

Задачи перевоплощения в театральной педагогике как проблема эйдетики

И.Н. Юдкин-Рипун

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

Перевоплощение актера в образ героя драматического текста обеспечивается сценическими действиями, обладающими свойствами иконических знаков неотделимости предметов от признаков и выполняющими метонимические замены. Исполнительский текст предстает как эйдетический объект, характеризующийся полнотой данных. Воплощение образа является игровым процессом поиска и испытаний деталей действий исполнителя, воссоздающих целостность персонажа.

Ключевые слова: игра, деталь, ирония, метонимия, синекдоха, отношение исполнителя к образу.

Впервые вопрос о перевоплощении в профессиональной актёрской подготовке как самостоятельной проблеме театральной педагогики был исследован полвека назад Н. В. Рождественской, которая подчеркнула, что «в самом себе актер разнообразен и своеобразен», а потому актерская личность – «первичный источник творчества» [8, с. 14]. Отправной точкой развития навыков перевоплощения оказывается «умение взглянуть на себя со стороны», благодаря чему учащийся становится «способен к сопереживанию», обнаруживает «чувство юмора» (здесь и далее выделено мной – И. Ю.-Р.), возможное только «при двойственном подходе», видении мира «в разных ракурсах» [8, с. 85]. Дистанция по отношению к себе и вживание, вчувствование (нем. *Einfühlung*) в объект перевоплощения через представление его в разных аспектах выявляются в том, что «раздвоение сознания на сцене неизбежно и необходимо», ибо так достигается «переживание своих чувств в роли», а исполнительские «действия становятся действиями персонажа» [8, с. 27–28]. Происходит взаимное усиление скрытых переживаний и демонстрируемых действий, которое запускает механизм положительной обратной связи в раздвоенном самосознании. Решающим звеном в так представляемом процессе формирования сценического образа становится «изменение отношения актёра» к персонажу: «Возникает новая система отношений» [8, с. 36]. Напротив, воспроизводимые на сцене внешние «физические действия» производны от этих отношений и оказывают на них подкрепляющее обратное влияние, выступая как «подражание тому образу, который возник в воображении» [8, с. 42], а не заданной извне модели. Отсюда следует известная аналогия с детской игрой: «Как и ребенок в игре, актёр верует в созданный им *фантом*, и в то же время знает, что это только объект его игры. Ведь ни ребенок, ни актёр не галлюцинируют» [8, с. 45]. Такой фантом как основа исполнительства становится фактором развития исполнительского самонаблюдения и самообладания. Наконец,

формирование этого фантома возможно только из воссоздания целеполагания, мотивировки поступков персонажа, так что исполнителю надлежит «мотивы своего героя сделать своими мотивами», для чего «легко переключаться с одной цели на другую», а значит – «искать свои личные основания для действия в одном направлении со сценическим персонажем» [8, с. 91–92].

Итак, ключевое место в перевоплощении отводится усвоению (интериоризации) системы отношений и проистекающего из нее целеполагания как источника демонстрируемых на сцене действий, что влечет за собой ряд следствий. Автор одного из первых систематических учебников по курсу актёрской подготовки И.М. Рапопорт указывал учащимся именно на «серьёзное отношение к окружающей вас на сцене неправде как к правде», подчеркивая необходимость «это отношение оправдать», причем «при помощи своей творческой фантазии» [7, с. 26]. Иначе говоря, в основу выработки отношения субъекта исполнительства к воплощаемому образу кладется не только упомянутый юмор, но и ирония – представление заведомого вымысла как настоящей действительности. Можно сказать, поведение бродячих артистов из сказки о голом короле рассматривается как образец актёрской подготовки как таковой. В свою очередь, именно воссоздание сети отношений становится выполнимым заданием «освоить характер» персонажа как «овладеть этими отношениями» [7, с. 85], причем основу составляет «внутренняя характерность», определяющая «выявление во внешнем облике», во внешней характерности физических действий, поскольку «каждый образ, каждая роль обязательно являются характерными» [7, с. 87–88]. Особенно существенна тут практическая рекомендация, согласно которой «видеть глазами вы должны тот самый предмет», однако к его «признакам вы должны найти внутреннее отношение» [7, с. 26] уже как к свойствам иной вещи. Нетрудно заметить, что молчаливой предпосылкой тут оказывается акт абстрагирования, который должен иметь место в исполнительском воображении – обособление предмета от его признаков. Именно в актерском внутреннем мире осуществляется то, что известно как семантический переход метонимии *abstractum pro concreto* – замена вещи ее отвлеченным признаком (например, представление зеленого покрывала стола как травяного покрывала луга, приемлемое как сценическая условность).

Таким образом, выработка надлежащего отношения к воплощаемому образу как ключевой момент исполнения приводит к вопросу о семиотической характеристике исполнительского текста, построенного из сценических действий. Приведенные указания на метонимию как замену в актерском воображении отвлеченного (например, окраски) признака предметом, пригодным быть носителем этого признака, свидетельствует о том, что такие действия предстают как иконические знаки, в которых признаки неотделимы от предметов. В частности, сценические действия не

могут представлять повествование (рассуждение, описание), ограничиваясь возможностями демонстрации, показа событий, как в пушкинских словах: *«Движенья нет, сказал мудрец брадатый, / Другой смолчал и стал пред ним ходить»*. Место повествовательного предиката, причем предиката актуального (ремы) занимает сценическая ситуация, по которой можно косвенным образом судить о мотивировке поступков. Но именно характер обладает приоритетом относительно ситуаций, более того, исполнитель «способен их порождать» [4, с. 149] для убедительного раскрытия воплощаемого образа. Вот почему в исполнительском искусстве «доминирует субъект творчества» [4, с. 163], а его внутренний мир определяет сценические действия.

Между тем такое же превалирование внутреннего мира свойственно и любым видам исполнительских действий, причем абстрагирование признаков от предметов также проявляется лишь косвенным образом. В частности, наблюдения над развитием навыков детского труда показали, что «эффективность овладения ударными движениями молотка значительно выше, когда ребенка не связывают целью забить гвоздь» [3, с. 14], так что орудие предстает во множестве открываемых ребенком свойств. Навык исполнителя предполагает формирование сложных функциональных систем из «биодинамической ткани» (Н.А. Бернштейн), направляемых целеполаганием и построением иерархии задач, так что собственно исполнительство представлено операциями с ключевой ролью манипуляций. Изучение операций различных групп профессионалов, в частности, пилотов, показало, что «зрительная система наблюдателя обладает способностью настраиваться на ... смысловую сложность информационного поля» [3, с. 55], так что человек обладает мудрым глазом, глазом-мыслителем. Обнаружились не только преодоление начального двигательного хаоса через селекцию (отсев и выбор), но и открытие многообразия двигательных возможностей: «процесс достижения цели идет не по кратчайшему пути. Наблюдается то, что Н.А. Бернштейн назвал перепроизводством структурных элементов ... Испытуемые на первых пробах совершают резкие движения, как правило, не достигающие цели» [3, с. 96–97]. Существенным фактором оказывается не столько непосредственная корректировка исполнения, сколько успехи, так что «иллюзорная уверенность или самоуверенность субъекта может иногда иметь и положительные следствия» [3, с. 104]. Проигрывание действий в воображении субъекта определяет развитие исполнительских навыков.

Таков же приоритет невидимых внутренних переживаний артиста над демонстрацией физических действий, являющийся аргументом против так называемого парадокса Дидро, сводившего, в духе механицизма, сценические действия к мимикрии: еще А.П. Ленский указал, что он «принял присутствие громадного самообладания в актере за отсутствие в нем способности глубоко чувствовать» [6, с. 146], а современные

психологические исследования позволяют говорить о «сверхмобилизации», когда «из сознания выключается все житейское» [10, с. 145]. Переживания исполнителей «становятся новым качеством, таким, которое уже нельзя назвать ни рациональным, ни эмоциональным» [10, с. 138]. Такое состояние характеризуется «чувством сценического самозабвения» [10, с. 73], так что парадоксом в сценическом действии является амнезия как условие анамнеза: чтобы вспомнить образ, необходимо забыть обстоятельства текущего момента. Отсюда следует и парадокс активности субъекта: самостоятельные действия, поступки, определяемые волей и влекущие за собой ответственность, выполняются на сцене как бы по наитию. По меткой характеристике актрисы Малого театра Н.А. Смирновой, приведенной в анкете опроса, проведенного П.М. Якобсоном, возникает «ощущение себя как инструмента, на котором играешь» [цит. по 11, с. 179]. Актер словно не сам решает, что ему делать, а выполняет чужую волю, действует по внушению извне. Активный субъект предстает в пассивном облике, действие оборачивается созерцанием. Актерское «самозабвение», когда действия на сцене осуществляются как бы по наитию, есть своеобразная иллюзия фатализма, создаваемая при подготовке роли. Именно такое состояние характерно для актеров в момент непосредственно перед выступлением. Например, по свидетельству М.О. Кнебель, артисту МХАТ Н.П. Хмелеву в такой момент было свойственно «какое-то почти отсутствие ... он был какой-то спокойный, как будто освобождался от мешающих впечатлений» [цит. по 12, с. 186]. Состояние успокоенности, дремоты оказывается особенно благоприятным для мобилизации, готовности к действию.

Такая иллюзорная пассивность субъекта в репетиционной работе была использована для сведения сценических ситуаций к этюдам М.Н. Кедровым, который подчеркивал необходимость «в перевоплощении видеть не статический момент, полностью совершающийся еще до репетиционного периода, а ... жизнь, прожитую актером за другого человека» [цит. по 2, с. 5]. При таком подходе актер идет «от себя», то есть использует свой опыт, но адаптирует его к задаче воссоздания черт образа, то есть осуществляет *корректуру* собственного поведения: «Индивидуальность конкретного актера создает преломление логики действия с *поправками* на то, что будет жизненно важно данному актеру» [цит. по 2, с. 33]. Именно корректировка известных типичных этюдов и собственных навыков и оказывается тогда основой перевоплощения. Актер оказывается как бы пассивным орудием в руках созданного собственным воображением фантома – образа, как бы поддается его воле и совершает корректировку своих действий. Вместе с тем, корректировка поведения всегда предполагает полемику, возражения, создание контрастов и антитез, выявление противоположностей.

Такая внутренняя работа созерцания как источника воплощаемого «фантома» вполне согласна с природой сценических действий как иконических знаков, с их нераздельностью предмета и признака. Задачей созерцания является именно поиск дополнительных подробностей, которые, по меткому предложению Ю.А. Кренке, «можно назвать прилагаемыми обстоятельствами» [5, с. 61], в отличие от заданных «предлагаемых обстоятельств». Отсюда проистекает особая миссия детализации: «Найти нужную деталь – самое ценное в искусстве. Такую деталь, которая сразу заставит зрителей представить себе целое» [5, с. 85], т.е. осмыслить ее как синекдоху. Таким образом, «присочинение всевозможных деталей, мелочей, подробностей» [5, с. 189], восполнение предметного содержания образа составляет основу воплощения, осуществляемого созерцательной работой.

Но тогда основной задачей воплощения представляется не столько воспроизведение внешней характеристики (как представлялось в парадоксе Дидро), сколько создание полноты подробностей, свойственных воплощаемому образу. Именно полнота, тотальность данных, свойственных образу, и составляет основную трудность театрального исполнительства в отличие от кинематографа. Помимо того, что «театр есть искусство по преимуществу актерское, в то время как кино – режиссерское» [4, с. 105], в распоряжении кинематографа возможности воссоздания всей чувственной полноты обстановки, тогда как сценические условности заведомо их исключают. Требование полноты означает, что иконическая природа сценических действий еще недостаточна для воплощения, требуется их полнота, а это уже проблема эйдетического мышления, вовлекающего предметные отношения, неотделимые от обобщенных признаков, во всей их тотальности, полноте.

В таком случае основу работы над образом составляет поиск восполнения сценических действий, задача «меняться, оставаясь при этом самим собой», и в таких метаморфозах «изменять свое отношение», что «становится первым шагом к перевоплощению» [9, с. 15, 37]. Возникает то, что Е.С. Калмановский предложил обозначить как «игра отношений» [4, с. 164], и именно игра становится адекватной формой построения эйдетического образа. Основания тому дают известные свойства игры, подобные отмеченным свойствам актерской работы: «Примат игры по отношению к ведущим ее игрокам», в частности, вполне соответствует отношению актера к созданному им фантому персонажа, так что в пределе «нет играющего, остается только играемое» [1, с. 151, 158], подобно актерской амнезии, самозабвению. Сценическое действие оказывается игрой и потому, что представляемые в нем цели его целями не являются, оно выступает как «чистое самоизображение» [1, с. 151] и предстает как самоцель, как автомотивационная деятельность. Эти поисковые действия «не связаны с определенной целью, которой заканчивались бы» [1, с. 149],

поскольку полнота характеристики эйдетического образа, предполагающая тотальное представление всех обстоятельств его эпохи, заведомо недостижима и выдвигается как предел, к которому устремлены усилия по воплощению образа.

Резюмируя, можно сказать, что воплощение образа актером подобно диатезе в грамматике – преобразованию активного субъекта в пассивный, а потому обеспечивается исполнительской наблюдательностью как основой эйдетики. Игра как поиск деталей, необходимых для требуемой полноты воплощаемого эйдетического образа, вовлекает в свой ход и подчиняет актерские действия как средства воплощения. Иконическая природа таких действий как сценической демонстрации событий определяет значимость детализации как основной возможности достижения этой полноты.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гадамер Х.-Г. Истина и метод. М.: Прогресс, 1988 614 с.
2. Гайгерова Е.А. В творческой лаборатории М.Н. Кедрова. К вопросу о перевоплощении актера в образ. М.: Всероссийское Театральное Общество, 1976. 56 с.
3. Гордеева Н.Д., Девишвили В.М., Зинченко В.П. Микроструктурный анализ исполнительской деятельности. Методы и результаты. М., 1975. (ВНИИ технической эстетики). 174 с.
4. Калмановский Е.С. Книга о театральном актере. Введение в изучение театрального творчества. Л.: Искусство, 1984. 224 с.
5. Кренке Ю.А. Воспитание актера. М.: ВЦСПС. Центральный Дом Художественной Самодеятельности, 1938. 248 с.
6. Ленский, Александр Павлович. Заметки актера (1894) / Ленский, Александр Павлович. Статьи. Письма. Записки. Изд. 2-е. М.: Искусство, 1950. С. 96–148
7. Рапопорт И.М. Работа актера. М., Л.: Искусство, 1939. 162 с.
8. Рождественская Н.В. Проблемы сценического перевоплощения. Л.: Ленинградский Гос. Институт театра, Музыки и Кино (ЛГИТМиК), 1978. 182 с.
9. Стромов Ю.А. Путь актера к творческому перевоплощению. М.: Просвещение, 1975. 80 с.
10. Тальян Л.М. Некоторые особенности психологии актера в творческом процессе. Ереван: Айастан, 1970. 228 с.
11. Якобсон П.М. Психология сценических чувств актера. Этюды по психологии творчества. М.: Худож. литература, 1936. 216 с.
12. Якобсон П.М. О психологии творчества Н.П. Хмелева. // Ежегодник Московского Художественного Театра. 1945. Т. 2. М.: МХАТ, 1948. С. 181–209.

Об авторе:

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

The tasks of reincarnation in the theatrical instruction as the problem of eidetic studies

I. N. Yudkin-Ripun

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

The reincarnation of an actor in the image of a *dramatis persona* is provided with the scenic operations that have the properties of iconic signs marked with the inseparability of attributes from objects where metonymic substitutions take place. The performers' text turns to become an eidetic object with the property of data's totality. An image's incarnation looks like a game with the procedure of searches and examinations of the details of a performer's actions aiming at the completeness of a *dramatis persona*.

Keywords: *game, detail, irony, metonymy, synecdoche, the relation of a performer to an image.*

About the author:

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

Дата поступления рукописи в редакцию: 26.02.2025.

Дата принятия рукописи в печать: 13.03.2025.