

Савостьянов Александр Иванович

канд. искусствоведения, д-р пед. наук,
профессор, Заслуженный деятель искусств РФ
ФГАОУ ДПО «Академия повышения
квалификации и профессиональной
переподготовки работников образования»
г. Орел, Орловская область

ТЕАТРАЛЬНЫЕ ВЗГЛЯДЫ ГОГОЛЯ НА ИСКУССТВО АКТЕРА

Аннотация: в данной статье дается законченное и целостное изложение взглядов Гоголя на искусство актёра, теоретическое осмысление основных принципов реалистического метода в актерском искусстве. Выдвинутые Гоголем задачи научного воспитания актёра (роли сознания, рассудка и о вреде теории «нутра») блестяще мотивируются Гоголем. Автор показывает, что учение Гоголя об искусстве актёра и его воспитании является предпосылкой к учению наших дней о творчестве актёра, его работе над ролью и над собой. Автор определяется основные вехи того новаторского осмысления искусства актёра во взглядах Гоголя, которое дано в системе Станиславского, а также анализируя основные положения воззрений Гоголя, его эстетические взгляды, выясняет насколько они близки искусству наших дней, насколько прочно и органично с ним связаны.

Ключевые слова: амплуа, творческое внимание, сквозное действие, сверхзадача, предлагаемые обстоятельства, перспектива роли и перспектива артиста.

Для Гоголя театр – это прежде всего актёр. Страницы работ Гоголя, посвященные творчеству актёра, передают непосредственные эстетические впечатления, отображают поведение актёра, моменты его творчества на сцене. Они носят не столько эмоционально-оценочный характер, сколько выясняют самую мето-

дологическую основу сценической игры и активно поддерживают утверждавшуюся в то время в русской сценической практике новую, реалистическую систему воспитания актера.

Невозможно даже оценить, какую роль в формировании русского актера своего поколения и будущих поколений сыграли всегда темпераментные и пронизательные высказывания Гоголя-драматурга.

Основная мысль, которую, по Гоголю, ставит перед актером реалистический театр, – воспроизведение и выражение на своем специфическом языке «мира» действительности, «верное изображение жизни».

Творческое воспроизведение действительности вызывает необходимость изучения актером самой действительности, и Гоголь не перестает повторять эту мысль, он буквально «вбивает» ее в общественное сознание. Актер должен исходить не только из содержания драмы, но и непосредственно из самой действительности, положенной в основу драмы.

Актеры в пьесах Гоголя встретились не с условными театральными масками, не с раз навсегда установленными театральными амплуа, как это было в водевилях или мелодрамах, а с живыми людьми, имеющими и сильные и слабые стороны. Актеры должны играть так, чтобы за каждым персонажем возникала подлинная жизнь во всей ее сложности и глубине. Это должны быть герои одновременно и типичные и заурядные, как раз такие, о которых Гоголь говорит устами одного из своих персонажей: «Ничуть, ни вовсе не злодеи. Они именно те, что говорит пословица: не душой худ, а просто плут» [1, с. 160].

Смеясь над ними, зрители невольно осматривались вокруг себя, чувствуя, что близко от них находятся те, над кем они только что смеялись. Стремление максимально приблизить искусство театра к жизни, добиться того, чтобы театр стал «увеличительным стеклом» жизни, красной нитью проходит через всю театральную эстетику Гоголя, драматургия которого поставила актеров и принципиально новое положение и необычайно высоко подняла идейное и художественное значение актерского искусства в целом.

Артист водевиля в конце спектакля, как бы выходил из сценического образа и в заключительных куплетах обращался к зрительному залу уже непосредственно от своего имени с шутливой и заискивающей просьбой о снисхождении и похвале. Эта просьба, часто соединенная с лестью публике, хорошо обрисовывала взаимоотношения, существовавшие в то время между зрителем и актером. Зрители воспринимали актеров как слуг, нанятых на коротких срок для развлечения и потехи.

Гоголь ставил актеров в другую позицию по отношению к зрительному залу. В финале «Ревизора» актер у Гоголя не просит зрителя о снисхождении и одобрении, а гневно обличает пороки. Финал «Ревизора» не только завершал новую идейную миссию театра, но и поднимал актеров в глазах у общества на высоту народного трибуна.

Согласно своему взгляду на творчество как на процесс мышления образами, Гоголь выдвинул перед актерами новые требования, а именно: «словом изгнать вовсе карикатуру и ввести их в понятие, что нужно не представлять, а передавать. Передавать прежде всего мысли, позабывши странность и особенность человека» [2, с. 128].

Тайна искусства актера – тайна перевоплощения. Сущность же перевоплощения Гоголь раскрывает так: «Поймавши ... главную заботу выведенного лица, актер должен с такой силой исполниться ею сам, чтобы мысли и стремления взятого им лица как бы усвоились ему самому и пребывали бы в голове его неотлучно во время представления пьесы» [3, с. 112].

Необходимость перевоплощения в комедийном жанре, который обычно воспринимался как «представленческий», Гоголь считает нужным мотивировать особо. Ратуя за «комедию характеров», Гоголь тем самым приравняет ее к высокой драме. Именно поэтому он ставит и перед комедийным актером общие драматические задачи – комедийный актер тоже должен создавать образы, характеры, а не увлекаться теми специфическими моментами, которые должны быть только средством усиления сценической с выразительности.

Реалистические принципы драматургии Гоголя означали отказ от так называемого «канонического амплуа», как оно понималось в первой половине XIX века. Уже при исполнении роли Хлестакова в Александринском и Малом театрах это противоречие дало о себе знать. Артисты Н.О. Дюр и Д.Л. Ленский, игравшие Хлестакова, как известно, не справились с поставленной перед ними задачей и вызвали отрицательные отзывы Гоголя. А между тем это были большие актеры, обладавшие талантом и достаточным сценическим опытом. Но они не оценили всей оригинальности роли Хлестакова и исполняли ее при помощи старых, водевильных приемов, полностью придерживаясь традиций принятого тогда амплуа водевильных простаков, в то время как образ Хлестакова явно не укладывался в рамки театральной маски и резко противоречил существовавшему в то время традициям водевильного жанра. Сам Гоголь писал в «Предуведомлении» о Хлестакове: «...актер для этой роли должен иметь очень многосторонний талант, который бы умел выражать разные черты человека, а не какие-нибудь постоянные, одни и те же» [3, с. 118].

Из этих слов видно, что сложность образа Хлестакова ярко отличала его от примитивных, схематичных водевильных масок. В характере Хлестакова по ходу действия проявляются все новые и новые стороны, роль его дается в непрерывном развитии и усложнении характера, водевильные же актеры того времени не имели понятия о существовании подобных ролей и не обладали опытом и художественными средствами для их исполнения. Поэтому артисты, выступившие в роли Хлестакова, не могли удовлетворить Гоголя. И только в последние годы жизни он нашел полноценного исполнителя этой роли в лице молодого С.В. Шумского, ученика М.С. Щепкина. Интересно, что Шумский по занимаемому им тогда в театре амплуа меньше всего подходил к данному персонажу, но, будучи учеником Щепкина, он добился реалистического построения образа, сумел передать сложный психологический рисунок роли, что в конечном счете и помогло ему удовлетворительно сыграть роль Хлестакова.

Устранение амплуа резонера явилось одним из основных следствий осуществления принципов реализма в комедиях Гоголя. Рядом с живыми, индивидуализированными образами уже нельзя было ставить резонера, в котором с наибольшей силой сказывалась условность амплуа. Бездейственный комментарий происходящих событий на сцене казался бы очень странным и неестественным в окружении персонажей «Ревизора». Та в таком комментаторе уже и не было необходимости, так как идейный смысл комедии раскрывался через развитие событийного ряда и характера действующих лиц. Само собой разумеется, что образы комедии, выведенные за рамки обычных амплуа, оказались во много раз сложнее тех примитивных и стандартных фигур, которые господствовали в репертуаре первой четверти XIX века.

Но требование Гоголя отказа от амплуа не переросло в насилие над творческой индивидуальностью. В его драматургии существуют такие категории типов, из которых одна может больше соответствовать средствами исполнителя, чем другая. Меняется сам принцип деления амплуа. Предрасположенность актера к той или иной роли должна обуславливаться природными качествами и психофизической природой исполнителя. Сравним со Станиславским. «Непонимание своего настоящего амплуа и призвания является самым сильным тормозом для дальнейшего развития актера. Это тот тупик, куда он заходит на десятки лет, из которого нет выхода, пока он не осознает своего заблуждения» [4, с. 52].

Принцип объективного перевоплощения (игра в «образ») Гоголь оговаривает не только замечанием об «амплуа». Актер на сцене живет в «образе» «не своей жизнью». Но остается в то же время и «самим собой». «Он» уже – «не он», но вместе с тем «он» – «это он», мыслящий и чувствующий независимо от изображаемой роли, субъективно оценивающий факты своего изображения, контролирующийся свое поведение в чужой личине, сознающий, таким образом, условность самой жизни в «образе».

Только такое сложное, двойственное единство жизни актера в образе и дает ему возможность для обобщенного воплощения жизни в условиях сценической реальности.

Требуя на сцене правды, естественности и простоты, Гоголь никогда не забывает, что сценическое искусство – творческий процесс, не имеющий ничего общего с «копированием натуры».

Живое сценическое чувство – не просто жизненное чувство, а непременно условное. Чувства на сцене не должны быть натуралистическими чувствами – это положение нашей позднейшей эстетики, к которому мы пришли через долгий и мучительный опыт поиска сценического реализма, находит совершенно четкую формулировку в театральной системе Гоголя, в том ее положении, где он говорит об условности воспроизведения действительности на сцене, т. е. «чувства на сцене должны быть просветленными». Это процесс творческий, в полном смысле слова, создание новых обобщенных чувств на основе подлинных переживаний, поиск художественной правды на основе жизненной правды.

Большое значение Гоголь придавал эмоциональной природе искусства актера. То сценическое самочувствие, которое позже было отнесено Станиславским к театру «переживания», было одним из главных опорных пунктов в борьбе Гоголя с рационализмом сценического бытия, который без искренности и страстности актера не мыслит правильной игры. «Верность роли», которую Гоголь так высоко ценит в искусстве актера, сводится к достижению сопереживания актера с воплощаемым им действующим лицом и соответствующему действию в «образе». Это и есть задача эмоционального, а не только внешне характерного перевоплощения актера.

Основная задача актера – в творчестве образа, создании характера, типов. «Искусство должно изобразить нам таким образом людей земли нашей, чтобы каждый из нас почувствовал, что это живые люди» [5. с. 37].

Способность к воодушевлению, к вдохновению составляет, по Гоголю, сущность таланта. А воодушевление, вдохновение актера – это и есть способность переживания в образе.

Чтобы создать полнокровный сценический образ, одного природного таланта, одного непосредственного переживания в «образе» еще недостаточно. Переживания должны быть сценически организованы, зримо воплощены – «оформлены».

Средством создания формы является так называемое профессиональное техническое мастерство. «У тебя есть талант; талант есть драгоценнейший дар бога – не погуби его. Исследуй, изучай все, что ни видишь, покори все кисти, но во всем умей находить внутреннюю мысль и пуше всего старайся постигнуть высокую тайну создателя, блажен избранник, владеющий ею» [6, с. 135].

Так резюмирует Гоголь свое отношение к этому вопросу, конкретно иллюстрируя его. В «Портрете» профессор наставляет молодого художника Чартакова: «Смотри, брат, у тебя есть талант, грешно будет, если ты его погубишь. Но ты нетерпелив. Тебя одно что-нибудь заманит, одно что-нибудь тебе полюбится – ты им занят, а прочее у тебя дрянь, прочее тебе нипочем, ты уж и глядеть на него не хочешь. У тебя и теперь уже что-то начинают слишком бойко кричать краски. Рисунок у тебя не строг, а подчас и совсем слаб, линия не видна: ты уж гоняешься за модным освещением, за тем, что бьет на первые глаза. Берегись: у тебя уж начинает свет тянуть ... Оно заманчиво, можно пуститься писать модные картинки, портретики за деньги. Да ведь на этом губится, а не развивается талант» [6, с. 85].

Какое бы Гоголь ни придавал значение вдохновению и таланту актера – его врожденной способности к интенсивным переживаниям, он расценивал и форму, технику, мастерство как безусловно творческие элементы актерского искусства. Он мог бы сказать словами Островского, что актерами не рождаются, а делаются: рождаются со способностями, с талантом, но, чтобы стать актером, нужно им сделаться – «выучиться».

Исходным пунктом для решения актером творческих задач является осознание им целей своего искусства, осмысление своего поведения на сцене, а от-

сюда – постоянная работа над собой и над ролью. Гоголь настойчиво зовет актера к «изучению», «размышлению» и «обдуманности», «к труду». Гоголь, в принципе, подготовил тот вопрос, который уже настойчиво выдвинул и на который дал теоретический и практический ответ Станиславский – как сознательно возбуждать в себе бессознательную творческую природу для сверхсознательного органического творчества. Речь идет о внутренней работе артиста над собой, заключающейся в выработке психической техники, позволяющей артисту вызвать в себе творческое самочувствие, при котором на него всего легче сходит вдохновение. Станиславский говорил, что художник сцены должен сам владеть вдохновением и уметь вызывать его тогда, когда оно значится на афише спектакля.

«Ничего не оставлять на произвол минутного вдохновения» – эта прекрасная герценовская формула гоголевского метода определяют и существо сорокалетних поисков Станиславского в искусстве, основу его системы.

В статье «Чтение русских поэтов перед публикой» Гоголь пишет: «Прочсть, как следует, произведение лирическое – вовсе не безделица; для этого нужно долго его изучать» [8, с. 234]. Постигнуть высокую тайну создания сценического образа Гоголь призывал не механически, ремесленно, а с необыкновенной убежденностью, той подлинной творческой воодушевленностью, когда самый труд становится делом вдохновения. Гоголь в истории и мирового театра представляет, быть может, высочайший пример любви к своему делу и сознания ответственности мастера перед ним.

«Из театра мы сделали игрушку вроде тех побрякушек, которыми заманивают детей, позабывши, что это такая кафедра, с которой читается разом целой толпе живой урок, где, при торжественном блеске освещения, при громе музыки, при единодушном смехе, показывается знакомый, прячущийся порок и, при тайном голосе всеобщего участия, выставляется знакомое, робко скрывающееся возвышенное чувство» [8, с. 186].

Эта формула серьезного отношения к искусству, как подвигу жизни. Именно на таком отношении стали строить через сорок лет после Гоголя Стани-

славский и Немирович-Данченко свой новый театр, на месте старого театра, переживавшего в тот момент упадок, разложение, вырождение гоголевских норм. Отсюда вытекало и их требование постоянной серьезной работы актера над собой.

На примере игры Сосницкого в «Ревизоре» Гоголь утверждал необходимость правильного распределения частей роли с учетом собственных артистических возможностей. «Храни бог от всякой сентиментальности и напряженного жару, – вдруг не станет голоса к концу монолога, пересохнет горло и останешься в каком-то вяло-плаксивом положении, тогда как следует пребывать во все время монолога в трезвом и светлом состоянии духа» [9, с. 128].

Гоголь, зная актерский недостаток Щепкина, выражающийся в скороговорке», которая мешала ему потом даже в Городничем, наставлял его: «Старайтесь заблаговременно, во время чтения свой роли выговаривать твердо всякое слово, простым, но понимающим языком, – почти так, как начальник артели говорит своим работникам, когда выговаривает им или попрекает в том, в чем действительно они провинились. Ваш большой порок в том, что вы не умеете выговаривать твердо всякого слова: от этого вы неполный владелец собою в своей роли» [9, с. 118].

Мастерству владения словом на сцене Гоголь придает вообще особое значение. Самое гоголевское слово, живописное, колоритное и острое, заключающее в себе не только задачи функциональные и смысловые, но и самостоятельные, чисто художественные и стилевые, требовало особого умения выразительного произнесения его. Задаче слова здесь придавалось не меньше значения, чем задаче образа. Слово и становилось образом.

Основополагающим в работе «умного актера» над ролью Гоголь считает верный взгляд на образ в целом. «Прежде чем схватить мелкие причуды и мелкие особенности внешние доставшегося ему лица», то есть характерные детали образа, актеру необходимо «стараться поймать общечеловеческое выражение роли» [10, с. 113].

В этом направлении и должна идти основная работа актера над ролью – отыскании главной задачи, ее зерна, как сказали бы мы. «Актеру необходимо отыскать призвание роли, главную и преимущественную заботу каждого лица, постоянный предмет мыслей, вечный гвоздь, сидящий в голове. ... Поймавши эту главную заботу выведенного лица, актер должен в такой степени исполниться ею сам, чтобы мысли и стремления взятого им лица усвоились ему самому и пребывали бы в голове его неотлучно во все времена представления пьесы» [11, с. 112]. Здесь совершенно четко речь идет о сверхзадаче, о сквозном действии роли и о творческом внимании.

Любопытно, что сама терминология гоголевская, которая вошла в состав будущей системы Станиславского, впервые появилась на репетициях «Ревизора» (постановка Станиславского 1908 года). Режиссер Б. Сушкевич пишет: «На репетициях пьесы «Ревизор», которую ставил Константин Сергеевич, возникали и начали звучать странные слова: «гвоздь», «круг». Эти два слова – родоначальники системы Станиславского. «Гвоздь» – это то, что мы теперь называем «сквозное действие», «круг» – «внимание», «творческое внимание» [12, с. 8].

Между гоголевской «главной заботой» и «сверхзадачей» образа у Станиславского прослеживается совершенно ясное профессиональное тождество.

«Нас любят в тех пьесах, – говорил Станиславский, – где у нас четкая, интересная сверхзадача и хорошо подведенное под нее сквозное действие» [13, с. 137]. Выдвигая на первое место в творческом процессе сознательную сверхзадачу, Станиславский вслед за Гоголем указывал на то, что главной заботой актера должна стать забота о высокой идейности сценического искусства. Принципиальное значение гоголевской «главной заботой» («сверхзадачи») заключается в том, что она устанавливает неразрывную связь драматургии и актерского искусства; зависимость театра от литературы. «Главная забота» («сверхзадача») является основной целью, ради которой драматург создавал свое произведение, а актер исполняет свою роль.

В работе актера над ролью Гоголь останавливается особо на значении репетиции. Николай Васильевич высказывает здесь передовую для своего времени

мысль, которую позже очень тщательно культивировали в своей работе с актерами Станиславский и Немирович-Данченко в Художественном театре. Эта мысль о необходимости верного тона роли в начальном («застольном») периоде, в процессе постоянного общения с партнером и в «обстановливающих» («предлагаемых») обстоятельствах и об опасности при самостоятельном заучивании роли фиксирования неверного тона.

Гоголь устанавливает строй репетиционной работы, в котором выясняются «обстановливающие» обстоятельства.

Пушкинские «предполагаемые» обстоятельства, гоголевские «обстановливающие» обстоятельства – корни «предлагаемых обстоятельств» Станиславского, в которые закладывается тот же смысл, т. е. правда жизни, дающая возможность постигнуть жизнь человеческого духа.

Гоголь совершенно определенно формулирует элементы эмоционального воздействия и речевого посыла, возникающие в процесс общения партнеров на репетициях. «Тут всякий, не зная даже сам, каким образом набирается правды и естественности как в речах, так и в телодвижении. Тон вопроса дает тон ответу» [14, с. 273].

Речь здесь идет о том, что Станиславский потом назвал «общение на сцене». Гоголь понимает общение как активное воздействие на партнера своими мыслями, чувствами, поступками и такое же активное восприятие мыслей и поступков других действующих лиц. Для создания спектакля в театре, который исповедует Гоголь, общение необходимо для исчерпывающей характеристики отношений действующих лиц между собой и окружающей действительности.

Гоголь неуклонно и настойчиво искал приемы, которые должны способствовать полному выявлению темперамента актера, всех его творческих сил, придающих творчеству большую целеустремленность. Работа в этом направлении продолжалась с не меньшей интенсивностью. Результатом ее явилось новое важное открытие, имеющее прямое отношение и к сквозному действию и к сверхзадаче, – открытию, которое позже Станиславский оформил в понятие «перспектива роли» и «перспектива актера».

В «Предуведомлении», давая развернутую характеристику всем действующим лицам, Гоголь настойчиво обращает внимание актеров на то, «что в голове всех сидит ревизор. Все заняты ревизором. Около ревизора кружатся страхи и надежды всех действующих лиц» [15, с. 116].

В своем исследовании актерского творчества Гоголь, как правило, идет от практики театра, от действительности. Все элементы актерского искусства, разработанные им, служат конечной цели творческого процесса актера – созданию правдивого сценического образа. Овладение этими приемами подводят актера к творческому состоянию, «к наблюдению внутреннему над человеком и над душой человеческой. Мое дело говорить живыми образами» [16, с. 35].

Приведенные высказывания Гоголя как бы вливаются в мысли Станиславского о цели сценического искусства, «которая заключается в создании «жизни человеческого духа» роли и в передаче этой жизни на сцене в художественной форме» [17, с. 25].

Для Гоголя актерское мастерство представляло собой ценность только в том случае, когда актер был способен в «обстановливающих обстоятельствах» пьесы и роли активно и полно жить на сцене чувствами и мыслями изображаемого лица. Без этого искусство переживания лишается смысла и перевоплощение становится недостижимым. Поэтому Гоголь и напоминал постоянно о том, что актеру следует «не представлять, а передавать», не передразнивать, но «почувствовать существо дела, для которого призвано действующее лицо» [18, с. 162].

Эта мысль Гоголя, удивительно точно сформулированная, перекликается со словами Станиславского о том, что «сценическое создание должно быть убедительным; оно должно внушать веру в свое бытие. Оно должно быть, существовать в природе, жить в нас и с нами, а не только казаться, напоминать, представляться существующим» [18, с. 681].

Взгляды Гоголя на искусство актера, нашли свое развитие в системе Станиславского. Творчески воспринятые театральные воззрения Гоголя помогали великому реформатору сцены XX века двигаться вперед. Константин Сергеевич

признавался в том, что не может отделить мысли Гоголя от интересов современного театра.

Список литературы

1. Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. – Л.: Изд-во АН СССР. – Т. 1. XIV, 1940–1952. Т. V. – С. 160.
2. Гоголь Н.В. Указ. соч. – Т. XI11. – С. 128.
3. Гоголь Н.В. Указ. соч. – Т. IV. – С. 112.
4. Гоголь Н.В. Указ. соч. – С. 118.
5. Станиславский К.С. Собр. соч. – М.: Искусство. ТТ 1-У111. 1954–1961. Т. 1. – С. 52.
6. Гоголь Н.В. Указ. соч. – Т. XIV. – С. 37.
7. Гоголь Н.В. Указ. соч. – Т. III. – С. 135, 85.
8. Гоголь Н.В. Указ. соч. – Т. VIII. – С. 234, 186.
9. Гоголь Н.В. Указ. соч. – Т. XIII. – С. 128, 118.
10. Гоголь Н.В. Указ. соч. – IV. – С. 112, 113.
11. Гоголь Н.В. Указ. соч. – Т. IV. – С. 112.
12. Сушкевич Б.М. Семь моментов работы над ролью. – Л., 1935. – С. 8.
13. Станиславский К.С. Указ. соч. – Т. 11. – С. 137.
14. Гоголь Н.В. Указ. соч. – Т. VII. – С. 273.
15. Гоголь Н.В. Указ. соч. – Т. IV. – С. 116.
16. Гоголь Н.В. Указ. соч. – Т. XIV. – С. 35.
17. Станиславский К.С. Указ. соч. – Т. 11. – С. 25.
18. Гоголь Н.В. Указ. соч. – Т. XII. – С. 162.
19. Станиславский К.С. Статьи, речи, беседы. – М.: Искусство, 1953. – С. 681.
20. Гоголь и Станиславский. Эволюция идей русского театра – Актер [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://dramateshka.ru/index.php/rezhissura/6526-gogolj-i-stanislavskiyj-ehvolyuciya-ideyj-russkogo-teatra?start=4> (дата обращения: 02.09.2016).