

НАУЧНЫЕ КОНЦЕПЦИИ РАЗВИТИЯ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

УДК 792.01

Е. Р. Ганелин

ЕЩЕ РАЗ О ФЕНОМЕНЕ «ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЯ». ОТ ХАРАКТЕРНОСТИ — К СЦЕНИЧЕСКОМУ ОБРАЗУ

Пути создания сценического образа до конца не изучены, споры о них продолжают до сих пор. Более того, в настоящее время эта проблема обретает все большую остроту. Меняется время, меняется и понимание структуры образа, происходит углубление самого понятия «образ».

Круг авторов, так или иначе затрагивающих эту тему, необыкновенно широк. К. С. Станиславский, В. И. Немирович-Данченко, Л. А. Сулержицкий, Вс. Э. Мейерхольд, Е. Б. Вахтангов, А. Я. Таиров, Л. Ф. Макарьев, Б. В. Зон, Б. Е. Захава, М. О. Кнебель, Н. В. Демидов и другие выдающиеся деятели нашей сцены всю свою творческую жизнь обращали пристальное внимание на этот вопрос, касающийся как теории, так и повседневной практики.

Наиболее распространен в современной актерской практике подход к образу «от себя», но есть и сторонники другого пути — пути «от образа». Сторонники пути «от себя» ссылаются на К. С. Станиславского, который говорил, что «я», именно «я» и прежде всего «я», должен благодаря «если бы» погрузиться в обстоятельства пьесы. Большинство актеров именно так это и делают, по крайней мере говорят об этом именно так. А вот о том, что К. С. Станиславский считал этот этап первым, но далеко не окончательным в работе над ролью, забывают.

«Если актер остановился на „я“ в предлагаемых обстоятельствах и дальше не идет, подгоняя все под свое „я“, — это беда театра» [1, с. 245], — считал Г. А. Товстоногов. Тот же вопрос сегодня беспокоил и известного московского, а ранее ленинградского актера Сергея Юрского, который в статье «Зритель — друг и оппонент» утверждал: «Прежде всего, если я играю роль „от себя“, мне тотчас же вспоминается, что я юрист с высшим образованием и напрасно не работаю по своей специальности. В самом деле, зачем в таком случае я выходил на сцену? Неужели ради еще одной встречи зрителей с актером Юрским? Полная нелепость...» [2]. Принцип «идти от себя» часто принимается

примитивно, и некоторые актеры, добиваясь естественности и правдивости на сцене, остаются только самими собой в предлагаемых обстоятельствах, сводя сложный процесс создания художественного образа к типовому сходству, к ученическому правдоподобию. Известный теоретик и практик петербургской—ленинградской театральной школы Н. В. Петров еще в тридцатые годы минувшего столетия в книге «Актер и сценический образ» предлагал разобраться в понятиях, которые в условиях повседневной рутинной театральной работы часто путают, — тип и типаж. «Если, строя сценический образ, актер будет искать материал для этого образа у какого-то определенного „Иван Ивановича“, пусть даже очень любопытного человека, он создаст не „тип“, а только „типаж“. Подлинный же тип изображаемого персонажа — это обобщение отдельных черт характера целого круга конкретных людей» [3, с. 6]. Так, по Н. Петрову, отдельные физические черты, особенности восприятия действительности, мышления, поведения, специфику видения и слушания, диапазон чувств, речь, голос актер должен не фотографически скопировать, а суметь обобщить в типические явления, то есть накопить тот материал, на основе которого актер своими средствами сможет конкретизировать определенный сценический образ.

К. С. Станиславский в «Работе актера над собой» (1926), призывая играть «верно», «переживать роль» [4, с. 48], требовал от учеников-студийцев: «В условиях жизни роли и в полной аналогии с ней правильно, логично, последовательно, по-человечески мыслить, хотеть, стремиться, действовать, стоя на подмостках сцены. Лишь только артист добьется этого, он приблизится к роли и начнет одинаково с ней чувствовать» [4, с. 48]. Разными методами решается по сути одна и та же задача, которая заключается в поиске правды существования актера в образе, «создании „жизни человеческого духа“ роли и в передаче этой жизни на сцене в художественной форме» [4, с. 49]. «Характерность — та же маска, скрывающая самого актера-человека. В таком замаскированном виде он может обнажать себя до самых интимных и пикантных душевных подробностей... все без исключения артисты — творцы образов — должны перевоплощаться и быть характерными. Нехарактерных ролей не существует» [5, с. 224]. М. Чехов в «Ответах на анкету по психологии актерского творчества» (1923) трактует искренность существования на сцене как «индивидуальную идею»: «Я говорю не об идее, возбужденной во мне данной ролью, а об идее, заложенной во мне от рождения, которую я (сознательно или бессознательно) выражаю в течение всей моей активной жизни и в каждой роли» [6, с. 73].

В 1932 г. М. Чехов записывает 16 уроков, проведенных им в государственном театре Литвы (Материалы к курсу «Мастерство актера»). В этих уроках автор обосновывает важные теоретические и практические аспекты театральной педагогики. Это — «улавливание образа», «имитация образа». Говоря о том, что входит в понятие «образа», М. Чехов разделяет его на две составные части: «видимого» человека — личность, и «невидимого» — индивидуальность. В той же работе делается важный педагогический акцент на необходимости освоения образной памяти и мышления [7, с. 17].

Уместно вспомнить, как трактовал понятие «образ» С. М. Михоэлс: «...Образ я понимаю не просто как образ живого человека. Я понимаю образ прежде всего как возможность раскрытия определенной сферы своего мироощущения... Возьмем хотя бы Лира. Он король, а я хоть и не король, но я выше Лира» [8, с. 53]. Приведем высказывание Вл. И. Немировича-Данченко, которое, возможно, покажется несколько спорным апологетам «канонических» взглядов на понятие «образ»: «Что такое образ?

Когда вы прочитаете то или иное произведение, у вас непременно складывается какое-то внутреннее видение и чувство прочитанного, причем тут сказываются ваши индивидуальные склонности, может быть, враждебные данной авторской идее, а может быть, и удачно совпадающие с ней. То, что складывается таким образом в вашем сознании, — это и есть образ. Возникает он по двум линиям: внутренней и внешней.

Вот я прочел „Ревизора“. Вижу Хлестакова таким-то. Откуда это пришло? Оказывается, вот откуда: „Ах, Осип, скажи твоему барину, какой он красавчик!“ — ага, значит, провинциальные девушки находят его красивым! „Нет, я не заложу, не продам фрака, приятно приехать, расшаркаться в новом фраке...“ — значит, какой-то щеголеватый.

Начинаю углублять — и у меня складывается следующее: барчонок, при нем слуга-дядька, — барчонок вольный, свободный, очень легкомысленный, но, однако, способный вдруг заговорить так горячо, так важно, что может даже от начальствующего лица. В центре же моего внимания, как самая важная для этого образа сцена, — сцена у городничего, когда Хлестаков подвыпил и начинает так невероятно врать.

Значит, сложился внешний образ, и тут же нащупывается внутренний. Думаю, что редко кто сразу попадает в сердцевину, в зерно образа, то есть в то зерно, которое уже может быть и зерном пьесы, и зерном спектакля, — зерном, с общественной точки зрения наиболее глубоким. Ведь Хлестаков не просто враль типа любителя „охотничьих рассказов“. Это в нем какая-то черта, реально существующая в человеческой природе вообще, черта реальная, но гиперболизированная Гоголем. Черт его знает, почему человек врет, да так убедительно, что в эту секунду веришь ему!.. Вот в чем зерно Хлестакова. Это — Гоголь, на все смотрящий двадцатью четырьмя глазами мухи, а не просто двумя глазами человека, видящий все в гомерических размерах. Значит, темперамент надо давать в каждой сцене на сто пятьдесят процентов, а не только на сто. Все это я говорю для того, чтобы показать вам на примере, чем можно и нужно руководствоваться в самом начале работы, как нужно подходить к образу» [9, с.177–178].

Один из основателей современной ленинградской театральной школы В. Н. Соловьев, стоявший вместе с Вс. Э. Мейерхольдом у ее истоков, имел собственные, весьма оригинальные и очень актуальные сегодня взгляды на этот вопрос. Вот как описывает их исследователь творчества В. Н. Соловьева профессор В. В. Норенко: «В вопросе сценического образа требовательный педагог настаивал на четком разграничении функционального назначения роли в спектакле, относя к образу „роль в пьесе“, а „роль для пьесы“ он рассматривал как „сценический облик“, который также приобретает в каждом конкретном случае решающее значение. В „образе“ главное — внутренняя сущность человека, которая находит выражение в его „облике“. „Облик“ имеет громадное значение, говорит Соловьев, дает возможность острых решений, но не может подменять „образ“, компенсировать отсутствие характера» [10, с. 53].

Еще раз отметим, что исключительно большое внимание этой проблеме уделял Михаил Чехов: «Каждый подлинный артист, а тем более талантливый актер, несет в себе глубокое и подчас не до конца осознанное стремление к перевоплощению, то есть — говоря театральным языком — стремление к созданию характера... даже малейшая попытка создания характера, лишь намек на него — это перевоплощение» [11, с. 41].

Действительно, как подчеркивал режиссер и театральный педагог Д. Мечик: «Маски Райкина — это эстрадный прием, подчеркивающий концентрированное внимание

актера на определенной черте характера персонажа. Случается иногда видеть Райкина с тем же фельетоном, но без масок. Тогда талант выглядит богаче, откровенней. Только такому самобытному, ни в чем не повторяющемуся актеру, как Райкин, доступно даже под бутафорской маской сохранить силу художественной выразительности, которая неизбежно сказывается в оттенках интонаций и движений... Райкин по-эстрадному отыскивает основную, наиболее выразительную черту персонажа и отмечает излишние подробности. Точно схваченная черта и придает характеру выпуклость, а маску Райкин надевает, когда характер сценически освоен. Но бывает, конечно, и так, что сама маска может что-то подсказать актеру, ориентировать на ту или иную черту характера персонажа» [12, с. 21].

М. Чехов разделяет актеров на типичных и характерных. По М. Чехову, актер, который не умеет различать тип и характер, всегда будет играть лишь тип, но образа никогда не создаст. Он до конца обречен изображать лишь себя таким, каков он в жизни, и его искусство начнет постепенно вырождаться. Как правило, вырабатывается набор клише, манерных ужимок, банальностей — штампов. Он повторяет себя, собственный стиль игры, и отсюда утрачивается власть над собственным талантом: «Бывают, впрочем, случаи, когда изобретенная характерность настолько окажется удачно выбранной и настолько близкой душе актера, что при первой попытке к ее выполнению душа актера сразу открывается и не только оживляет характерность, но и сама вдруг углубляется, и внутренний образ получает новый приток правильной и углубленной жизни. Такой случай характерен как случай, когда аффективная жизнь рождается от внешних причин» [6, с. 47].

«Церковь — ничто, если она не святая; театр — ничто, если он не игрушке» (Гилберт Кит Честертон «Что такое театр?») — это эпиграф к книге М. М. Буткевича «К игровому театру» [13, с. 132]. Работа его в последние годы стала не просто популярной в театральных кругах, но во многом определила современные поиски театральной науки в вопросах создания сценического характера и образа. Говоря о самой сути образа, М. М. Буткевич опирался на поэтическое восприятие этого понятия, его художественно-психологический смысл: «Любой поэт — творец образов. Собственно говоря, сам процесс поэтического творчества является, в первую очередь, созданием образа: берется какое-нибудь одно явление жизни и описывается (изображается, ваяется, разыгрывается), но описывается не прямо, а как некое другое явление, в чем-то сходное с первым, но чем-то и отличающееся от него, — *одно выражается через другое*. Захотел поэт описать девушку и придумал: опишу ее в виде березки. Старость обычно изображается поэтами через зиму, душевное волнение — через бурю или грозу, любовь — через воркующих голубей, а человеческие слезы — с помощью дождевых капель, стекающих по оконному стеклу» [13, с. 252]. «Выражение одного через другое» и есть, по мнению М. Буткевича, сокровенный смысл художественного творчества, суть актерской природы. Речь идет не просто об имитации явлений, а об их типизации и противоречивой взаимосвязи.

«Великий поэт никогда не придумывает своих образов, он просто видит мир вот так, по-своему, и видение его одновременно неожиданно и долгожданно. Великий поэт, глядя на цепочку слепцов, падающих с обрыва в овраг, видит все заплутавшее на дорогах истории человечество. Глядит в ужасе на кровавую сечу, а думает о разгульном пиршестве: „ту кровавого вина не доста; ту пир докончаша храбрии русичи: сваты попоиша, а сами полегоша за землю Рускую“. Смотрит на уходящий в метель

революционный отряд, а представляет шайку бандитов, ведомую... кем бы вы подумали? — Иисусом Христом. И уже не может остановиться, предчувствует, предощущает и внушает нам эсхатологическую картину распятого вместе с разбойниками Христа» [13, с. 252].

Ю. А. Стромов в знаменитом труде «Путь актера к творческому перевоплощению» замечает, что в словаре В. И. Даля «воплощение» (при отсутствии в словаре слова «перевоплощение») означает: «принимать на себя плоть». Для Ю. А. Стримова, а это вообще характерно для вахтанговской школы, перевоплощаться — значит меняться, оставаясь при этом самим собой: «Перевоплощение — это, на мой взгляд, момент диалектического скачка, когда актер-творец становится актером-образом. Накапливая необходимые для образа качества, актер вдруг, в какой-то необъяснимый момент, делается другим. Он по-другому думает, действует, живет. Вот этот Рубикон, этот момент и можно назвать „перевоплощением“. А дальше живет на сцене сценический образ — явление тоже очень сложное и диалектичное» [14, с. 15]. Доверие к воображению автора, своему собственному актерскому воображению — один из тех критериев, которые позволяют отличить личность, способную стать «властителем дум и инженером человеческих душ», от просто добросовестного зрителя, любителя театра. Говоря о природе актерства, о доверии к собственной фантазии, выдающийся русский исследователь и историк театра В. Всеволодский-Гернгросс цитирует L. Riccoboni и его книгу 1728 г. «Dell' arte rappresentativa capitoli sei»: «Что бы тебе ни приходилось изображать на сцене, говорит он, не слушайся ничьих советов: спрашивай только себя самого, следуй только указаниям собственного инстинкта. Нужно, чтобы актер убедил себя, что он совершенно лишен рук и ног и слава о них пройдет с запада до востока. Надо позабыть о существовании рук и ног, а может быть и головы, но стремиться почувствовать изображаемое положение так, чтобы оно показалось твоим собственным, а не чужим» [15, с. 124]. Исполнитель готовит себя к перевоплощению в процессе репетиций, занятий. Он сознательно выбирает приемы и нащупывает подходы к нему. Но наступает перевоплощение подсознательно, в момент исполнения роли, даже в процессе репетиции. Этот момент можно сравнить с озарением, приходом творческого вдохновения. Актер может готовить приход вдохновения, но вызвать его непосредственно он не в силах. Известный советский (российский) психофизиолог Я. А. Альтман, анализируя новейшие исследования в этой области, связанные с изучением поэтического (творческого) вдохновения, так характеризует механизм и признаки его проявления: «В последнее время П. Симоновым [16] сформулирована еще одна концепция художественного (в частности, поэтического) творчества. Рассматривая в целом формирование творческого начала в деятельности человеческого мозга, Симонов вводит термин „сверхсознание“. Согласно Симонову, сверхсознание — это неосознаваемое рекомбинирование ранее накопленного опыта, которое направляется и побуждается доминирующей потребностью в поиске ее удовлетворения. Неосознанность первоначальных этапов творчества направлена на защиту рождающихся замыслов от консерватизма сознания.

Согласно Симонову, деятельность сверхсознания определяется тремя составляющими („трижды канализирована“, по выражению Симонова): а) ранее накопленным опытом; б) задачей, которую перед сверхсознанием ставит сознание, натолкнувшееся на проблемную ситуацию; в) доминирующей потребностью» [17, с. 13].

Книга профессора А. Ю. Егорова «Нехимические зависимости» является, по существу, первой отечественной научной монографией, посвященной актуальной и срав-

нительно мало исследованной проблеме нехимических (поведенческих) зависимостей (аддикций). Их повсеместное быстрое распространение обусловило интерес к проблеме со стороны специалистов различных специальностей, в том числе и деятелей театра, специалистов в области психологии творчества, педагогов-практиков. «Аддикцию, занимающую основное положение в жизни человека, но не подавляющую, не вытесняющую другие, мы предлагаем назвать *преобладающей*. Преобладающая аддикция — та, которая определяет жизненный путь на данном этапе развития. Преобладающая аддикция временна, поддается внешнему воздействию и может сосуществовать с другими. Проблема возникает, когда одна из аддикций начинает доминировать и вытесняет другие. Причем это может быть как преобладающая аддикция, так и любая другая. Тогда мы говорим о возникновении *доминирующей (сверхценной) аддикции*. Человек становится аддиктом. Доминирующая аддикция полностью заполняет сознание, вытесняет другие аддикции и мало поддается внешнему воздействию. По существу, доминирующая или сверхценная аддикция имеет признаки, весьма сходные с психопатологическими особенностями сверхценной идеи. Напомним, что сверхценная идея — это доминирующая в сознании мысль, подкрепленная эмоциональной реакцией, владеющая человеком целиком, определяющая всю направленность его мыслей, поведения и оттесняющая все другие идеи, суждения. Коррекции сверхценная идея поддается с трудом и на короткий период, а затем либо возвращается в сознание, либо замещается иной сверхценной идеей» [18, с. 136].

К сожалению, многие театральные педагоги, работающие по теме «характер и характерность», до их пор пользуются шкалой типов характеров, предложенной и описанной еще Гиппократом: холерик, сангвиник, меланхолик и астеник. Между тем современная психиатрия и клиническая психология уже давно пользуются совершенно иными критериями применительно к особенностям характера, выходящим за пределы так называемой «нормы», но не достигающим степени клинически выраженного расстройства. Провести четкую грань между чертами, определяющими вариации среднего, нормального человека, и чертами, формирующими «акцентуированную» личность, не всегда легко. Известный немецкий психиатр Карл Леонгард утверждал, что в цивилизованном мире не меньше половины населения являются акцентуированными личностями. Оговоримся, что понятие «личность» помимо характера включает в себя интеллект, способности, мировоззрение.

Известный советский и российский психиатр А. Е. Личко так определяет само понятие «акцентуации характера»: «акцентуация характера — крайние варианты нормы, при которых отдельные черты характера чрезмерно усилены, вследствие чего обнаруживается избирательная уязвимость в отношении определенного рода психогенных воздействий при хорошей и даже повышенной устойчивости к другим» [19, с. 34].

Известно, что требование подлинного существования на сцене всегда в театральной литературе и педагогической практике тесно увязывается с борьбой со «штампами». Многие исследователи театра дают свои определения «штампа», но, хотя это и редко случается в нашей науке, большинство определений практически совпадают, лишь дополняя друг друга. Приведем хотя бы два таких определения. М. А. Чехов: «Дальше идет борьба актера со штампами. Борьба эта длится всю жизнь актера и заключается в том, чтобы уловить штамп, заменить его настоящей, внутренней задачей. Штампы рождаются очень незаметно и в очень большом количестве. Поэтому актер должен быть всегда настроже и не думать, что, вырвав один штамп, он навсегда избавился

от него. Нет, штамп этот может появиться в другом месте роли, а на месте прежнего может появиться новый, и так до бесконечности.

Штамп есть готовая форма для выражения того или другого чувства. Изображая, например, горе, я могу каждый раз при этом всплескивать руками, независимо от того, подходит ли этот прием к данной роли или степени данного переживания.

Происхождение штампов очень различно. Они могут быть или подражанием хорошим образцам, или повторением собственных удачных приемов, или, наконец, своей собственной привычкой. Я могу, например, в жизни, в минуты смущения, тереть себя за ухо, и эту привычку я переношу на сцену. Само собой понятно, что такая привычка, во-первых, не может быть пригодна для всякой роли, и, во-вторых, она свидетельствует о моем собственном смущении, которое нежелательно на сцене, и т. д.

Вред штампа заключается в том, что он как готовая форма для выражения того или другого чувства принуждает это чувство вылиться именно в такой форме» [6, с. 47].

«Штамп», по выражению К. С. Станиславского, давно ставшего определением, — «актерский прием, потерявший всякую внутреннюю суть, его породившую» [20, с. 424], то есть не раскрывающий характер, а условно обозначающий его. Метод великого реформатора сцены в начале и середине тридцатых годов XX в. был воспринят в СССР, как и многое другое в те годы, в качестве единственно верного, прогрессивного пути развития театральной школы. В борьбе со штампом многие апологеты К. С. Станиславского, опасаясь обвинений в формализме и прочих «измах», стали принижать значение владения характерностью, отрицать саму необходимость ее изучения, работы над нею. И впрямь, так же легче — можно выбросить из театральной школы целый раздел, требующий от преподавателя и ученика грандиозных усилий, наблюдательности, способностей к самостоятельному обобщению и отбору приспособлений, чувства меры и юмора, наконец...

Надо сказать, что с тех пор отношение к этой теме изменилось не так уж сильно. И в наши дни даже сам вопрос о пользе работы над элементами внутренней и внешней характерности частью театрально-педагогического сообщества если не вслух, то уж в кулуарах точно, ставится под сомнение. Ответом сторонникам такой позиции являются слова выдающегося режиссера и педагога А. Д. Попова: «Отход Станиславского от практической работы в театре и его увлечение педагогическими основами системы, работа в школе с молодежью заставили его сосредоточиться на первоначальных педагогических предпосылках к творческому процессу. Педагогические цели заставляли его с сугубой осторожностью ставить перед молодыми исполнителями задачу перевоплощения в образ, дабы они — эти исполнители — не грешили „изображенчеством“, внешней передачей характерности. Но не надо забывать, что сам Станиславский, как актер, через всю свою творческую биографию пронес идею перевоплощения в образ. Он утверждал эту идею целой системой созданных им великолепных сценических характеров...» [21, с. 204].

В этом разделе работы нельзя обойти вниманием позицию главного оппонента К. С. Станиславского Вс. Э. Мейерхольда, который к тому же был одним из его любимых учеников-актеров. Интересным представляется не столько противопоставление их взглядов, сколько их сопоставление: «И это не каприз, а желание эту пьесу избавить от той тоски, которую обычно дают зрителю. И если сделать такой подход, отменить все героическое и подойти по-человечески, будет совсем иное.

То же, хоть это и трудно, надо разрешить себе в „Горе от ума“, например, нарядить Чацкого в студенческий мундир, Софью — трактовать, как б... Мелькают мелочи, и даже иные мелочи надо понять в прямом смысле. „Дай протереть глаза“ — Репети-

лов просто протирает очки. Мороз, запотели, вот и споткнулся. И эксцентризм, если и возникнет, будет не от формы, не от внешнего, а будет вызван игрою слов. Фамусов: „Ей сна нет от французских книг, а мне от русских больно спится“ — налезает на Лизу, русскую девку (Панталоне преследует Смеральдину). Это резко, но такой подход зазвучит и, конечно, будет воспринят, и Лиза перестанет быть жеманницей и субреточкой. Фамусов должен тут быть резок» [22, с. 62].

В этой связи уместно вспомнить слова крупного практика и теоретика театрального искусства Н. В. Петрова, адресованные любителям и начинающим артистам: «Нельзя изолированно брать понятие мастерства актера, да еще самый сложный участок его — „сценический образ“, и пытаться устанавливать пути создания этого образа... играть на сцене — значит, прежде всего, уметь организовать внимание зрителя, быть способным ввести зрителя во все совершающиеся на сцене события, конкретизировать все причины, рождающие действия, и в нужные, установленные драматургом и спектаклем моменты раскрывать всю глубину чувств, мыслей и страстей изображаемых образов и таким образом делать их доступными для понимания зрителя» [3, с. 24–25].

Уже в новом веке, с других позиций, связанных с созданием психологического портрета роли, эту точку зрения поддерживает и развивает крупный специалист психологии актерского творчества Н. В. Рождественская: «Целостность и глубина образа, на наш взгляд, зависят от того, насколько актер учитывает в своей работе все стороны личности своего персонажа, даже если текст роли не дает для этого материала. Все продуманное, прочувствованное, нафантазированное проявится затем на сценической площадке. Многие детали, определяющие поведение персонажа, могут не осознаваться актером, оставаясь в его подсознании, и, тем не менее, они оказывают влияние на игру и скажутся в подтексте роли.

Образ всегда обобщен, он шире персонажа, строится на неповторимых и часто причудливых ассоциациях исполнителя и поэтому вызывает поток ассоциаций у зрителя. Эти ассоциации сугубо индивидуальны и создают у каждого свой особенный образ, который нельзя до конца вербализовать. Один из признаков хорошо сыгранной роли — начинает ли персонаж жить своей самостоятельной жизнью в воображении зрителей, за пределами пьесы? Вспоминаем ли мы о нем на следующее утро как о реальном человеке? Мастерство такого уровня труднодостижимо, и в процессе обучения актера можно только показать студенту перспективу подобной работы, привить вкус к ней, наметить пути создания образа» [23, с. 178].

Живой человеческий характер, родившийся на глазах зрителя и отпечатавшийся в их памяти в качестве художественного образа, не появляется сам собой. Он плод перевоплощения, посетившего актера в счастливый миг. К. С. Станиславский утверждал, что посредственные актеры удостаиваются такого счастья по большим праздникам, хорошие — по воскресеньям, а гениальные — каждый раз, когда выходят на сцену. Мы, театральные педагоги, всегда полагаем, что имеем дело с людьми одаренными, прошедшими строгий отбор. Поэтому мы обязаны как можно лучше подготовить студентов к этому на редкость важному элементу художественного творчества. Вот как писал об этом Ю. А. Стромов: «Мы можем и должны изучать способы, ведущие актера к моменту перевоплощения. Наша задача — подготовить, обеспечить его приход. Поэтому все внимание актера, все его помыслы должны быть обращены на изучение путей, ведущих к перевоплощению. По существу, вся система Станиславского направлена на решение этой задачи» [14, с. 16].

Один из наиболее крупных театральных педагогов Ленинграда, а позднее Санкт-Петербурга, профессор В. В. Петров, ушедший от нас совсем недавно, всю жизнь отстаивавший «игровой театр», связанный с традициями Е. Б. Вахтангова, а в нашем городе с именем Л. Ф. Макарьева, эмоционально утверждал: «Наука оперирует фактами, искусство — художественными образами! „Так не было, но так могло бы быть“, — и вымысел раскрывает нам новое понимание жизни. Художественное произведение всегда вымышлено.

Все выдуманно! Венера Милосская и Гамлет. Обломов и Наташа Ростова. Мы это знаем и, в то же время, верим и охраняем ревниво эти вымыслы! Но сокровенная цель для самого невероятного произведения (сказки) — выражать правду!

„...Сказка — ложь, НО в ней намек“. В этом „НО“ и есть смысл искусства. Вымысел — необходимое условие для создания подлинного художественного произведения» [24, с. 22].

В. В. Петров всегда был убежден в том, что искусство, отражающее действительную правду о жизни в художественных образах, сильнее воздействует, чем сообщаемые факты об отдельных явлениях жизни. Иными словами, словами поэта В. Маяковского: «театр не зеркало, а увеличительное стекло». По мнению В. В. Петрова, и это поэтическое сравнение не совсем точно. «Искусство нас убеждает не логическими доводами, а художественными образами! И люди обращаются к нему, ища ответа в раздумьях о жизни, любви, горе, радости, смерти!.. Образы действуют в первую очередь на чувство, а не на разум.

Искусству мало быть похожим на жизнь, оно — образное, опозитизированное отражение жизни. Отражение жизни в образах требует знания жизни и воображения. Этого не было! Но если бы это было, то было бы только так!» [24, с. 23].

В литературе последних лет, посвященной сценическому образу, характеру, хотелось бы выделить книгу статей и воспоминаний о Розе Абрамовне Сироте [25]. Общеизвестен ее вклад в практическую режиссерскую и педагогическую работу с корифеями советской сцены И. М. Смоктуновским, З. М. Шарко, Е. А. Лебедевым и др. Однако только в последние годы ее взгляды на самые разные аспекты театрального дела стали общедоступными, хотя их конкретный анализ исследователями театра еще практически не начинался. Поэтому автор счел необходимым обратиться к опыту прославленного деятеля нашей сцены. «В чем, — говорит Сирота, — я вижу назначение своей работы как режиссера? Прежде всего в том, чтобы найти логику поведения персонажа. Но, пожалуй, самая сложная и самая кропотливая работа — это стремление сделать поступки человека органичными, естественными для актера. Рождение другого человека и подготавливает режиссер вместе с актером. Современный театр, — продолжает Р. А. Сирота, — ставит все новые и новые проблемы. Сейчас недостаточно только показать “похожего” человека, необходима его актерская оценка, необходимо посмотреть на него со стороны. Этот так называемый момент отчуждения — следующий этап работы актера и режиссера, а он зависит от гражданской позиции того и другого, от умения правильно оценить те или иные явления и события.

Мне повезло, — признается Роза Сирота, — что я работаю под руководством Г. А. Товстоногова с такими замечательными актерами, как Зинаида Шарко, Кирилл Лавров, Ефим Копелян, Сергей Юрский и другие. Каждый из них — неповторимая индивидуальность. И, наверно, поэтому идет у нас непрерывное взаимное творческое обогащение» [26, с. 56].

Довольно часто даже профессионалы путают понятия «сценический образ» и «сценический характер». Мало кто из современных актеров может позволить себе утверждение «я создаю на сцене образ Гамлета», но тем не менее и такие разговоры порой доносятся из театрального закулисья. Еще чаще можно столкнуться с выражением «я играю характер такой-то». Мы, актеры, играем на сцене не образы, не персонажи, тем более не характеры, — мы играем роли, а в этих ролях мы действуем, взаимодействуем с партнерами. Ясно, что эти понятия тесно связаны между собой, но тем не менее характер, воплощаемый исполнителем, приобретает черты образа в восприятии зрителя. Причем не только во время премьерного или очередного спектакля в зале, заполненном «кассовым» зрителем. Во время репетиций в роли зрителей выступают режиссер, художник, композитор, коллеги по сцене, работники цехов театра. Восприятие этих зрителей, конечно, отличается от восприятия обычной публики в зале. Но именно оно во многом определяет путь, по которому каждый день репетиций актер приближается к своему герою. Режиссер помогает актеру не просто набрать разнообразные и яркие черты поведения персонажа, но и произвести их жесткий отбор в соответствии с драматургическим и режиссерским замыслом. Чем обширнее его жизненный опыт, чем глубже и разнообразнее его восприятие событий, тем бóльшую помощь он оказывает исполнителю, направляя его работу и одновременно ее контролируя. Прославленный ленинградский режиссер и художник Н. П. Акимов, говоря о сценическом образе, подчеркивал: «Мне кажется, что внимание зрителя к тому, что делается на сцене, обуславливается двумя противоположными вещами: тем общим, что есть у каждого зрителя с происходящим на сцене, и тем различием, которое зритель видит между собой и своим опытом, с одной стороны, и сценическими впечатлениями — с другой. Возможно, что это действительно и для других искусств» [27, с. 20].

Н. П. Акимов убежден, что в равновесии двух начал и заключается весь секрет «доходчивости» произведения, его успеха у публики. Когда понижается первое: когда зритель ни в какой мере не соотносит собственный опыт с тем, что он видит на сцене, — он остается холодным. С другой стороны, если зритель не видит на сцене решительно ничего для себя нового, ничего обогащающего его опыт, ни одной мысли, которой он бы не слышал или не читал уже раньше, то, как бы трогательно ни напоминала ему сцена его повседневный быт, он даром теряет время в театре.

Несомненно, речь идет не только о создании сценического характера. Актерское искусство неотделимо от искусства режиссера, сценографа, композитора. Синтетическая природа драматического искусства тем и прекрасна, что ее воздействие на аудиторию невозможно «разъять» на четкие составляющие и, таким образом, познать «алгеброй гармонию». Вместе с тем, и это самое главное, в профессии актера *создание художественного образа на основе перевоплощения остается важнейшим элементом русской театрально-педагогической школы, русского драматического искусства*. Как же определить место этого элемента в общей структуре научно-педагогических подходов к воспитанию актера в нашей стране? В настоящей работе автор предпринял попытку на основе сопоставления различных точек зрения наметить наиболее важные аспекты проблемы, объединяющие и разделяющие самых разных авторов, рассматривающих изучаемый вопрос теоретически и практически, определить перспективы научной и практической педагогической деятельности. Хотелось бы отметить, что речь идет не только и не столько о конкретных путях работы со студентами и актерами.

В дальнейшем автор предполагает проанализировать многие аспекты этого вопроса, связанные с философией, историей театра, психологией актерского творчества, психиатрией, этикой и другими науками.

Литература

1. *Товстоногов Г. А.* О профессии режиссера. М., 1967. 358 с.
2. *Юрский С.* Зритель — друг и оппонент // Литературная газета. 1969. 5 апр.
3. *Петров Н. В.* Актер и сценический образ. Л.: Гослитиздат, 1935. 97 с.
4. *Станиславский К. С.* Работа актера над собой. М.: Гослитиздат, 1938. 576 с.
5. *Станиславский К. С.* Собр. соч.: в 8 т. М.: Искусство, 1955. Т. 3. 503 с.
6. *Чехов М. А.* Литературное наследие: в 2 т. М.: Искусство, 1986. Т. 2. Об искусстве актера. 557 с.
7. *Чехов М. А.* Уроки Михаила Чехова в государственном театре Литвы. Материалы к курсу «Мастерство актера». М.: ГИТИС, 1989. 70 с.
8. *Михоэлс С. М.* Статьи, беседы, речи. М.: Искусство, 1981. 557 с.
9. *Вл. И. Немирович-Данченко* о творчестве актера. Хрестоматия / сост., ред., авт. ст. В. Я. Виленкин. М.: Искусство, 1984. 623 с.
10. *Абрамов М. В., Норенко В. В.* О Соловьеве. Актер как объект режиссерско-педагогической деятельности в методике В. Н. Соловьева. СПб., 1996.
11. *Чехов М.* Воплощение образа и характерность: пятый способ репетирования. М., 1995.
12. *Мечик Д. И.* Искусство актера на эстраде. Л.: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1972. 119 с.
13. *Буткевич М. М.* К игровому театру. М.: ГИТИС, 2002. 700 с.
14. *Стромов Ю. А.* Путь актера к творческому перевоплощению. М.: Просвещение, 1975. 80 с.
15. *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* История театрального образования в России. СПб.: Дирекция Императорских театров, 1913. Т. I. XVII и XVIII века. 463 с.
16. *Симонов П. В.* Созидающий мозг: нейробиол. основы творчества. М.: Наука, 1993. 108 с.
17. *Альтман Я. А.* Психофизиологический анализ поэтического вдохновения. СПб., 2002.
18. *Егоров А. Ю.* Нехимические зависимости. СПб.: Речь, 2007. 190 с.
19. *Личко А. Е.* Подростковая психиатрия (руководство для врачей). Л.: Медицина. Ленингр. отд-ние, 1985. 416 с.
20. *Станиславский К. С.* Статьи, речи, беседы, письма. М.: Искусство 1953. 783 с.
21. Проблема образа в сценическом творчестве. Материалы занятий лаборатории нар. артиста СССР А. Д. Попова. М.: Всеросс. театр. об-во, 1959. Вып. 1. 99 с.
22. Создание элементов экспликации. Лекция на режиссерском факультете Государственных экспериментальных театральных мастерских (ГЭКТЕМАС) им. Вс. Мейерхольда 28 февраля 1924 г. // Творческое наследие Вс. Э. Мейерхольда / ред.-сост. Л. Д. Вендровская, А. В. Февральский. М.: ВТО, 1978. С. 55–62.
23. *Рождественская Н. В.* Психологический портрет роли и создание сценического характера // Спектакль в сценической педагогике / отв. ред. Е. Ганелин. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2006.
24. *Малич М.* На первых уроках В. В. Петрова по мастерству актера // Азы актерского мастерства. СПб.: Речь, 2002. С. 21–28.
25. *Мартынова Л. Н., Элинсон Н. А.* Роза Сирота: книга воспоминаний о режиссере и педагоге. СПб.: Гиперион, 2001. 398 с.
26. *Азеран В. Р.* Взаимное обогащение // Мартынова Л. Н., Элинсон Н. А. Роза Сирота: книга воспоминаний о режиссере и педагоге. СПб.: Гиперион, 2001.
27. *Акимов Н. П.* Не только о театре. Л.; М.: Искусство, 1966. 427 с.

Статья поступила в редакцию 14 марта 2012 г.