2

Ա.Ա.ԱԴԱՄՅԱՆԻ ԿՅԱՆՔԻՆ ԵՎ ԳՈՐԾՈՒՆԵՈՒԹՅԱՆԸ ՆՎԻՐՎԱԾ ՆՅՈՒԹԵՐ

МАТЕРИАЛЫ, ПОСВЯЩЕННЫЕ ЖИЗНИ И ДЕЯТЕЛЬНОСТИ А.А.АДАМЯНА

Ա.ԱԴԱՄՅԱՆԻ ԱՆՏԻՊ ԳՈՐԾԵՐԻՑ
ИЗ НЕОПУБЛИКОВАННЫХ РАБОТ
А.А.АДАМЯНА

ТИП И ОБРАЗ В СЦЕНИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ
(в сокращении)

Я должен предупредить — и с этого начать, что эта тема в теории сценического искусства до сих пор остается мало разработанной. Правда, эти понятия — тип и образ — старые и всякому хорошо известны. Но вот, спросите у науки сценического искусства, что же такое эти понятия, в чем их содержание и их особенности, спросите об этом тех, кто занимается общими вопросами эстетики, и вы убедитесь, что единого ответа у них не существует. О том, что такое «тип», еще можно ожидать приблизительно согласованного ответа; но вот что такое художественный образ вообще и в частности образ сценический, чем «образ» сценический отличается от сценического «типа», на этот вопрос куда труднее получить складный и одинаковый ответ. Да что «сценический образ»! Самое трудное — определить общее понятие «образа», художественного образа. Давно сказано, что «искусство есть мышление в образах», это мы и сейчас так говорим. Но мы до сих пор не можем по-настоящему разобраться в этом кардинальном понятии, следовательно, у лектора с такой темой есть основание испытывать беспокойство.

Но для такого беспокойства еще больше оснований имеется тогда, когда лектор выступает перед мастерами искусства, перед людьми, которые сами творят и тип и образ, для которых одно и другое составляет их профессиональную работу, их узкую специальность.

Кто лучше может разобраться в «типе» и «образе»: тот, кто их в своей повседневной практике сам творит,

или тот, кто об этом всего только философски размышляет?

В таком именно положении оказываюсь сегодня я перед вами.

Но позвольте заметить, что в одном отношении мое положение имеет преимущество перед вашим: вы *делаете* образ и тип и больше всех нуждаетесь в том, чтобы сделать обобщающий вывод из собственной практики, осмыслить эту практику, постичь законы, которым объективно подчиняется ваше делание, ваше творчество типов и образов, нуждаетесь в том, чтобы критически отнестись к своей творческой практике, и в таком случае вам может быть полезен человек, который видит со стороны вашу работу и замечает то, что в повседневной своей практике вы могли бы не заметить, и, чтобы в себе самом разобраться, мы отходим от себя и ищем позиции человека, который нас наблюдает со стороны.

Наблюдать со стороны — это большое преимущество, и это — то преимущество, которое дает мне право сегодня выступить с такой темой перед вами.

Что касается того, что тема сама еще мало разработана, так что ж? Ведь не боги горшки лепят. Попробуем кое в чем сами разобраться.

Наконец, дело не в том, чтобы высказать что-либо непременно новое, но в том, чтобы разобраться в своих мыслях и задуматься о своей собственной практике.

Я только что сказал, что сценическая практика вам принадлежит. Но я тут же подумал, что она не целиком уж вам принадлежит. Я хочу сказать, что творя сцену, вы ведь творите жизнь, творя «тип» и «образ» на сцене вы воспроизводите сценическими средствами также явления, которые происходят в жизни.

В этом, конечно, нет ничего ни нового, ни удивительного, так как кому не известно, что всякое искусство воспроизводит реальную действительность.

Словом, первородного основания истоков «типов» и «образов» надо искать в жизни. А это вовсе не трудно.

В жизни всякий человек носит в себе двойную природу: он есть данный человек, некий «я», индивид, неза-

менимый для самого себя, но он же есть носитель человеческой природы: он есть вообще человек, есть человек данного народа, обладающего определенными физическими и духовными чертами; он есть человек своего государства, своего общественного плана.

Может ли, в силах ли человек исключить, стереть в своем существе одно из этих начал, сказать о себе, что он есть Иван, но не есть человек, Иван, но не носитель начала народа своего или класса своего?

Это невозможно.

Но это и элементарная истина и очень старая. Философская мысль давно отметила, что всякая вещь в мире носит в себе двойное начало: вещь данная и вещь определенного рода... Человек не составляет исключения. Вот в этом обстоятельстве, в этой неизбежной двойственности всякого человека, в конечном счете лежит то самое, что сцена отражает, обращаясь к созданию «типа» и «образа».

Это первое и основное, что мы должны констатировать. И актер, ведь, всегда исполняет некий персонаж, имеющий свое имя, действующий в определенной, конкретной среде, в определенном, конкретном месте (по пьесе), в определенное время (по пьесе), в определенных взаимоотношениях с другими персонажами. Как персонаж, роль воплощает индивидуального человека.

Но в персонаже дается неминуемо и общее в человеке: либо женщина, либо мужчина (это уже относительно к общему), либо старый человек, либо не старый (это тоже общее), определенной национальности, определенной среды, определенной профессии (все это тоже общее).

Эти два начала всякий актер всегда вносит в свою роль, и иначе быть не может. Эти именно два начала, говоря пока условно, составляют сущность интересующих нас понятий: типа и образа.

Казалось бы, что особенного в том, что это так всегда происходит, что тут нового, и что тут для актера трудного?

Но в том то и дело, что, хотя нового и особенного во всем этом и нет, но на счет трудности дело обстоит не так уж просто. И почему не так просто?

Да потому, что хотя сценическое искусство, как я сказал, воспроизводит живую действительность, хотя в самой этой действительности даны эти два начала, но театр есть искусство, а искусство не слепая, мертвая фотография с жизни, но ее творческая обработка.

Это тоже старая, старая истина. Но в этом, в том, что сценическое искусство есть творческая обработка жизни, заложены для этого искусства очень большие трудности.

Я сказал, что «общее» в человеке относится к типу. И вот первая трудность заключается в том, чтобы, во-первых, понять в персонаже это его «общее» и его правдиво воплотить, во-вторых — понять в персонаже его индивидуальное и также его воплотить.

Трудность заключается не только в том, чтобы понять и воплотить одно и другое, но и в том, чтобы не исказить одно логикой или силой другого, и не подменить одно другим, то есть не исказить «типа» в персонаже за счет индивидуального в типе, того, что мы условно пока называем «образом», не подменить «типом» «образ», и обратно, не растворить одно в другом.

Важно это или не важно? Важно. Трудно это или нет? Практика доказывает, что это не всегда легко. Практика показывает, что много больших или малых неудач происходит именно от того, что не осознается или не преодолевается указанная трудность.

Практика показывает, что нередко в исполнении актера не проведена линия общего начала, типического начала в роли, и это вследствие того, что акцент перенесен на начало индивидуальное, либо же не проведена линия индивидуального, так как акцент перенесен на родовое, общее, типическое начало.

Я тут же перейду к примерам, на которых мысль моя станет совершенно очевидной. Кто из нас не знает пьесы «Отелло»? В роли Отелло очень ярко даны оба ука-

занных начала: Отелло есть мавр, ставший волей судеб венецианским генералом в эпоху итальянского Возрождения. Это — начало общее в Отелло, типовое.

Отелло индивид, по-своему решающий конкретные вопросы жизни. Это — в нем начало индивидуальное, начало в нем «образа». Чтобы не возникло никакого недоразумения, я хочу подчеркнуть, что когда мы различаем в Отелло «тип» и «образ», мы занимаемся абстракцией, так как сознательно раскалываем человека-роль Отелло на такие половинки, которые в действительности, в изображаемых на сцене Отелло даются в неразрывности. Но мы такой абстракцией занимаемся сознательно, чтобы отдать отчет себе, какова сложность этого персонажа, какова сложность вообще всякого персонажа в искусстве.

Итак, Отелло есть мавр. Но кто этого не знает? Какой актер, исполняющий эту роль, не играет мавра? Но вот вопрос: играет мавра или под мавра?

А это не одно и то же?

Вы знаете, что имеется обширная мировая литература об Отелло. Мавр, обманутый Яго, убил свою жену. Зачем и почему он ее убил? Что это за убийство? Каков мотив убийства?

Можно ли, при любом актерском даровании и технике, хорошо исполнить эту роль, если у исполнителя ее нет на это своего ответа? Хочет того исполнитель или нет, его исполнение зрителю дает ответ на эти вопросы.

Актер показывает Отелло, как человека неукротимых страстей, как большого ребенка, которого легко захватывает ворвавшийся в душу аффект, как «африканский» ревнивец, который в беспамятстве, в припадке ярости душит невинную женщину. Играя так, актер уже этим отвечает зрителю, и то, зачем и почему Отелло убил Дездемону, и то, кто такой этот мавр Отелло.

Актер играет трагедию мавра. Хорошо он делает, что играет мавра? Конечно хорошо. А хорошо ли он играет мавра? Вот тут-то возникают у зрителя сомнения.

Ну, мавр — черный, у мавра может быть такой именно наряд, такая именно пластика и т.д. Все это на

месте, и это — все? Конечно, это еще не все. У мавра есть к тому еще свой, мавританский мир. В этом мире и надо актеру предварительно разобраться.

Что, если актер «разобрался» в этом после того, как повидал на различных сценах множество других актеров — Отелло и *через это* составил понятие о внутреннем мире мавра? А если другие актеры сами этого мира, типического в мавре — Отелло не поняли хорошо?

Актер, вероятно, и сам, читая Шекспира, пытался отдать себе отчет о мире мавров. Но не ошибся ли он в этом случае?

Актер не удовлетворился тем, как другие актеры поняли мир мавров и как сам он понял этот мир, но обратился к литературной критике. Но и здесь он не находит исчерпывающего, а самое главное единообразного ответа.

Неугодно ли вспомнить совсем свежий пример. Не далее, как в позапрошлом году появилась в одном журнале ("Труды военного института иностранных языков», N2 за 1946 г.) обстоятельная статья Берковского как раз на эту тему. Там автор приводит множество самых различных воззрений именно на счет мира Отелло, как мавра, и под конец дает свое собственное на этот счет толкование. И что же? И это толкование вызывает большие сомнения.

И хочется поэтому оставить чужие объяснения и попытаться найти свое. Но уже то, что может возникать желание самому разобраться в том, что же такое Отелло-мавр, Отелло-тип, уже это говорит за то, что вопрос о типе не простой вопрос.

Задержимся еще на примере Отелло, потому что это прекрасный материал для размышлений о значении типа в сценическом искусстве.

Отелло при таких то обстоятельствах задушил свою жену. Играло ли в этом убийстве роль то, что Отелло был мавр?

Берковский отвечает: играло, и это в том, что Отелло только что перед тем начал усваивать плоды новой для него, высокой европейской цивилизации, и освобождаться в душе от царившего в ней дикого хаоса варвара; но

вот случилось несчастье, и этот хаос снова воцарился у него в душе. Так чудесный человек Отелло стал жертвой мавританского начала.

Следовательно, мавританское начало знаменует хаос душевный.

Ну, а если это не так? Если в свое время Марокко была одной из культурнейших стран Востока и вообще тогдашнего мира? Если мавританство никогда не знаменовало состояния варварства и душевного хаоса? Что, если несомненно, что Отелло-мавр привык и усвоил это уже у себя на родине — предельно собой владеть в минуты, когда ему надо принимать важные решения в жизни, привык уже у себя на родине действовать осмотрительно и с полным сознанием своей правоты? Что если это европейцы навязали марроканцам-мавританцам черты «африканского», то есть варварского, необузданного темперамента, и под свое ложное представление поняли и этого мавра?

Что если европейцы не поняли, что у мавра есть особое переживание семейной чести и особое понятие о долге человека перед лицом этой чести?

Как, во имя чего Отелло убил свою Дездемону?

Да ведь на это Шекспир устами того же Отелло ответил: «Я честный убийца, ибо все я сделал ради чести, а не ради злобы».

Честь и злоба, честь и месть.

Мстителен ли он? Нисколько. Это Гамлет мстителен: не хочет убивать Клавдия, когда он молится, очищает свою душу. А мавр-Отелло? Он умоляет Дездемону молиться, очиститься перед богом.

Отелло убил в припадке безумия? Ничуть не бывало! Вспомните его поцелуй Дездемоне перед тем, как ее убить.

Нет, не в припадке ревности и охватившего аффекта, а спокойно, как некое священнодействие. Это так было, и это потому, что Отелло не европеец, а именно мавр.

Вспомним рассказ об Олдридже: он вошел в спальню не как зверь, а как судья, как каратель зла.

О чем же это говорит? О том, что вопрос типа (а мавританство есть сущность типического в Отелло) есть не всегда простой вопрос, и всегда есть в большой или в меньшей степени вопрос сложный. Но Отелло есть и образ. Сколько тут моментов, когда Отелло, оставаясь мавром, действует как конкретная и неповторимая индивидуальность. И эту индивидуальность надо показать, суметь показать. И вот здесь — трудность обратного порядка: уточнить в Отелло индивидуальность в его типическом.

Пример: объяснение в начале пьесы, в сцене перед сенатом. Отелло объясняет, как и за что его полюбила его Дездемона. И что же? Если в этот момент Отелло вообще мавр, некий абстрактный тип, объяснение это прозвучит в одной интонации. Но если в этот момент Отелло — застенчивый, робеющий, не в меру влюбленный и еще не успевший привыкнуть к своему счастью человек, — это объяснение прозвучит совсем в другой интонации, в интонации стыдливой растерянности.

Вот вам два пути к разрешению задачи образа в Отелло.

Другой сценический пример.

Чацкий — резонер. Это типическое в нем. Но вот начало комедии. Чацкий наконец снова у Софьи. Играйте здесь Чацкого резонера, и вы образ утопите в типе; но играйте Чацкого веселым, ликующим, ищущим только повода, чтобы во всю грудь расхохотаться, — и тогда вы в типическом открыли и то, что составляет начало образа.

Подытожим: в «типе» мы имеем черты постоянные и неизменчивые, в «образе» — особенности в этом постоянном и неизменчивом...

Из доклада в театральном обществе Армении
(дата не указана)