоятельств понятно, почему в ее записях обращено особое внимание на связи системы с психотехникой йоговской традиции.

Отметим, в частности, такие положения из этих записей. Прежде всего, отправной точкой подготовки актера является симпатия, интерес к действующему лицу, к роли, которую предстоит исполнять: «Если вы вообще не обладаете доброжелательством, работайте над ним... Так, день за днем, раскрывая в себе все больше радости, вы увидите ее для себя силой непобедимой» [1, с. 96–97]. С этой культурой вчувствования связано и положение о неполноте любого драматического текста и о необходимости его восполнения собственным воображением исполнителя: «Вам надо не фиксировать себе точно, что такую-то фразу я спою или скажу в таком-то определенном месте, а создать в себе такое яркое видение, выведенное из целого ряда эпизодов, вами нафантазированных» [1, с. 129]. В частности, это касается эпизодов роли: «Вы не берите только того момента жизни, который вам – условно – предложен ролью, ... но вы рисуйте в своем воображении всю жизнь» [1, с. 86] Такое восполнение текстовых данных собственной фантазией становится необходимым посредническим моментом исполнения, что и лежит в основе актерской рефлексии. Отсюда выводится положение о расширении сознания и об аналитической работе с текстом, его расчленении на части. Именно так действуют успешные актеры: «Своим расширенным сознанием они отыскивали тончайшие органические качества ... своим тонким наблюдательным умом разбили роль на куски; мужеством и полным спокойствием достигли слияния своего я с героем роли» [1, с. 94]. Примечательно, что в основе такого членения на куски лежит предикация: «Вы ищете в каждом куске то содержание, которое можете высказать сказуемым» [1, с. 67] Так получает решение старый парадокс Дидро: симпатия не противопоставляется отстраненности, а достигается на основе рефлексии, аналитической работы с текстом. Именно анализ ведет к образности через частности: «Чем ярче вы видите образ, тем больше наблюдаете в нем подробностей» [1, с. 109]. На основе такой аналитической работы должны возникать, по выражению К.С. Станиславского, «четкие и новые мыслеобразы, а не мысленная пыль» [1, с. 108]. Именно рефлексия, анализ текстовых данных составляет исходную точку вчувствования в роль.

Наряду с К.Е. Антаровой, следует указать еще на одного интерпретатора системы Станиславского – Николая Васильевича Демидова (25.11.1884, Иваново – 08.09.1953, Москва). Записки Н.В. Демидова уже посмертно собрал и подготовил к печати кинорежиссер, известный под псевдонимом Анатолий Грибов (Густав Борисович Айзенборг, 02.11.1923,

Тбилиси – 19.06.2001, Москва). О близости Н.В. Демидова К.С. Станиславскому свидетельствует тот факт, что именно ему было поручено руководство труппой Художественного театра во время гастролей в США в 1922 г. Для его интерпретации Системы существенно, что в трактовке действия как основного материала сценического исполнения в качестве источника предлагается произвольная реакция. Обращение к этой тематике было мотивировано практической задачей разработки сценических упражнений для этюдного метода обучения. Это позволило в центр внимания поставить вопрос о торможении и растормаживании, как ведущих факторов самочувствия учащихся на сцене. При вхождении в роль актер чувствует: «мое личное я со всеми моими вкусами, привычками, особенностями тоже притормаживается», более того, «многие из моих привычных тормозов снимаются и, наоборот, появляются новые» [2, с. 251–252]. Отсюда проистекает постоянно возникающая задача – «пустить себя на все эти мелкие, как будто бы незначительные движения – не мешать себе жить» [2, с. 175]. Справляться с тормозами, зажатостью, с табуированием сценического поведения – значит представлять произвольные действия как произвольные. Такое противоречие определяет хорошо известный «процесс как бы раздвоения» [2, с. 38] – феномен, уже упоминавшийся как парадокс Дидро. Источником превращения произвольного в произвольное является целостная ситуация, вызывающая необходимые жесты: «Удерживая себя от этих как будто бы бессмысленных, бесцельных и беспричинных движений, удерживая их, удерживаешь свою внутреннюю жизнь» [2, с. 164]. Отсюда следует парадоксальный вывод о приоритете созерцания над действием в формировании самого действия: автор отстаивает «идею, выдвигающую на первое место восприятие, а не задачу и действие», в т. ч. «восприятие под видом оценки» [2, с. 209–210]. Действие противостоит первичности созерцания как пороговый, предельный момент целостного переживания. Тогда для овладения ситуацией рекомендуется именно отвлечение от нее, аналитическая работа абстрагирования, в частности рассмотрение со стороны текстового материала. Важным приемом такой этюдной работы стал метод задавания вопросов к тексту, который можно было бы назвать методом катехизиса. Очевидно, что тут, как и в построении этюдных экзерсисов, уже заложена программа построения метатекста драмы – абстракции более высокого уровня, предполагающей аналитическую работу исполнителя.

Определенным итогом этих усилий в интерпретации наследия К.С. Станиславского явилась монография П.В. Симонова [8]. Несмотря на бесприоритетное для тогдашней идейной конъюнктуры сопоставление К.С. Станиславского и И.П. Павлова, автор детализировал учение о физических действиях и выделил, вслед за предшественником (ему еще не известным) Н.В. Демидовым, взаимосвязь произвольных и произвольных действий. Именно представление произвольного как произвольного

позволяет глубоко мотивировать действия в театре переживания. Основой такого превращения является то, что «условные раздражители в ряде случаев дают больший эффект, чем безусловные», причем «воздействие должно содержать в себе элементы новизны», так что «сравнительно слабый новый ... раздражитель дает больший эффект» [8, с. 52–53]. Это положение, перекликающееся с известным гомеопатическим законом Арндта – Шульца о силе результата слабых воздействий, отсылает к тем внутренним побудительным силам, которые стоят за внешними проявлениями актерского поведения. Очевидно, что именно дифференцировка раздражителей, чувствительность и наблюдательность субъекта, т. е. созерцание, а не действие само по себе, играет тут решающую роль. За представлением произвольного действия как непроизвольного стоит «образ такой жизненной ситуации» [8, с. 57], который вызывает соответствующее переживание и становится посредником, медиумом для актера. Ключевым моментом тут стало переживание личностью актера себя как части некоторого целого (от состава персонажей драмы до пространства театрального зала), что и влечет за собой соответствующее решение парадокса Дидро о самонаблюдении себя в роли [8, с. 77]. Симпатия к частному лицу, персонажу предполагает и дистанцию (так что возникает «очаг самогипноза» [8, с. 93]), что существенно отличает театр переживания от практики т. наз. актеров «от нутра» [8, с. 20], которые идентифицируют себя с персонажем как своим alter ego.

В совместной работе П.В. Симонова и П.М. Ершова особенно подчеркнут приоритет созерцания, т. е. чувствительности и наблюдательности в формировании актерского действия. Исходным тут оказывается переживание частной личности, выдвигающей особые, отдельные цели, так что «действие, поступок является финалом длинной цепи трансформаций исходных потребностей» [9, с. 109]. Результативное, финальное место действия как продукта целеполагания, выбора мотивов влечет за собой не просто различие, дифференцировку, но именно противопоставление, борьбу, конфликт различных побуждений как источник драматизма, что сказывается в волевых качествах персонажей, частных лиц, где «сущность воли заключается в том, что она есть последовательность преодоления препятствий» [9, с. 48]. Нетрудно в этом определении увидеть смысл перипетии как основного звена драматического текста. Отсюда, в частности, следует, что «полная автономия цели превращает в бессмысленное упрямство» [там же] как в автмотивационных действиях игры. Тем самым игровая сущность сценического исполнения раскрывается с иной стороны, как испытание возможностей без их реализации. Отсюда же следует недостаточность чисто подражательного, передразнивающего поведения [9, с. 51]. Тормозное значение подражания, имитации как ингибции хорошо известно и использовано в обосновании генезиса ритуала Б.Ф. Поршневым [7]. Антитезой предлагается борьба,

«потребность вооружения и преодоления препятствий» [9, с. 51]. Именно на основе такой борьбы, противопоставления антитез формируется то, что К.С. Станиславский назвал сверхсознанием как механизмом абстрагирования и отбора с миссией «отбрасывать прочь заботы» [9, с. 104]. Именно внутренний мир частного лица, его «недостаточные для внешних действий возможности» [9, с. 51] составляют основу сценической игры, порождая с необходимостью абстрагирование от текстовой данности в сфере сверхсознания.

Таким образом, актерская рефлексия предстает как построение абстракций, причем абстракций изоляции без обобщающей генерализации, а воспитание актера – как выработка навыков абстрагирования. Ведущей тут оказывается абстракция цели, мотивации действий. Эти положения развиваются в трудах П.М. Ершова, составляющих своеобразную трилогию. Первая часть, являющаяся расширенным вариантом кандидатской диссертации «Проблема материала в актерском искусстве» (ГИТИС, 1947), посвящена анализу понятия физического действия, краеугольного для системы Станиславского [3]. Вторая часть излагает теорию режиссуры как своего рода концепцию межличностного общения, коммуникации, соответствующую современной области лингвопрагматики [4]. Заключительная часть, вышедшая уже посмертно, перекликается с инициированной в те же годы в Твери Георгием Исаевичем Богиным (23.12.1929, Ленинград – 10.10.2001, Тверь) развитием герменевтики, а потому выходит за рамки собственно театральной педагогики [5].

Характерной чертой того понимания действий, которое демонстрирует первая часть трилогии, является иерархичность и многосоставность, перекликающаяся с известной концепцией деятельности А.Н. Леонтьева [6]. Это положение о том, что «логика действий делима» [3, с. 65], т. е. что, в современной терминологии, действия состоят из операций. Утверждение, «что самое сложное и длительное действие ... состоит из простых, малых действий» [3, с. 69], можно считать главным в учении П.М. Ершова. В свою очередь, такая многосоставность обусловлена назначением самих действий, где «цели разных дистанций не существуют независимо друг от друга» [3, с. 65]. Именно целеполагание определяет субъектно-объектное единство действий, от поступков до отдельных операций: «Для успешной расшифровки переживаний нужно ... уметь точно определить истинную цель мелких и мгновенно совершаемых действий» [3, с. 61]. Действенный анализ драмы – это по существу анализ целевой, ибо именно цели определяют состав операций, складывающихся в цельное поведение персонажа. Здесь вновь, как у Н.В. Демидова, возникает вопрос о приоритете созерцания: за действием и, в частности, движением стоит т. наз. видение активного субъекта, его восприятие и переживание реальности. Не внешние движения, конечные и завершающие моменты процесса, а внутреннее, скрытое принятие решений, борьба мотивов в выборе целей,

т. е. видение картины драмы, составляет основу действия – то, что П.М. Ершов определил как «думанье» [3, с. 205]. Всякое действие есть преобразование наличной данности и потому определяется переживанием субъекта. Именно «представления о затруднениях» [3, с. 295] оказываются определяющим фактором дифференциации действий как орудий преобразования мира. Заметим вновь, что такое расчленение деятельного мира на элементы соответствует обособлению перипетий как основных компонентов развертывания драмы. Очевидна дискретность, расчлененность, обособленность такого предметного кода действий, где отдельные операции входят в состав цельных поведенческих актов как части в целое. За действиями, расчлененными целями и перипетиями, стоят переживания, и возникает вопрос, «что в самом этом переживании может быть подлинным» [3, с. 232]. Одним из инструментов такого обоснования подлинности, адекватности внешнего внутреннему стало то, что в терминологии К.С. Станиславского именуется «пристройкой» актера – «приспособление действующим самого себя ... к обстоятельствам» [3, с. 82]. Таким образом, частные цели, мотивировка отдельных операций, их согласование с предметным окружением, т. наз. «пристройки», приспособления субъекта – всё это определяет дробление действий на обособленные операции, мотивируемые субъектными целями и складывающиеся как части в цельную картину поведения частного лица.

Переходя к вопросам режиссуры, П.М. Ершов переводит истолкование этого поведения в плоскость межличностного взаимодействия как сценической коммуникации, которая представляется борьбой за инициативу. Именно проблема инициативы становится осевой для синтеза драматического диалога, причем орудием такой борьбы становится требование проявить «осведомленность большую, чем та, которой располагает партнер» [4, с. 183]. Здесь следует заметить, что режиссерский театр, возникший одновременно с кинематографом в начале XX в., явление не только сравнительно новое. Подобно фиксации мгновения в кинематографе, «зеркало» режиссера задает правила борьбы для представления драмы. Возникает эффект отчуждения, где результаты прошлых действий управляют последующими.

Итак, изложенная концепция театральной педагогики приводит к парадоксальному выводу о том, что для навыков сценического творчества: для перевоплощения, вчувствования в роль – необходимо прежде всего отойти от непосредственных текстовых данных, подвергнуть текст рефлексии, аналитической переработке и абстрагированию. Перевоплощение достижимо лишь как реинтеграция, синтез после детальной аналитической переработки текста. Действенный анализ текста является, со своей стороны, своеобразным переводом словесных данных в плоскость эйдетики. В таком переводе ключевое место занимает абстрагирование текстовых данных драмы, причем абстрагирование

изолирующее, а не обобщающее, приводящее к построению метатекста, от этюдных упражнений на основе перипетий до интенциональной характеристики персонажей как носителей абстракций целевых задач. Такой метатекст предстает как множество частных, предполагающих восстановление объемлющей их цельности. Именно потому представляется оправданным обращение к мереологии – разделу теоретической логики, посвященному отношению частей и целого. Мереология продолжает традицию уже упомянутой герменевтики, но в отличие от «герменевтического круга», циркуляции между целым и частностями, тут учитываются предельные качества самого целого, его асимметрия по отношению к частям. Анализ, разложение драмы на частности в актерской рефлексии и их реинтеграция в синтезе целого, согласно представлениям мереологии, видится существенной проблемой театральной педагогики.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Антарова К.Е. Беседы К.С. Станиславского в студии Большого театра в 1918–1922 гг. Записаны К. Е. Антаровой. М.: Искусство, 1952. 180 с.
2. Демидов Н.В. Искусство жить на сцене. Из опыта театрального педагога. М.: Искусство, 1965. 384 с.
3. Ершов П.М. Технология актерского искусства. М.: Всероссийское театральное общество, 1959. 308 с.
4. Ершов П.М. Режиссура как практическая психология. М.: Искусство, 1972. 352 с.
5. Ершов П.М. Искусство толкования. Часть вторая. Режиссура как художественная критика. Дубна: Феникс, 1997. 592 с.
6. Леонтьев А.Н. Проблемы развития психики. Изд. 4-е. М.: Изд. Московского университета, 1981. 584 с.
7. Поршнева Б.Ф. О начале человеческой истории (Проблемы палеопсихологии). М.: Мысль, 1974. 499 с.
8. Симонов П.В. Метод К.С. Станиславского и физиология эмоций. М.: Изд. АН СССР (Институт высшей нервной деятельности и нейрофизиологии), 1962. 140 с.
9. Симонов П.В., Ершов П.М. Темперамент. Характер. Личность. М.: Наука, 1984. 160 с. (От молекулы до организма).

### **P.M. YERSHOIV'S DOCTRINE ON THE THEATRICAL PEDAGOGY: THE METATEXT OF A DRAMA FROM THE VIEWPOINT OF MEREOLIGY**

**I. N. Yudkin-Ripun**

Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology  
of the National Academy of Sciences of Ukraine, Kiev, Ukraine

Within the doctrine in question actions are divided into separated operations thus building up an ideal object of mereology as the discipline dealing with the relation of parts to the whole. Actions are determined with the partial goals representing the motifs of private persons who examine the explored opportunities in scenic play. An actor's reflection carries out the reconstruction of actions and intentions from dramatic textual data with the means of isolating abstraction in making up a metatext.

*Keywords:* detail, intention, abstraction, reflection, exercise, opportunities, obstacles, play.

*Об авторе:*

Юдкин-Рипун Игорь Николаевич – доктор искусствоведения, член-корреспондент Национальной Академии Художеств Украины, ведущий научный сотрудник Института искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М.Ф. Рылского НАН Украины (01001, Киев, ул. Грушевского, 4), e-mail: dr.iyudkin@google.com

*About the author:*

*Yudkin-Ripun Igor Nikolayevich – habilitated doctor of art studies, corresponding member of the National Academy of Arts of Ukraine, leading research worker, Institute for Art Studies, Folklore Studies and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine (01001, Hrushevski str., 4), e-mail: dr.iyudkin@google.com*

Дата поступления рукописи в редакцию: 15.02.2023.

Дата принятия рукописи в печать: 13.03.2023.