

Мои секреты и открытия

О ЗАВТРАШНЕМ ДНЕ ТЕАТРА



В ОПРЕКИ юбилейным традициям гораздо больше хочется говорить о будущем Театра революции, чем об его прошлом. Не потому, что в прошлом его не было никаких достижений, но потому, что у этого театра есть такие возможности для будущего, какие имеет далеко не каждый театр. Главное достижение всякого театра — это завоевание права на существование не только в настоящем, но и в будущем. Театру, обладающему правильным пониманием и ощущением настоящего, легче овладеть достижениями прошлого, чем театру, имеющему за спиной груз прошлого, родиться заново. Поэтому мне представляется, что будущее принадлежит все же театрам молодым, революционным, что нисколько не мешает нам ценить старые театры и, не переставая, учиться у них.

Театр революции прошел через огромный период бесконечных поисков, срывов, экспериментов. Только здоровый организм мог выдержать такое количество разнообразных прививок и не погибнуть. И это убеждает больше всего в жизнеспособности этого организма. Теперь с приходом А. Д. Попова в жизнь театра наступил решительный поворот. Общественно-политическая и художественная установка перестали наконец быть двумя враждующими сторонами. И это мы принимаем присутствию и влиянию А. Д. Попова прежде всего потому, что в нем самом как в художнике отсутствует это противоречие. Это единство политического и художественного момента не только сыграло для театра огромную роль, но оно дает особенную уверенность в завтрашнем дне театра.

Мое первое вступление в Театр революции произошло в момент принятия на себя руководства над этим театром

В. Э. Мейерхольдом. Тогда я работала там постольку, поскольку в нем работал В. Э. Мейерхольд. Единственным тогда моим учителем был театр Мейерхольда и не только потому, что там началась моя актерская жизнь, но и потому, что именно этот театр отвечал тогда моим стремлениям к новому, революционному искусству. Эти стремления не были тогда ясно осознанными, но тем не менее были инстинктивно сильными.

Свое тяготение к «левому» искусству я помню еще при выборе театральной школы. Не случайно держала экзамен в студию, которой руководил Ф. Коммисаржевский. В студии я научилась немногому, но если там не учили многим полезным вещам, то не учили и вредным. Главным образом там преподавалось движение во всех его видах. Ритмика, акробатика, фехтование, даже станок, — все, что теперь стало достоянием каждой театральной школы, тогда было новым, вызвавшим непонимание и нападки.

Больше всего я любила двигаться и меньше всего меня привлекали уроки «импровизации», от которых я систематически пряталась. Это обстоятельство сильно угнетало меня тогда, оно казалось неопорным доказательством полной неграмотности к актерской профессии. Еще в студии Коммисаржевским было внушено нам необычайное отношение к Мейерхольду, как к вождю театрального Октября, поэтому при появлении Мейерхольда на московском горизонте желание работать с ним и переход в его театр были вполне естественными.

После заманчивых эстетических театральных форм старого театра, которые культивировались Коммисаржевским, — суровое, аскетическое искусство эпохи военного коммунизма. Изгнание всех театральных аксессуаров. Вместо костюма — холщевая обалачка, прозодежда. И мы сами в неприкрашенном виде, на оголенной сцене, вынуждены демонстрировать свое беспомощное и безграмотное тело.

Но отняв у театра старые, омертвевшие атрибуты, Мейерхольд вернул театру утраченные приемы актерского мастерства. Психологические приемы игры, в которых были изобретены актеры старого театра, были забыты. Вместо них была провозглашена культура актер-

ского тела. Мы бросились изучать это средство, без которого невозможно было создать новое искусство. Мы чувствовали огромную радость обновления, бегали по высоким станкам конструкции, с риском сломить себе шею. Искусство представлялось как новый вид спорта. Мы еще не имели тогда представления о том, что такое актерская игра и как надо играть «по-новому», и в той части, где мы боролись со старым, мы чувствовали себя хорошо, но когда мы начинали думать об этом новом способе игры, тут чувствовали некоторое смущение. Это двойственное ощущение у меня было при работе над «Великодушным рогоносцем», я чувствовала, что то, что делала, еще не играла но что следует делать, чтобы не попасть в лапы ненавистных психологических приемов, — не знала.

Трудно определить, какие явления обуславливают рост актера. Иногда сделанная ошибка так отчетливо определяет еще неосознанные стремления и так ускоряет процесс овладения идеей, что их ценишь не меньше, чем положительные моменты в работе. Во всяком случае «отрицательный» опыт «Рогоносца» впоследствии принес мне необыкновенную пользу. Следующая работа в «Доходном месте» проходила поэтому менее болезненно и гораздо более сознательно. Единственное мучившее меня тогда обстоятельство было то, что идея этой пьесы казалась мне тогда страшно далекой от сегодняшнего дня.

— Присходит революции — думала я, — а я всего-навсего танцую польку и пою песенки. Не примет ли меня зритель за «защитника» этой пустой и легкомысленной Полины? И я наконец старалась подчеркнуть свое отношение к роли, боясь всего, что могло быть в ней привлекательного. В «Доходном месте» сценические ощущения сделались более определенными. Мне казалось, что игра — это физическое ощущение собранной энергии и радость, когда направленная в зрительный зал, она действует на него и возвращается к тебе с новой силой. Игра — взаимодействие актера и зрителя. Игра не есть ни переживание, ни представление. Игра — достаточно точное слово. Играть — значит находиться на грани самых сильных эмоций и неотступного контроля над ними. Это ощущение игры с тех пор осталось для меня неизменным.

Обстоятельства моей театральной работы долго и упорно держали меня в плену «развлекательных» ролей. Роль-пантомима, роль-танец. Я больше цела и танцевала, чем играла. А мне хотелось сыграть что-то положительное, героическое, и то обстоятельство, что я не могла по своим данным сделаться «актером-трибуном» — по выражению, принятому тогда в актерском обиходе театра Мейерхольда, — казалось мне трагичным. Это был период, когда законная потребность театра включиться в борьбу сегодняшнего дня настоятельно требовала выхода.

Достичь острой политической направленности игрового образа, быть «адвокатом или прокурором» роли, разбить зрительный зал на друзей и врагов — таковы были тогда наши задачи. Обновленная тенденциозность актерской игры была для нас идеалом. Это требовало и соответственных приемов игры, резко и четко очерченных, без всяких психологических тонкостей и сматываний, которые могли бы оставить зрителя в замешательстве относительно замышляемой цели.

Подчеркнутая выразительность тела, скупость жеста, четкость речи, безотнositельно к материалу роли, были канонами актерской игры. Мы играли часто не живые образы, а голую мысль. Конечно, с течением времени приемы эти усложнились и трансформировались. Плакатность изображения в «Д. Е.» резко отличается даже от немедленно следующей за этим спектаклем постановки. А от «Великодушного рогоносца» до «Ревизора» — огромная история театра, уложившаяся всего в 6 лет. Только и наши дни возможны такие уплотнения событий и стремительность движения. В работе над «Ревизором» мы почувствовали потребность узавать ту культуру прошлого, которую мы так яростно игнорировали до сих пор. Она перестала быть для нас чужим, которым мы могли бы отравиться. К тому времени мы уже достаточно окрепли. И если старые театры вуждались в свежем воздухе общественно-политической жизни, то нам, не знавшим проклятого разрыва между искусством и политикой, не доставало этой культуры.

С того момента я почувствовала, что мое прежнее резкое отрицательное отношение к мхатовской системе начина-

ет уступать место любопытству. К сожалению, мы до сих пор лишены возможности обратиться к первоисточнику. Сведения, доходящие до нас, отрывочны, случайны и часто настолько противоречивы, что дают очень смутное представление об этом важном и нужном для нас вопросе.

Мне удалось выяснить одно — что целый ряд законов, открытых К. С. Станиславским, остаются общими законами творчества, и не пользоваться ими было бы непростительной ошибкой с нашей стороны. В своем увлечении новыми приемами игры мы пренебрегли одной страшно важной стороной в актерском деле — тренировкой своего психологического аппарата. Это то, чем сильны актеры мхатовской школы. Это мы должны уметь делать. Мы преступно недооценивали ту огромную силу, которой обладает наш психический аппарат.

Сейчас уже без этого невозможно глубоко и правильно раскрыть содержание образа, а следовательно, невозможно настоящее овладение мыслями и чувствами современного зрителя. Бывает, что какой-нибудь незначительный случай помогает вдруг понять то, о чем долго и мучительно думаешь, не находя ответа. В работе над ролью Готы в «Человеке с портфелем» со мной произошло то же самое.

В этой пьесе мне впервые пришлось столкнуться с представителями мхатовской школы. Вначале это обстоятельство чрезвычайно затрудняло работу. Мы говорили на разных языках. Требования режиссуры полной отдачей себя во власть бесконтрольных эмоций и игнорирование внешнего рисунка роли вызвали во мне бешеный протест. Я привыкла «прицеливаться» к роли, боясь «стихийности» творческих моментов, привыкла начинать работу с поисков «формы» роли, видя в этом же и ее содержание, и чувствовала себя в совершенном тупике, когда, приступив к планировке одной трудной сцены, режиссура предложила мне сыграть ее, не установив даже взаимосвязи.

— Куда я должна пойти, налево или направо?

— Все равно, куда хочите. Я была в отчаянии от взаимного непонимания, и из чувства протеста, что-

бы доказать, что из этого ничего не выйдет, начала репетировать. Но совершенно случайное совпадение состояния бессильной алобы, протеста и слез, в котором я тогда находилась, с заданием играть такое же состояние в роли дало неожиданный результат.

Сцена была найдена, и та первоначальная форма, которая была подсказана верным эмоциональным состоянием, оказалась приемлемой и пуждалась только в детальной разработке.

Никто из нас не был абсолютно прав и меньше всего режиссура, но я сделала новое для себя открытие, что зритель эмоция играет такую огромную роль в творчестве. Это нисколько не уменьшает значения рациональных моментов, без них актер утонул бы в хаосе своих ощущений.

И такой «рационалистический уклон» явился в свое время совершенно естественным протестом против обожествления прославленного актерского «внутра». Но мы переоценивали одно и недооценивали другое. К сожалению, мое «открытие» принадлежало к числу давно известных истин. И горе нам в том, что мы так оторваны друг от друга и разобщены, как конкуренты на рынке, что каждый из нас путем долгих мучений находит один и те же «секреты» и тратит силы на один и те же «открытия», даже будучи в одном театре. Мы учились на своей выводящей актерской шкуре и дорого платили за малейшие ошибки и крохотные достижения.

Над нами некоторые смеются, когда мы бросаемся изучать диалектику. Но мы хотим понять те законы, которыми искусство подчинено так же, как и вся существующая жизнь, и правильное понимание которых невозможно без изучения этого метода. Учебники политэкономии стали нашими актерскими учебниками. Обстоятельство, вызывавшее крайнюю усмешку людей, которых хватало лишь на то, чтобы увидеть и в этом только приспособленчество.

Этот метод помогает нам обобщать явления по их внутренней связи, что является первым требованием, предъявляемым ко всякому художнику.

Мне кажется, что в настоящий момент театр не овладел в достаточной мере способностью обобщать явления. Мы тщательно и добросовестно изучаем действительность, но вместе с тем теряем перспективу, вот почему мы, изо-

бражая с фотографической точностью современные образы, скользим по поверхности, не умев схватить их сущность.

Если не так давно мы впадали в ошибку, изображая каких-то гигантов в ореоле аскетического отречения от всех личных чувств и интересов, то теперь мы в погоне за «живым человеком» часто впадаем в другую крайность, запутывая образ массой мелких бытовых поверхностных черт.

Стремясь «создать» нового человека, мы забываем, что абсолютно новых людей еще нет, но что элементы «нового» имеет в себе каждый из нас, и столкновение старого и нового и создает сложный, живой современный образ.

Все эти моменты я испытала в период работы над ролью Анны в «Поле о топоре». Чтобы уберечь роль от схематичности, я награждала внешние бытовые детали, пытаясь засаленным фартуком и грязными руками показать жизненность этого существа.

Ошибочность такого понимания очень скоро раскрылось мне в процессе сыгранных спектаклей. Правда, роль не давала больших возможностей для раскрытия образа современной работницы. Она болела за свое дело, огорчается и радуется из-за него и еще любит «героя», чтобы не стать схемой. Вот и все.

Роль по существу эпизодическая, без внутреннего развития в пьесе. Существенная роль в пьесе — нецелесообразности. Анна проносится по сцене, заражая беспокойствием, энергией, желанием бежать, делать. Сцена — это предисловие, действие наступит за ее пределами. Отсутствие внутреннего движения, роста в роли хотелось заменить движением другого порядка. Ритм роли должен был отражать ритм нашей стремительной жизни, не знающей задержек и остановок.

В настоящий момент в советском театре наступил решительный поворот к овладению культурой прошлого.

И для театра, стремящегося к созданию нового метода в искусстве, особенно остро стоит вопрос об отношении к старой культуре. Наша задача — так использовать все ценное для нас, что заключено в этой культуре, чтобы не оказаться в плену у этого прошлого. Овладеть им, не потеряв при этом ни одной ниши тех позиций, которые были завоеваны театральными Октябрем.

К сожалению, находятся люди, которые подхватывают любое правильное положение и своими чрезмерными стараниями доводят его до полного абсурда.

Те, кто слепо бросаются в сокровища прошлого, закрыв глаза на несомненные достижения молодого революционного театра, оказываются не более правыми, чем те «выдумщики» пролетарской культуры, которых так жестоко высмеивал Ленин.