

*Доцент кафедры «Драматического театра и киноактерского
Искусства» Азербайджанского государственного университета
культуры и искусств, заслуженный артист
E-mail: sonakhanim.mikayilova@admiu.edu.az
ORCID: 0000-0002-1441-3516*

МАСТЕРСТВО ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЯ АКТЕРА

Аннотация. *Статья посвящена процессу перевоплощения в актерском искусстве. В исследовании с научно-теоретической точки зрения анализируются теоретические и практические аспекты того, как актер, временно отодвигая свое личное «я» на второй план, проникает в духовно-психологический мир образа, осваивает новые черты характера и трансформируется в иное эмоционально-психологическое состояние*

Ключевые слова: актер, перевоплощение, образ, психологическое превращение, актерское искусство, западный и восточный актерские стили.

AKTYORNING QIYOΦAGA KIRISH MAHORATI

Annotatsiya. *Mazkur maqola aktyorlik san'atida qiyofaga kirish jarayoniga bag'ishlangan. Tadqiqotda aktyorning o'z shaxsiy "men"ini vaqtincha ikkinchi planga surib, obrazning ma'naviy-psixologik olamiga kirib borishi, yangi xarakter xususiyatlarini o'zlashtirishi hamda boshqa emotsional-psixologik holatga transformatsiyalanishining nazariy va amaliy jihatlari ilmiy-nazariy nuqtayi nazardan tahlil qilinadi. Shuningdek, G'arb va Sharq aktyorlik maktablarida qiyofaga kirish masalasi ko'rib chiqiladi.*

Kalit so'zlar: aktyor, qiyofaga kirish, obraz, psixologik o'zgarish, aktyorlik san'ati, G'arb va Sharq aktyorlik uslublari.

THE ACTOR'S MASTERY OF TRANSFORMATION

Abstract. *This article is devoted to the process of transformation in acting. From a scientific and theoretical perspective, the study analyzes the theoretical and practical aspects of how an actor temporarily puts their personal "self" into the background, penetrates the spiritual and psychological world of the character,*

adopts new character traits, and transforms into a different emotional and psychological state. In addition, the phenomenon of transformation in Western and Eastern acting schools is examined.

Keywords: *actor, transformation, character, psychological transformation, acting, Western and Eastern acting styles.*

Актерское искусство и все элементы, входящие в его сферу, на протяжении веков привлекали внимание деятелей искусства и исследователей, вызывали у них интерес, вовлекали в творческие поиски и становились причиной различных находок, возникновения новых смысловых оттенков и дискуссий. Начиная с начала XX века процесс изучения и анализа актерского искусства стал документироваться всё более систематически. Актерское искусство – это однозначно сложная творческая сфера, требующая от исполнителя не только врожденного таланта, но и глубокого понимания человеческой природы, профессионального управления своими эмоциями и телесными средствами выражения, а также способности к самоанализу и самовыражению [1]. Основную сущность этого искусства составляет способность актера перевоплощаться в различные образы, воссоздавая широкий спектр эмоциональных и психологических состояний и убедительно донося до зрителя внутренний мир персонажа. С точки зрения актера, перевоплощение (трансформация) – это прежде всего акт воображения. В этом контексте целесообразнее назвать воображение психофизическим процессом, функционирующим как непрерывное взаимодействие и взаимное усиление тела и сознания актера. Этот процесс представляет собой непрерывно и циклически развивающийся круг, в котором физические изменения приводят к психологическому осознанию, а это психологическое осознание, в свою очередь, вызывает новые физические изменения.

Теоретическая сущность перевоплощения. Чтобы полноценно воплотить своих персонажей, актеры использовали различные актерские методы. В историческом контексте процесс создания образа актером объяснялся с позиций различных теоретических взглядов. Начиная с античной эпохи сущность человеческого тела, эмоций и психологических реакций являлась одним из главных объектов исследования в актерском искусстве. Исследовательница Лилиан Браун (Brown Lilian), известная своими изысканиями во многих областях, в своей научной статье «Устойчивые чувства: Способность актера отделяться от роли» указывает: «В одном исследовании в процессе освоения актерами образа и на этапе перевоплощения использовался аппарат медицинской томографии (МРТ), и в результате тестов процесс перевоплощения был охарактеризован как «воплощение вымышленной личности» [2].

В современную эпоху понятие перевоплощения объясняется принципом психофизической целостности [3]. Согласно этому принципу, человеческое сознание и тело не функционируют отдельно друг от друга. Мысли, чувства, жесты, дыхание, голос и движения актера составляют единую систему. Поэтому внутренний мир образа формируется не только путем психологического анализа, но и посредством физического действия. Физические движения стимулируют эмоциональное состояние, а эмоциональные изменения, в свою очередь, меняют форму поведения тела. Таким образом, перевоплощение выступает как творческое единство непрерывно взаимодействующих психологических и физических изменений.

Одним из главных компонентов перевоплощения является воображение. Воображение позволяет актеру принимать отсутствующие на сцене обстоятельства, события и отношения за правду. Актер выстраивает прошлое образа, его цели, чувства и мотивы поведения с помощью воображения.

Перспектива актера и роли

«Каждый, кто является настоящим художником, испытывает желание жить внутри себя более глубокой, более интересной жизнью, чем окружающая его действительность», – говорилось в прошлом.

Ранее деятели западного театрального искусства приобретали свои профессиональные навыки непосредственно во время сценической деятельности, присоединяясь к актерским труппам или постановщикам. Этот традиционный способ обучения, основанный на практике, оставался практически неизменным вплоть до 1906 года, когда русский актер и режиссер Константин Станиславский предпринял попытку формализовать практическую актерскую методологию. Выдвинутый им структурированный подход и подробное документирование стали настоящим поворотным пунктом в сценическом искусстве. Эти новые идеи быстро завоевали популярность и оказали мощное влияние на других театральных деятелей как в России, так и в Европе.

Указанная система впоследствии распространилась и на Североамериканский континент. Там многие специалисты – как знакомые с принципами Станиславского, так и контактировавшие с коллективом Московского Художественного театра (МХТ), созданного и руководимого им совместно с режиссером-драматургом Владимиром Немировичем-Данченко, – изучили этот метод и адаптировали его к местной среде. Именно там профессиональная подготовка актеров превратилась в фундаментальное средство их обучения как для традиционной театральной сцены, так и для только формировавшегося экрана. Многие известные американские режиссеры и мастера глубоко изучили этот метод, в результате чего было заложено основание различных актерских «школ». Каждая из этих основанных школ выдвигала на первый план отдельные аспекты системы в зависимости от того, в какой период они познакомились с теорией Станиславского.

Станиславский в своих творческих поисках пытался найти ответ на один главный вопрос: «как осуществить переход от внешнего эффекта к процессу внутреннего переживания», и именно по этой причине его метод постоянно совершенствовался. Анализ Станиславским понятий «внутреннее – внешнее» и «процесс – результат» в сценическом искусстве, его попытка осознать и согласовать их друг с другом составляют фундамент большинства возникших после него актерских методологий.

В творческом наследии К.С.Станиславского сверхзадача и сквозное действие непосредственно связаны с доктриной перспективы актера и роли [5]. Без перспективы актер, подобно путнику без дороги, вынужден блуждать и слепо двигаться к своей конечной цели. Станиславский обладает широким и многогранным пониманием перспективы. Он говорит о перспективе актера в роли (то есть о правильном распределении своих сил, выразительных средств и красок), о перспективе самой роли и, наконец, о перспективе всего спектакля. Каждая из отдельно существующих перспектив, развиваясь по направлению к главной идее произведения и своей сверхзадаче, подчиняется и объединяется в общую единую перспективу спектакля.

Биомеханика – это система актерской подготовки и театрального исполнительства, разработанная русским режиссером Всеволодом Мейерхольдом в 1910–1920-х годах. Эта система исходит из того, что драматическое действие выражается вовне не через внутреннюю психологию или натуралистическую иллюзию, а посредством точной физической механики, ритмической координации и кинетической эффективности тела [11]. Этот подход, сформированный на основе отрицания Мейерхольдом актерского метода Станиславского, опирающегося на эмоции, черпал вдохновение из импровизации комедии дель арте и методов атлетической подготовки. Цель заключалась в воспитании актеров как «биомеханических организмов», способных выражать эмоции в стилизованной форме с помощью гиперболизированных жестов, точного ритма и механической точности.

К основным принципам биомеханики относятся: **отказ** (рефлекторное отведение назад, начинающее движение), **сыл** (передача энергии или импульса вперед), **стойка** (сбалансированное состояние готовности) и **тормоз** (торможение, останавливающее импульс движения). Эти принципы применялись через 16–18 стандартных этюдов (коротких и повторяющихся упражнений), разработанных с целью развития рефлексов, координации и коллективной синхронности актера. Созданная Мейерхольдом в 1921 году Студия биомеханики последовательно формировала эту систему обучения и применяла ее в ряде спектаклей.

Несмотря на требование высокой дисциплины с педагогической точки зрения, в конце 1930-х годов в результате поворота культурной политики Советского Союза в сторону социалистического реализма биомеханика подверглась серьезному давлению. Эстетика Мейерхольда, называемая «формализмом» и основанная на абстрагировании и механизации, была признана противоречащей элитарному и пролетарскому искусству. В результате Мейерхольд был арестован в 1939 году, казнен в 1940 году, а его система была официально запрещена.

После смерти Мейерхольда биомеханика в 1960-х годах снова вызвала интерес на Западе благодаря деятельности эмигрировавших мастеров и попыткам реконструкции. Эта система оказала значительное влияние, в частности, на концепцию физического театра Ежи Гротовского и современные методы подготовки актеров. Тем не менее в процессе последующих адаптаций ее первоначальная антипсихологическая сущность была в определенной степени смягчена, чтобы сделать ее более доступной для широкой аудитории. И сегодня основной парадокс биомеханики – опасность чрезмерной механизации актера при его укреплении через строгую телесную дисциплину – остается одной из центральных тем дискуссий между механическими и органическими средствами выражения в театральном искусстве.

С другой стороны, обратившись к актерской системе **Михаила Чехова**, мы можем увидеть, что и сегодня он остается одной из самых влиятельных фигур театрального мира, а его актерская техника продолжается изучаться и применяться актерами и режиссерами в разных странах мира. Техника **Михаила Чехова** – это психофизический подход к актерской игре, направленный на создание и проявление эмоции через физические движения, жесты и выражение тела. Этот процесс отражен и особо подчеркнут в пяти основных принципах системы.

Психологический жест – это понятие, восходящее к символистским теориям (11) писателя **Андрея Белого** и считающееся одним из важнейших элементов техники **Михаила Чехова**. Этот принцип основан на внешнем выражении внутреннего желания, потребности или импульса образа через физический жест. Психологический жест позволяет актеру передать психологическое состояние, внутреннюю мотивацию и эмоциональное самочувствие образа через телесные движения и жесты. Основными особенностями понятия психологического жеста в этой системе являются: естественные жесты, понимание жестов, осознание смысла жестов, опыт и открытие, использование жестов как инструмента. В системе **Михаила Чехова** принцип психологического жеста помогает актерам создавать живые и убедительные образы, способные эффективно общаться со зрителем не только посредством слов, но и языком тела. Благодаря этому подходу актеры глубже осознают внутреннюю сущность персонажей, более полно выражают их психологическое состояние и воплощают образ на сцене убедительно, выразительно и эмоционально воздействующе. Таким образом, психологический жест служит целостному и естественному формированию образа, развивая как творческое воображение актера, так и его возможности физического выражения.

Одним из главных принципов техники **Михаила Чехова** является также использование силы воображения актера и его образного мышления в качестве

творческого инструмента. Этот метод побуждает актеров активно включать воображение для создания, развития и глубокого понимания образов и сценических ситуаций. С помощью воображения актер устанавливает более прочную связь с воплощаемым образом и более естественным образом входит в эмоциональные состояния, требуемые ролью.

Важным элементом этого подхода является чувственное или **сенсорное воображение**. Сенсорное воображение – это способность актера видеть, слышать, чувствовать, ощущать запах и вкус предметов, событий или среды, физически отсутствующих на сцене, словно они реальны. Таким образом, актер воссоздает во внутреннем мире не только внешние действия, но и среду и опыт, проживаемые образом, создавая более убедительное и живое сценическое исполнение. Этот принцип не только повышает эмоциональную достоверность образа, но и расширяет творческие возможности актера.

В целом же техника Чехова включает понятие Психологического Жеста, основанное на использовании физических движений для пробуждения эмоционального и психологического состояния актера. Согласно этому принципу, через простые, но выразительные жесты актер может проникнуть в эмоциональную правду образа более прямым путем, а не только через интеллектуальный анализ. Психологический жест выступает как физическое воплощение главной цели, внутреннего импульса и ведущей мотивации образа. Этот подход позволяет актеру выражать внутренний мир персонажа через язык тела и более убедительно воплощать его эмоциональную сущность.

Формула перевоплощения в восточной актерской школе

Нет никаких сомнений в том, что если речь заходит об актере и процессе его перевоплощения, нельзя не коснуться восточной утопии, где понятие актера и его перевоплощения берет свое начало и корни в мифических элементах. Чтобы лучше понять это, в первую очередь важно затронуть нюансы, имеющие важное значение в восточной культурной системе, одним из которых является индийская творческая культура.

В Индии понятие актера опирается на более древний и систематический этап, который называется системой **Гурукула**. «Гурукула» состоит из двух слов: гуру и кула. *Гуру* означает мастер, учитель, а кула – ученик. Согласно правилам гурукулы, являющейся трудной и аскетичной системой обучения, ученик до полного освоения актерского искусства должен жить подле мастера и даже жить его жизнью, превратившись в своего рода его тень. Такова первоначальная база и общий контекст воспитания актера в системе Гурукула.

Актер – это главное лицо, несущее ответственность в театре Катхакали, так как вся тяжесть спектакля ложится на его плечи. В театре Катхакали актер не может отступать от традиций. Здесь актерская новшество, импровизация – это нонсенс, бессмыслица. Потому что любое нарушение традиции в театре Катхакали означает некомпетентность и неспособность актера. Именно для того, чтобы не допустить этого, и существует система Гурукула.

Чтобы добиться чего-то в системе Гурукула, прежде всего нужно уподобиться Мастеру; а чтобы уподобиться ему, необходимо всегда находиться рядом с этим авторитетным человеком, повторять его движения, особенности поведения и привычки. Учебный процесс помимо массажа и карали состоит из уроков музыки, танца, литературы и истории искусств. В конце обучения каждый актер уже должен знать наизусть около 15–20 пьес из основного репертуара, что является очень высоким показателем.

Будет правильно сказать, что эта система является подробным объяснением того, что Запад впоследствии назвал «перевоплощением». Потому что актер начинает перевоплощение не внутри образа, а в самом начале – с настройки самого себя. Самым прекрасным примером этой настройки являются спектакли Катхакали. Так, актеры театра Катхакали во время спектакля никогда не шевелят губами. Развившийся под влиянием традиций «Натьяшастры», танец в театре Катхакали обладает богатейшими выразительными возможностями [11]. При этом «чистый» танец здесь – это не просто повторение спетой песни движениями в пространстве. Напротив,

главная цель танца – создание эмоционального воздействия. Танцы Катхакали отличаются эстетической красотой, пластичностью, гибкостью, легкостью и плавностью.

Одним из важных нюансов на этапе перевоплощения актера здесь является физическая подготовка, которую, как я отметил ранее, актер начинает в рамках системы Гурукула. В театре Катхакали особое значение имеет этап физической подготовки актера – карали [11]. Эта система тренировок является важной составной частью профессионального формирования актера, поскольку в спектаклях широко используются акробатические элементы, различные прыжки и боевые танцы, выполняемые в группах. Среди традиционных театральных форм Индии Катхакали является одним из самых универсальных образцов. Это тотальный театр, объединяющий в себе все виды искусства. Говоря языком современной терминологии театроведения, Катхакали – это прежде всего театр актера. Здесь под творчеством актера понимается единство различных художественных средств выражения. Актер Катхакали должен быть одновременно певцом, танцором, акробатом, мастером мимики и умелым знатоком драматического искусства. А это зависит от того, насколько он владеет процессом перевоплощения. Одним словом, исполнителю среднего уровня в этом театре нет места. Понятие «актер Катхакали» уже воспринимается как символ высокого профессионализма и совершенного мастерства. Чтобы достичь такого уровня мастерства, актер должен обучаться в театральной школе Катхакали около 10–12 лет. Учеников обычно принимают в эти школы в возрасте 10–12 лет (иногда в различных источниках можно увидеть, что этот возраст снижается до 5–7 лет). Отсюда можно с уверенностью понять, что мастерство перевоплощения в восточной сфере опирается на абсолютно глубокие корни.

Очень интересным нюансом является и вопрос грима актера: в театре Катхакали перед нанесением грима актер помещал себе в глаз баклажанное семечко. Примерно через час-два белок глаза приобретал красный цвет, после

чего единственной не покрытой гримом частью лица оставались только зрачки. Покраснение глаз преследовало не только эстетическую цель. Это также служило регулированию температуры тела. Поскольку лицо полностью покрывалось гримом, кожа не могла нормально дышать, и температура тела повышалась. По этой причине и использовался такой метод. Сам по себе этот метод показывает, насколько широким ареалом обладали шестеренки этой системы. В этом ареале соединяются такие важные области, как медицина, психология, физиология и др.

Другим прекрасным примером этого является **китайская актерская система**, которая разделена на еще более мелкие части. Написанное в конце XVIII – начале XIX века Хуан Фань-чо произведение «Зеркало просветленной души» определило концептуальный фундамент традиционного театра [11]. Хотя в этой системе для каждого образа (амплуа) существовали специальные стандарты жестов, мимики и одежды, социальное положение деятелей искусства было плачевным. Они считались низшими слоями общества (на одном уровне с цирюльниками), отстранялись от государственных экзаменов и овладевали профессией только по наследственной линии.

Эта система в некотором смысле напоминает модель военной дисциплины. Вся деятельность в школе основана на строгих правилах дисциплины. Ученики ведут аскетичный образ жизни. Им запрещено ходить в гости и даже разговаривать друг с другом во время прогулок с учителями. Вместо этого они каждый день смотрят театральные спектакли и стараются освоить сценический стиль исполнения. Ежедневная программа полностью насыщена репетициями. Ученики занимаются вокалом, декламацией, пантомимой, гимнастикой, ритмикой и специальными упражнениями, направленными на укрепление голосового аппарата. В Пекине в зимние месяцы каждый день ранним утром учеников приводят к городским стенам, и они выполняют вокальные упражнения, стоя лицом к стене.

В китайском театре для каждой роли существует особая модель поведения. Жесты и позы формируются в соответствии с этими образцами поведения. В китайской теории театра основу сценического исполнения составляют «**8 психологических категорий**» и «**4 основных эмоциональных состояния**» [11].

«**Восемь обличий**» объединяют в себе основные модели поведения, демонстрируемые актером на сцене:

1. Благородный.
2. Богатый.
3. Бедный.
4. Низкий (подлый).
5. Глупый.
6. Безумный.
7. Больной.
8. Пьяный.

Четыре основных эмоциональных состояния в китайском театре выражаются следующими характеристиками: **Радость, Гнев, Печаль, Страх.**

Все эти особенности, являясь результатом формировавшихся веками театральных традиций, в XVIII веке были систематизированы и приведены в форму определенных правил. В китайском театре технический персонал остается на сцене на протяжении всего спектакля и при необходимости помогает актерам. Они могут даже подать актерам чай во время представления. Зрители же не обращают на это внимания, так как все их внимание направлено на игру актеров и происходящие на сцене события.

Китайский театр выделяется своими красочными костюмами. Здесь костюм и цвет символически выражают психологические особенности и внутренний мир героя. Каждый цвет несет особый смысл: гармоничное и целенаправленное сочетание цветов формирует психологический портрет персонажа. В целом в восточном театре – в актерских системах Кабуки и Но в

Японии, а также в актерских системах, сформировавшихся в театре Бали в Индонезии, – существовал единый закон: в основе каждой системы лежали древние мифические представления.

Исследование восточных актерских школ показывает, что здесь перевоплощение несет более широкий смысл, чем профессиональная техника, и воспринимается как длительный процесс духовно-дисциплинарной подготовки. Индийский театр Катхакали, система обучения Гурукула, китайские театральные школы, а также традиции театров Кабуки и Но считают необходимым прохождение актером многолетней физической, психологической и эстетической подготовки. В этих школах перевоплощение расценивается не только как создание образа, но и как целостный образ жизни, этика искусства и продолжение культурной традиции. Таким образом, исследование подтверждает, что мастерство перевоплощения актера является универсальным творческим феноменом и важным художественным принципом, составляющим основу как западных, так и восточных театральных традиций. Хотя разные школы объясняют этот процесс различными методами, их общая цель – гармоничное развитие психологических, физических и творческих возможностей актера для достижения высокой художественной убедительности при представлении образа на сцене. В современном театральном искусстве процесс перевоплощения также сохраняет свою актуальность и продолжает иметь теоретическое и практическое значение как один из важнейших критериев подготовки актера.

Использованная литература

1. Vladimir Mirodan *The Actor and the Character: Explorations in the Psychology of Transformative Acting*. Routledge, 2018.
2. Brown L. *Persistent Feelings: An Actor's Ability to Separate from the Role*. 20XX.
3. Hexley C. *Morimoto, Morimoto, Takuma; Spitschan, Manuel* – 2023.

4. Merlin B. *Konstantin Stanislavsky*. London: Routledge, 2003.
5. Marković N. *Stanislavski and his Approach to Acting*. Bachelor's Thesis, University of Zadar, Department of English, Zadar, 2014.
6. Cojan D. "The Birth and Evolution of Stanislavsky's Method". *Theatrical Colloquia*, Vol.7, No.1, 2017, pp. 299–305.
7. Stanislavski K. *An Actor's Work on a Role*. 1957.
8. Verma, Adish Kumar & Prasad, Bishal. "The Stanislavski System: Rethinking of Various Aspects of the Acting". *International Journal for Multidisciplinary Research (IJFMR)*, Vol.6, Issue 6, November–December 2024.
9. Pitches J. "An Explanation and Analysis of One Principle of Meyerhold's Biomechanics – Tormos". *Theatre, Dance and Performance Training*, Vol.8, No.1, 2017.
10. Cornici A. "The Michael Chekhov System and the Actor". *Review of Artistic Education*, No.27, 2024, pp. 181–187
11. Talibzadə A. *Şərq teatri tarixi: ali məktəblər üçün dərslik*. Bakı: "Zərdabi Nəşr", 2020. – 343 s. ISBN 978-9952-526-76-9