

ние желания опорочить прежнюю систему воспитания трамовских актеров, я должен здесь привести очень коротко некоторые элементарные истины, касающиеся условий нормального воспитания полезной хорошей техники не только трамовского, но всякого актера. Основа поведения актера на сцене есть действие. Основная способность, которую актер должен развивать в себе, — это умение действовать. Поведение человека в жизни и актера на сцене многообразно и сложно, но в конечном счете оно распадается на ряд действий, которые мы можем назвать простейшими физическими действиями. Весь талант режиссера и актера сказывается прежде всего в умении свести сложные психические переживания к ряду простейших физических действий. Это необходимо потому, что простые физические действия удобоисполнимы и вместе с тем они-то и являются ключом к сложным психическим переживаниям. Воспитание навыков подхода к сложным и большим чувствам и переживаниям через логически органичную непрерывную линию физических действий, требующих для своего совершения лишь целесообразно собранного внимания, устремленного на нужный объект (само же действие совершается при этом условии рефлекторно), — вот путь выработки полезной актерской техники и условие простого и выразительного поведения актера на сцене. Субъективно такое поведение актера отмечается для него ощущением полнейшей мышечной свободы и легкости.

Всякий другой путь к сложным психическим и физическим комплексам есть путь вывиха, который неизбежно приводит или к наигрыванию страсти, или к наигрыванию образа, или к наигрыванию фразы, причем такое поведение актера на сцене связано неизбежно с излишними мышечными напряжениями и отмечается субъективно ощущением мышечной несвободы и тяжести.

Первый путь есть путь воспитания артиста-художника, второй путь воспитывает ремесленника-штамповика. Первый путь предполагает очень тщательную работу, конкретизацию задач и накопление точных знаний о своем мастерстве, второй путь упрощает задачу, апеллирует к общему актерскому возбуждению, так называемому животному темпераменту, и приводит к усвоению приемов-штампов для выражения какого-либо чувства на все случаи жизни.

Так вот трамовских актеров вели по второму, т. е. неверному пути. Поэтому вывихивались молодые актеры, развивая в себе самого страшного врага актерского творчества — мышечное напряжение, срывались голоса. И до сих пор еще у некоторых актеров можно наблюдать сипоту, надорванность в связках, требующих отдыха и медицинского вмешательства. В природу поведения актера въедались привычки показывания себя, заигрывание с публикой, излишней развязности, чем неопытный актер стремится прикрыть стыд и страх, происходящий от незнания того, для чего именно он сейчас на сцене; въедалась потребность в истощном крике, подхлестнутом темпераменте (режиссеры действовали по рецепту: горячо — сыро не бывает). Все это вместе с вытаращенными глазами и натруженными мускулами призвано было подменить органичную и живую линию правильного физического поведения актера на сцене, законы которого не были известны трамовцам.

Вот этот карост штампов нас пугал. Кроме того, часть коллектива Трама не была лишена безалаберности, некоторого анархизма, т. е. опять-таки типичных черт старого плохого театра.

Действительность почти с первых же шагов парализовала опасения обеих сторон, т. е. трамовцы увидели на первых же занятиях, что мы даем им полезные практические знания, необходимость которых ясна и непреложна, как дважды два — четыре, а мы, в свою очередь, почувствовали, с каким жаром, настойчивостью и упорством набрасываются актеры на то, что мы им давали.

Эта огромная воля, молодая, упорная, характерная для пролетарской молодежи, и явилась залогом того, что через три с половиной месяца работы все ясно почувствовали дистанцию, которую пробежал коллектив Трама. При этом, конечно, особенно трудны были первые шаги. В феврале, да и в марте типичными были занятия, когда 2—3 часа уходило на то, чтобы молодой актер, искалеченный прежним своим актерским воспитанием, овладел небольшим куском роли, заключающим в себе 3—4 фразы.

Тогда я на вопросы дирекции Трама отвечал, что нечего и думать о спектакле в мае к Международной олимпиаде революционного самостоятельного театра. Действительность показала иное, за счет того, что стремление актеров к правильному поведению на сцене возрастало неожиданно быстро, благодаря жадной и упорной воле коллектива. В мае мы были свидетелями того, как вчерашние анархические настроения заметно исчезли, как актеры в свободное от репетиций время сами принимали участие в поделке декораций, актрисы — в шитье костюмов, в покупке бутафории и реквизита. Все это родилось само собою, очевидно, от ощущения нужного и серьезного дела, каким стал обрисовываться создававшийся коллективом спектакль.

Так создались условия для верного дальнейшего роста. Никакого мхатовского засилья и подмены собственной классовой природы Трама не произошло и не происходит. Налицо имеется органическое освоение молодым и целеустремленным, имеющим крепкое классовое чутье коллективом определенной нефальсифицированной техники. При этом выделяются и начинают выразительно играть обстоятельные природные органические элементы каждого актера, преодолевая в большинстве случаев успешно те вывихи, которые извращали эту актерскую природу приемами прежних любовников и неврастеников (иногда даже диву даешься, откуда бралась у простого парня от станка эта невыносимая приторность) или приемами «взвонного доклада», перекликавшимися с рычанием прежних трагиков.

Именно потому сейчас налицо условия здорового роста, что молодые актеры-трамовцы, сохраняя свое классовое существо, вступили на путь выявления своей подлинной органической природы, чему способствует мхатовский метод подхода к актеру. Каждая следующая работа будет подтверждать правильность настоящего утверждения и будет новым шагом вперед в поисках своего творческого лица, со всеми особенностями, которые должны быть присущи комсомольскому театру. Наша советская драматургия должна всячески помогать развитию такого серьезного культурного дела, каким является Трам.