

АЛИСА
КООНЕН

Мысли о воспитании актера

Возможности нашей театральной молодежи богаты и многогранны. Перед начинающим артистом открыты все двери. В школе с ним занимаются опытные педагоги, в театре он сплошь да рядом получает ведущие роли, и пресса к нему внимательна, и в ходе регулярных смотров общественность следит за его ростом; словом, молодой актер поставлен сегодня в условия, о которых мы, люди старшего поколения, начинавшие свой сценический путь в предреволюционные годы, могли только мечтать...

Но почему же в таком случае из среды самой молодежи так часто несется голоса недовольства и разочарования? Почему иные из молодых охладели к театру раньше, чем начинается их самостоятельная жизнь? Почему яд прозачинности, инертности, равнодушия проникает порой в ряды театральной молодежи?

Мне кажется, что все дело в воспитании, в том, как готовят у нас молодежь для профессиональной работы в театре. Мы слишком надеемся на театральную школу, полагая, что «от нее все качества». А между тем воспитание — это процесс более сложный, он идет годами, продолжается за стенами школы и вообще не вписывается в рамки учебного расписания...

* * *

Принято думать, что К. С. Станиславский не занимался специально вопросами формы в сценическом искусстве, поглощенный заботой о внутреннем перевоплощении, о «жизни человеческого духа» роли. А между тем все практические работы Станиславского были отмечены гармонией между содержанием и формой. Станиславский был неизменно требователен в вопросах формы, и этой требовательности он учил молодежь.

...В пору репетиций «Горя от ума» Станиславский самым тщательным образом занимался с исполнителями бессловесных ролей, не пропуская ни одной мелочи, ни одного нарушения стиля, доходя в этом до педантизма. Так, для сцены съезда гостей, с большим блеском решенной в спектакле, мы специально учили французские тексты, и Станиславский всех нас проверял с точки зрения произношения, интонации; блестящий знаток языка, он добивался от нас *sop filé*, характерного для звучания французской речи. И была огромная пауза, без единой реплики, когда со сцены в зал несся говор гостей — особый, нерусский говор.

Станиславский занимался с нами всем: реверансом, жестом, костюмом, прической. Он долго бился с моей подружкой Румянцевой, которой никак не удавалось грациозно взять чашечку кофе в руки; он учил нас, как надо подставлять плечи лакею, надевающему накидку, изящно держать руки и многому другому, на что сейчас очень редко обращают внимание. И я не отдала бы этой учебы ни за один самый сильный отрывок в школе.

Я помню ночную репетицию «Бориса Годунова», когда мы, польские гости, несколько часов подряд ходили по сцене в наколотых платьях из мейбелной парчи, а Константин Сергеевич искал походку — специфическую походку польских барышень, приглашенных на бал в старинный замок Мнишков. Он нашел ее, когда мы уже отчаялись: голова гордо закинута, а руки сложены у талии, обозначенной выше нормального, и вся фигура подана вперед, отчего желая парча становится подвижной при движении, мертвый материал — живым и грациозным.

Этот эпизод не был исключением в практике Художественного театра. Станиславский считал, что актер, не умеющий носить костюм, проявляет неуважение к зрителю. Однажды он на моих глазах попросил уйти с генеральной репетиции классического спектакля исполнителя центральной роли, сказав ему с обычной своей неумолимостью: «Неужели вы думаете, что публика будет платить деньги за билеты, чтобы смотреть, как вы учитесь носить костюм?».

И в Художественном театре занимались этим вопросом. Занимались все — от мала до велика. Подходили к форме наиболее плодотворным путем, как бы изнутри роли — через характер действующего лица...

В наших театральных школах будущие актеры недостаточно тренируют себя в умении владеть внешним обликом персонажа, и это чувствительным образом сказывается в ряде спектаклей последнего времени.

А Константин Сергеевич никогда не упускал случая воспитывать молодежь в этом направлении. Он распорядился на наши школьные уроки пения выдавать юношам фраки, чтобы они приучались носить их в обыденной обстановке. И, как-то заглянув на урок и увидев одного ученика сутулившимся, с опущенными плечами, он устроил ему очередной разнос. В первый же раз, когда мне привелось с ним здороваться, он обратил внимание на то, что у меня по-ребячьи красные, обветренные руки.

«Актриса не может выходить на сцену с такими руками», — сказал он мне, — ваша первейшая обязанность — заботиться о культуре тела».

Я особенно оценила в дальнейшем этот совет Константина Сергеевича, занимаясь с нашей преподавательницей движения Э. Рабэнк пластикой и танцем. Рабэнк требовала от нас не техники, а творчества; она тоже воспитывала, а не учила. Занятия по движению неотделимы были от постижения живописи и искусства различных эпох. Дома у Рабэнк всегда были раскрыты какие-то альбомы, лежали гравюры; мы вместе с нею посещали музеи, разгадывали существо и характер стилей и пластических форм. Уроки Рабэнк не только развивали нас физически — они прививали нам грацию, формировали наши вкусы; они эстетически воспитывали нас.

И вот что еще очень важно: это были уроки сугубо практические; изучение всегда стояло рядом с пробой, тренировкой, упражнением по пластике. Мы не только рассматривали античные статуи, мы босые, в хитонах проходили эллинский бег. На уроки Рабэнк приносились из костюмерной старые платья различных времен и народов, и мы рядились в них, постигая пластику той или иной эпохи, среды, нации, стараясь всем телом почувствовать природу этой пластики. Такие упражнения будили мысль, развивали фантазию, что особенно важно в искусстве.

В современной школе движением занимаются хорошо и много — от ритмики и до фехтования. В ряде театральных институтов изучают также историю костюма. Но плохо то, что между этими дисциплинами нет практической связи, единства. Костюмом у нас занимаются только теоретически, чего для актера решительно недостаточно, а движением — как бы без адреса. Такие уроки развивают студента «вообще», дают ему физическую закалку, ловкость, «танцевальность», но лишены эстетической подоплеку и серьезной индивидуализации. Индивидуализации вдвойне: применительно к физическим данным (и недостаткам) студента и применительно к тем ролям, с которыми он может встретиться в жизни. Потому что каждая роль — это новый человек, а стало быть, и новый характер движения, новая пластика, новый ритм.

Актер с юности должен быть тренирован настолько, чтобы тело его было послушным и гибким и переход от одной формы движения к другой не составлял для него затруднений; остальное придет от существа образа, от внутренней жизни в нем. На гастрольях в городе Мюнхене мне привелось играть — две недели подряд и строго через день — такие «взаимосключающие» роли, как Федра в трагедии Расина и Жирофле-Жирофля в музыкальной комедии Ш. Лекко. Одно внутреннее переключение в этом случае было бы недостаточно; его нужно было подкрепить переключением внешним, пластическим. Жирофле-Жирофля — образ легкий, летящий; Жирофле — девочка, она больше бегает, чем ходит, на месте ей не сидится, и все ее движения как бы стремятся вверх, от земли. Федра — женщина, напоенная страстью, ее жесты замедленны, тягучи, ее руки идут вверх от плеча, а движения в целом тяготеют к земле. Я казалась маленькой и хрупкой в Жирофле, а в Федре — высокой и крупной женщиной. Но я не пользовалась юнцами в «Федре» и не надевала туфель без каблуков в «Жирофле». Разность впечатления достигалась тем, что внутреннее чувствование образа переключало послушное тело на иной характер сценического движения, иной ритм.

Бывает, правда, и так, что неопытному актеру долго и часто приходится играть какую-то роль со специфической внешней характерностью и эта характерность в нем укореняется, иногда входит в другие роли и

даже сохраняется в жизни. И со мной был такой случай. Играя Митиль в «Синей птице», я старалась казаться маленькой и потому ходила на подогнутых ногах; незаметно у меня образовалась походка животом вперед; но так как «Синяя птица» прошла в первый же сезон более ста раз, я вдруг со страхом начала замечать, что эта походка сделалась для меня привычной. И Константин Сергеевич заметил то же и как-то сказал мне, чтобы я об этом подумала. Я в отчаянии кинулась к известному тогда танцору Большого театра и педагогу М. М. Мордкину, в мастерской у которого провела часов восемь подряд. Он разобрался в причинах моей болезни и дал «лекарство» — станковые упражнения для укрепления коленных мышц. Через две недели от моей «непоправимой» походки не осталось ничего, кроме умения обращаться к ней на спектакле, — но я работала. И это трагикомическое происшествие тоже было хорошей школой.

Оттого, что мы знали, — с нас, учеников, будут спрашивать в смысле формы ровно столько же, сколько с профессиональных актеров, мы каждый день ставили перед собой те или иные технические задачи и старались сами их разрешать. Мы ошибались, — но мы пробовали, искали, не отчаивались от неудач. Воспитание самостоятельности в молодом актере, воспитание воли к творчеству было принципом Станиславского, элементом педагогической системы его.

* * *

Я до сих пор говорила о том, чему практически может научиться актер в ходе внутритеатральной жизни. Но значит ли это, что здесь и кончается его повседневная школа, что кроме репетиций, спектаклей, работы над образом в театре и дома у молодежи нет иных возможностей воспитывать себя профессионально?

У нас нередко так и бывает. Молодого актера захлестывает поток повседневных дел, у него и действительно много обязанностей и забот — где уж тут думать о самообразовании, о накоплениях для будущего, о задачах, не связанных с нуждами дня!

А между тем потребность непрерывного совершенствования есть потребность всякого истинного таланта. И никакие «объективные причины» не могут этому помешать. Е. В. Гельцер, приглашенная на дальние гастроли, каждый день пути тренировалась в купе вагона. Иоганн Штраус писал ноты на банковских бланках. Молодой Станиславский, запираемый отцом на фабрике, удирал на чердак и там декламировал Шиллера. Настоящий художник работает в любых условиях и при любых обстоятельствах. Константин Сергеевич говорил, что можно чудесно заниматься ролью, убирая комнату или готовя обед. От самого человека зависит степень его сосредоточенности, умения совмещать повседневное дело с творчеством.

Ярким примером такой постоянной творческой сосредоточенности является для меня вся жизнь Василия Ивановича Качалова. У него вечно были «внеплановые» мечты, мечты о ролях, многие из которых вообще не увидели света рамы. Так он готовил пушкинского «Молота и Сальери», но не опубликовал эту работу, считая ее несовершенной; готовил Ричарда III, в отрывках сыгранного на концертной эстраде. Он годы работал над «Гамлетом», неудовлетворенный собой в этом сложном спектакле Художественного театра, где столкнулись два противоположных мировоззрения — Станиславского и Крэга, — Качалов продолжал неустанно пересматривать роль и к позднему периоду творчества достиг в Гамлете удивительного совершенства, настоящих высот трагедии...

К сожалению, сейчас не часто приходится слышать, что молодой актер подготовил самостоятельно ту или иную роль или выступил в каком-то новом жанре. И если молодая актриса скажет, что работает над Офелией, ее обязательно спросят: «А что? Разве в вашем театре собираются ставить «Гамлета»?». Это сделалось почти правилом: работать только над тем, что идет. И молодые актеры сами себе подрезают крылья: они отвыкают мечтать и дерзать.

Однако воспитание и формирование актера не исчерпывается и такой вот «внеплановой» работой над ролью-мечтой. И здесь не кончается то, что я называю школой. Существует еще жизнь, у которой нужно ежедневно учиться. Мне всегда казалось, что молодой актер, если он хочет быть хоро-

шим актером, должен очень много знать и очень горячо жить. Актеру нужно знать и смежные искусства. Мы всегда увлекались живописью, музыкой, поэзией. Мы были в курсе всех художественных новостей, всех и всяческих эстетических течений. Сам Константин Сергеевич никогда не был узкобольшим сектантом, он умел видеть и ценить искусство за пределами собственных верований. Он восхищался Айседорой Дункан, работал с Крэгом, мог часами рассказывать о руках Дузе, постоянно ставил нам в пример кружевные, «французские» диалоги Савиной и высоко ценил знаменитого немецкого клоуна Грога. Словом, его интересовало все отмеченное самобытным талантом.

От нас требовали наблюдательности с юных лет, и мы были любознательны и к искусству, и к миру, нас окружающему. Я вспоминаю, как, бывало, гуляя вечерами, заглядывала в чужие окна, стараясь разгадать текущую там жизнь, или находила предлог заговорить с незнакомым человеком, чье лицо мне почему-то понравилось. С той же целью я часто ездила встречать дальний поезд и, стоя на перроне вокзала, наблюдала встречи, объятия, лица приезжих, фантазируя, кто они, зачем приехали, что их ждет...

У нас сейчас принято изучать «натуру к случаю»: ставя «Молодую гвардию», ездят в Краснодар, для других спектаклей посещают колхозы, больницы, лаборатории, — все это соответствует нормам советского реалистического театра. Но не к случаю надо изучать жизнь. Константин Сергеевич говорил: день, когда ты не взял у окружающего ничего нового, интересного, — пропавший день твоей жизни.

В здании Художественного театра была тогда так называемая Малая сцена, где мы, молодежь, могли работать самостоятельно. Мы не только репетировали там свои отрывки, мы еще экспериментировали и всерьез и в шутку, то представляя «Иванова», как французскую комедию, то читая с эстрады смешные лекции — например, о вреде керосина, то устраивая комические дискуссии на разные темы. Это была игра и в то же время учеба; таким образом мы развивали фантазию, находчивость, чувство юмора и умение оправдывать любую сценическую ситуацию.

И Константин Сергеевич при всей его строгости шел нам в этом смысле навстречу. Он не возражал даже против нашего участия в знаменитых капустниках театра и в спектаклях «Летучей мыши», где мы выступали с пародиями, трансформациями, стилизованными танцами. Он знал, что и это полезно, и это развивает, развивая актера, обнаруживает в нем новые способности; и это в конечном счете является воспитанием и школой.

И когда молодой актер живет такой напряженной, до отказа насыщенной жизнью, ему не до скепсиса, он не может быть равнодушным. Дурным чувствам нет места в его душе.

А ведь сегодняшний молодой актер имеет неизмеримо больше оснований для душевного подъема, для творческой активности. Сегодня сама жизнь ведет его по ясному пути, вооружая идейно, воспитывая нравственно, давая ему бесчисленные примеры самоотвержения и героики, творческой мысли и высокой морали.

И если в среде молодых актеров есть еще люди холодные и равнодушные, то нам следует винить в этом отнюдь не жизнь, бурлящую вокруг, но только самих себя, работников советского театра. В первую очередь за грехи молодых актеров ответственны их старшие товарищи, их педагоги и наставники, те из них, которые отдают учебу от воспитания, а школу от театра и жизни.

Ну, а во вторую очередь сами молодые отвечают за то, что не все у них сегодня ладится и далеко не все они умеют. «Нас этому не учили!», «Мы этого не проходили!» — я считаю подобные реплики недостойными нашей молодежи. ...К нашей профессии, как ни к одной другой, применима поговорка: «Век живи — век учись». Плохо, когда актер чувствует себя законченным мастером. Настоящий мастер остается учеником до конца своих дней. Искусство не имеет потолка, потому что его не имеет творческая мысль человека и фантазия художника. И хочется, чтобы театральная молодежь раз навсегда поняла, что наш труд — это счастье, и счастье это — в ее руках, что театр делают творческим — творческие люди.