

19.07.2002 17:07
11.07.2002 17:07

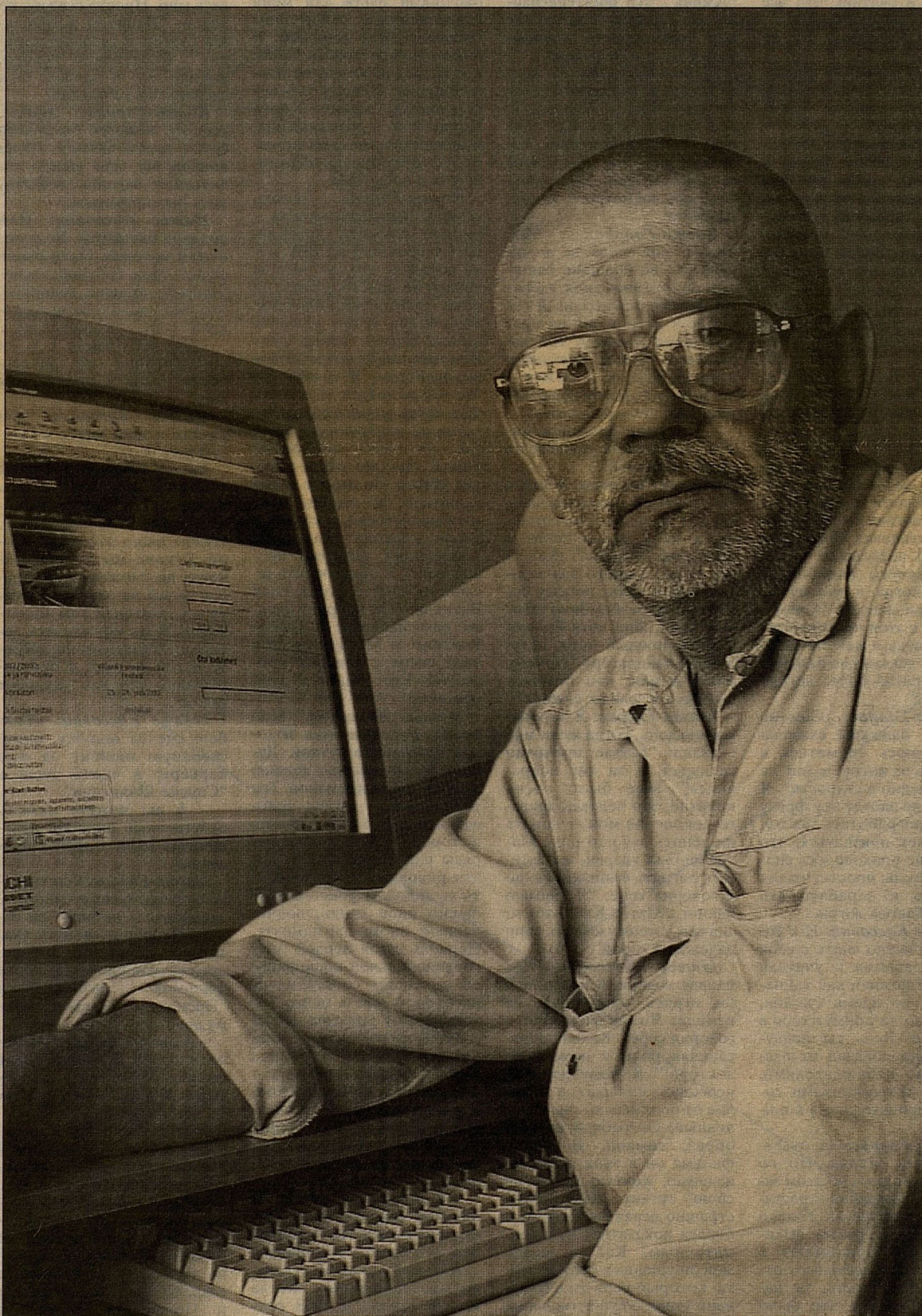
226



Калью КОМИССАРОВ :

«Куда ушла МОЯ ЖИЗНЬ»

«ЭС» публикует беседу Ольги ЕГОШИНОЙ с известным эстонским режиссером и педагогом Калью Комиссаровым. Она подготовлена для сборника «Режиссерский театр» (Разговоры на рубеже веков), выпуск 3-й, издательство «Московский Художественный театр»



этой проблемой, и единственное, что я хотел бы успеть на своем веку, через своих уже учеников заполнить эту пустоту, создать теоретические основы актерской и режиссерской профессии.

— Каким образом вы это делаете? Переводите труды

зарубежных авторов? Пишете сами такие труды? Призываете к этому своих учеников?

— И то, и другое, и третье. Заставляю писать исследовательские работы своих преподавателей и учеников. Сейчас изменилась ситуация в выс-

шей школе, и от педагогов требуют исследовательских трудов как бы «по закону о высшей школе». Ты должен пятьдесят страниц в год дать текста. И я считаю это нормальным. У меня самого в работе одновременно четыре книги. Но я понял: прежде, чтобы

выйти со своими вещами, надо подготовить почву. Поэтому я много занимаюсь переводами. Я должен перевести хотя бы основной «набор» литературы. И мне хочется, чтобы это поскорее было на руках у студентов. В какой-то мере переводами я готовлю почву, куда уже может лечь то, что я написал.

— Странно слышать, что практик театра так настойчиво говорит о необходимости теории.

— Это жизнь заставляет. Если иметь в виду педагогику, то без этого нельзя. Я этим занялся, потому что хотел для себя осмыслить и сформулировать, чем я занимаюсь, куда ушла моя жизнь.

— А как быть с распространенным убеждением, что актер иногда вредно все облекать в слова, что излишняя рационализация может помешать творчеству?

— А как мы думаем, если не в словах? И я мучаю своих студентов диким образом, приучая их к точности формулировок. Я не пропущу у них: «вы понимаете, это такое невыразимое...» Я говорю: «стоп, ты должен сформулировать это невыразимое». Потому что, только найдя слово, мы осмыслим происходящее, а иначе останется такое «бла-бла-бла».

— И получается приучить?

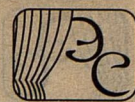
— Помаленьку привыкают к этому. Конечно, вначале сложно, даже очень сложно. Но я не понимаю ситуацию, когда режиссер на репетиции говорит: «знаешь, мне нужно такое-эдакое». А актер, как проститутка, кивает. А что «такое-эдакое» — скажи. По-моему, самая большая беда нашей режиссуры не в том, что нет фантазии, а в том, что они не умеют сформулировать, что хотят.

Я иногда на занятиях крайне серьезно предлагаю студенту: «сделай мне тут такое розовое и воздушное». Он кивает. «Стоп!!! На что ты киваешь? Что я тут тебе сказал?». Мы же занимаемся рациональным трудом. Для меня это исходная посылка. Остальное — шаманство и выдумка. Я очень не верю в такие сказки, что можем лечь все рядом и ждать, пока из пупка шампиньон вырастет. Может, и вырастет, но это чудо. А я не верю в чудеса, я такой проклятый материалист. Я не верю во все теории, по которым актеру, вообще, надо дойти до состояния транса, и только на этой почве может создаваться какое-то творчество. Мне кажется, если транс исключает присутствие разума, то о каком творчестве тогда идет разговор. Постоянный контроль разума необходим, и формулировки: «что ты делаешь» и «чего ты хочешь добиться», — очень помогают контролировать процесс. Мы же работаем в сложно организованном пространстве. Мы же должны постоянно учитывать, куда направлен прожектор, где находится партнер, и так далее.

Это на самом примитивном уровне. А скажем, в настоящем театре, где пластически мизансцены организованы очень сложно, где много движения, даже акробатических трюков, — если ты «вышел» из-под контроля разума, чем это кончится?

Актер должен контролировать себя на каждом шагу. Я требую, чтобы мои студенты вели дневники как бы для самоанализа. Чтобы для себя рационализировать: чем я занимаюсь, чему я учусь, что у меня получается, что не получается и с чем это связано. Конечно, бывает, что я и на уро-

Экран и сцена



ке скажу: запишите. Когда им я говорю какие-то, на мой взгляд, нужные, важные, основополагающие вещи. Но дальше — они пишут то, что считают нужным. В общем, к концу семестра они делают такой "самоанализ". А мы, преподаватели, можем тогда сформулировать специфические, персональные задачи для каждого студента: где он отстал, где надо помочь, на что надо обратить особое внимание.

— А если ваш студент относится, что называется, к "невербальному типу" личности? То есть все понимает, очень способный, но с вербализацией происходящих с ним процессов — сложности? Ведь считается, что актеру вообще не надо много рассуждать — пусть сразу выходит и убеждает показом.

— А как мы будем играть Достоевского или Чехова с таким "невербальным" актером, скажите, пожалуйста? Как? Из чего? Откуда черпать суть своей роли? Из чего он слепит это, если не сможет сам сформулировать себе суть и смысл? Еще говорят: "интуиция выведет"... Интуиция работает тоже не на пустом месте.

— Но рисунок роли актеру может выстроить режиссер.

— Безусловно, может. Но на своем веку я понял одну вещь и говорю всем своим ученикам: я готовлю вас не к встрече с Фоменко, а к встрече с нормальным идиотом, который считает себя режиссером, и не знает, как и почему этим занимается. Как правило, он не сумеет вам сформулировать задание. Он ничем не сможет вам помочь. И ты должен быть готов предлагать ему свое видение. Должен быть готов сформулировать ему свою трактовку. Может быть, повезет тебе пять-шесть раз в жизни, во-первых, сыграть то, о чем ты мечтаешь, во-вторых, встретиться с режиссером-профессионалом высокого класса. Скорее всего, ты будешь работать с очередным режиссером, который зарабатывает деньги, чтобы прожить, прокормить свою жену, любовницу или купить новую машину. Все. К сожалению, это так. Он может худо-бедно спать спектакль. Но он не будет выходить на сцену каждый вечер. А выходить будешь ты. И ты не имеешь права выйти перед спектаклем и объявить публике: "извините, дамы и господа, наш режиссер был идиотом, он не сумел объяснить нам это, он не сумел сформулировать то". Так что актер должен уметь работать самостоятельно.

Другой вариант: ты встречаешь режиссера, который владеет профессией. Вы начинаете репетиции, и он подсказывает тебе то или иное решение. Должен ли ты на все согласно кивать головой? По моему, нет ничего более грустного на репетиции, чем актер-дурак, со всем и на все согласный. С ним работать неинтересно. Я говорю своим студентам: почему вы должны быть умными? Потому что в таком случае вы соавтор режиссера, иначе вы превращаетесь в марионетку. Режиссер же видит, когда актер работает сам, а когда он только "потребляет" предложенное. Он один раз ему что-то предложит, второй, третий, четвертый. А потом махнет рукой, придумает, как "закрыть" актерское неумение контрсветом, музыкой, всякими чисто режиссерскими штучками. Так один раз случилось, второй, а на третий раз тебя уже никто не хочет брать. Потому что есть какой-то обмен,

коллегиальность между режиссерами, и все. Ты уже никому не нужен.

Мне интересно воспитывать актеров-профессионалов, которые умеют работать в разных режимах, с разными режиссерами, в разных ситуациях. Актеров, которые могут самостоятельно работать, выстроить роль, но умеют работать и в соавторстве с режиссером. Умеют устанавливать и принимать правила игры.

Можно сказать, что есть режиссерская концепция, есть авторская концепция, есть актерская концепция видения роли, но это все на каком-то уровне согласовывается по правилам игры, в ходе репетиций устанавливаемым. Когда у актера есть своя точка зрения, пусть это будет поперек, "контра" тому, что режиссер, задумал, но это заставляет режиссера еще и еще раз проверить и перепроверять свое решение. Я, режиссер, могу сказать, что есть какие-то вещи, которые должны быть только так, и не иначе. А есть вещи, где я даю свободу и жду: что он предложит. И от этих встречных ходов могут всплыть самые интересные актерские решения. Вот я говорю об идеальных актерах, умных актерах, они вместе с тобой ломают свои головы над тем, как это создать, а не как это исполнять. Это огромная разница.

Также я учу своих студентов работать с партнером: получать и предлагать партнеру, создавать для партнера условия, чтобы тебе отсюда шло то, что нужно. Это самое сложное в ремесле, почему и ценятся среди актерского братства актеры, которые работают на партнера, и через это становятся великими актерами. Этому можно и нужно учить. Это процесс общения, а значит, это техника, и ей можно учиться, если даже это общение и не дано от природы, или от господ Бога или от отца и матери. Но этому можно научиться.

— Вы учите актеров самостоятельности, а режиссеры, у вас занимающиеся, готовы принять эту актерскую самостоятельность?

— Этому научить сложно. Сложнее всего научить не "использовать" актера, а сотрудничать с ним. Чтобы актер успешно работал в твоём спектакле, ему все время надо что подкидывать. Надо постоянно "кормить" воображение актера. И потом, в какой-то момент дать ему свободу. До этого идет такой интенсивный период, когда я как бы "напихиваю" все, что есть во мне самом. А в какой-то момент надо отойти в сторону и ждать. Труднее всего научиться ждать. Не мешать актерам по мелочам. Останавливать лишь в крайних случаях. Только когда можешь сказать: знаешь, по моему, сейчас ты идешь не в ту сторону. А так дать ему самому освоиться в роли, чтобы потом в последние репетиции только уточнить какие-то нюансы: в темпах, ритмах.

— Режиссеры часто воспитывают из своих студентов актеров как бы "своего театра". Райкин набирает курс, имея в виду часть выпускников взять в "Сатирикон". Фоменко берет выпускников в свою мастерскую. Вы же воспитываете актеров, которые могут играть в разных театральных системах.

— У меня сейчас нет своего театра, я ушел из театра, когда начал преподавать. Поэтому мне некуда брать выпускников. И они должны быть готовы принять тот театр, где они

окажутся. Я говорю на занятиях: до тех пор, пока вы должны изображать человека на сцене, вас не должно смущать, в какой эстетике вы его изображаете, механизмы одни и те же. Эстетика — это форма, во что это выльется. У одного режиссера такое видение, у другого другое, а суть-то не меняется. В идеале, мне бы хотелось, чтобы они могли существовать в разных театрах: и в репертуарном, и в антрепризе. И есть такие выпускники, которые могут все. А есть, которые могут не все. Есть и такие, которые просто исчезают, потому что они или сопьются, или еще что-нибудь случится другое, или вообще передумают: а зачем мне этот театр?

— Этот отсев идет во время обучения? Или уже в ходе работы в театре?

— И там, и там. Это нормально, что в процессе учебы кому-то скажешь: уйди. Сейчас, с переходом на платное образование, боюсь, "выгонять" станет сложнее. Чтобы сохранить деньги, многих будут просто искусственно держать. И это ужасно. В искусстве это исключено, зачем готовить инвалидов загодя?

Они же приходят в театральную школу из гимназии. По сути дела, они же еще несовершеннолетние. Если у нас в Эстонии запрещено до двадцати одного года жениться и водку покупать... Их же надо воспитывать. И кому-то это воспитание подходит, а кому-то нет. На последнем моем курсе из пятнадцати человек закончили учебу девять. Но зато я отвечаю за этих девяти.

Как ни странно, внутри самого курса сразу видно, когда кого-то будут избегать в общих работах. Тут надо себя проверить и перепроверить. И дать специальные задания. И попробовать поработать под другим углом. И тут важно, что рядом другие педагоги, не один я. Бывает, что у одного мастера откроется, а у другого нет, не получилось. Но важно вовремя сказать студенту: это не твоя профессия. Ты молодой, ты еще сумеешь сориентироваться, а вот, проработав десять лет в театре, уйти из него уже сложнее, страшнее.

— А разрешаете ли вы своим ученикам возражать вам, спорить с вами?

— Я их на это провоцирую: почему вы все время поддакиваете?! Сам я ой-ей-ей как я спорил с Пансо! Если ты художник, у тебя должно быть свое понимание, свое мировоззрение. И если то, что тебя вынуждает твой мастер, не соответствует твоим принципам, то честнее высказать это.

— А удавалось переубедить Пансо?

— Нет. Потому что его аргументация была в конечном итоге умнее, а это опять-таки провоцирует тебя все сформулировать, осмыслить, а не просто на эмоциях: ай, мне это не нравится! Надо внятно объяснить, что тебе мешает, что не нравится, с чем ты не согласен.

— Но не разрушается ли этими спорами определенный пиетет перед мастером?

— Когда я приступил к преподавательской работе, то первое я сделал, сказал себе, что я никогда не должен делать это, это и это. В частности, я сказал себе: мои студенты не будут меня бояться. А Пансо мне боялись. Я убежден, что это ненормально, когда дети в буквальном смысле слова, "писаются от страха". Такое было. Ну, что за учеба и что за творчество, если на самом деле

описались от страха детки. Это непродуктивно и все.

Это, конечно, не означает, что я против дисциплины и так далее. Наоборот, у себя в школе я сразу установил довольно жесткие правила. А как же иначе? Театр — коллективная работа, а коллективная работа без жесткой дисциплины невозможна. У нас исключены опоздания на лекции.

Потому что каждый студент знает, если он дважды опоздает на лекцию — третьего раза не будет. Потому что он больше не будет здесь учиться. И все. После третьего раза, все, до свидания. Исключено, чтобы он пропустил "сценречь" или "сцендвижение". Исключено, чтобы он пропустил общие лекции. Сразу выгоняю. Пока государство оплачивает их учебу, то есть это значит, что я оплачиваю их учебу, — дорогие мои, вы должны быть на лекциях. Отсутствовать можно только по договоренности с педагогом. Я сам не ходил на лекции в свое время, потому что мне дали разрешение, чтобы я готовился самостоятельно. Я встречался с педагогами на экзаменах. Мне было проще самому взять в библиотеке книги по специальности и готовиться самому. Мне казалось, что так быстрее и продуктивнее. Такое самостоятельное обучение я разрешаю. А разболтанность — хочу пойду, хочу не пойду — отвратительная и разрушающая привычка.

Мы собрались на репетицию, а одного участника нет. Он гуляет с девушкой или пьет пиво, или занят чем-нибудь столь же приятным. И десять человек ждут и теряют время из-за одного разгильдяя! Один раз погулял, второй, третий, гуляй дальше, но мы уже не будем тратить на тебя время. Мы можем работать это время, вместо того, чтобы ждать.

Я думаю, что самое главное с самого начала ввести эти правила. И не допускать исключений. И тогда не будет ничего сложного.

— Такой дисциплине можно только позавидовать. А не могли бы вы рассказать об организации учебного процесса в вашей школе. Традиционно в русской школе, и во многих других принята система мастеров, при которой один мастер набирает курс и ведет его все годы обучения. Почему вы отказались от этой формы актерского образования?

— Знаете, это сложный вопрос. Я посмотрел на мастеров, которые играют в одном месте, ставят в другом. На своем курсе появляются, дай Бог, несколько раз в семестр. А то и реже. Иногда своих студентов не знают по именам. У них идет напряженная творческая жизнь, а преподавание для них — нечто как бы факультативное. А так нельзя. Преподаванию надо отдавать себя целиком. Особенно если ты мастер. А отказаться от собственного творчества на 4-5 лет, пока выпускается курс — на это очень мало кто способен. Поэтому я и отменил у себя систему мастеров. Я зову настоящих мастеров и профессионалов, но не на весь срок, а на конкретное задание. Каждый преподает то, что он лучше всего умеет. Потому что даже самый универсальный мастер не все умеет делать одинаково хорошо. И таким образом студенты проходят через разные руки, встречаются с разными индивидуальностями. Даже могу сказать, что я приглашал к себе преподавать людей, которых я ненавижу в

жизни по их человеческим качествам, но я знаю, что они владеют каким-то конкретным составляющим профессии, и моим студентам будет крайне полезно, чтобы они получили это именно в таком виде.

— Сейчас часто говорят о кризисе актерской профессии. В чем вы видите причины создавшегося положения? Какие пути решения сложившейся ситуации предлагаете?

— По моему, тоже определенный кризис профессии налицо. И вот я мечтаю теперь и думаю, что сумею, — собрать своих учеников-режиссеров и вытянуть их на такой довольно жестокий, неприятный разговор: что мы сегодня делаем с актером?

В советское время, для того чтобы контролировать театральный процесс, от театров требовали репертуарные планы на пятилетку, на семилетку или на три года, где как. Как ни странно, но это имело один очень важный позитивный момент — это заставляло руководство театра думать вперед, планировать: сейчас если мы это сделаем, а потом можем принести уже за вот это. Понимаете? И выстраивался какой-то ряд развития. Считалось абсолютно нормальным, что в конце сезона главный режиссер делал персональный анализ по каждому актеру, как он развивался, в чем виноват руководитель театра, что не дал возможности сыграть это и это; что актер будет играть в следующем сезоне. И в этом было преимущество репертуарного театра. В том, что актер там как бы имел перспективу профессионального роста, сюжетное существование. Теперь, конечно, ничего подобного нет. Нет перспективы существования. И нет как бы стратегии развития актера. Вот об этом мне и хотелось бы поговорить со своими учениками — руководителями театров.

— Начав преподавание в театральной школе, вы ушли с поста главного режиссера. Перестали ставить спектакли, играть... Не тянет ли вернуться обратно в профессию?

— Я ушел, когда понял, что: либо там, либо там придется халтурить. Если преподаванием заниматься серьезно, оно забирает всего человека. А вернуться? Во-первых, нет времени. Мой день начинается с шести утра: я сажусь за компьютер и первое, что я делаю, — всю документацию по школе. После этого я занимаюсь своими переводами. А потом к 9-ти иду в школу. Приходят студенты, и это до вечера. Во-вторых, мне — пятьдесят пять лет, и я отдаю себе отчет, что в идеальном случае, дай Бог, если будет еще десять лет продуктивной жизни. А за это время мне надо многое сделать: поставить школу на какие-то на более твердые основания, подготовить, воспитать молодых моих учеников, которым передать эту школу, чтобы она работала дальше. И это важнее для меня, чем самовыражаться в каких-то спектаклях. С годами куда-то ушел вот этот эгоизм самовыражения, самоутверждения: актерский, режиссерский. А вот преподавательские амбиции еще остались.