

Олег ФЕЛЬДМАН

## «САМОЕ СУЩЕСТВЕННОЕ В АКТЕРЕ – ПРЕОБРАЖЕНИЕ»

ОБ ОТВЕТАХ А.Г. КООНЕН НА ОПРОСНЫЙ ЛИСТ ГАХН

В сезон 1922/23 года к ведущей актрисе Камерного театра Алисе Георгиевне Коонен – и к немногим другим выдающимся актерам и актрисам Москвы – обратилась театральная секция Государственной академии художественных наук (ГАХН) с просьбой ответить на подробную анкету, созданную в намерении приступить к исследованию закономерностей актерского творчества.

Эта анкета («опросный лист») была задумана еще в недолговечном Государственном институте театроведения (ГИТ), возникшем в октябре 1921 года и превратившемся в январе 1922 года в театральную секцию ГАХН (тогда еще

РАХН – Российская академия художественных наук). Среди других любопытнейших начинаний секция предполагала изучать искусство актера «как в плане исторической эволюции форм актерской игры, так и в плане психологии творчества актера»<sup>1</sup>.

Разработку анкеты вела Л.Я. Гуревич, секцией руководил тогда Н.Е. Эфрос, свойственное им обим восприятие актера оформилось под очевидным воздействием исканий К.С. Станиславского и сказалось в выстроенной системе вопросов<sup>2</sup>. Но Гуревич стремилась учесть все предшествовавшие опыты и (как помнил П.А. Марков, в те годы ученый секретарь секции) «специально изучала актерские анкеты различных стран Европы»<sup>3</sup>.

В развернутом предуведомлении к анкете говорилось: «Изучение актерского творчества до сих пор далеко от научной строгости и надлежащей объективности. Это побудило Институт театроведения (театральную секцию Российской академии художественных наук) образовать особую группу для исследования данной проблемы и, в частности, для разработки методов изучения актерского творчества. Чрезвычайная скудость объективного материала, который мог бы лечь в основу научного изучения, побуждает

<sup>1</sup> Отчет ГАХН. 1921–25. М., 1926. С. 31.

<sup>2</sup> После смерти Н.Е. Эфроса (1923) секцией заведовал В.А. Филиппов, также на каком-то этапе участвовавший в составлении анкеты. В «Отчете ГАХН. 1921–25» (с. 32) сказано, что входившая в театральную секцию «группа актера» во главе с Л.Я. Гуревич «разработала анкету, в основе составленную В.А. Филипповым». Там же отмечено, что Филиппов 16 января 1922 г. сделал доклад «Анкета по изучению творчества актера», а затем в ближайшие месяцы были прочитаны три доклада – Гуревич (об анкете, составленной французским психологом Альфредом Бине, 6 марта), В.Э. Морциом («Эрберт о творческой работе актера», 27 апреля) и А.П. Петровским («Метод изучения творчества актера, 29 апреля»). Петровский, замечательный актер-грим, мастер внешнего перевоплощения, опытный режиссер и авторитетный театральный педагог в свою очередь подробно ответил на анкету, когда вопросник был окончательно установлен. Тем актерам, кто предпочел бы дать ответы устно, представлялась возможность изложить свои суждения в беседе с представителями секции. Гуревич использовала первые

Обложка «Отчета ГАХН. 1921–1925». М., 1926



## Pro memoria

группу обратиться к некоторым художникам сцены в России и за границей с рядом вопросов, которые оформились при предварительном анализе творческих процессов актера»<sup>4</sup>. Публиковать собранные сведения не предполагалось – подчеркивалось, что они «послужат матерьялом лишь для чисто научной разработки». Более того, заполнявшего анкету просили отметить, какие из ответов «не подлежат вообще оглашению под его именем»<sup>5</sup>.

Анкета не касалась ни биографии, ни послужного списка тех, к кому была обращена, – все они были хорошо известны, внимание сосредотачивалось на психологии творчества.

Принцип вопросника был намеренно усложнен: составители не только надеялись зафиксировать сложившиеся взгляды актера, но дублирующими косвенными вопросами стремились выявить своеобразие методов каждого из опрашиваемых, возможно, неполно им осознаваемое. Сумма ответов должна была «дать материал по всем вопросам, связанным с подготовкой роли, ее исполнением, “жизнью образа на сцене” и проч.»<sup>6</sup>.

Задуманная с целью раскрыть общие проблемы актерского творчества, гахновская анкета повела к возникновению бесценных актерских автопортретов. Именно в этом качестве их следовало бы издать все вместе, проследив выявившиеся совпадения и расхождения и, главное, сосредотачиваясь на своеобразии творческого опыта выдающихся мастеров, закрепленном благодаря исследовательской пронизательности составителей вопросника<sup>7</sup>.

К концу мая 1923 года секция располагала первыми заполненными анкетами. Среди них была анкета А.Г. Коонен<sup>8</sup>.

В ее коротких, как правило, ответах автопортрет обладательницы уникального творческого метода проступает с замечательной отчетливостью. О приемах создания роли и требованиях к очередному спектаклю в них сказано ясно, легко, законченно. Точность органически рождающегося и безукоризненно взвешенного слова была свойственна Коонен.

«Желание играть» воспринималось ею как властное желание «освободить себя» и радость «проявить себя так, как в жизни нельзя». Высшей профессиональной актерской задачей она называла «преображение» в сценический образ, противопоставляя «преображение» общераспространенному взгляду на актерское переживание и перевоплощение<sup>9</sup>.

Создание роли совершалось у нее «путем направления своей личной реальной эмоции в определенные формы образа», вызывая вдохновлявшую ее задачу «раскрытия своих данных» в одних

пятнадцать полученных анкет в теоретическом очерке «Творчество актёра. О природе художественного переживания актёра на сцене», законченном в 1926 году и изданном в 1927 году. Машинписные копии ответов на гахновскую анкету сохранились во многих архивохранилищах и частных коллекциях.

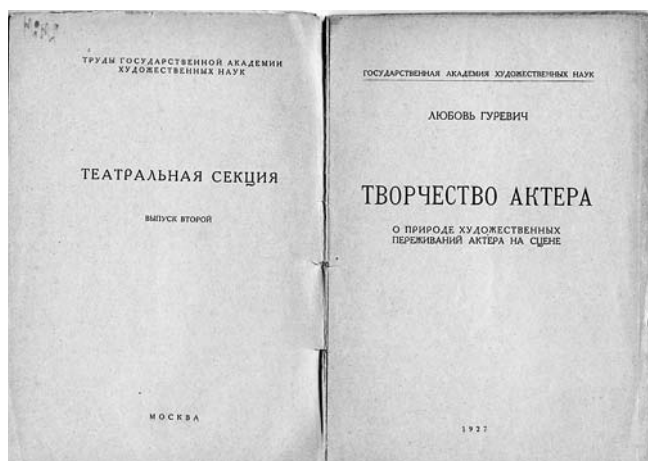
<sup>3</sup> Марков П.А. Книга воспоминаний. М., 1983, с.154–155.

<sup>4</sup> Цит. по экземпляру, направленному секцией В.Э. Мейерхольду (РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.2927, л.5).

<sup>5</sup> См. там же.

<sup>6</sup> Так сформулировано в хроникальной заметке о деятельности гахновской «группы актёра», составленной П.А. Марковым // Программы московских государственных и академических театров и зрелищных предприятий, 1923, № 11, 22–28 мая, с. 12.

Титульный разворот книги Л.Я. Гуревич «Творчество актёра». М., 1927





А.Г. Коонен. 1923

случаях и их «преодоления» в других. Без каких-либо оговорок она утверждала, что этому процессу самообнаружения и преобразования в творчестве ей «до А.Я. Таирова все режиссеры мешали» («казалось, что могу сделать лучше»). И хотя до встречи с Таириным она работала с К.С. Станиславским, В.И. Неми-

ровичем-Данченко, К.А. Марджановым, нельзя не верить ее неколебимому убеждению в том, что только Таиров открывал для нее возможность развития<sup>10</sup>.

Черты создаваемого образа она находила «преимущественно в себе», но заданный анкетой вопрос о том, становятся ли материалом

<sup>7</sup> В последующие годы в ГАХН возникали новые редакции этой анкеты – стоит сопоставить вопросник 1922/23 года с анкетой, заполненной М.И. Бабановой 1929/30 году (См.: Мейерхольд и другие. М., 2000, с. 523–530). Первой была опубликована, очевидно, анкета Н.А. Смирновой, вдовы Н.Е. Эфроса, в отредактированной П.А. Марковым книге ее воспоминаний (М., 1947).

В 1948 году в седьмой книге «Театрального альманаха» ВТО напечатаны анкеты М.Н. Ермоловой, Е.К. Лешковской, А.П. Петровского и В.В. Лужского, и им была предпослана статья П. Якобсона «Актеры о своем творчестве». Анкеты В.И. Качалова и М.А. Чехова вошли в посвященные им сборники. В 1965 году в журнале «Театр» (№ 6, с. 98–102) М. Долинский и С. Черток напечатали обзор «18 актеров о себе», построенный на подборке анкет, хранящихся в рукописном отделе Библиотеки им. Ленина.

<sup>8</sup> См.: Программы московских государственных и академических театров и зрелищных предприятий, 1923, № 11, 22–28 мая, с. 12. Тогда же были получены ответы М.Н. Ермоловой, Е.К. Лешковской, М.А. Чехова, А.П. Петровского, В.В. Лужского.

<sup>9</sup> См. ниже в «Анжете» пункты 61 и 6.

<sup>10</sup> См. пункты 8, 17 и 26.

*Pro memoria*

роли ее «собственные жизненные переживания», со сдержанной убежденностью переключила в иной план и укрупнила, отметив неизбежность отражения личности творца в его созданиях. Она считала фальшью «сбиваться на личные переживания» на сцене. Сценическая эмоция была, по ее словам, «вполне моя, реальна», но – и это было решающим – преображалась благодаря подчинению виртуозно разработанному «ритму образа». Установив «ритмические основы» языка очередной роли, Коонен подчиняла им исполнение. Ритм, последовательно закрепленный, приобретал те особенности, которые казались актрисе и режиссеру необходимыми, он определял наполнение роли, ее своеобразие, и это не допускало отнести сценическое переживание к «вполне жизненным»: оно одновременно было «и как в жизни, и не как в жизни». Так возникло искомое актрисой внутреннее преображение<sup>11</sup>.

О процессе подготовки роли в анкете сказано с категорически звучащей определенностью: «Никакого аналитического подхода». К намеренному комбинированию возможных элементов создаваемого образа Коонен не прибегала и не искала опоры в каких-либо образцах – ни в литературных источниках, ни у тех, кого наблюдала в жизни, не считала нужным подробно погружаться во внешние условия жизни героинь<sup>12</sup>.

Их внешний облик она находила «исключительно в своем чувствовании роли». Пластику заранее не обдумывала, жесты и мимика рождались «в процессе исканий с режиссером». Могла после репетиции проверить найденные краски перед зеркалом. Но не обязательно

закрепляла их – диктуемые стилем спектакля, они могли раз от раза импровизационно варьироваться. Утвержденный рисунок роли никогда не воспроизводила механически, всякий раз он выстраивался заново, меняясь в деталях<sup>13</sup>.

Возвращаясь к вопросу о «жизни образа» в очередных спектаклях, она подчеркивала, что «всякое переживание на сцене произвольно вызвано», но констатировала, что творческий процесс совершается при каждом исполнении, и как о непреложном условии говорила о безусловной необходимости «творческого переживания <...> при каждом повторении»<sup>14</sup>.

Она не испытывала нужды специально «настраиваться» перед спектаклем (с иронической улыбкой отвела вопрос о том, не чувствует ли себя в день спектакля с утра персонажем, которого играет вечером). Она владела способностью «сосредоточиться перед самым выходом». Среди многих способов достигать собранности у нее были приемы «импровизационного свойства»; знала, что перед выходом можно спорить с кем-либо за кулисами, но вредно «злиться». Собранность перед выходом становилась главным условием для появления «сценической эмоции», возникавшей сразу же при мгновенном погружении в логику сценических событий, при включении в «ряд задач, лежащих в общем рисунке роли». Знала, что воспроизведение закрепленного внешнего приема может повести к пробуждению переживания – «но не всегда»<sup>15</sup>.

Способ достигать наиболее продуктивного соотношения между своим собственным нынешним самочувствием и создаваемым



А. Коонен – Маша.  
«Живой труп»

<sup>11</sup> См. пункты 5, 37, 51 и 3.

<sup>12</sup> См. пункты 8, 15 и 7.

<sup>13</sup> См. пункты 18, 19 и 21.

<sup>14</sup> См. пункты 58, 55 и 50.

<sup>15</sup> См. пункты 28–29, 32, 30.

## Наше наследие

сегодня на подмостках сценическим образом она навсегда усвоила в школе Станиславского: «Самое важное – быть мышечно не напряженной, потому что это дает простор эмоциям»<sup>16</sup>. Таков был для нее необходимый залог абсолютной творческой свободы – открывалась возможность последовательного и полного осуществления предстоящих сценических задач. (Отражение приемов, разработанных Станиславским и становившихся общим достоянием, проступает и в некоторых других ее ответах.)

Созная, что «вполне трезвым наблюдателем на сцене быть нельзя», она знала по опыту, что «инстинкт» более чем «самоконтроль» помогает точности в соблюдении установленного рисунка. Во время спектакля, разумеется, помнила, что находится на сцене («знаю, что все это не реально»), обычно «слышала» (но не «слушала») себя. Была уверена, что при любых случайностях, ошибках партнеров, капризах памяти – «всегда есть выходы». Не забывалась «до потери сознания», но оставила важное признание: «Моментами чувствуешь себя надо всем, когда охватывает творческое вдохновение. Почти род безумия. Но это ощущение далеко от физиологического»<sup>17</sup>.

Таковы особенности (разумеется, не все) мастерства Алисы Коонен, «кристаллизовавшегося в пламени преодоления изжитых приемов» – так определил А.Я. Таиров в 1921 году в «Записках режиссера» путь выработки актрисой ее абсолютно индивидуальной внешней и внутренней техники<sup>18</sup>. Такими они предстают в ее ответах на анкету ГАХН.

На просьбу перечислить роли, которые считает наиболее

удачными, Коонен выбрала те, которые оценивала как «сдвиги», «удачные шаги в работе».

Среди них нет ни Маши из «Живого трупа» (МХТ, 1911), ни Пьеретты («Покрывало Пьеретты», Свободный театр, 1913, Камерный театр, 1916). Нет ни Сакунталы (1914), ни Жирофле (1922). Их отсутствие едва ли случайно. Все это были ее признанные победы. Надо ли думать, что она не относилась к «удачным шагам в работе»? Может быть, дело в том, что ее Маша была выдающейся победой метода Художественного театра, высоким образцом психологической портретописи, составлявшей программное достижение толстовского спектакля МХТ, и, безусловно пробудив и оформив потенциальные возможности актрисы, осталась в стороне от магистрали ее творчества. Может быть, Коонен соглашалась и с тем, что при несомненном и шумном успехе в роли Пьеретты она не овладела полностью спецификой пантомимы и «разрушала порой музыкальную ткань психологическим реализмом переживаний»<sup>19</sup>. Или же это случаи расхождения ее субъективных мнений с подлинным значением одержанных завоеваний.

Проследить логику творческих «сдвигов», которыми – помимо прославивших ее ролей Митиль, Анитры, Саломеи, Федры – несомненно были для Коонен отмеченные в анкете роли, сыгранные в летнем малаховском театре и в спектаклях Камерного театра, относимых к «проходным», еще предстоит биографам актрисы и исследователям ее творчества. В ряде случаев им помогут ее мемуары<sup>20</sup>.

<sup>16</sup> См. пункт 37.

<sup>17</sup> См. пункты 57, 36 и 52.

<sup>18</sup> Цит. по: А.Я. Таиров. *Записки режиссера, статьи, беседы, речи, письма*. М., 1970, с.104–105.

<sup>19</sup> Марков П.А. *О театре*. Т. 2. М., 1974, с. 287.

<sup>20</sup> См.: Алиса Коонен. *Страницы жизни*. М., 1975.

А. Коонен – Пьеретта. «Покрывало Пьеретты»



Алиса КООНЕН

## АНКЕТА ПО ПСИХОЛОГИИ АКТЕРСКОГО ТВОРЧЕСТВА

I

**1. Что Вам дает первое ознакомление с пьесой для Вашей актерской работы.**

– Очень трудно ответить. В памяти остаются отдельные частности, например, рассказ Терамена в «Федре», которые захватывают и приближают пьесу. Это не непременно своя роль и не лучшие места в роли. Иногда захватывают отдельные образы. Например: «...в пыли благородной быстро летящих колесниц»<sup>1</sup>. Через эти фразы приближается пьеса.

**2. Видите ли Вы при подготовительной работе образы других лиц пьесы и как они влияют на Ваше творчество.**

– Только на репетициях.

**3. Характер языка пьесы, его музыкальность и ритмичность оказывают ли влияние на Вашу актерскую работу.**

– Да, конечно. Тот же пример «Федры». Очень подчиняет стих. Если пьеса написана прозой, то сама ищешь его ритмических основ.

**4. Подготавливая роль, интересуетесь ли Вы преимущественно ею, или всей пьесой.**

– Всегда по-разному.

В «Благовещении» сперва увидела Мару, которая помогла мне осветить образ Виолен<sup>2</sup>. Думаю, что это стоит в зависимости от силы образа.

**5. Жизненное событие или Ваше собственное жизненное переживание служат ли Вам материалом для актерской работы.**

– Человеческая личность влияет на работу настолько, насколько все влияет на творчество<sup>3</sup>.

**6. Отыскиваете ли Вы в себе черты роли, или ищите Вы их в окружающих Вас лицах, а также в источниках литературных.**

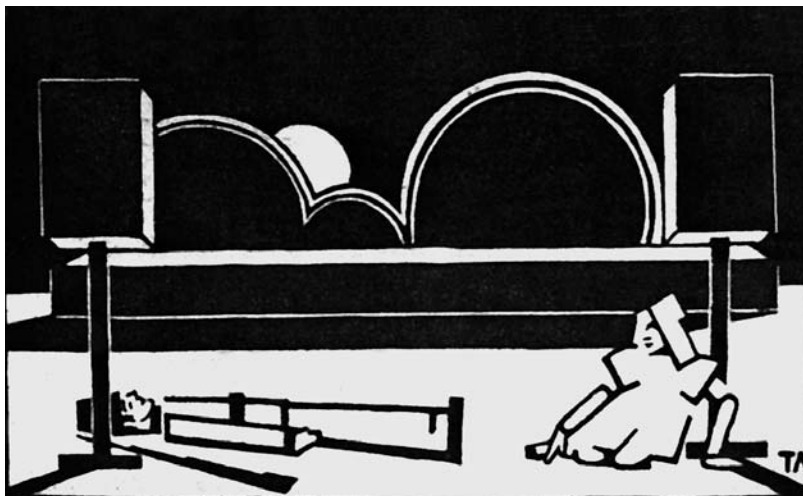
<sup>1</sup> Приведена строка из роли Федры (акт 1, сцена 3), иначе читающаяся в опубликованном переводе «Федры» Ж. Расина, выполненном В.Я. Брюсовым (М.-Л., 1940, с.44): «Когда увижу в пыли благородной | Я легкий лед блестящей колесницы!»

<sup>2</sup> Ср. пункт 60. Премьера «Благовещения» П. Клоделя в Камерном театре – 16 ноября 1920 г.

<sup>3</sup> «Вся наша личная жизнь неразрывно, вплотную связана с нашим творчеством (у женщин особенно, по-моему)», – писала А.Г. Коонен в короткой заметке о себе для сборника автобиографий «Актеры и режиссеры» (М., 1928, с. 252).

А. Коонен – Федра





– Преимущественно в себе. В противоположность «переживанию» думаю, что самое существенное в актере – преобразование.

**7. Не случается ли Вам при создании сценического образа исходить от определенного реального лица, знакомого Вами в жизни. И в какой мере выбранный образец Вас связывает.**

– С заранее обдуманном намерением не приходилось. Может быть, повторяла то, что отлагалось само собою в жизни. Так, например, в «Ящике с игрушками»<sup>4</sup> кукла оказалась похожей на мою племянницу. Однако это не было подражанием, скорее встречей с ее детской сущностью. Дар имитации есть, но в творчестве им не пользуюсь.

**8. Возникает ли в Вашем представлении тип, который Вам предстоит изображать сразу, путем непосредственного его ощущения, или вы доходите до него путем его обдумывания и комбинирования различных слагающих его элементов.**

– Намеренно<sup>5</sup> не комбинирую. Никакого аналитического подхода. Образ возникает путем направления

своей личной реальной эмоции в определенные формы образа, требующие режиссером.

**9. Что раньше возникает – психологический, пластический или звучащий образ роли.**

– Всегда по-разному. В зависимости от образа и пьесы. В «Голубом ковре»<sup>6</sup> первоначально возник внешний образ, в «Федре»<sup>7</sup> внешний образ пришел значительно позднее. Роль Митиль долгое время репетировала пантомимой и только потом внесла слова роли<sup>8</sup>.

**10. При подготовке роли не можете ли Вы установить момента, от которого для вас оживает роль.**

Вопрос отставлен без ответа.

**11. Не было ли в Вашей практике случая, что роль оживала от отдельного слова или толчка извне.**

Вопрос оставлен без ответа.

**12. Устанавливаете ли Вы в период подготовительной работы текст роли.**

– Меняю и устанавливаю текст, но вместе с режиссером. Инициатива моя или его.

«Ящик с игрушками». Картина 11, «После боя». Рис. Т. Лерман из газеты «7 дней Камерного театра»

<sup>4</sup> Пантомима «Ящик с игрушками» на музыку К. Дебюсси была показана в Камерном театре 21 декабря 1917 г.

<sup>5</sup> В машинописи 1923 года прочтено неточно: «Направление».

<sup>6</sup> «Голубой ковер» Л.Н. Столицы Камерный театр показал 23 января 1917 г.

<sup>7</sup> Премьера «Федры» – 8 февраля 1922 г.

<sup>8</sup> О формировании пластического и словесного рисунка этой роли в «Страницах жизни» (с. 66) сказано определеннее: «Роль Митили почти немая, хотя девочка на протяжении всего спектакля не сходит со сцены. Вначале я как-то даже не замечала этого. Но мало-помалу у меня стали прорываться какие-то слова, фразы, восклицания. Я видела, что Суллержицкий записывал их. Постепенно моя роль росла и из немой становилась говорящей. <...> Текст, который я внесла в свою роль, К.С. утвердил, и он был вписан в суфлерский экземпляр».

А. Коонен – Кукла. «Ящик с игрушками»





**13. При повторении спектаклей, не меняются ли Вами отдельные места текста роли.**

– Если меняются, то только по указанию и соглашению режиссера.

**14. Вслух или про себя учитесь Вы свои роли.**

– Роль не учу. Укладывается в памяти сама собою.

**15. Приходилось ли Вам пользоваться при разработке роли литературными, художественными и научными источниками.**

– Нет, но работая Адриенну, читала ее письма<sup>9</sup>. Они заражали ее образом. Вернее, пользуюсь только тем материалом, который может заразить творчески.

**16. Представляете ли Вы себе, в период подготовки, внешние условия, в которых живет изображаемое Вами лицо.**

– Специально нет. Но работая Адриенну – чувствовала пафос, среду, в которой жила и работала Адриенна.

**17. Идете ли Вы при создании внешнего облика роли непосредственно от своих внешних данных, или Вы ищете способов приспособить себя к идеальному, по Вашему мнению, облику роли.**

– Иду к преодолению или раскрытию своих данных, стараясь быть в образе.

**18. Ищете ли Вы в тексте роли (или пьесы), или в источниках посторонних внешний облик роли (грим, костюм и т.д.)**

– Исключительно в своем чувствовании образа. (Историческая Адриенна была толстенькая и носу нее был с горбинкой.)

**19. Обдумываете ли Вы свой жест и мимику в период подготовки или они рождаются у Вас непосредственно.**

– Не обдумываю. Рождаются в процессе искания с режиссером.

**20. Слушаете ли Вы свою речь: в период подготовки, во время спектакля.**

– Да, слышу. Вернее, чем: слушаю.

**21. Подготавливая роль, выверяете ли вы себя перед зеркалом.**

– Не выверяю, но иногда, сделав жест, смотрю в зеркало. Иногда случайно увижу. Проверяю после работы, когда жест найден. Но всякое искание перед зеркалом убивает непосредственность.

**22. Готовя роль, видите ли Вы себя играющей роль, и в какой мере подробно.**

А. Коонен – Адриенна Лекувьер

<sup>9</sup> Премьера «Адриенны Лекувьер» Э. Скриба и Э. Легуве – 25 ноября 1919 г.; о знакомстве с парижским изданием писем Адриенны Лекувьер см.: «Страницы жизни», с. 251–252.

А. Коонен – Виолетта «Благовещение»





## Наше наследие

– Такой образ начинает возникать в какой-то период работы, так возник образ Федры, когда искала грим Федры на саломеевском гриме. Но возникает всегда в очень смутных очертаниях.

**23. Готовя роль, включаете ли Вы в свою работу в качестве подготовительных упражнений и такие моменты, каких в самой пьесе нет.**

– Да. Чтобы найти образ. Иногда мечтаю о роли, вижу зрительный рисунок – Саломею, гуляющую по саду, пробегающую по лестнице<sup>10</sup>.

**24. Мешает ли Вам готовить или играть роль, если Вы видели ее в чужом исполнении.**

– Вероятно, не захотела бы смотреть. Если бы была очень большая артистка, то имело бы отрицательное значение.

**25. Какая часть работы над ролью производится Вами на репетициях, какая вне репетиции (дома) и какая для Вас существеннее.**

– В общем, в зависимости от пьес. Но работа на сцене всегда существеннее.

### II

**26. В какой мере помогает или мешает Вам режиссер.**

– Смотря какой режиссер. До А.Я. Таирова все режиссеры мешали. Казалось, что могу сделать лучше. Режиссер помогает, когда дает индивидуальности развиваться.

**27. Улавливаете ли Вы существенные различия в своем исполнении на последних репетициях, когда роль уже разработана, и первом публичном спектакле (или публичной генеральной репетиции). Не случалось ли Вам при таком первом публичном исполнении вносить существенное изменение в исполнение, в отдельные сцены или в общую окраску роли. Не можете ли Вы указать, что оказало такое изменяющее действие.**

– Безусловно. Как всякое воздействие зала. Меняла отдельные места роли.

**28–29. Можете ли Вы по своему желанию вызвать нужное по роли состояние духа. Нужно ли Вам для этого предварительно настроиться.**

– Настраиваться не надо. Трагедию надо репетировать в бодром настроении и играть в хорошем настроении. Дело не в настроении, а в том, чтобы сосредоточиться перед самым выходом, собраться, не злиться.

<sup>10</sup> Премьера «Саломеи» О. Уайльда – 9 октября 1917 г.

А. Коонен – Саломея



## Pro memoria

**30. Нет ли у Вас каких-либо приемов, позволяющих вызвать сценические эмоции.**

– Приемов очень много.

Иногда импровизационного свойства. Можно перед выходом спорить и т.п., но все это не сценические эмоции. Сценические эмоции предполагают ряд задач, лежащих в общем рисунке роли.

**31. Прибегаете ли Вы перед спектаклем к искусственным возбуждающим средствам; в виде правила для Вас или в виде исключения. (Спрашивающие ругаются за полную тайну ответа.) Может быть, Вы следили за влиянием таких искусственно возбуждающих средств на игре других.**

– Следила, Чабров принимал капли перед вторым актом «Пьеретты»<sup>11</sup>.

Сама иногда пью кофе, когда мало силы.

**32. Замечали ли Вы, что в день спектакля с утра Вы преображаетесь в то лицо, которое вечером Вы изображаете.**

– Конечно, нет. Можно было бы сойти с ума и горничные бы разбежались.

## III

**33. Волнение первого спектакля оказывало ли влияние на Вашу игру, и если оказывало, то какое.**

– Когда в первый раз играешь, то личное волнение очень мешает, так как оно мешает сосредоточиться и собраться.

**34. Существует ли для Вас различие (и по возможности какое) в исполнении роли перед наполненной или мало наполненной залой.**

– Приятно, когда зал наполнен. Тогда самочувствие публики

сильнее передается. Зритель всегда воспринимается как масса.

**35. Как отражается на Вашем самочувствии во время спектакля: а) костюм, б) грим, в) декорации, г) бутафория.**

– В зависимости от того, насколько удачно разрешено режиссером и декоратором. Например, пол у нас в театре всегда помогает, но стены, которые пока еще не совсем разрешены, иногда мешают.

**36. В какой мере Вы чувствуете как реальность то, что происходит вокруг Вас на сцене.**

– Никаких иллюзий не бывает. Всегда чувствую, что я на сцене, и знаю, что все это не реально, что это кулисы и т.д.

**37. Обстоятельства Вашей жизни, имеющие в данный момент сходство с тем, что происходит на сцене, оказывает ли влияние на Вашу игру.**

– Влияют очень различно.

Иногда помогают, иногда мешают. Например, мешает злоба. Очень важно быть в хорошем настроении и не напряженной. Можно играть комедию после истерики, так как чувствуешь физическую пассивность и успокоение.

Самое важное быть мышечно не напряженной, потому что это дает простор эмоции<sup>12</sup>.

Если играешь влюбленную и сама влюблена, то играть будешь хуже, потому что будешь сбиваться на личное переживание. Это фальшь. Если очень страдаешь, то это помогает игре, так как опять-таки предполагает физическую пассивность.

**38. Исполнялась ли Вами комическая или веселая роль в то время, когда Вы расстроены каким-либо несчастьем, и как это отражалось на Вашей игре, как отражалось на публике.**

<sup>11</sup> А.А.Чабров был исполнителем роли Арлекина и партнером А.Г. Коонен–Пьеретты в постановленном А.Я. Таировым спектакле Свободного театра «Покрывало Пьеретты», премьера – 4 ноября 1913 г. «Главное, что принесло ему удачу в этой роли, был его воистину сатанинский темперамент» («Страницы жизни», с. 183).

<sup>12</sup> В «Страницах жизни» (с. 274–275) Коонен привела слова А.Я. Таирова о том, что она «владеет самой гениальной заповедью Станиславского» – «играет на ослабленных мышцах, без физического напряжения, и потому не устает». И подчеркнула: «Между прочим, в эту заповедь Станиславского Александр Яковлевич очень верил».

А. Чабров – Арлекин.  
Рис. Мака



## Наше наследие

– Могу быть очень расстроена, но играть очень весело. Это иногда подзадоривает; злость мешает.

**39. Приходилось ли Вам использовать в своей игре случайности спектакля.**

– О, да. Очень часто. В «Синей птице» потеряла штанишки. На этом построила целую сцену. Однажды, в сцене страны воспоминаний с Тильтиль-Халютиной сделалась истерика. Тогда я говорила сама с собой и за себя и за нее. На первом представлении «Женитьбы Фигаро»<sup>13</sup> в зале произошел пожар. Я играла Сюзанну, и когда на сцене потух свет, сказала: «Пойди, зажги канделябры».

**40. Способны ли расстроить Вашу игру ошибки партнера в тексте, неожиданные изменения в мизансцене, задержка выхода и т.д.**

– Всегда бывает неприятно, но всегда есть выходы.

**41. Приходилось ли Вам вследствие случайного ослабления памяти импровизировать текст, и как это отражалось на сценических Ваших чувствах.**

– Приходилось. В «Жирофле»<sup>14</sup> во время дуэта с Мурзуком начала петь не те слова. Тогда сценически стала играть передразнивание. В четвертом акте «Адриенны» забыла слова, сделала очень большую паузу, и чтобы оправдать ее, сыграла обморок, после которого начала говорить. Иногда, как например в «Федре», перед выходом охватывает страх перед текстом роли.

**42. Чувствуете ли Вы, когда играете, настроение зрительного зала.**

– Очень чувствую. Настроение аудитории всегда передается.

**43. Как влияют на Вас рукоплескания и вызовы зрительного зала.**

– Очень приятно, если только это не граничит с психопатством.

**44. Во время антрактов и после спектакля, не сохраняете ли Вы невольно тон и осанку лица, Вами изображаемого.**

– Какие-то чувства, которыми волновалась во время спектакля, остаются. После «Жирофле» всегда веселое настроение.

**45. После ухода со сцены медленно ли Вы приходите в свое обычное состояние.**

– После спектакля всегда остаешься в очень большом возбуждении.

**46. Какое влияние оказывает на Вашу игру отзывы публики и критики.**

– Смотря по тому, кто отзывается или кто пишет. Публике верю больше.

**47. Помогал ли Вам критический анализ Вашего исполнения, даваемый театральными рецензиями. Извлекали ли Вы полезные для Вашего исполнения указания. Вносили ли Вы изменения в свое исполнение под влиянием таких указаний.**

– Рецензии очень быстро забываются. Отдельные разговоры помогают очень. Если бы писали настоящие рецензии, возможно, они влияли бы.

**48. Отношение труппы и партнеров к вам лично, оказывает ли влияние на Вашу игру.**

– Вероятно, да.

**49. Личное Ваше отношение к партнеру оказывает ли влияние на Вашу игру.**

– Если я не безразлична, но он безразличен, то играть неприятно.

## IV

**50. Считаете ли Вы необходимым сценическое переживание в самом спектакле, при каждом**



С.Ю. Судейкин.  
Эскиз костюмов к  
«Женитьбе Фигаро»

А. Коонен – Сюзанна.  
Шарж К.К.

<sup>13</sup> Премьера «Женитьбы Фигаро»  
П. Бомарше – 10 октября 1915 г.

<sup>14</sup> В оперетте Ш. Лекока «Жирофле-  
Жирофля» (преьера 3 октября  
1922 г.) Коонен играла роли сестер-  
двойняшек. Роль Мурзука в очередь  
играли Л.А. Фенин и К.В. Эггерт.

## Pro memoria

**его повторении (как это считал Сальвини) или лишь в процессе подготовки (как это считал Коклен).**

– Творческое переживание считаю <необходимым> при каждом повторении.

**51. Есть ли по Вашему мнению отличие от эмоций сценических и жизненных, и в чем оно, по Вашему, заключается.**

– Есть. Сценическая эмоция входит в ритм образа, который я творю. Эта эмоция вполне моя, реальна, но подчиняется ритму образа, делается эмоцией от искусства. Иначе, играя Федру или Адриенну, давно бы сошла с ума.

**52. Забываетесь ли Вы целиком в роли, в отдельных местах роли, и в каких.**

**Если Вы забываетесь, то какое впечатление производит это на публику.**

– Не забываюсь до потери сознания, но моментами чувствуешь себя надо всем, когда охватывает творческое вдохновение. Почти род безумия. Но это ощущение далеко от физиологического. В такие минуты можно изменить мизансцену. В «Адриенне» в сцене отравления казалось, что чувствую на губах вкус яда. Этот спектакль публику захватил.

**53. Моменты переживания на сцене вызывают ли у Вас подлинные жизненные переживания.**

– Вызывают переживания, которые не могут быть отнесены целиком к жизненным: и как в жизни, и не как в жизни.

**54. Можете ли Вы произвольно вызвать слезы, бледность, задержку дыхания.**

– Технические приемы есть, но я к ним не прибегаю. Я не вызываю бледность и слезы, но играю то, что

бывает, когда человек бледнеет или плачет.

**55. Что по Вашему мнению производит большее впечатление на зрителей: непосредственное переживание или произвольно вызванное.**

– Всякое переживание на сцене произвольно вызвано.

**56. Не замечали ли Вы, что в случае отсутствия переживания при исполнении правильное внешнее выражение переживания способствует возникновению переживания.**

– Очень часто, но не всегда.

**57. Бывает ли с Вами во время игры, что часть Ваших мыслительных способностей поглощена ролью и в то же время Вы способны контролировать себя и дать отчет в том впечатлении, которое Вы производите на публику.**

– Если я не в ударе, то может быть. Иногда слушаешь себя, но вполне трезвым наблюдателем на сцене быть нельзя. Очень помогает инстинкт.

**58. Совершается ли в Вас творческий процесс при каждом исполнении роли или только при ее создании.**

– При каждом.

**59. Перечислите роли, которые Вы считаете наиболее удачными.**

– Митиль, Анитра, Сюзанна («В царстве скуки»), «Принцесса Греза», «Романтики», «Два мира», «Духов день в Толедо», «Голубой ковер», «Фамира Кифаред», Саломея, Адриенна, Федра, «Ящик с игрушками», все это были сдвиги, удачные шаги в работе. Наиболее удачные роли подчеркнула<sup>15</sup>.

**60. Перечислите роли, которые Вы больше всего любите.**

<sup>15</sup> Названы роли, сыгранные в МХТ: Митиль («Синяя птица» М. Метерлинка, 30 сентября 1908 г.) и Анитра («Пер Гюнт» Г. Ибсена, 9 октября 1912 г.);

в труппе Малаховского театра летом 1912 года:

Сюзанна («В царстве скуки»

Э. Пальерона, 17 июня), Мелисанда

(«Принцесса Греза» Э. Ростана,

22 июля), Сильветта («Романтики»

Э. Ростана, 29 июня);

в Камерном театре:

Сагиль («Два мира» Т. Гедберга,

30 декабря 1915 г.), Розалия

(пантомима М.А. Кузмина «Духов

день в Толедо», 23 марта 1915 г.),

Мневер («Голубой ковер» Л.Н. Сто-

лицы, 23 января 1917 г.), вакханка

(«Фамира Кифаред» И.Ф. Аннен-

ского, 2 ноября 1916 г.), Саломея

(9 октября 1917 г.), Адриенна

Лекуврер (25 ноября 1919 г.), Федра

(8 февраля 1922 г.), Кукла («Ящик с

игрушками» К. Дебюсси, 21 декабря

1917 г.).



А. Коонен – Сагиль.  
«Два мира»

## Наше наследие

– Вообще люблю то, что делаю. Не люблю Джульетты<sup>16</sup>, «Благовещения»<sup>17</sup>.

Самая любимая – Адриенна.

**61. Не можете ли Вы указать, за что Вы любите перечисленные роли.**

– Люблю за то, что освобождаешь себя. Желание играть есть желание по существу освободить себя и радость проявить себя так, как в жизни нельзя.

**62. Всегда ли любимые роли признаются наиболее удачными.**

– Не всегда. Я любила «Духов день в Толедо» и «Голубой ковер», а их ругали.

**63. Испытываете ли Вы во время игры на сцене особенное чувство радости и чем, по Вашему, это особое чувство вызывается.**

– Конечно, испытываю.

См. пункт 61.

**64. Получаете ли Вы больше удовлетворения от ролей, типы которых Вам симпатичны**

**и характер коих сходен с Вашим, или напротив, Вам приятнее изображать лиц, противоположных Вам.**

– Трудно сказать. Не разграничиваю. Хочется играть Медею, но в себе самой черт Медеи нет. Хочется играть Орлеанскую деву – она очень близка.

**65. Играя роль несколько раз, одинаково ли Вы ее играете.**

– Никогда одинаково не играла.

**66. Влияет ли на Ваше исполнение перемена театра (здания или коллектива), чувствуете ли Вы различие в своих творческих и сценических самочувствиях зависимость от перемены театра.**

– Не особенно значительное, но имеет. Халтура всегда неприятна, но встреча с новыми и культурными людьми действует очень приятно (участие в «Стеньке Разине» в театре им. Комиссаржевской)<sup>18</sup>.

**67. Замечаете ли Вы тот момент в часто играемой роли, когда утрачивается свежесть**



А. Коонен – Розалия.  
«Духов день в Толедо»

<sup>16</sup> Свою «нелюбовь» к роли Джульетты в трагедии В. Шекспира (преьера 17 мая 1921 г.) Коонен мотивировала в «Страницах жизни» (см. с. 269–270).

<sup>17</sup> В «Страницах жизни» (с. 267) сказано иначе: «Роли Виолен – одна из очень любимых моих ролей. Новой была для меня фактура образа, в котором со светлым лирическим началом соединялась великая сила духа».

<sup>18</sup> «Стенька Разин» В.В. Каменского был показан в первую годовщину Октябрьской революции на сцене Введенского народного дома труппой Театра им. В.Ф. Комиссаржевской и специально мобилизованными актерами, в числе которых была А.Г. Коонен. Режиссировали В.Г. Сахновский и А.П. Зонов. «Царевну Мейран играла Алиса Коонен, тогда еще увлекавшаяся внешней красотой движения и звука, но с ослепительным обаянием передававшая и нежность любви и злой темперамент Мейран», – вспоминал в 1957 г. П.А. Марков (О театре. Т. 1. М., 1974, с. 448). Об атмосфере подготовки спектакля см.: «Страницы жизни», с. 245–246.

А.А. Веснин. Костюм Виолен для спектакля «Благовещение»



*Pro memoria*


А. Коонен – Мневен.  
«Голубой ковер»

П.В. Кузнецов.  
Эскиз костюма Мейран  
для спектакля «Стенька  
Разин» В.В. Каменского

**исполнения. Не можете ли Вы дать более или менее определенную цифру такого спектакля.**

**И делаете ли Вы что-нибудь, чтобы устранить это.**

– Цифру установить нельзя. Начинается с того, что удавшийся акт после некоторого количества спектаклей, например, десяти, становится хуже. Например: сперва лучше удавался второй акт «Федры», потом лучше стал четвертый. Тогда приходится работать снова дома. Это совпадает с приглушением творческого ощущения при исполнении.

**68. Приходилось ли Вам играть вновь роль после большого перерыва и связывало ли Вас первое Ваше воплощение роли при таком повторном ее приготовлении.**

– Если роль была неудачна, то связывает неприятно. Если удачна – то очень помогает, потому что этим приготовлена почва для нового воплощения.

**Публикация Нины Панфиловой и  
Олега Фельдмана**

Публикуемые  
фотопортреты  
А.Г. Коонен в ее  
основных ролях – из  
коллекции ЦНБ СТД