

28. Burroughs. L. Degas in the Havemeyer Collection. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. 27, no. 5 (May, 1932), pp. 141-146. (In Engl.).
29. Current Exhibitions. *Bulletin of the City Art Museum of St. Louis, New Series*, vol. 2, no. 5 (January-February 1967), pp. 6-9. (In Engl.).
30. De Vonyar J, Kendall R. "Dancers" by Edgar Degas. *Record of the Art Museum. Princeton University*, vol. 66 (2007), pp. 30-40. (In Engl.).
31. Degas. *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 40, no. 227 (Feb., 1922), pp. 100-101. (In Engl.).
32. Gerstein M. Degas's Fans. *The Art Bulletin*, vol. 64, no. 1 (Mar., 1982), pp. 105-118. (In Engl.).
33. Kelkel M. *La Musique de Ballet en France de la Belle Époque aux Années Folles. (Musique et esthétique)*. Paris, Vrin Publ., 1992. 330 p. (In French).
34. Liebermann M, Stokes A. Degas. *The Artist: An Illustrated Monthly Record of Arts, Crafts and Industries (American Edition)*, vol. 28, no. 247 (Aug., 1900), pp. 113-120. (In Engl.).
35. Loyrette H. Degas's Collection. *The Burlington Magazine*, vol. 140, no. 1145 (Aug., 1998), pp. 551-558. (In Engl.).
36. Lucretia H. Giese. A Visit to the Museum. *MFA Bulletin*, vol. 76 (1978), pp. 42-53. (In Engl.).
37. Pool P. Degas and Moreau. *The Burlington Magazine*, vol. 105, no. 723 (Jun., 1963), pp. 243+250-256+268. (In Engl.).
38. Portala B. The Artist as Creator and Collector: The Edgar Degas Estate Auction Catalogues. *Art Institute of Chicago Museum Studies. Vol. 34. No. 2. Art through the Pages: Library Collections at the Art Institute of Chicago*, 2008, pp. 50-52, 94. (In Engl.).
39. Henry F. Drawings by Degas. *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, vol. 44, no. 10 (Dec., 1957), pp. 212-217. (In Engl.).
40. Rassieur T. Degas and Hiroshige. *Print Quarterly*, vol. 28, no. 4 (December 2011), pp. 429-431. (In Engl.).
41. Pantazzi M. Lettres de Degas à Thérèse Morbilli conservées au Musée des beaux-arts du Canada. *Racar: Revue D'art Canadienne / Canadian Art Review*, vol. 15, no. 2 (1988), pp. 122-135, 178. (In French).
42. Reff T. The Technical Aspects of Degas's Art. *Metropolitan Museum Journal*, vol. 4 (1971), pp. 141-166. (In Engl.).
43. Reff T. Some Unpublished Letters of Degas. *The Art Bulletin*, vol. 50, no. 1 (Mar., 1968), pp. 87-94. (In Engl.).
44. Roger-Marx C. *Les impressionnistes*. Paris, Payot Publ., 1956. 213 p. (In French).
45. Serullaz M. *Les peintres impressionnistes*. Paris, Payot Publ., 1959. 147 p. (In French).
46. Sutherland Boggs. J. Degas at the Museum: Works in the Philadelphia Museum of Art and John G. Johnson Collection. *Philadelphia Museum of Art Bulletin. Vol. 81. No. 346/347. Degas (Spring-Summer, 1985)*, pp. 2-48. (In Engl.).

УДК 792

ТВОРЧЕСКИЙ ДНЕВНИК В ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Слесарь Евгений Александрович, кандидат искусствоведения, доцент кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников, Санкт-Петербургский государственный институт культуры (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: evgeniy.slesar@gmail.com

Поздеев Николай Юрьевич, доцент кафедры режиссуры и мастерства актера, Санкт-Петербургский государственный институт культуры, заслуженный артист Российской Федерации (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: zart2001@mail.ru

Статья посвящена художественно-эстетическому значению творческого дневника в профессиональном становлении актера и фокусируется на эволюции художественного статуса творческого дневника. Актуальность настоящей статьи обусловлена значительным местом, отведенным творческому дневнику в театральной педагогике. В работе выявляются эволюция, структура и функции творческого дневника в профессиональном становлении актера и режиссера. Целью работы является определение изменчивой структуры творческого дневника, изучение его художественного назначения. Статья вы-

полнена на дидактическом и методологическом материале, посвященном образовательным стратегиям в области обучения актерскому искусству и режиссуре, а также на искусствоведческой литературе, отражающей современную театральную ситуацию. Важное место в статье отведено эволюции и структуре творческого дневника и его значению в профессиональном становлении актера и режиссера. В основе статьи лежит изучение творческого дневника в режиссерской и педагогической деятельности К. С. Станиславского, Е. Б. Вахтангова, Ю. А. Завадского, Б. Е. Захавы, Б. В. Зона, З. Я. Корогодского. Методология исследования базируется на культурно-историческом, сравнительном методах, выработанных отечественным театроведением. В результате исследования выделены структурные изменения в творческом дневнике, его функции и критерии в театральной педагогике.

Ключевые слова: творческий дневник, актерское искусство, театральная педагогика, режиссерское искусство.

AN ARTIST'S DIARY IN THEATRE ARTS

Slesar Evgeniy Aleksandrovich, PhD in Art History, Associate Professor of Department of Production of Theatre Performances and Festivals, St. Petersburg State University of Culture (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: evgeniy.slesar@gmail.com

Pozdeev Nikolay Yuryevich, Associate Professor of Department of Direction and Acting Technique, St. Petersburg State University of Culture, Honorary Artist of the Russian Federation (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: zart2001@mail.ru

The article is concerned with artistic and aesthetic significance of an artist's diary in professional becoming the actor and it focuses on the evolution of artistic status of an artist's diary. The relevance of this article is determined by significant featuring the artist's diary in theatre pedagogics. Evolution, structure and functions of an artist's diary in professional becoming the actor and director are distinguished. The article is aimed at determination of artist's diary fluid structure and study of its artistic purpose. The article is based on didactics and methodology concerned with educational strategies in the field of acting and directing education, and it is also based on art literature reflecting the present-day theatre situation. Evolution and structure of an artist's diary and its significance in the professional becoming the actor and director are featured in this article. This article is based on study of the artist's diary in director and actor's activities of K.S. Stanislavski, E.B. Vakhtangov, Y.A. Zavadsky, B.E. Zakhava, B.V. Sohn, Z.Y. Korogodsky. The methodology of this research is based on cultural and historical, and comparative methods elaborated by the native theatre studies. As a result, structural changes in the artist's diary, its functions and criteria in theatre pedagogics are distinguished. To sum up, it should be said that entering the theatre field, the very diary begins to take drama form conveyed in dialogism, collectivity, agonistic character, blurring the lines between personal and public, procedural character, introduction the game practices into keeping the diary and dualism of perception and objectiveness. Thereby, it becomes a playing field for theatre arts.

Keywords: artist's diary, acting, theatre pedagogic, direction.

Дневник как повествовательная форма, фиксирующая процесс художественной рецепции, легитимирует себя в пространстве театрального искусства в полной мере в период формирования режиссерской профессии (Теляковский, Антуан, Станиславский и др.). Стремясь зафиксировать процесс воспитания актера, Станиславский выбирает форму творческого дневника, как наиболее подходящую для осмысления актерской

профессии. Данная повествовательная форма, апробированная им еще в «Начале сезона», становится основной при написании последующих его работ. Помещая «систему» в художественное поле дневника, он напишет: «Что если я буду систематически записывать все уроки и по возможности стенографировать? Ведь таким образом составителю целый учебник! Он поможет повторять пройденное! Впоследствии же, когда я сделаю

артистом, эти записи будут служить мне компасом в трудные моменты работы. Решено: буду вести записи в форме дневника». Несмотря на то, что жанровые признаки дневника сохраняются (датирование, последовательность), однако автор и обитатели дневника (Аркадий Николаевич Торцов и др.), обобщены, а внутренняя композиция дневниковых эпизодов имеет художественно-обоснованную структуру. Диалогизм, как одна из наиболее распространенных черт концептуализации театрального искусства (Дидро, Крэг и др.), фундирует «Работу актера над собой». В ней молодой начинающий актер, стремящийся освоить азы профессии, находится в постоянной связи с учителем. Дискуссионность реализуется не только через диалогическую структуру, помещенную в описываемый урок, но и через вопрошание и конкретизацию деталей и формулировок, позволяя актуализировать собственные ощущения. Таким образом, дневниковая ткань «Работы актера над собой» фиксирует предлагаемые техники работы с чувственным опытом – с одной стороны и пути присвоения этих техник самим актером – с другой. В сущности дневник позволяет выстроить особую нарративную форму, построенную на поиске и установлении учеником тождеств и различий в восприятии чувственной стороны сценического искусства. Ученику на уроке предлагается сверить предложенную технику с собственными ощущениями, обнаружить сходства и различия предложенного с личностным опытом. В данном случае дневниковая форма является фиксацией непосредственного процесса освоения собственной чувственной природы через установление связей тождеств-различий будущего актера с миром. Перепроверяя свои ощущения, соглашаясь или опровергая сказанное наставником, ученик получает необходимые актеру навыки саморецепции. Станиславский закрепляет в театральной практике новую форму познания художником реальности, когда будущий актер сверяет или примеряет себя к миру и к искусству. В этом случае включенные диалогические структуры меняют свой фокус, превращаясь в диалог актера, обращенного к самому себе. Очень часто диалогические фрагменты обрываются и ответ ученика продолжается, но уже как ответ на вопрос учителя, реализуемый в пространстве собственном чувственном: «только вопрос был поставлен

таким образом, наше отношение к действию – или, как потом выразился Торцов, “внутренний прицел” – сразу изменилось: мы уже не думали о том, как продлить игру <...> Глаза принялись вымерять пространство, искать безопасные подходы к двери. Мы осматривали всю окружающую обстановку, приспособлялись к ней и старались понять, куда нам бежать в случае, если сумасшедший ворвется в комнату. Инстинкт самосохранения предусматривал впереди опасность и подсказывал средства борьбы с ней» [7, с. 140].

Если практика творческого дневника у Станиславского носит интровертивный характер и является примером саморецепции над основными навыками актера, такими как: воображение, внимание, фантазия, видения и другие, то у Вахтангова художественно-эстетические задачи творческого дневника несколько усложняются. Понимание Вахтанговым природы театра как игровой, охватывающей жизнь в полноте своих проявлений, находит отражение в повествовательном характере творческого дневника. Переставая быть направленным исключительно на познание собственных ощущений и замыкаясь в непосредственном творческом процессе, дневник разворачивается собственным повествованием к многообразию внешнего мира, демонстрируя своей нарративностью включенность в самые различные сферы жизни. Текстуальная ткань дневника становится направленной на конкретные и самые разнообразные объекты внешнего мира, включая и сам спектакль и его выразительные компоненты. «Чехову – прислушиваться к чувству. Растрепаны, непричесаны, галстуки выбились. Все это поправляют в III акте. Фрэзер. Больше всех хочет жить. Поговорить с Леопольдом Антоновичем насчет макетов» [1, с. 138]. «Завтра первое представление “Потопа”. Пьеса, которой страдал, которую любил, которой горел, которую чувствовал и главное – знал, как подать ее публике. Пришли другие люди: Сулержицкий и Станиславский, пришли, грубо влезли в пьесу, нечутко затоптали мое, хозяйничали, не справляясь у меня, кроили и рубили топором» [1, с. 142]. Значительное место в его дневниках отводится зрительской рецепции спектакля, появляется фигура смотрящего и его оценка: «В. Г. Чертков смотрел “Потоп”. Пришел за кулисы.

– Ни в одном театре я не получал такого удовольствия, как у вас, – сказал он.

И добрыми глазами смотрел на нас <...> Сегодня пришла за кулисы после II акта «Сверчка» артистка Никулина. Уже старуха.

– Хочу чаю.

И села пить.

Ни слова о первом и втором акте. Пришла после третьего.

– Очень мило поставлено. Студия – это затея Станиславского? У вас, говорят, плачут.

Пришла после четвертого.

Плачет. Прижимает руки к груди. Смотрит добрыми глазами. Всем пожимает руки, благодарит.

– Как чудесно, как хорошо вы играете. Приду, приду еще.

И не было генеральши. И не было снисходительного постава головы. Была добрая, растроганная старушка» [1, с. 150]. Приведенные фрагменты демонстрируют не только перефокусировку текста дневника от саморецепции к рецепции зрительской, но и включение непосредственно в структуру дневника новых участников. Кроме зрителей, важным элементом становится и фигура автора: «Смотрел “Потоп” Леонид Н. Андреев. Ругал первый акт. Хвалил второй. Уходя в антракте в зрительный зал, сказал: – Но Чехов играет превосходно. И Хмара. Поставили очень хорошо. Этот негритянский марш, речь, хорошо» [1, с. 150]. Таким образом, в дневнике отражаются все инварианты театра: актер, режиссер, зритель, драматург. Кроме этого, желая вписать театр в стихийное течение жизни, автор дневника сообщает о явлениях, не имеющих, казалось бы, прямого отношения к спектаклю: очерки газет, анонсы концертов и выставок. Очевидно стремление Вахтангова, посредством творческого дневника, не только вписать театр в общекультурный контекст эпохи, но и всю окружающую действительность подчинить стихии театра, как бы вмещающая всю реальность в границы своего театра-дневника. И в результате он органично вводит дневник в пространство театральной педагогики. Н. М. Горчаков, говоря об уроках с мастером, так описывает место творческого дневника в обучении режиссеров: «И только я один имею право потребовать у режиссера его дневник, прочесть его, поговорить с вами всеми о занесенных в него записях.

– Значит, это все-таки записи не только для себя, но их может узнать по вашему желанию и вся режиссерская группа? – спросил кто-то из нас.

– Безусловно, – отвечал Вахтангов, – а если я найду нужным, то и вся студия. Я понимаю, что это обязывает ведущего дневник к строгому отбору своих мыслей, но этой цели и служит дневник: уметь из прожитого дня отбирать все наиболее ценное и нужное не только для себя, но и для окружающих. Я считаю, что это первое упражнение к тому, чтобы приучить режиссера пристально всматриваться в жизнь, глубже понимать людей, и в то же время контролировать свои наблюдения через их значимость для общества, для нашего искусства. Заведите дневники... Читайте литературу...» [2, с. 63]. Впервые артикулируются адрес и функция творческого дневника. Во-первых, его необходимость подчеркивалась способностью режиссера отбирать явления, которые бы полно и ярко отражали окружающую действительность. Здесь важным становится умение выделить из потока явлений то, что может емко и экономно эту реальность представить в качестве художественного в театре. Эту же способность мастера отмечает его ученик Ю. А. Завадский и так описывает свои впечатления от прочитанных дневников учителя: «Когда [читаешь] дневники, которые он вел во время пребывания в Париже, то даже не можешь себе представить, что таится за этими короткими, скупыми, сухими фразами, констатирующими чисто внешние факты. За ними таится огромнейшая, поразительная наблюдательность Вахтангова! У нас было впечатление, будто он вобрал в себя всю французскую жизнь с ее ритмами, красками, формами, угадал многое из того, что лежало подспудно, как подлинное содержание» [3, с. 74]. Поиск и отбор выразительной доминанты, отражающей сущностное в малом, ляжет в основу принципа стилизации и закрепится в творческом методе режиссера и его последователей. Во-вторых, кроме новых педагогических навыков, отрабатываемых в ведении дневника, устанавливается и его новый читательский статус. Теперь дневник не замкнутая на авторе и его ощущениях структура. Его пространство теперь подобно сущности самого театра – его пространство одновременно публично и интимно, как и само пространство спектакля, которое принадлежит не

только миру героя, но и зрителям. Кроме того, изменения касаются и самого поля дневника. Оно становится открытым, дискуссионным, легитимируется в его повествовательном пространстве не только фигура мастера, которая может комментировать текст дневника и выносить его положения на общее обсуждение, но и участие третьих лиц, которые также могут включаться в дискуссионное поле дневника и давать его содержанию оценку.

Вслед за Вахтанговым и Завадским важность творческого дневника подчеркивается Б. Е. Захавой, который указывает, что дневник призван научить актера и режиссера пристальности наблюдения, опирающегося на конкретные ощущения и образы. Принципиальным условием в практике ведения дневника выступает у Захавы фиксация на чувственной стороне жизни художника. Кроме этого, дневник формулируется им как форма упражнения, становясь обязательным элементом театральной педагогики. Подробно останавливаясь на характеристике творческого дневника, режиссер конкретизирует материал его составляющий, куда могут входить: «различные проявления человеческих чувств (в интонациях, мимике и жестикуляции), наружность людей, их костюмы, манеры, говоры, привычки, отдельные выражения и даже целые диалоги, неожиданные по своей выразительности мизансцены, описание различных мест действия, отдельных предметов, явлений природы и т. п.» [4, с. 190]. С одной стороны, отмечается предметность, выразительность и действенный характер материала дневника, но, вместе с тем, эта предметность должна иметь внутреннюю направленность, быть отзывчивой и иметь прочную эмоциональную связь с автором дневника. Захава уточняет, что «крайне существенны всякого рода выразительные детали, подробности, воздействующие на наши органы чувств, вызывающие образные представления о предмете, помогающие запомнить этот предмет, чтобы в случае надобности его можно было бы легко восстановить в своем воображении» [4, с. 191]. Представленный фрагмент демонстрирует набор свойств, которыми должен обладать материал дневника и их художественное назначение. Выполняя функцию, подобную якорю в нейролингвистическом программировании,

объекты предметного, чувственного и образного миров дневника работают со сферой психоэмоциональных ресурсов художника, высвобождая необходимую эмоциональную реакцию или запуская механизмы воображения, фантазии и др.

Прочное место будет занимать дневник в деятельности крупнейшего отечественного театрального педагога Бориса Вольфовича Зона. Очень часто дневник будет фигурировать в воспоминаниях его множества учеников. Зон укоренит использование дневника в театральной педагогике, сделал его «эпистолярным диалогом учителя с учеником» [8, с. 15]. Фигура педагога войдет в ткань дневника в виде комментариев, замечаний, пометок на полях, лишь укрепив его диалогический характер. Дневник сдается, читается, проверяется, комментируется и корректируется. В нем фиксируется ежедневный «процесс работы» [8, с. 17]. В сущности фиксация процесса, выраженная в форме диалога ученика и учителя, превращает творческий дневник в форму драматической литературы, где в качестве одновременно и протагониста, и антагониста выступает сам ученик, совершающий увлекательное интеллектуальное и чувственное путешествие со своим проводником-учителем по лабиринтам собственных ощущений в профессии. Если дневник, отражающий художественное поле автора, драматизируется, становясь элементом театральной педагогики, то справедливо, что, попадая в театральное поле, меняется и характер его интимности, она становится публичной и коллективной. Эта тенденция оформляется в новую форму – коллективный дневник или курсовой, где нивелируется зона приватного пространства творческого дневника и он в полной мере начинает отражать коллективную и драматическую природу театра, становясь местом не только фиксации ощущений и процессов, но и противоречий, споров. Практику работы с коллективным и личным творческим дневниками наследует ученик Зона – Зиновий Яковлевич Корогодский. Отмечая важность дневника как упражнения, он сформулирует главное требование к его ведению – «анализ себя в процессе учебы и жизни курса» [6, с. 13]. Саморецепция, выделенная Корогодским, очень созвучна идеям его современника Р. Ингардена [5], который писал о дневнике, как о фиксации откликов, которые и приводили автора к самоактуализации опыта.

Обобщая, следует сказать, что входя в театральное поле, дневник сам начинает принимать драматическую форму, выраженную в диалогизме, коллективности, конфликтности, размывании границы личное – публичное, процессуальности,

внедрении игровых практик ведения дневника, дуализме чувственного и предметно-конкретного, становясь самостоятельным игровым полем для театрального искусства.

Литература

1. Вахтангов Е. Б. Документы и свидетельства: в 2 т. / ред.-сост. В. В. Иванов. – М.: Индрик, 2011. – Т. 1. – 519 с., ил.; т. 2. – 686 с.
2. Горчаков Н. М. Режиссерские уроки Вахтангова. – М.: Искусство, 1957. – 220 с.
3. Завадский Ю. А. Об искусстве театра / предисл. П. А. Маркова. – М.: ВТО, 1965. – 347 с.
4. Захава Б. Е. Мастерство актера и режиссера. – М.: Планета музыки, 2013. – 456 с.
5. Ингарден Р. Исследования по эстетике. – М.: Изд-во иностр. лит., 1962. – 572 с.
6. Корогодский З. Я. Первый год. Начало. – М.: Совет. Россия, 1973. – 94 с.
7. Станиславский К. С. Собр. соч.: в 9 т. – М.: Искусство, 1989. – Т. 2: Работа актера над собой, ч. 1: Работа актера над собой в творческом процессе переживания: Дневник ученика / ред. и авт. вступ. ст. А. М. Смелянский. – 511 с.
8. Школа Бориса Зона. Уроки актерского мастерства и режиссуры / сост. В. Львов. – СПб.: Мастерская СЕАНС, 2011. – 608 с.

References

1. Vakhtangov E.B. *Dokumenty i svidetel'stva: v 2 t [Documents and evidence. In 2 volumes]*. Moscow, Indrik Publ., 2011, vol. 1. 519 p., ill.; vol. 2. 686 p. (In Russ.).
2. Gorchakov N.M. *Rezhisserskie uroki Vakhtangova [Directing lessons of Vakhtangov]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1957. 220 p. (In Russ.).
3. Zavadskiy Yu.A. *Ob iskusstve teatra [About the art of theater]*. Moscow, VTO Publ., 1965. 347 p. (In Russ.).
4. Zakhava B.E. *Masterstvo aktera i rezhissera [Mastery of the actor and director]*. Moscow, Planeta muzyki Publ., 2013. 456 p. (In Russ.).
5. Ingarden R. *Issledovaniya po estetike [Research on aesthetics]*. Moscow, Izdatel'stvo inostrannoy literatury Publ., 1962. 572 p. (In Russ.).
6. Korogodskiy Z.Ya. *Pervyy god. Nachalo [First year. Start]*. Moscow, Sovetskaya Rossiya Publ., 1973. 94 p. (In Russ.).
7. Stanislavskiy K.S. *Sobraniye sochineniy. V 9 t. T. 2. Rabota aktera nad soboy. Chast'1. Rabota aktera nad soboy v tvorcheskom protsesse perezhivaniya: Dnevnik uchenika [Collection of works. In the 9th century. Vol. 2. The actor's work on himself. Part 1. The actor's work on himself in the creative process of experience: Diary of a student]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1989. 511 p. (In Russ.).
8. *Shkola Borisa Zona. Uroki akterskogo masterstva i rezhissury [School of Boris Zon. Lessons of acting and directing]*. St. Petersburg, Masterskaya SEANS Publ., 2011. 608 p. (In Russ.).