Тема 6. Проблема перевоплощения и её место в театральной педагогике

План

1. Перевоплощение как феномен театрального творчества

2. Актерский образ и его особенности

1. Перевоплощение как феномен театрального творчества

Театр – это сложное синкретическое искусство, в котором доминирует или актерское мастерство, или позиция режиссуры, органически связанные между собой искусством художественного перевоплощения. Каждое время диктует свои особенности способа существования актера, свою органику, свои выразители, и, в конечном итоге, свой характер перевоплощения, характер создания образа в драматическом искусстве перевоплощения. Художники различных сфер искусств по-разному понимали процесс перевоплощения. Бальзак видел в нем «ретроспективное проникновение», Сальвинии – «психическую интуицию», Додэ связывал его с «даром воплощаться в другие существа», Гете – с «инстинктом отождествления себя с чуждым положениями», Гоголь – с «чутьем слышать душу», для Сары Бернар перевоплощение было способностью «променять свою жизнь на чужую». Каждое из этих определений говорит о замечен! В театре и кино также существовало разное толкование и отношение к перевоплощению.

В советских фильмах 20-х, 30-х, 40-х годов, бросается в глаза пафосная и чересчур выразительная манера игры актеров. Но для того времени эта манера считалась правдивой и органичной. Как писал Товстоногов: «Выразительные средства театра более изменчивы и подвижны, чем нам кажется: то, что впечатляло вчера, сегодня уже выглядит архаичным». Но, так или иначе, образы, создававшиеся актерами в те времена, по большому

счету служили великой цели актерского искусства – «созданию жизни человеческого духа». Однако в дальнейшем в творчестве театра наблюдалось превалирование актерской техники, что в сочетании с серой драматургией, распространившейся в 1950-е годы, привело к нивелировке театра того времени. В эти годы наблюдалось увлечение имитацией внешнего правдоподобия, в результате чего явно ощущалось снижение эмоционального начала актерского искусства. Увлечение вопросами техники постепенно вело к исчезновению «живой жизни человеческого духа» на сцене, потере внутреннего голоса Станиславского, который вел его в искусстве к «творческой исповеди». В практике отечественного театра наблюдалось охлаждение к системе Станиславского, что привело к изменению толкования процесса перевоплощения. В современной научной литературе понятие «перевоплощение» приобретает новый смысл и значение. Так, у профессора РАТИ Д. Г. Ливнева в работе «Сценическое перевоплощение» (1991 год) этимологическое значение понятия «перевоплощения» тесно связано с понятием «воплощение», которое он берет в словаре В. И. Даля.

Д. Г.Ливнев формулирует следующее понятие «перевоплощения»: «Воплощение как создание внутренней духовной жизни нового лица в конкретной форме, включающей и телесный образ, перевоплощение как явление временного перехода актера «в действительность» этого нового лица – очевидно в этом следует видеть содержание, пожалуй, самых существенных понятий в науке об искусстве актера». Актер и режиссер Эдуард Бутенко в своей книге «Сценическое перевоплощение: теория и практика», наоборот, разделяет понятие «воплощение» и «перевоплощение». Воплощение для него «incarnation», это – «быть вдругом», оставаясь самим собой, что соответствует системе Станиславского: «я в предлагаемых обстоятельствах», магическое «если бы».

Критерием здесь служит правда жизни. Перевоплощение (reincarnation) – превращение (Transformation) – «быть в другом» и «быть другим», что соответствует принципу «он в предлагаемых обстоятельствах», магическое «как бы». И критерием здесь служит правда игры. Вместе с тем оба автора сходятся в одном: в момент перевоплощения «я» актера, его личность, переходит в другое качество, как бы перестраивает себя, становясь другим лицом, предстает перед зрителем не самим собой, а кем-то другим. Но при этом актер не теряет своей изначальной сущности, т.е. он осознает, что он кто-то другой, при этом оставаясь собой. Как верно замечают П. М. Ершов и П. В. Симонов в книге «Темперамент. Характер. Личность», актеру нужно «не превратиться в другого, а перевоплотиться». В разделе «Воссоздание индивидуальности в процессе перевоплощения актера» авторы наиболее развернуто раскрывают этот процесс: «Через контролируемые сознанием действия актер не отождествляет себя с изображаемым лицом, но проникает в сферу движущих им мотивов (область, в значительной мере, принадлежащая сознанию и подсознанию) вплоть до сверхзадачи образа (область сверхсознания) во имя решения своей сверхсверхзадачи, т.е. удовлетворения своей художнической потребности. Осуществляемые в процессе перевоплощения действия – их называют «сценическими» – отличаются от любых обиходно житейских действий тем, что возникают по заказу, как если бы их вызвала реальная необходимость».

Таким образом, перевоплощение – это как бы осознанное «раздвоение личности», при котором актер, растворяясь в чужой жизни, осознает иллюзорность происходящего на сцене, не утрачивая перспективы реальной действительности, ощущения, что в действительности нет ни изображаемого лица, ни их поступков. Это сознание иллюзорности, как считает Ливнев, при самой большой вере творца также служит пределом перевоплощаемости. Одновременно оно передается читателю, зрителю, что предопределяет предел его сопереживания. Естественно рождается вопрос, каким образом

происходит это «проникновение» в другое существо? Какие механизмы задействованы в этом сложнейшем процессе перевоплощения?

Так, Михаил Чехов, описывая процесс перевоплощения, предлагает актеру в своем воображении представить себе человека, характерные черты которого ему нужно изобразить на сцене. «Работая над усвоением характерных черт роли, вы снова должны обратиться к силе своего воображения, для того чтобы быть в состоянии и в кратчайший срок вызвать необходимые превращения в самом себе». О решающей роли воображения в процессе перевоплощения писал и К. С. Станиславский: «В процессе творчества воображение является передовым…». «Воображение его (актера) должно толкать, вызывать сначала внутреннее, а потом внешнее действие».

Для Станиславского каждое движение актера на сцене, каждое его слово должно быть результатом «верной жизни воображения». Ответы на принципиальные вопросы психотехники актёрского творчества многие современные западные и отечественные исследователи также ищут в психологии творческого воображения (Б. Е. Захава, Э. Бутенко, С. Маркус). Согласно профессору Д.Г. Ливневу, существенным условием реализации перевоплощаемости является непрерывность процесса мышления о герое, который на какое-то время захватывает воображение художника.

2. Актерский образ и его особенности

С точки зрения языка, слово "перевоплощение", что и есть создание образа в "школе переживания" — это очевидно — происходит напрямую как обозначающее состояние от глагола "перевоплотиться", то есть воплотиться во что-либо иное, принять новые, иные формы. У С. И. Ожегова "перевоплотить", действительная форма того же глагола — это воплотить в повой форме, по-новому (обратим внимание на это "по-новому").

Как видим, в этих толкованиях больше речь идет о форме, о новом виде. Только слова "по-новому" у С. И. Ожегова открывают возможности для расширительного понимания.

Этимология термина "перевоплощение" восходит к слову "воплощение". Здесь и надо искать более емкое значение рассматриваемого нами понятия. Интересно в этом смысле одно из толкований Д. Ушакова. Хотя больше внимания и у него к "телесному образу", но возникает, и "воплощаться — переходить в действительность, находить себе выражение в какой-нибудь конкретной форме". "Находить себе выражение" — это уже шире, чем "принятие телесного образа". Там же "воплощаться— осуществляться, переходить в действительность". Те же определения, относящиеся не только к форме. Но наиболее глубокое, на наш взгляд, обозначение процесса "воплощать, воплотить кого, что..." мы находим у В. И. Даля. Сначала — "даровать плоть, плотский вещественный образ; снабжать телом", а затем — "влагать духовное, невещественное в плоть, в тело" В этих словах — уже то главное, что ведет к будущим словам К. С. Станиславского о "создании жизни человеческого духа" как цели актерского искусства.

3. Предлагаемые обстоятельства. общая характеристика

На сложнейшем пути к образу главным средством, которое призвано всколыхнуть чувства актера, привести в движение цепь ассоциаций, разбудить память прошлого и повести к перевоплощению, является освоение предлагаемых обстоятельств. Одновременно предлагаемые обстоятельства эти "вымыслы, дополняющие создаваемую душевную жизнь роли...", являются теми рельсами, тем путем которым идет приближение образа к себе и себя к образу Подлинное перевоплощение достигается за счет накопления, точнейшего отбора предлагаемых обстоятельств, овладевая которыми артист естественно подходит к диалектическому скачку от "я" актера к образу. Зритель узнает, не теряет его из виду, но одновременно узнает и новое - образ".

Во взаимосвязанных, идущих почти все время параллельно процессах — а) накопления и отбора, б) овладения предлагаемыми обстоятельствами — возникает знание о роли, без которого недостижим результат — перевоплощение артиста в образ. "Знание о роли", по сути, и есть комплекс предлагаемых обстоятельств ее, которым, по лаконичному выражению А. Д. Попова, определяется "все на сцене", в том числе и создание образа.

Сутью учения о предлагаемых обстоятельствах является осознание человека на сцене во всей сложности его взаимосвязей с природой и обществом, вообще осознание социальной и бытовой детерминированности поведения человека его обстоятельствами. И как следствие — главное требование к пониманию сценических предлагаемых обстоятельств не как театральных, а как обстоятельств самой жизни.

Когда Немирович-Данченко репетировал в 1940 году свои знаменитые "Три сестры", его не устраивало "великолепно" схватываемое актерами "искусство Художественного театра" именно в силу того, что оно все-таки оставалось искусством.

Все верно. Схвачен тон. Верны взаимоотношения. Возникает общее настроение. Получается прекрасный спектакль. Но Владимира Ивановича беспокоило, что не получается еще создания. Он добивался от актеров, чтобы фантазия их работала не только в области стиля автора и данных в его пьесе взаимоотношений, а добиралась "до самых последних корней живого человека".

Что значит идти от жизни? Жизнь как главный источник сценического воплощения? Очевидно, это и есть окружение себя предлагаемыми обстоятельствами, которые являются:

а) прежде всего обстоятельствами жизни персонажа — Станиславский советует актеру, играющему Отелло, как можно дольше не верить Яго, принимать все не всерьез. А "там, где Яго или сама пьеса поставит в тупик, Отелло надо задуматься, но тотчас же найти новое предлагаемое обстоятельство в розовом свете, которое рассеет минутное сомнение";

б) и в то же время обстоятельствами окружающей актера жизни, близкими и понятными ему в социально-бытовом плане В. И. Немирович-Данченко подсказывает артистке Е. Ф. Скульской на репетиции "Кремлевских курантов": "чтобы не было так: актер со своей индивидуальностью говорит авторские слова, а жизни настоящей нет. Так и здесь.

Если хорошенько представить себе о жизни, а не от театра, что мой муж, профессор, торгует спичками. Представьте себе, что Тарханов в ту пору, когда о Художественном театре говорили, что он смердящий труп, — пошел спичками торговать. Каково?!".

Все многообразие "знаний о роли", о ее предлагаемых обстоятельствах, охватывающих различные пласты общественной и физической жизни человека— образа, создаваемого актером, может быть охарактеризовано по двум признакам: по этапам работы актера, в частности, по этапам анализа роли и по смысловой характеристике.

По первому признаку весь комплекс обстоятельств роли можно разбить на три группы. Деление это условно, ибо, конечно, невозможно работу актера над ролью заключить в жесткие рамки периодов. Но из него видно, что на каждом этапе работы главным источником знания о жизни персонажа, наряду с другими — изучение материалов, связанных с событиями пьесы, всего творчества писателя, толкование пьесы режиссером и творческим коллективом, над ней работающим, — должна служить пьеса.

Первая группа — весь огромный комплекс обстоятельств, в которых персонаж находится к началу пьесы, а точнее, к началу непосредственного участия в сценических событиях.

Очень часто события, которые произошли до начала пьесы, мы рассматриваем только как экспозицию. Неинтересный ряд фактов, который надо довести до сведения зрителей. По возможности не утомляя его. И это "...вместо глубокого постижения и освоения тех предлагаемых обстоятельств, в которые поставлены действующие лица в самом начале

пьесы. Всякая пьеса начинается с того, что несет в себе атмосферу и темпоритм предшествующей жизни действующих лиц".

Ко второй группе обстоятельств относится все, происходящее в самой пьесе.События, основные и побочные, то, что происходит с самим персонажем, поступки окружающих составляют существеннейший пласт обстоятельств, диктующих поведение персонажа и его непрерывно меняющееся "физическоесамочувствие".

Обстоятельства, возникающие по ходу пьесы, осмысливаются и соотносятся с основным содержанием задуманного образа, с его сутью, но не только сами поступки, а и возможности различных решений "вычитываются" актером и режиссером из авторского текста во всех его проявлениях.

Прежде всего материал, данный писателем, является источником различных толкований побудительных мотивов тех или иных действий, совершаемых персонажем на его пути к главной цели. Внимательно анализируя текст хорошей пьесы, режиссер и актер увидят множество вариантов построения линии мысли и линии действия. Каждое новое, дажемельчайшее, предлагаемое обстоятельство, не говоря уже о тех, которые становятся поворотными для поведения героя событиями, выраженное в той или иной форме авторского текста, таит в себе разнообразие оттенков, и плоть до противоположных восприятий и оценок. Даже в рамках одного смыслового решения спектакля и образа. Различные оценки рождают непохожие приспособления в достижении персонажем своей цели; и, вследствие этого, в зависимости от склада мышления и индивидуальности актера, в рамках общею решения спектакля есть возможность самостоятельных трактовок.

Еще одну группу предполагаемых обстоятельств составляют обстоятельства режиссера и актера.

К. С. Станиславский в режиссерском плане "Отелло" к постановке МХАТа в 30-х годах описывал свои "мечтания" к картине.

"Тяжелое положение колоний Венеции, рабство, в которое поставлены покоренные народы, другими словами"— та непроходимая пропасть, которая отделяет аристократию от мавра Отелло, есть предлагаемое обстоятельство пьесы, которое занимает первостепенное положение.

Чтоб укрепить почву под ним, а также для усиления неловкости положения и трудности компромисса для Сената в инциденте Брабанцио, Дездемоны и Отелло, я предлагаю такое мечтание.

Настаивая на этих обстоятельствах, К. С. Станиславский считает, что "...такое предлагаемое обстоятельство не только обострит взаимоотношения Брабанцио и дожа, но и поможет Отелло: он, мавр, признан почти равным с высокими сеньорами, а раз что он равный, то почему же ему не жениться на венецианке. Вот один из мотивов, почему он так просто, искренно, откровенно и с сознанием своей правоты говорит монолог о своей любви, женитьбе и похищении".

В приведенном отрывке мы можем наглядно проследить путь режиссера не только к раскрытию, но и к созданию предлагаемых обстоятельств на материале жизни, стоящей за событиями пьесы. Таких примеров в работе над "Отелло" можно привести очень много. Станиславский сцену подпаиванияКассио и драки Кассио и Родриго превращает в своем плане в сцену "восстания".

"Заметьте, я говорю — поднятие восстания, а не простая потасовка двух выпивших офицеров в кордегардии. Такая малая драка мельчит образ Яго. Кроме того, за такую драку можно сделать замечание, строгий выговор, посадить на гауптвахту, но изгонять из лейтенантства того человека, который участвовал в сближении и свадьбе Дездемоны, пожалуй, жестоко и неблагородно. Во всяком случае, мне неприятно было бы, что так поступает Отелло. Совсем другое — восстание только что покоренных жителей острова, с бунтом и осадой крепости. Это проступок страшный, которого при всем желании и снисхождении, нельзя оставить без строгой кары.

При такой трактовке строгость Отелло получает оправдание, и провокаторский талант Яго с его дьявольской хитростью вырастает. Это полезно для пьесы, так как увеличивает ее масштаб".

В обстоятельствах роли, созданных режиссером и актером не меньшую степень, чем в отборе и степени оценок обстоятельств, предложенных автором, и проявляется толкование роли.

Авторский текст в процессе создания режиссерских и питерских обстоятельств имеет значение не только как фундамент для творческой фантазии создателей спектакля, но и как граница и рамки, в положительном смысле, для мой фантазии, как компас, который определяет верность их построений на базе литературного материала, в плане их соответствия основным авторским намерениям.

Примеры, приведенные из режиссерского плана "Отелло" К. С. Станиславского, могут служить образцом фантазии, казалось бы, далеко уходящей от конкретных проявлений события, чанных драматургом. Но, как видим, ни одно из сочиненных обстоятельств не противоречит тексту, в чем и состоит их зависимость от автора.

Есть еще одна группа обстоятельств, которые играют серьезную роль в процессе перевоплощения.

Это — обстоятельства сегодняшнего спектакля. Они — самые подвижные, но если актер их не учитывает, то не может быть подлинного перевоплощения, есть только застывший рисунок роли.

Прежде всего, к ним относится образ, создаваемый партнером. Поскольку в него входит составляющей и сама личность партнера, то даже при едином ключевом решении разные партнеры— это в чем-то разные образы. Следовательно, поведение актера с ними не может быть одинаковым.

Но даже при одном и том же партнере сиюминутность поведения, характерная для театра переживания, диктует зависимость поведения роли от нюансов поведения партнеров.

Острое ощущение роли не только в себе, но главным образом через партнера, может помочь актеру до конца распознать "секреты", заложенные и в собственной роли". Без подлинного общения нет перевоплощения.

Показав различные формы зависимости от пьесы, от всех авторских указаний комплекса предлагаемых обстоятельств, отбираемых для создания роли на всех этапах этой работы, обратимся к анализу многообразия по смысловой характеристике знаний о персонаже, которые могут быть взяты на вооружение актером.

Огромен круг предлагаемых обстоятельств, которые могут быть существенны в работе над ролью, не только количественно, но и в их разнообразии.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Буров А. Г. Режиссура и педагогика. М. «СОВЕТСКАЯ РОССИЯ» // 1987. Режим доступа: https://gigabaza.ru/doc/85105-p12.html
2. Горшунова А. С. Любительский театр: профессионализм и любительство. Электронное научное издание «Ученые заметки ТОГУ» 2016, Том 7, № 1. Режим доступа: https://pnu.edu.ru/media/ejournal/articles-2016/TGU_7_17.pdf
3, Уровни и структура педагогического мастерства // http://e-reading.club
4. Структура и содержание педагогического мастерства // http://eduneed.ru