

## СПЕЦИФИКА ПРИОБЩЕНИЯ МОЛОДОГО АКТЕРА К ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Серьезной профессиональной проблемой актерского творчества является процесс *приобщения молодого актера к профессиональной деятельности в театре*.

На стадии создания дипломных спектаклей, а затем по выходе из театральной школы перед начинающим актером (и, разумеется, перед его воспитателями) встает вопрос об ответственности за создаваемые роли, за свой образ жизни, способствующий или препятствующий творческим успехам. К.С. Станиславский особые наставления адресовал молодым актерам, готовящимся к выходу на сцену: «Готовьтесь к выходу на сцену еще дома. Не загромождайте свой день, когда играете, пустыми делами, не имеющими отношения к вашей роли. Думайте о ней... Когда вы приехали в театр, не болтайте с вашими товарищами о пустяках, забудьте обо всей жизни, кроме того куса ее, который бьется в вашем сердце как сцена – жизнь...» [1.С.81].

Таким образом, подготовка к постановке дипломного спектакля становится важнейшей акцией по становлению актерской индивидуальности, обретающей новые оттенки своего социального и морального лица в процессе перевоплощения во вполне конкретные драматические персонажи – роли.

Как это ни покажется странным, но в исследованиях по проблемам театральной педагогики очень мало внимания уделяется той сложнейшей стадии становления актерской индивидуальности, которая наступает при переходе от этюдов и отрывков к созданию цельных сценических произведений. Так, в работе Г.В. Кристи «Воспитание актера школы Станиславского» [См. 3] раздел, посвященный четвертому курсу, значительно

меньше по объему, чем все предшествующие. Глава же под названием «Переход на сцену» занимает лишь пять страниц. Ученик К.С. Станиславского связывал трудности перехода студента из мастерской на сцену лишь с техническими умениями, которыми студент пока не владеет в достаточной мере.

Не требует специальных комментариев необходимость отбирать материал для дипломных спектаклей в соответствии с имеющимися (в определенной мере сформированными) индивидуальностями студентов-актеров. В комментариях нуждается само понятие *«репертуар дипломных спектаклей»*. По сути дела, в этих спектаклях отражается творческое лицо каждого курса как единого коллектива.

По нашему убеждению, справедливость которого подтверждается практикой работы в вузе и в театре, невозможно относиться к каждому из дипломных спектаклей как отдельно взятой учебной работе. Если для актера, репетирующего спектакль, важно такое классическое понятие, выявленное К. С. Станиславским, как *«перспектива роли»*, то для студента можно вывести аналогичное понятие: *«перспектива судьбы»*.

Вводя в научный обиход понятие *«репертуар дипломных спектаклей»*, мы имеем в виду осознанное формирование парадигмы развития индивидуальности каждого студента. В этом случае любой из трех (обычно именно столько дипломных спектаклей выпускают актерские курсы) дипломных спектаклей становится сферой раскрытия новых творческих возможностей, новых граней индивидуальности каждого студента-актера. Как в любом репертуаре стационарного театра, работающего в русле русской художественной традиции, здесь должна присутствовать классическая пьеса, должны

быть представлены разные жанры – от трагедии и комедии до драмы, водевиля, фарса. Работа над разнородным репертуаром является важной составляющей процесса формирования индивидуальности актера, ибо приобщение к культурным ценностям разных эпох и народов способствуют пробуждению когнитивных интенций студентов.

В дипломном репертуаре моей мастерской *выпуска 2002 года* чрезвычайно высокой и ответственной точкой отсчета стал первый спектакль по драме М. Горького «Последние». Если предыдущий выпуск, *1997 года*, классикой завершал работу над дипломными спектаклями («Ромео и Джульетта» выпускался как дипломный спектакль и одновременно как спектакль ТЮЗа), то следующий выпуск показал «Последние» уже в конце третьего курса.

Поиск классического материала для дипломного спектакля становится одним из необходимых моментов общения педагога со студентами, процессом дискуссий, развития ситуации взаимопонимания, укрепления контактов. При этом педагог представляет себе не только уровень сформированности профессиональных умений, но и особенности психоэмоциональной сферы студентов. Во внимание принимается и работоспособность, и готовность преодолевать препятствия, и ориентация молодых людей на успех. Однако не только наличие определенных личностных особенностей студентов, но и *отсутствие* у них психологических или физиологических свойств влияет на выбор произведения для дипломного спектакля и на последующее распределение ролей. Чем больше по количеству студентов выпускной курс, тем, естественно, шире возможности творческих проб, в частности, в назначении двух или даже трех студентов на одну и ту же роль.

Постоянно реализуемым педагогическим принципом работы над дипломным спектаклем по классическому произведению является *соединение усилий студентов и опытных артистов теат-*

*ра*. Разумеется, осуществить этот принцип возможно не всегда, а лишь в том случае, когда руководителем актерского курса является руководитель или один из ведущих актеров стационарного театра. Но, поскольку такой опыт имеется, то представляется полезным проанализировать и этот аспект профессионального становления будущих артистов.

И в «Ромео и Джульетте», и в «Последних» удалось соблюсти *естественное возрастное соотношение «младших» и «старших»* - по пьесе это родители и дети, в обыденности это актеры разных поколений.

Для многих театров соблюдение этого принципа оказывается недостижимой мечтой, потому что «молодым», играющим персонажей в возрасте до 20 лет, на самом деле уже под или за 30. Для обычного же студенческого выпускного спектакля это недостижимо по иной причине: на курсе учатся ровесники, и потому исполнителей возрастных ролей приходится искусственно «старить» с помощью грима, костюма, психофизических приспособлений, которыми студенты еще не владеют в достаточной мере.

Значение взаимодействия актеров театра со студентами-дипломниками увеличивается и в силу наличия у первых большего опыта, с позиций которого они могут служить наглядным примером профессионального мастерства непосредственно в процессе совместной работы.

В постановке «Ромео и Джульетты» важными для становления студенток, игравших роль Джульетты (О. Каляпкиной и О. Апаховой), были дуэты с кормилицей - И. Капраловой, где бытовая достоверность и комедийная раскованность опытной актрисы стимулировала рождение непосредственных реакций у актрис начинающих. Оттого Джульетта в труднейшей первой сцене трагедии выглядела не легкомысленной или откровенно-кокетливой, как это часто бывает в других спектаклях, но по-настоящему взволнованной, хотя – в силу юного возраста – и не способной достаточно серьезно

взвешивать аргументы относительно персоны жениха. Джульетта не игривая, но играющая, обаятельно-непосредственная и веселая входила в спектакль рядом с основательной и дотошно-заботливой кормилицей. Тем страшнее затем выглядела бескомпромиссная решимость девушки уйти из жизни, которую старшие превратили в ужас и мрак.

По аналогии с этими эпизодами строились и эпизоды Ромео – С. Есина с Лоренцо – Ю. Ивановым: неуклюжая юношеская резкость, торопливость длинноногого красавца Ромео парадоксально сочеталась с основательностью, простотой, обыденностью Лоренцо. В обоих случаях прочная бытовая основа актерской игры исполнителей ролей кормилицы и Лоренцо создавала необходимый художественный фундамент для юношеского парения молодых героев.

В начале работы над дипломным спектаклем «Последние» были определены пять ролей, которые предназначались опытным актерам театра. Это были братья Коломийцевы, Иван (В. Стужев, преподававший на курсе сценическую речь) и Яков (В. Шепелев), Софья (Т. Попенко, которая также преподавала на курсе – мастерство актера), госпожа Соколова (А. Кармакова) и нянька (Э. Капустина). Одну из ролей, которую в спектаклях профессиональных театров часто играют немолодые актеры – тюремного врача Леща – было решено отдать студенту, намеренно «омолодив» персонаж и приблизив его к поколению «детей».

Работа над пьесой Горького, помимо яркости и разнообразия художественных образов, позволявших формировать актерское мастерство студентов, давала необходимую питательную среду для развития их психоэмоциональной сферы, для формирования социальных и нравственных ориентиров. «Последние» ставились с подчеркнутым уважением к авторскому тексту, без аллюзионных намеков, но с учетом естественной исторической дистанции между современными молодыми актерами и их ровесниками, жившими столетие назад. Эпиграфом к сце-

ническому прочтению классической пьесы в дипломном спектакле могли стать слова театрального историка и критика Б.И. Зингермана: «Обыденный русский человек для Горького – персонаж исторический. Житейская обыденность изображается в пьесах Горького как история, а история видится по-домашнему бытово» [2.С.32].

Даже сам выбор для дипломного спектакля пьесы «Последние» обязывал педагогов и студентов преодолеть социальный и культурный нигилизм, насаждавшийся в последние годы в России вообще и в сфере молодежной культуры в частности. Горький в глазах современных студентов – едва ли не одиозная (прежде всего в плане политических характеристик) фигура. Внимание к его творчеству в старших классах школы носит формальный характер, в лучшем случае изучается пьеса «На дне» – но духовные противоречия, через которые прошел писатель в период богоискательства и богостроительства, духовный кризис, который вылился в творческое молчание последнего десятилетия его жизни, явно молодежи неизвестны. В то же время Горький-психолог, Горький – социальный аналитик вошел в духовный опыт русской культуры как фигура в высшей степени значимая. Наконец, в пьесе «Последние» весьма невелика доля прямых дидактических высказываний, более того, некоторые пассажи, связанные с оценкой категоричности юных революционеров, в исторической ретроспективе получают новую окраску. Таким образом, пьеса Горького давала возможность осуществить опыт неспешного, тщательного и осторожного вхождения в тонкую ткань духовных явлений, родственных в своей кризисной остроте явлениям современной жизни.

Значимым для становления индивидуальности молодых актеров стало и сценическое решение спектакля, поставленного на малой сцене ТЮЗа. Так же, как при постановке «Ромео и Джульетты», исполнители были максимально приближены к зрителям. Это обязывало

начинающих актеров к максимальной строгости и лаконизму проявления эмоций, достоверности общения, отказу от любых внешних эффектов.

Миниатюрная Верочка у И. Наумкиной – то до визга наивная, этакая девчушка с конфетной обертки; то истерически рыдающая и мечущаяся в нелепой шинели и в носках; то погасшая, притихшая и утратившая все краски жизни – стала серьезным испытанием для студентки. Психофизические данные студентки казались непосредственно предназначенными для исполнения ею ролей милых, простодушных или лукавых, игривых или задиристых «травести». Однако опасность стандартизации будущей актерской индивидуальности в случае прямого следования визуальному соответствию студента и роли велика, она стала причиной гибели не одного актерского таланта. В Верочке-И. Наумкиной важным стало проявить не инфантильность или глупость, но яркость и силу чувств. Тем более драматичным в этом случае становится разрушение личности героини, разрушение ее веры в сказочного принца, оказавшегося мерзким лягушонком, крушение ее любви к отцу, в котором она видела мужественного и едва ли не царственного героя и который оказался банальным трусом, позером и скандалистом.

Проявляя драматические «струны» души каждого из молодых персонажей горьковской пьесы, в дипломном спектакле необходимо было создать несколько самостоятельных духовных миров, которые поочередно взрывались и создавали у зрителей впечатление нарастающего вала страданий и боли.

Согласно горьковскому принципу построения драмы (заимствованному, как известно, у А. Чехова), в пьесе нет единого и бесспорного главного героя. Полифоничность композиции и полифоничность духовной жизни персонажей, характерная для русской психологической драмы, стала важным уроком для «становящихся» актерских личностей: это был урок внимательного восприятия, урок

милосердия, урок тщательного анализа чувств и настроений в каждый конкретный момент действия.

«Младшенький», Петр - инфантильный, пухлощекий у С. Шарифуллина или назойливо-пытливый у С. Виноградова - имел одно свойство, которое сумели воплотить оба студента: это был необыкновенно искренний мальчик, для которого крушение отцовского авторитета, надругательство над сестрой и смерть дяди Якова были ударами, не просто сильными, но физически губительными. Для начинающих актеров всегда серьезной технической проблемой является сценическое воссоздание болезненных состояний. Тем не менее, обморок Петра становился для обоих актеров органически естественным выходом из невыносимого эмоционального напряжения, и неожиданное, резкое падение юноши среди мечущихся и кричащих родственников превращалось в обвинение, не менее страшное, чем смерть Ромео и Джульетты в шекспировском спектакле.

Студентке Т. Мухиной в «Последних» предоставлялась возможность творческой самореализации в роли, требующей глубокого психологического постижения и сочувствия к судьбе героини. Недостаточно эффектная в традиционном понимании сценических требований внешность не могла стать препятствием на пути к решению поставленной художественной задачи, ибо от студентки требовалось не соответствие поведения заданному природой визуальному стереотипу, а осознанная «лепка» человеческого характера со сложными или нетривиальными мотивациями. Физическое уродство горьковской Любви Коломийцевой, озлобленность, вызванная всеобщей нелюбовью, повышенная чувствительность, превращающая девушку в индикатор семейного неблагополучия в доме «последних», утрачивающих признаки традиционного дворянского быта, создают высокое эмоциональное напряжение и острую конфликтность сценического существования Любви.

Одной из задач студентки было не подчеркивать горб – результат ее младенческой травмы, нанесенной по вине пьяного Ивана, – но чувствовать холод и неуютность обстановки дома. Так появилась шаль, зябко поправляемая на плечах и прикрывающая не столько горбатую, сколько ссутулившуюся спину девушки, пытающейся, как черепаха или улитка, спрятать ранимое «нутро» в крепкий, хотя и уродливый, на посторонний взгляд, панцирь. Другая задача студентки состояла в том, чтобы выразить душевную неприкаянность героини, для которой ее физическая непривлекательность не имеет никакого значения. Для становления личности будущей актрисы этот творческий посыл был необходим, чтобы произвести своеобразную психотерапевтическую акцию и снять житейский комплекс «некрасивой девочки», не существенный у представительниц большинства профессий, но опасный для будущей актрисы. Душевный напор и энергия превращали Любовь то в поистине злобного зверька – и тогда ее непривлекательный внешний облик воспринимался особенно отчетливо рядом с миловидной Верочкой и эффектной Надеждой; то в безмерно любящую и решительную в своей заботе дочь, которой она себя впервые почувствовала после объяснения с Яковом Коломийцевым. Тоскливое бессилие матери, Софьи, инфантильная суетливость Верочки и жадный, ленивый эгоизм Надежды оттенялись собранной, жестковатой, но позитивно-деятельной манерой поведения, появлявшейся у Любви по мере развития действия.

По сути дела, природные физические данные студентки на стадии становления ее творческой индивидуальности заставили решать задачу, которая рано или поздно оказывается значимой для любой актрисы. Но в большинстве случаев это бывает связано с возрастными изменениями, которые требуют смены амплуа. Театральная практика показывает, что решение подобной задачи бывает весьма болезненно и не все актрисы самостоятельно или с помощью режиссе-

ров и партнеров способны достойно пройти через такое испытание. В случае же со студенткой Т. Мухиной сама природа заставила раз и навсегда выработать у девушки иммунитет к «некрасивости», приучив решать сущностные, а не «косметические» задачи.

Особым испытанием неокрепшей актерской индивидуальности стала в спектакле «Последние» роль Леща для Ю. Круглова. Тюремный врач, зять Ивана Коломийцева, законченный циник – именно такой, о каком писали Горький и его исследователи в цитированных выше работах.

При работе над дипломным спектаклем представлялось важным вместе со студентами постичь не только процесс превращения милых и по-своему несчастных молодых людей, почти детей в «последних» – нравственных и физических уродов; с учетом современной социально-психологической ситуации существования молодежи важно было попытаться создать сценический портрет того, кто уже стал тем, во что им еще предстояло превратиться. Поэтому муж старшей из дочерей семейства Коломийцевых, Надежды, должен был быть таким же молодым, как и остальные «дети».

Физические данные студента Ю. Круглова заведомо ограничивают круг ролей, которые ему могут поручаться в спектаклях, когда юноше придется работать в условиях обычной театральной труппы. Вряд ли ему дадут играть роли Гамлета или Дон Кихота при росте чуть больше 160 сантиметров. Даже комедийная роль Хлестакова в таком случае маловероятна для него (в лучшем случае – Бобчинский или Добчинский, Розенкранц или Гильденстерн, то есть роли эпизодические, для которых внешние данные актера практически не имеют значения).

Следовательно, как и в случае со студенткой Т. Мухиной, необходимо было не только решить задачу художественного плана, подбирая актера, соответствующего характеру горьковского персонажа. Необходимо было сформировать у студента чувство уверенности, ощущение

ние широты своих творческих возможностей, своей «востребованности» - в конечном счете успешности предстоящей карьеры.

По замыслу спектакля «Последние», Лещ входил в дом Коломийцевых, где и сам жил, тщательно причесанный, аккуратнейшим образом одетый, подавая тем самым пример опустившимся дворянам. Аккуратность внешнего облика персонажа была вполне объяснима его профессией – тюремный врач в прямом и в переносном смысле смывал с себя грязь и появлялся, пусть даже перед домашними, с очаровательной улыбкой и приличными манерами. Студент держался нарочито прямо; говорил отчетливо, но не без легкого пренебрежения – все-таки заработки здесь у него наивысшие. Оттого позволял себе звучно грызть сухарики перед обедом и по-хозяйски, вразвалочку, усаживаться за столом перед формальным главой семьи, Иваном Коломийцевым.

Наглая уверенность и неявная, но отчетливая внутренняя сила этого невзрачного человечка могли породить новый смысл и в трактовке пьесы Горького. В других спектаклях декларируемая Надеждой супружеская измена связывалась с немолодым возрастом ее мужа; здесь же спокойный и решительный Лещ, который бестрепетно вел к смерти Якова Коломийцева, явно не выглядел тем мужем, которого нужно обманывать и легко это сделать. Развращенность и Леща, и Надежды была тем большей, что ее измены молодому и наглому супругу воспринимались как результат их сговора; вполне привычная в рамках современной массовой культуры коллизия мужа-сутенера «высвечивалась» по-новому в пьесе Горького благодаря молодости и внутренней резкости студента, игравшего роль Леща.

Роль написана Горьким так, что

этот невзрачный персонаж оказывается в центре сюжетных и нравственных коллизий пьесы. Подобная психоэмоциональная нагрузка легла на студента не в обычном дипломном спектакле, но в постановке, когда все «возрастные» роли игрались актерами старшего поколения. Таким образом, Ю. Круглов - Лещ оказался своеобразным связующим звеном между актерами-мастерами и студентами. Резко гротесковая и одновременно психологически отточенная работа студента, сумевшего избежать карикатурности, сатирической прямолинейности рисунка, сумевшего выдержать нагрузки диалогов, где в качестве «ведомых», согласно сюжету, выступали опытные зрелые мастера (прежде всего В. Стужев в роли Ивана Коломийцева), - все это позволило счесть реализованными необходимые качественные изменения в индивидуальности студента.

В результате работы над ролями в дипломных спектаклях явно обозначились особенности индивидуальностей студентов. У выпускников 2002 года были сформированы:

- готовность работать над разножанровым драматургическим материалом;
- бесстрашие по отношению к собственным внешним данным;
- умение соизмерять собственные психоэмоциональные проявления с атмосферой спектакля, достигая эмоциональных «взрывов»;
- навыки общения с партнерами как на уровне прямого вербального диалога, так и на уровне обмена взглядами и пластическими знаками;
- психологическая устойчивость к воздействию со стороны аудитории, умение работать как на традиционной сценической площадке, так и в условиях «малой сцены», максимально приближающей актера к зрителям.

#### Примечания

1. Беседы К.С. Станиславского в студии Большого театра в 1918-1922 гг. / Запись К.Е. Антаровой. М., 1952.
2. Зингерман Б. Школа Горького // Театр. 1957. №8.
3. Кристи Г.В. Воспитание актера школы Станиславского. М., 1968.

