

О перевоплощении

К. АДАШЕВСКИЙ

Уже много дней прошло с тех пор, как началась дискуссия по вопросам системы Станиславского. В ходе дискуссии многое стало ясным, достигнута договоренность по поводу существования некоторых терминов Константина Сергеевича, терминов, в неточности которых было скрыто немало досадных недоразумений. Однако удивительно, что о самом главном в системе, о том, для чего, собственно, система создана, — пока почти ничего не сказано. Речь идет об актерском перевоплощении. О нем не пишут в статьях, не говорят на многочисленных обсуждениях и творческих конференциях.

Несколько таких конференций проходило и у нас — в Ленинградском академическом театре драмы имени А. С. Пушкина. Но разговор о перевоплощении не возник, несмотря на то, что очень многие актеры не достигают перевоплощения в своей работе над ролью.

Наш театр — не исключение. Замалчивание этого вопроса принимает, так сказать, широкий характер и объясняется, на мой взгляд, весьма глубокими и серьезными причинами.

Необходимость перевоплощения актера в образ стала очевидна еще на заре русского реалистического искусства. О перевоплощении думали Пушкин, Белинский и Щепкин. Гоголь писал: «поймавши... главную заботу выведенного лица, актер должен в такой силе исполниться ею сам, чтобы мысли и стремления взятого им лица и как бы усвоились ему самому и пребывали бы в голове его неотлучно во все время представления пьесы».

«Зритель только тогда получает истинное наслаждение от театра, когда он видит, что актер живет вполне и целостно жизнью того лица, которое он представляет...», — писал Островский.

Однако в те времена еще не существовало стройной, законченной теории актерского перевоплощения. Многие годы понадобились для создания такой теории. Ее основой стали замечательные идеи великих учителей русских актеров — классиков нашей драматургии; ее основой стал многообраз-

ный опыт замечательных актеров прошлого. Все передовые идеи и опыт своих предшественников воспринял, систематизировал и развил гениальный реформатор театра Константин Сергеевич Станиславский. Шли годы, и Станиславский произнес слова, ставшие основным законом советского сценического искусства: «...все без исключения артисты, творцы образов, должны перевоплощаться и быть характерными».

Закон этот справедлив и применим к работе любого подлинного художника, любого творца образов, будь то актер, живописец, скульптор, композитор или писатель. Перевоплощение всегда является результатом законченного творческого акта художника, создающего образ человека на холсте, в книге или на сцене. Разница между писателем и актером заключается в данном случае в том, что в перевоплощении актера участвуют не только эмоции, душевные свойства творца, но и все его физические свойства, что он является не только создателем произведения искусства, но и материалом для него.

Говоря о перевоплощении, Станиславский самым тесным образом связывал его с характерностью, с необходимостью предельной реалистической индивидуализации художественного образа.

Что же такое перевоплощение? Это процесс правильно построенной работы над ролью, это результат работы, доведенной до конца. Перевоплощение составляет богатство выразительных средств актера, который должен в каждой новой своей роли являться перед зрителем в ином, новом облике. Для достижения перевоплощения актера в образ, для создания на сцене живого человека и существует система Станиславского. К ней, только к ней следует обращаться молодому актеру, если он хочет достичь перевоплощения. И обращаться — мало. Необходимо довести работу до конца, пройти все ступени той творческой лестницы, которую строит Станиславский своей системой для облегчения актеру трудного восхождения на вершины искусства.

Герой прекрасной горьковской сказки юноша Данко, мечтая вывести людей из ле-

са, вырвал из своей груди пылающее сердце, осветил им тьму и привел людей к долине счастья.

Так Станиславский осветил своей системой тьму технологии актерского творчества и указал путь к созданию правдивого художественного образа, путь к перевоплощению.

Однако, как это ни странно, есть, к сожалению, еще актеры, уподобляющиеся неблагодарному и трусливому человеку, затоптанному ногой горящее сердце Данко. Эти актеры, не зная основ системы Станиславского, не понимая, что система Станиславского это и есть система, ведущая к перевоплощению, пытаются восставать против перевоплощения и отрицают тем самым всю гениальную теорию Станиславского.

Это они, профессионально малограмотные «новаторы», придумали версию о «полном» и «неполном» перевоплощении, о перевоплощении «внутреннем» и «внешнем».

Стремление к отрыву «внешнего» от «внутреннего» перевоплощения есть не что иное, как своего рода обман, нежелание работать, желание играть самого себя, использовать роль для показа себя, это разделение — ширма для маскировки, самодемонстрации, это отрыв формы от содержания, формализм.

«Внешнее» перевоплощение, «внешняя» характеристика — это также путь наименьшего сопротивления, это штамп, наигрыш, фокус.

Лишь полное, всестороннее постижение характера изображаемого лица, его помыслов и чувств, его сверхзадачи — единственный плодотворный путь создания полноценного художественного образа. Н. К. Черкасов пишет в своих «Записках советского актера»: «Я заранее хочу оговориться, что речь идет не о внешнем облике или сценическом рисунке создаваемого образа... Говоря о «перевоплощении», я прежде всего подразумеваю реалистическое раскрытие внутреннего мира героя, его отношений и связей с окружающей средой, присущих ему неповторимых и вместе с тем типичных для большого круга людей качеств. Естественно, что внешняя характеристика будет интересной и правдивой при гармоническом сочетании с этим содержанием».

Наличие в театрах немалого числа актеров и даже именитых актеров — противни-

ков перевоплощения, сторонников условной характерности представляет серьезную опасность для нашего советского театрального искусства. Борьба с этой опасностью — долг каждого понимающего прамиссияность задач, стоящих перед нами, деятелями советского искусства.

Достаточно проанализировать несколько типов актеров, имеющих, повидимому, в любом театре, чтобы понять, как еще мало проникла в актерскую массу система Станиславского во всем ее объеме, во всех ее деталях.

Есть, например, актеры, считающие себя мастерами трагедийных, драматических ролей. К чему приводит у таких актеров отсутствие достаточных знаний и навыков системы Станиславского? К игре на нервах, к нещадной, бессистемной эксплуатации своей эмоциональности, к созданию бури... в стакане воды и неумению создать «бурю», когда дело доходит до «океана» эмоций. А там, где эмоциональность не направлена по заранее подготовленному цепочкой логических физических действий руслу, там неизбежны крик, истеричность, усиленная жестикulyция пятерней (в равной мере раздражающая и бессмысленная) и даже невозможность нормального, отчетливого произнесения текста. Какое уж тут перевоплощение в образ! С собой бы совладать! Тем не менее, такой актер достигает иногда известного успеха у зрителей. Часто его спасает большое личное обаяние, всегда действующее на аудиторию. Обаяние и внешние данные, конечно, хорошая вещь, но почему бы не поставить их на службу подлинному искусству?!

Другой тип актеров, также не помышляющих о перевоплощении, руководствуется одной лишь логикой интонаций. Этой скудной палитрой они пользуются для внешней характеристики самых различных образов. Отсутствие выработанной линии поведения, линии действия изображаемого лица, заставляет таких актеров передавать эмоции героя при помощи формальной интонации, рожденной не от действия, не от мысли или чувства, не от «видения», а от штампа. Нужно ли говорить, что создать яркий образ таким невыразительным приемом невозможно... «У актера-творца слово является естественным, легким, настолько необходимым, что о нем не нужно думать, выражением его личных переживаний», — писал Вл. И. Немирович-Данченко.

А вот актер-комик. Он и не вспоминает об истине, высказанной еще Гоголем и подтвержденной в системе Станиславского: желая создать образ смешного, будь серьезен в действиях, в сценических поступках. Сознательное стремление рассмешить во что бы то ни стало никогда не даст нужного результата. А наш комик будет обязательно, медленно поспешая, семенить по сцене, «смешно» подавать интонацию, долго вращать рукой с носовым платком вокруг кармана, прежде чем попасть в карман, и выделывать десяток других «штучек», знакомых ему и всем уже много лет, ставших такими штампами, которые иначе как пошлостью и не назовешь. Этот актер даже в минимальной степени не желает изменять себя. Его творческий организм как бы закончен в бесконечных повторных одних и тех же штампах. Да и зачем такому актеру стремиться быть разнообразным? Он и так сумеет вызвать в зрительном зале смехок. А больше ему ничего и не нужно. И при этом он уверен, что представляет собой первоклассного характерного актера!

Константин Сергеевич писал: «...все актеры должны быть характерными, — конечно, не в смысле внешней, а внутренней характерности. Но и внешне пусть актер почаще уходит от себя. Это не значит, конечно, что он должен терять свою индивидуальность и свое обаяние. Это значит другое: что он в каждой роли должен найти и свое обаяние, и свою индивидуальность — и несмотря на это быть в каждой роли другим».

Но, может быть, особенно остро и сложно стоит вопрос о перевоплощении в тех случаях, когда актеру предстоит создать отрицательный образ?

Надо признать, что большая доля вины за известную нереалистичность образов отрицательных персонажей лежит на драматургах: не только актерам, но и авторам не очень-то приятно перевоплощаться в «плоть и кровь» отрицательного персонажа. И тогда драматург прибегает к схеме, к плакатности или откровенному шаржу, сознательно нарушая этим стиль и строй своей пьесы во имя большей публицистической остроты, во имя более непосредственного проявления своего отношения к образу.

Актер же, вместо того, чтобы нарастить на такой скелет плоть, вместо того, чтобы превратить ходульную схему в живого че-

ловека, утрирует черты образа в той же мере, в какой намечены они у драматурга. Именно так решается подавляющее большинство отрицательных персонажей, обычно при попустительстве режиссуры. И как радостно бывает видеть исключение из этого правила — правдивый, реалистический образ!

Сохранилось замечательное высказывание М. С. Щепкина, которое мне хочется в этой связи привести: «По званию комического актера мне часто достается представлять людей низких, криводушных, с гаденькими страстями; изучая их характеры, стараюсь передать их комические стороны, я сам отделился от многих недостатков, и в том, что сделался лучше, нравственнее, я обязан не чему иному, а театру».

Эти слова основоположника сценического реализма говорят о многом. Прежде всего в них отмечена своеобразная традиция нашей драматургии — изображать отрицательный персонаж в комическом виде. Традиция эта закономерна: смех беспощадно разоблачает и разит врага. Однако в такой трактовке отрицательного образа бывает скрыта и серьезная опасность: образ врага нередко выпадает из стиля, характера произведения, враг предстает перед зрителем как бы с отсеченным жалом — слабым, а следовательно, не опасным, а только жалким и смешным. Нужен был гений Гоголя, Салтыкова-Щедрина, Чехова, чтобы показать отрицательный образ смешным и одновременно страшным, правдиво, во всей его неприглядности и омерзительности.

Щепкин, независимо от того, играл ли он в пьесе Гоголя или в водевиле комедиографа-драмодела, перевоплощался в играемый образ. Великий актер тщательно изучал характер изображаемого «отрицательного» лица. Об этом убедительно свидетельствуют приведенные нами его слова. Это, во-вторых,

В-третьих, Щепкин, будучи, как он сам пишет, актером-комиком, не стремился смешить публику какими бы то ни было заученными приемами или «штучками». Он стремился правдиво передать реальные черты персонажа, которые только тогда и становились смешными, когда передавались серьезно.

И, наконец, в-четвертых, слова Щепкина свидетельствуют об огромной нравственной силе искусства, которую испытывают лишь

те, кто отдается искусству до конца, кто, творит глубоко, руководствуясь системой Станиславского, выросшей на заветах Щепкина.

Есть одно обстоятельство, которое необходимо оговорить в разговоре о перевоплощении. Подлинное, художественное перевоплощение возникает в результате тщательной и последовательной работы по ступеням системы Станиславского. Актер, тем не менее, может пытаться прямо, непосредственно подойти к перевоплощению, начать с него, «схватить быка за рога». В исключительных случаях это может удасться.

Немалые трудности стоят перед актером и в тех случаях, когда ему надлежит создать положительный, центральный образ в спектакле. Без подлинного перевоплощения, без характеристики актер не сможет решить и эту задачу.

С. Образцов правильно отмечает, что душевная красота героя, его духовное величие должны восприниматься актером только как характер. Ведь нехарактерных ролей не существует. И если актер будет в работе над ролью следовать всем требованиям и советам Станиславского, будет «итти от себя» (и итти от себя как можно дальше, к образу), если путь от себя к образу будет положен правильно, то актер избежит опасности самодемонстрации, избежит ненужного слияния с образом — черты актера превратятся в черты образа.

Достаточно вспомнить работу Б. Щукина над образом В. И. Ленина, чтобы понять, как важно в искусстве перевоплощения строгое соблюдение всех требований Станиславского, как недопустимы в нем какие бы то ни было приемы, штампы. А ведь создание образов вождей революции, образов наших замечательных современников — людей труда — важнейшая, ответственнейшая задача советского актера.

Перевоплощение актера в образ имеет еще одну отличительную черту — наличие в художественном образе отношения актера к образу, к идеологии, к мировоззрению изображаемого им лица. Советский актер вместе с советским драматургом не только художественно отображают жизнь, но и участвуют в ее преобразовании. Художник эпохи социалистического реализма не может отображать действительность объективистски, он обязательно должен определить и пока-

зать свое отношение к ней. Система Станиславского предусматривает эту важнейшую обязанность советского художника. Учение о сверхзадаче, об идейности творчества — основное звено системы Станиславского, его учения. Достаточно перечистить главу книги В. Топоркова «Станиславский на репетиции», где автор рассказывает о работе гениального режиссера и педагога над «Мертвыми душами», чтобы понять, какое огромное значение придавал Константин Сергеевич отношению актера к образу.

В актерской среде бытуют сегодня различные «теории» сценического искусства, сводящиеся к тому, чтобы оправдать игру на личном обаянии, игру на нервах, дающую зрителю вместо эстетического удовлетворения нервное потрясение, игру на штампах или просто самодемонстрацию. Все эти надуманные теориейки недостойны советского актера и только вносят путаницу в единственно подлинную теорию — систему Станиславского.

Изучение системы в театрах и даже театральных учебных заведениях еще не поставлено на достаточно широкую ногу. Более того: среди некоторых актеров дискуссия о системе вызвала тревогу и даже потенциальное сопротивление — как бы в результате этой дискуссии не было поколеблено их «право» оставаться в святом неведении по поводу учения Станиславского, работать «как бог на душу положит». Это говорит в них не какое-нибудь принципиальное возражение против системы, против перевоплощения, возражение обдуманное и выстраданное, а лень, косность, профессиональная неграмотность и нежелание учиться. Надо надеяться, что опасения таких актеров — не напрасны.

Постановка вопроса о перевоплощении, как вопроса самостоятельного, была бы беспочвенной, никчемной, если бы знание системы Станиславского, умение правильно построить творческий процесс работы над ролью, были бы достоянием каждого советского актера. Это было бы так, потому что перевоплощение — это и есть правильно организованный процесс работы над ролью, это и есть результат этой работы, доведенной до конца.

Однако сегодня приходится говорить об этом в надежде, что теперь, в итоге широкого обсуждения важнейших проблем актерского мастерства, система Станиславского станет основным и непреложным законом жизни и работы любого советского театра.