

Игра как жизнь

Автор:

Хаскел Фрэнкел

Игра как жизнь

Хаскел Фрэнкел

Ута Хаген

Известный театральный педагог Ута Хаген рассказывает о своей системе работы над актерским мастерством. В основе ее метода – десять упражнений, позволяющих актеру вернуться к естественности, осознать свою индивидуальность и сыграть роль в преломлении через внутренние переживания. Хаген затрагивает все области, которые служат характеру персонажа и пьесе. Советы, примеры из практики самой Хаген и ее учеников, множество упражнений помогут как начинающим, так и более опытным актерам преодолеть сложности и отточить мастерство.

На русском языке публикуется впервые.

Ута Хаген при участии Хаскела Фрэнкела

Игра как жизнь

Искусство подлинного переживания на сцене

Информация от издательства

Издано с разрешения John Wiley & Sons International Rights, Inc.

Благодарим за консультации Анну Константинову

Все права защищены.

Никакая часть данной книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме без письменного разрешения владельцев авторских прав.

© 1973 by Uta Hagen. All rights reserved

© Foreword. 2008 by David Hyde Pierce

© All Rights Reserved. This translation published under license with the original publisher John Wiley & Sons, Inc.

© Перевод на русский язык, издание на русском языке, оформление. ООО «Манн, Иванов и Фербер», 2019

* * *

Герберту, который разглядел во мне талант, указал правильный путь и всегда был для меня высочайшим примером

Хочу поблагодарить доктора Жака Паласи, чьи открытия в различных областях науки помогли мне многое понять о человеческой мотивации, поведении и психологических проблемах

Предисловие Дэвида Пирса

За несколько лет до смерти Уты Хаген я играл вместе с ней в спектакле для двух актеров, и этот опыт полностью изменил мою жизнь. Тогда меня переполняла радость от предстоящей совместной работы и тревога из-за того, что кроме меня на сцене рядом с великой актрисой и учителем не будет других актеров. Я перечитал все книги Уты, чтобы освоиться и с ролью, и с самой Утой.

Однако ничто не подготовит вас к мисс Хаген. Когда мы познакомились, ей было немного за восемьдесят, но она по-прежнему обладала какой-то невероятной внутренней силой. Я увидел перед собой скромную, одухотворенную, обаятельную, беспощадную к себе и трудолюбивую женщину – настоящую актрису. Меня поразило, насколько искренним, серьезным, человеческим было все, что она делала. Ута выразительно жестикулировала, а ее манеры и лиричный голос напоминали об ушедшей эпохе.

Ута весьма щепетильно относилась к обстановке, окружающей героя. Она не терпела небрежности и требовала, чтобы уже на репетициях все предметы (даже кухонная утварь) были настоящими. «Я хочу сто раз открыть и закрыть этот холодильник, прежде чем выйду на сцену», – говорила Ута. Так, печенье, которое Ута должна была подать мне во втором акте, мы держали во время репетиций в старом пластиковом контейнере. Во время генеральной репетиции в театре реквизитор заменил этот контейнер на красивую жестяную коробку, точно такую, какая должна была быть на кухне у героини. Миссис Хаген метнула на коробку взгляд, чертыхнулась и швырнула ее за кулисы. В спектакле «участвовал» наш старый пластиковый контейнер.

В одержимости Уты деталями не было ни грамма легкомыслия или эгоизма. Талантливая актриса, она создавала своей игрой реальность, в которую погружала всех присутствующих. Рядом с ней я чувствовал себя безопасно, но при этом свободно. Помню, в одной из сцен мне предстояло эмоционально рассказать о смерти матери, страдавшей болезнью Альцгеймера. Я сам потерял мать, болезнь Альцгеймера коснулась и нашей семьи, поэтому мне не нужно было искать аналоги. Однако во время очередного спектакля я осознал, что ничего не чувствую. Я мог запаниковать, выдавить из себя нужные эмоции или послать все куда подальше, но фальшивить перед Утой не хотел. Я вспомнил ее совет: не гадать, когда и как возникнет то или иное чувство (глава «Эмоциональная память», пункт 2 (#litres_trial_promo)). Я знал, что Ута все

примет, и безучастно приближался к концу монолога. Затем я встал, произнес очередную реплику (что-то незначительное, вроде «Принести вам воды?») и понял – мне конец. Уже за кулисами Ута повернулась ко мне, сверкнула глазами и сказала: «Это было интересно».

Надо сказать, миссис Хаген всячески открещивалась от своей книги «Игра как жизнь». После ее публикации Ута отправилась в турне по стране, посетила множество актерских студий и пришла в ужас от того, что увидела.

- Что вы делаете? – спросила она преподавателя на одной из встреч.

- Ваши упражнения, – гордо ответил тот.

Тогда миссис Хаген написала вторую книгу – «Задача для актера» (Challenge for the actor), в которой более подробно рассмотрела многие детали и которую, без сомнения, нужно читать вместе с «Игрой...». Ута надеялась, что вторая книга обгонит первую по популярности, но этого не произошло. Я думаю, причина в том, что «Игра как жизнь» стала искренней великодушной попыткой автора поделиться опытом с актерами, которых она так любила.

В этой книге вы услышите голос миссис Хаген и увидите ее такой, какой она была. Она хотела, чтобы мы, актеры, уважали себя и свою профессию и умели отказываться от легкого, поверхностного, дешевого. Она призывала не довольствоваться малым, не почивать на лаврах и не прекращать поисков. Хотела, чтобы мы ставили высокие цели в каждом спектакле, на сцене и в своей работе в целом. Эта книга совсем небольшая, но, если повезет, вы будете возвращаться к ней на протяжении всей жизни.

Часть 1. Актер

Введение

У каждого из нас сложились собственные представления об актерском мастерстве. Мои оригинальны лишь как продукт моего сознания. Почти всю жизнь я посвятила театру и смею вас уверить: совершенство в искусстве недостижимо. Оно таит в себе безграничные возможности для роста.

Я привыкла к таким утверждениям, как «прирожденный актер», «актеры порой сами не осознают, что делают на сцене» или «актерству нельзя научиться, это призвание». В течение того недолгого периода я относилась к актерству без должного уважения.

Многие придерживаются подобных убеждений, даже сами актеры. Они восхищаются поставленным голосом или отточенными движениями, но продолжают верить, что мастерство растет по мере выступлений на публике. Это сродни обучению плаванию по методу «плыви или утони», когда ребенка бросают в воду. Но ребенок может и утонуть. Точно так же не каждый актер растет, лишь играя на сцене. Талантливый пианист с навыками виртуозной импровизации может иметь временный успех в ночных клубах или на телевидении, но не сыграет фортепианный концерт Бетховена – не позволят ненадтренированные пальцы. Популярный эстрадный певец с непоставленным голосом, замахнувшись на кантату Баха, лишь порвет связки. Танцору-любителю не суждено выступить в «Жизели»: сухожилия не выдержат. Артист без соответствующих навыков испортит и концерт, и кантату, и балет, и если возьмется за это дело, то не сможет избежать привычных ошибок. Молодые актеры, не размышляя, при первой же возможности берутся за роль Гамлета, не понимая, что тем самым вредят не только себе, но и роли.

Причина неуважения к актерскому мастерству кроется в том, что дилетанты мнят себя серьезными экспертами. Никто не обсуждает положение руки скрипача или взмах его смычка, палитру или технику художника, никто не рассуждает о том, что неверно выполненное антраша[1 - Прыжок в балете, при котором танцор ударяет несколько раз ногой о ногу. Прим. перев.] может обернуться растяжением, – однако каждый считает своим долгом поучать актеров. Тетушки и агенты собираются за кулисами и наперебой советуют: «Думаю, ты недостаточно много плакала», «Пожалуй, твоей Камилле не хватает румянца», «Не кажется ли тебе, что нужно громче вздохнуть?» Слушая их, актер все больше утверждает в преступной мысли, что для игры не нужны ни мастерство, ни навыки, ни искусство.

Метод «пльиви или утони» дал лишь нескольких гениев. Но на то они и гении. Эти люди интуитивно нашли свой стиль, который вряд ли бы даже смогли описать. Конечно, не у каждого есть дар, но каждый актер способен отточить навыки и выйти на более высокий уровень, оставив позади ошибки и проваленные роли.

Однажды я попала на спектакль «Обратная связь», в котором играла Лоретт Тейлор. Ее игра, не поддающаяся никакому анализу, стала для меня образцом. Я снова и снова шла в театр, чтобы увидеть Тейлор в роли миссис Миджет в этой пьесе и в роли Аманды в «Стеклянном зверинце». Я хотела ухватить суть ее игры и перенять стиль, но с каждым разом все больше понимала, что это невозможно. Лоретт своей непредсказуемостью на корню убивала всю мою объективность. Много лет спустя мне посчастливилось прочесть биографию Тейлор, написанную ее дочерью Маргарет Кортни. Оказалось, что уже в те годы, на рубеже веков, Лоретт разработала свой метод подготовки к роли, близкий тому, чего придерживалась я. Тейлор начинала работу с разработки бэкграунда персонажа. Она старалась вжиться в образ, примеряя на себя конкретные обстоятельства и отношения, пока не становилась своей героиней. Тейлор работала над ролью, пока, как сама говорила, не почувствует себя «в нижнем белье» персонажа. Во время репетиций Лоретт изучала место действия, как ястреб наблюдала за другими актерами, их взаимоотношениями, подмечала все, что поможет проявить характер своего персонажа. Лоретт отказывалась заучивать реплики, считая их неотъемлемой частью происходящего на сцене. Как актриса она никогда не стремилась к быстрому результату, бунтовала против театральных условностей и подделок. И после всего этого продолжала утверждать, что у нее не было никакого конкретного метода или техники.

Об Альфреде Ланте и его супруге Линн Фонтэнн говорили, что они выступают против так называемой техники актерского мастерства. Однако я работала с ними и могу сказать, что не встречала более «технических» актеров. В последнем акте чеховской «Чайки» в долгой сцене между Ниной и Константином остальные герои ужинают в соседней комнате. Лант и Фонтэнн отработывали этот эпизод до мельчайших деталей: продумывали структуру диалогов, выбирали блюда и решали, как именно герои будут вести себя за столом. Во время спектакля Ланты уходили за кулисы, садились за накрытый там стол, ели, разговаривали, а затем возвращались на сцену – в прямом смысле после ужина. Зрители этого не видели, но до них доносились позвякивание китайского фарфора и столового серебра, едва уловимые будничные разговоры, которые превосходно подчеркивали трагизм происходящего на сцене. Актеры существовали в созданной ими реальности.

Пол Муни также отрицал какие-либо «техники» в работе над персонажами, однако периодически на какое-то время отправлялся туда, где родился или жил его герой. Муни порой настолько глубоко погружался в роль, что наблюдать за ним было почти мучительно.

Не следует забывать и о том, что Станиславский ничего не придумывал: неустанно наблюдая за величайшими актерами своего времени и беседуя с ними о принципах их работы, он изложил затем свои наблюдения – так родилась его знаменитая система.

Один из самых важных уроков я получила от великого немецкого актера Альберта Бассермана. Мы с ним играли в пьесе Ибсена «Строитель Сольнес», где у меня была роль Хильды. Альберту тогда уже перевалило за восемьдесят, но он не утратил свежести восприятия роли Сольнеса и ее современности. За сорок лет, что он играл ее, Бассерман многократно сталкивался на читках с новым составом. Альберт наблюдал за остальными, прислушивался к ним и подстраивался, только слегка обозначая своего героя. А на первой репетиции в костюмах начал играть в полную силу. Ритм его голоса и движения были настолько убедительными, что совершенно выбивали меня из колеи. К тому же я рассчитывала на обычное «чтение по ролям». В итоге я ждала, когда он закончит свою реплику, чтобы вступить в нужный момент. Из-за этого в диалогах либо повисали огромные паузы, либо я все комкала, чтобы избежать очередной паузы. После первого акта я зашла к нему в гримерку и сказала: «Мистер Бассерман, прошу прощения, но я не могу понять, в какой момент вы прекращаете играть!» Он посмотрел на меня с удивлением и произнес: «Я никогда не прекращаю! И вы не должны».

На мое становление как актрисы повлияли не только мастера, за которыми я наблюдала или с которыми работала. В родительском доме всегда поощряли творчество и самовыражение, ценили не только талант, но и ответственность. Родители убедили меня в том, что усердие приносит радость и что любовь к своему делу не зависит от вознаграждения за него.

Я благодарна Еве Ле Гальенн^[2] - Ева Ле Гальенн (1899–1991) – англо-американская актриса, основательница театральной компании. Награждена национальной медалью США в области искусств «Эмми». Прим. ред.] за то, что она первой разглядела во мне талант и привела на профессиональную сцену, воспитала во мне глубокое уважение к театру и помогла осознать его

значимость в жизни нации. Я благодарна Лантам за то, что научили меня строгой театральной дисциплине, вошедшей в мою плоть и кровь.

Я странным образом перешла от любителя к профессионалу. Само понятие «любитель» означает человека, посвятившего жизнь любимому делу. Но потом это слово превратилось в синоним дилетанта, неумелого исполнителя или человека, имеющего хобби. Я пришла в театр в юности и была самым что ни на есть настоящим любителем, так как выбрала работу по душе. То, что мне еще и платили, было приятным бонусом: значит, мою любовь к своему делу воспринимают всерьез. Конечно, я не владела никакими профессиональными навыками, а мнение о себе как об актрисе основывалось на собственных фантазиях. Я полагала, что персонажи, которых мне приходилось играть, и обстоятельства, в которых они оказывались, были лишь частью пьесы.

В процессе обучения и профессионального становления я неизбежно утратила часть прежней любви, но при этом, используя методы и техники заслуженных актеров, нашла собственный путь. Я освоила то, что теперь называю не иначе как «хитрости», и весьма гордилась собой. Например, я поняла, что, если Нина выйдет в финальной сцене «Чайки» отстраненной и погруженной в себя, словно в зале никого нет, это вызовет у зрителей слезы. Если же она пройдет к двери с гордо поднятой головой, то зал разразится несмолкающими овациями. Лично мне нравился вариант с овациями. Я могу исписать множество страниц, анализируя приемы «идеального выхода на сцену», необходимые для того или иного эффекта: различные техники, деланный смех и слезы, лирические отступления и так далее. Тогда я считала себя состоявшейся актрисой, которой больше не нужно учить ничего, кроме новых ролей. И я разлюбила театр. Работа превратилась в рутину, способ получения денег и славы. Воображение замерло, я потеряла веру в своих героев и мир, что их окружает.

В 1947 году я была занята в постановке Харольда Клуэрмана. Он открыл мне новые горизонты актерской игры и помог избавиться от моих «хитростей». Клуэрмана не заботили ни реплики, ни движения актеров, ни мизансцены. Сначала я то и дело спотыкалась, поскольку за долгие годы привыкла к четким указаниям, на основании которых выстраивала образ персонажа, словно лепила маску, за которой буду прятаться во время спектакля. Но Клуэрман не нуждался в масках. Он хотел видеть в роли меня. Именно тогда, осваивая эту странную технику вживания в образ, я стала вновь обретать утраченную любовь к театру. Мне показали, что нельзя начинать со схем или придерживаться их и что нужная форма сама появится в процессе работы.

Участие в том спектакле помогло мне построить совершенно новые отношения с залом: близкие, почти интимные. Я благодарна Харольду Клурману за то, что он разрушил стену между мной и зрителем.

С Хербертом Бергхофом я продолжила исследовать то, что открыл для меня Клурман. Херберт показал мне, как совершенствовать и использовать то, чему я научилась, как овладеть правильной техникой и научиться пропускать образ через себя.

В американском театре тот, кто стремится стать настоящим артистом и войти в мир искусства, неизбежно сталкивается со множеством проблем: бесконечной чередой агентов, режиссеров и продюсеров, вселяющими ужас прослушиваниями и кастингами, отчаянными попытками показать себя на первых же репетициях и утратой веры в себя, в коллег-актеров, в драматургию вообще. Путь от первых репетиций где-нибудь на окраинах до премьер в Нью-Йорке, борьба за любовь зрителей и критиков, постоянная спекуляция на том, будет твой субботний выход на сцену последним или ты останешься в театре на долгие годы, а может быть, вообще никогда больше не будешь играть, – все это периодически отрезвляло меня и рассеивало иллюзии по поводу бродвейских театров, моей работы, режиссеров, драматургов, менеджмента и всего, что касается профессии. Единственное место, где я ощущаю полноту жизни, – театральное училище «Студия Эйч Би» в Нью-Йорке. Только здесь я могу одновременно учить и учиться у других.

Я счастлива, что нашла место, где могу утолить свою жажду развития, познания нового и совершенствования как актрисы. «Студию Эйч Би» основал мой муж Херберт Бергхоф, который также был здесь преподавателем. В настоящее время мы ставим спектакли со студентами и приглашенными актерами и работаем над постановками, которые профессиональные театры не могут себе позволить или не считают перспективными.

На страницах этой книги я поделюсь тем, что для меня как педагога крайне важно. Я не эксперт по бихевиоризму или семантике, не ученый, философ или психиатр и опасаясь тех, кто в процессе обучения погружается в области, которым не место на сцене или в классе. Я преподаю актерское мастерство так, как вижу его сама, учитывая персональные и технические факторы, с которыми сталкивалась на практике.

Я верю в свою работу и в то, чем мы занимаемся в «Студии Эйч Би». Надеюсь, что, проявив терпение и настойчивость, мы превратим это училище в первоклассную актерскую школу, которую возглавят лучшие молодые режиссеры и драматурги. Это будет сообщество людей, которым предстоит расти вместе, людей, которых будут связывать общие цели, людей, которые будут говорить на одном языке и владеть единой формой самовыражения. Тогда, возможно, нам удастся внести реальный вклад в развитие американского театра. Но даже если это всего лишь мечта, ради нее стоит попытаться!

1. Подход

Если у вас появится возможность побывать на показе серии фильмов «Великие актрисы» (Great Actresses) в Музее современного искусства в Нью-Йорке, обратите внимание на игру Сары Бернар и Элеоноры Дузе. Эти великие актрисы жили и выступали в одно время, но актерское искусство воспринимали по-разному. Сара Бернар – яркая, пылкая, эксцентричная – отражала свою эпоху. Дузе на сцене оставалась прежде всего человеком. Манеры Бернар сегодня вызывают улыбку. Игра Дузе до сих пор трогает до глубины души, она неподвластна веяниям моды и будет актуальной всегда.

Почему я заговорила о женщинах из прошлого в книге, предназначенной для актеров современного театра? Потому что их игра воплощает два взгляда на актерское мастерство, споры вокруг которых не угасают веками. Названия этих подходов, надо сказать, приводят меня в замешательство, но, так как вам предстоит еще много раз о них услышать, придется их обозначить. Итак, один подход – изображающий (Бернар), второй – переживающий (Дузе).

В первом случае актер следует за персонажем, сознательно подражая ему. Во втором – пытается выразить чувства героя через понимание себя и своей роли. Изображающий метод заставляет актера придерживаться объективного взгляда на персонажа, которого он постоянно изучает, а переживающий метод побуждает актера к слиянию с образом и проживанию его на сцене через свой субъективный опыт.

Чтобы проиллюстрировать сказанное, давайте вновь обратимся к Бернар и Дузе. Обе, каждая на своем родном языке, играли одну и ту же роль в популярной в те

времена мелодраме. В кульминационной сцене жена, обвиняемая мужем в неверности, клянется в благочестии. «Je jure, je jure, JE JUUUUURE![З - Клянусь, клянусь, кля-а-а-анусь! (фр.) Прим. перев.]» – восклицает повышающимся голосом Бернар. Зрители вскакивали, восторженно кричали и взрывались овациями. Дузе произносила клятву тихо и лишь дважды, а затем клала руку на голову маленького сына и смотрела в глаза мужу. Зрители рыдали.

Однажды после спектакля, имевшего оглушительный успех у зрителей, французский актер XIX века Коклен собрал своих партнеров по сцене и сказал: «Сегодня во время представления я по-настоящему плакал. Я прошу прощения. Этого более не повторится». Его подход был определенно изображающим. Коклен осуждал подлинные чувства на сцене, так как они могли отвлечь зрителя от актерской игры.

Лично я считаю, что изображать персонажа без погружения в его психологию даже при отточенной технике значит возводить стену между зрительным залом и актером. Зритель может кричать «Браво!» и аплодировать стоя, но точно так же он аплодирует акробату или канатоходцу. Он лишь отдает дань внешнему мастерству, но эмпатия, сострадание, эмоциональная атмосфера, связывающая актера и зрителя, в этом случае неизбежно пропадают.

Формальная, внешняя (изображающая) игра очень сильно зависит от тенденций и моды, в то время как внутренняя (переживающая) существует вне времени, как и любой человеческий опыт.

Думаю, теперь вы понимаете, на чьей я стороне: определенно, мои симпатии принадлежат Дузе. Однажды ее обвинили в том, что она одинакова во всех ролях. Элеонора ответила: «Я актриса, и единственное, что могу, – раскрыть перед зрителем свою душу». Но в то же время я не отвергаю полностью изображающий подход, ведь тогда пришлось бы обесценить гениальных актеров, которые выбрали такой путь. Я не приемлю изображение для себя как актрисы и педагога, ведь научить можно лишь тому, во что сам веришь. И я постоянно совершенствую свой метод.

Для того чтобы стать настоящим актером, нужен талант, и остается лишь уповать на то, что он у вас есть. Талант – это смесь эмоциональности, душевной тонкости, высокоразвитых органов чувств (зрения, слуха, обоняния, вкуса и

осязания), живого воображения, обостренного восприятия реальности, желания поделиться своими переживаниями и стремления быть увиденным и услышанным.

Однако одного таланта недостаточно. Нужно работать над характером, моральными качествами, расширять мировоззрение и постоянно учиться.

В идеале молодой актер должен знать историю, литературу, родной и иностранный языки, владеть другими видами искусства (музыкой, живописью, танцами). И конечно, ему необходимо изучать историю театра и узкоспециальные дисциплины. Обязательна и работа над телом, голосом и речью (этот инструмент сродни скрипке Страдивари и требует соответствующего отношения).

Я не преподаю сценическое движение и сценическую речь и лишь отмечу, что любой серьезный актер регулярно занимается танцами, фехтованием, гимнастикой, совершенствует голос и речь. Каждая деталь должна быть гибкой и соответствовать психологическим и эмоциональным требованиям той или иной роли. Если молодой актер даже с блестящей техникой не справляется с ролью Ромео, потому что не может избавиться от бруклинского акцента или косолапости, виной тому только его собственная лень.

Внешние данные – не обязательны для актера. Мало кто из современных звезд физически привлекателен в традиционном представлении. Однако лучшие из них дарят зрителям истинную красоту. Представьте себе прелестного малыша: как снисходительно он принимает знаки внимания, которыми его осыпают! А вот невзрачному ребенку приходится добиваться расположения окружающих. Он дурачится и быстро осваивает множество хитростей, чтобы завоевать внимание. Как и этот ребенок, актер с помощью своего ремесла должен научиться говорить: «Вот он я! Посмотрите на меня!» Внешне привлекательных актеров часто ждет легкий успех: они ждут, что к ним потянутся, вместо того чтобы самим устремиться навстречу зрителю.

Блестящий ум также не обязателен. Высокоинтеллектуальный актер способен создать глубокий образ, повинаясь своим внутренним импульсам, а тот, кому приходится доказывать силу своего ума и глубину чувств, может превосходно играть, зная механизмы человеческого поведения. (Я ни в коем случае не хочу сказать, что, если вы очень умны или невероятно красивы, у вас нет шансов стать профессиональным актером.) Но актеру совершенно необходимо понимать

мир и общество, в котором он живет, и знать, как выражать свое мировоззрение через искусство.

Артистам свойственно восставать против устоев. Ими движет желание что-либо изменить: социальную обстановку, атмосферу в семье, политическую жизнь, экологию или сами театральные условности. Протест не обязательно должен выливаться в насилие: мягкий лирический прием обладает не меньшей силой. Можно и бунтовать с целью показать истинное положение вещей или портрет общества. А теперь спросите себя: «Что именно я хочу выразить с помощью театра?»

После того как вы ответите на этот вопрос, нужно будет решить, в каком театре вы хотели бы играть. Вот тут-то и начинаются проблемы.

В искусстве всегда есть выбор: стать вольным художником или зарабатывать на своем мастерстве. Современный театр коммерческий по определению. Цель лучших бродвейских постановок – получить прибыль, а не озарить и наполнить смыслом жизнь тех счастливых, которые могут позволить себе купить билет за баснословную сумму. Спектакль, дающий некие духовные ориентиры, – редкостное явление в наше время. Если вы решите стать коммерческим актером (достойное занятие, на которое я ни в коем случае не вешаю никаких ярлыков), приготовьтесь к нескончаемой череде препятствий. Если же выберете путь серьезного театрального актера, добавьте к этому эмоциональные срывы и вечное чувство вины.

В конце 1950-х годов Жан-Луи Барро жаловался, что французские театры стали слишком походить на бродвейские и все больше напоминать мастерские. Сначала я подумала, что он имеет в виду грязь и толпы людей. Но затем поняла, что Барро подразумевал другое: театры превратились в пространство для временного пребывания. Они перестали быть для нас домом, со своей индивидуальностью, где у каждой постановки был свой характер и возможность раскрыть душу (как Дузе) через искусство.

Взгляды Барро на театр были романтичными, либеральными, немного мистическими, что сказывалось на выборе пьес и концепции постановок. Совершенно противоположным был, например, политический подход Национального народного театра Жана Вилара и Жерара Филипа или традиционный академический подход «Комеди Франсэз». Все эти театры, финансируемые государством, существовали в Париже в одно время, наряду со

многими другими труппами, каждая из которых придерживалась своей концепции. И в тех случаях, когда сразу несколько театров ставили одну и ту же пьесу, каждая постановка была уникальной. Барро был убежден, что активно проникающая на французскую сцену «коммерциализация» представляет угрозу для самобытных театров.

Американцам не понять, чего так боялся Барро. Нашим независимым театрам ничего не угрожает, потому что их нет, как нет и настоящих театральных традиций. Если они и существуют, то лишь в головах отдельно взятых актеров. Театр для нас не является чем-то необходимым, неотъемлемой частью культурной или духовной жизни. У наших актеров никогда не было «дома» в том смысле, который вкладывал в это слово Барро.

В Западной Германии, которая по площади меньше одного нашего штата Висконсин, более 275 театров, которые финансируются государством, муниципальными властями, коммерческими структурами, предприятиями, и это воспринимается как нечто само собой разумеющееся. Театральных артистов уважают, и хотя получают они немного, этого вполне хватает на жизнь. В Америке же хорошим актером считается тот, кто заработал целое состояние, хотя, согласитесь, уважение и признание куда ценнее денег.

В Соединенных Штатах существовало множество независимых экспериментальных театров, которым когда-то удалось выстоять: у нас были Provincetown Players, а еще раньше Theatre Guild, the Civic Repertory и the Group Theater. С тех пор каждые десять лет предпринимаются новые попытки воплотить какие-либо значимые проекты. Уверена, что о многих из них вы слышали. Но почти всегда эти попытки заканчивались тем, что добившийся успеха актер уходил в кино или в коммерческие постановки, а театр оставался лишь стартовой площадкой его личного успеха. Именно поэтому коммерческие театры со временем полностью уничтожили независимые.

Многие из тех, кто рисковал, пытались понять, почему им не удалось найти своего зрителя, ведь они старались ставить «хорошие» пьесы. В этих постановках не было актуальной проблематики и персонального взгляда. Думаю, этим театрам следует не задаваться вопросом «Почему?», а заняться поиском индивидуального стиля и содержания. Тогда они непременно найдут свою аудиторию.

Проще всего скрывать свои убеждения, куда сложнее реализовать их в существующих обстоятельствах. Принять все «как есть» – это конъюнктурный подход, позиция страуса. Для борьбы нужны знания и характер.

И профессионалы, и новички часто пылко восклицают: «Я хочу стать лучшим актером Америки!» Но что это значит на самом деле? Просто желание обойти конкурентов, воплощение американской мечты об успехе, стремление к славе и достатку как доказательствам личностной ценности. Стейк, цыпленок, лобстер, ягненок – все это невероятно вкусно, но какое из блюд лучше? Это зависит от личных предпочтений. Кто гениальнее: Гайдн, Моцарт или Бетховен? Все трое работали в Вене и создавали свои шедевры в одно и то же время. Да, музыка одного из композиторов может нравиться нам больше, но определить, кто из них лучше, нельзя. Каждый из них трудился над созданием своего лучшего произведения, а не над тем, чтобы самому стать лучшим.

Одна знаменитая актриса как-то сказала мне: «Я запуталась. Для кого я играю? Для клиента заправок или для Брукса Аткинсона[4 - Брукс Аткинсон – американский журналист, театральный критик The New York Times, именем которого назван один из бродвейских театров. Прим. ред.]?» Она не понимала, что у каждого зрителя свои потребности. Я объяснила ей, что некоторое время радовалась восторженным отзывам о своей игре в «Чайке», пока не увидела в дневном спектакле молодую актрису, получившую столь же высокую оценку критиков. На мой взгляд, ее игра была посредственной. И я пересмотрела свои принципы. Если не принимать во внимание мнение критиков, то как же оценить саму себя? Кто, кроме меня и нескольких близких людей, чье мнение мне дорого, может судить о качестве моей работы? Я стала стремиться к стандартам, установленным не посетителями заправок, не Бруксом Аткинсоном, а лишь самой собой. Ставьте собственные цели, важные только для вас и для тех ваших коллег, которых вы уважаете.

Кажется, сама природа нашей профессии потворствует лени, а не дисциплине. Великие танцоры репетируют ежедневно по несколько часов. Пианист Артур Рубинштейн или скрипач Айзек Стерн не смогут давать концерты, если перестанут упражняться каждый день. Актеру же иногда приходится работать официантом или стенографистом, чтобы как-то прожить в ожидании роли короля Лира. Но ничто не оправдывает потраченного на вечеринки и забавы личного времени, которое предназначено на оттачивание мастерства.

Будущий актер должен в первую очередь требовать от себя дисциплины. Если это качество не заложено в вас от рождения – учитесь. Одаренного, но ленивого и безответственного актера, который ищет легких путей, обойдет менее талантливый – благодаря усердному труду и дисциплине, глубокому изучению материала и преданности (пусть это и банальное слово) своей работе.

Наконец, стоит упомянуть и о таком важном понятии, как театральная этика. Еще одной причиной краха многих прекрасных начинаний стал эгоизм. Нужно понимать, что театр – дело коллективное, которое не может держаться на единственном актере. (Такое было под силу разве что Рут Дрейпер, специализировавшаяся на монологах и моноспектаклях.) Чем выше мастерство, тем больше актеры нуждаются в коллективе. От нашей сплоченности зависит профессионализм театра, который мы создадим. Служа друг другу, мы служим искусству. А эгоцентричное «звездное» поведение способно навредить и самой звезде, и окружающим.

Мы должны работать над своим характером в моральном и этическом смысле слова, стремиться к взаимоуважению, смелости, доброте, щедрости, доверию, вниманию к окружающим, серьезности, а также преданности и полной самоотдаче.

Услышав, что Джон Берримор или Лоретт Тейлор много пили, молодой актер подумает, что это способствовало их успеху, и пристрастится к алкоголю. Кому-то ключом к успеху покажутся другие «звездные» проявления. Мне кажется, человеческое тщеславие – такая же болезнь, как алкоголизм или рак. Оно может поглотить и задатки, и чувствительность, и актерские способности. Самолюбование и нарциссизм разрушают спонтанность и способность взаимодействовать с другими людьми. Остерегайтесь этого, как опасной болезни.

К сожалению, в театральном мире не так много образцов для подражания. В большинстве случаев мы видим, что успеха добиваются актеры, работающие на себя. Это порождает тот хаос, который мы наблюдаем в американском театре. Если мы хотим, чтобы наш театр уважали, чтобы он был нужен зрителю, каждый из нас должен чувствовать личную ответственность, гораздо большую, чем в странах, где театр для актеров стал «домом». Мы же сейчас похожи на мигрантов, собирающих урожай: временно находим себе место там, где нужна рабочая сила, а потом движемся дальше в поисках очередного пристанища. Многие проблемы актеров, в том числе психологические, действительно схожи с

проблемами наемных рабочих.

Я никогда не забываю высказывание Станиславского: «Любите искусство в себе, а не себя в искусстве».

Помню разговор, состоявшийся много лет назад. В нем принимал участие гениальный француз Жерар Филип и несколько американских актеров, включая меня. Мы все завидовали положению Филипа в Национальном народном театре – ведь у него была возможность выбирать значимый для народа театр, соответствующий его взглядам, театр, в котором мог служить постоянно.

– У нас в Америке не может быть такого театра! – воскликнул в сердцах кто-то из актеров.

– Вы сами виноваты, – спокойно ответил Филип.

Он был прав, однако прошли годы, прежде чем я поняла, что он имел в виду. Актеры наряду со всеми, кто имеет отношение к сфере театрального искусства, несут ответственность за то, какое место в современном обществе занимает театр. Каждый из нас в отдельности постоянно выражает недовольство положением вещей, но в то же время все вместе мы лишь укрепляем статус-кво. Ответственность перед искусством – это не только личные обязательства, но и умение быть частью коллектива, так как в театре более чем где-либо «один за всех и все за одного».

Конец ознакомительного фрагмента.

notes

Примечания

1

Прыжок в балете, при котором танцор ударяет несколько раз ногой о ногу. Прим. перев.

2

Ева Ле Гальенн (1899–1991) – англо-американская актриса, основательница театральной компании. Награждена национальной медалью США в области искусств «Эмми». Прим. ред.

3

Клянусь, клянусь, кля-а-а-анусь! (фр.) Прим. перев.

4

Брукс Аткинсон – американский журналист, театральный критик The New York Times, именем которого назван один из бродвейских театров. Прим. ред.

Купить: https://telnovel.me/ru/frenkel_haskel/igra-kak-zhizn

Текст предоставлен ООО «ИТ»

Прочитайте эту книгу целиком, купив полную легальную версию: [Купить](#)