читал твою книгу, как
"Нагорную проповедь",
и спешу сказать: Спасибо.
Эта скромная работа...
дороже многих наукообразных
кафедральных кирпичей
о системе и ее элементах,
у тебя все искренне
и одухотворено, даже
неудачные частности.
Прочел и вздохнул легче.
Спасибо тебе. Буду ее беречь
и давать читать многим».

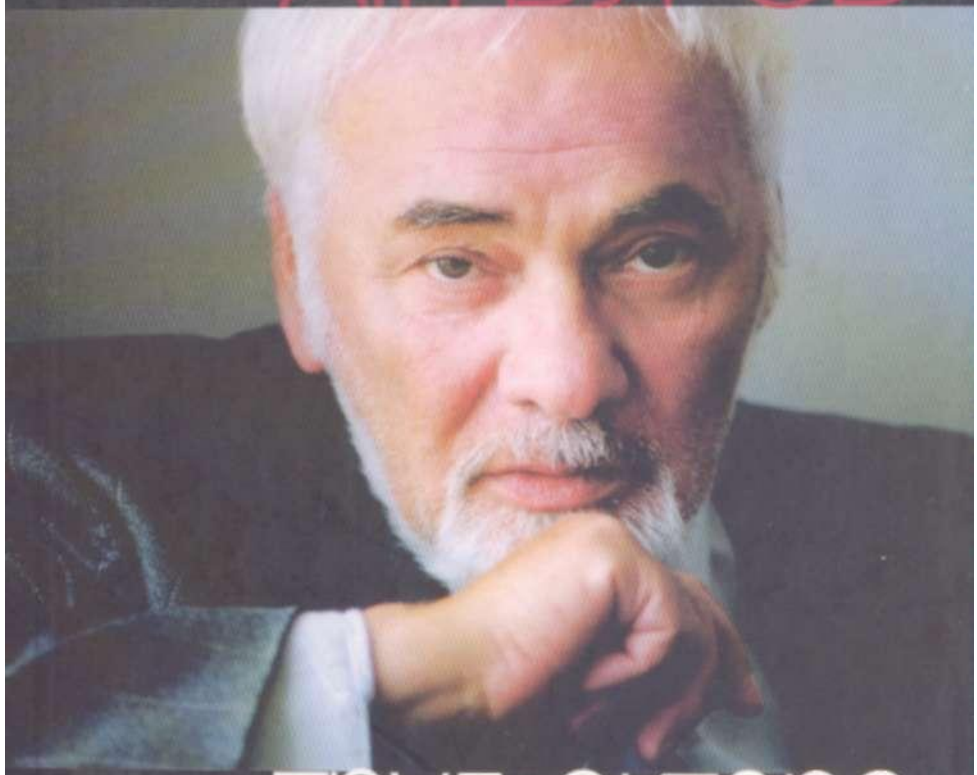
*Из письма П. И. Фоменко*
*А. Г. Бурову*
*от 7 декабря 1982 года*

ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ГИТИС»

85.330.76
Б 91

ВАХТАНГОВСКАЯ БИБЛИОТЕКА

А.Г. БУРОВ



# труд актера и педагога

ВАХТАНГОВСКАЯ БИБЛИОТЕКА

# А Г RVPOR

# труд актера
# I педагога

АКТЕР И ОБРАЗ
СВЕРХЗАДАЧА
РЕЖИССУРА И ПЕДАГОГИКА

Под общей редакцией П.Е. Любимцева

«ГИТИС»
Москва
2007

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ИНСТИТУТ ИМЕНИ БОРИСА ЩУКИНА
при Государственном академическом театре
имени Евг. Вахтангова

*Книга издана при финансовой поддержке
Федерального агентства по культуре и кинематографии*

313116

**Челябинская государственная
академия культуры и искусств**

**Научная библиотека**

А. Г. Буров

Труд актера и педагога. М.: РАТИ-ГИТИС, 2007. 364 с, илл.

**ISBN 978-5-91328-049-7**

Книга известного театрального педагога, профессора театрального института имени Бориса Щукина А. Г. Бурова (1936—2005) состоит из трех его больших теоретических работ: "Актер и образ", "Сверхзадача", "Режиссура и педагогика". С замечательным азартом и вкусом автор предлагает читателям свою "Теорию театра", основанную как на собственном опыте, так и на богатейшем опыте выдающихся мастеров русского и европейского театров.

Стиль А. Г. Бурова— легкий, теплый и чрезвычайно темпераментный — способен доставить истинное удовольствие всем, кому небезразлична судьба Российского драматического театра

Настоящее издание рекомендуется в качестве учебного пособия преподавателям, студентам, магистрантам, аспирантам театральных вузов, вузов искусства и культуры.

**О Одинокова А Ф . 2007**
**О Любимцев П Е . вступление. 2007**
**С Театральный институт имени Бориса Щукина при Государственном академическом театре им Ввт Вахтангова. 2007**

## ВОЗВРАЩЕНИЕ К ПРОСТЫМ ИСТИНАМ

Альберт Григорьевич Буров (1936—2005) был одним из тех, без кого трудно представить историю нашего театрального образования! Вся его жизнь теснейшим образом связана с Московской Вахтанговской школой (ныне— Театральный институт им. Бориса Щукина), с той педагогической традицией, которая сформирована непосредственными учениками Евгения Багратионовича Вахтангова— Б.Е.Захавой. Л.М. Шахматовым, В. К. Львовой, А. А. Орочко, И. М. Рапопортом. В. И. Москвиным...

Щукинское училище (так назывался тогда этот славный вуз) А. Г. Буров окончил в 1958 году на курсе И. М. Рапопорта; после короткого и чрезвычайно насыщенного периода работы в Русском театре г. Орджоникидзе (Владикавказ) он пришел в Московский театр сатиры и почти сразу же начал преподавать. Дальше Альберт Григорьевич не расставался с родной Школой до последних дней жизни, причем, с 1993-го в течение 12 лет он возглавлял кафедру актерского мастерства. Он был профессором, заслуженным деятелем искусств России.

Как художественный руководитель Буров выпустил четыре курса: в 1978 году, в 1984-м, национальную Коми-студию в 1989 году и, наконец, последний свой курс в 1993-м...

Итог жизни А. Г. Бурова чрезвычайно значителен. Помимо воспитания и обучения четырех студенческих коллективов он поставил великое множество дипломных спектаклей на актерском и режиссерском факультетах родного вуза, причем многие из них вошли в золотой фонд истории Школы.

"Дни нашей жизни" (1966), "Семья" (1969). "Идеальный муж" (1972), "Похождения бравого солдата Швейка" (1974), "Ромео и Джульетта" (1975), Наследники Рабурдена" (1977). "Святая святых", "Фантазии Фарятьева" (1978), "Три сестры" (1981). "Восточная трибуна" (1984), "До свидания, овраг!"

(1988), "Белая гвардия" (1992)... Это далеко не все его спектакли — только несомненные удачи.

Среди выпускников Школы, которые могли бы сказать о Бурове: "Мой учитель", — Анастасия Вертинская и Александр Пороховщиков, Ирина Демина, Александр Кайдановский и Леонид Филатов, Ольга Науменко и Ольга Барнет, Елена Коренева и Юрий Беляев, Николай Денисов и Андрей Ташков, Михаил Зонненштраль и Алексей Маслов, Ирина Метлиикая, Светлана Рябова, Лика Нифонтова, Юлия Рутберг и многие, многие другие.

Его бесконечно любили.

Прежде всего потому, что Альберт Григорьевич был очень щедр на душевную заинтересованность, внимателен к людям, открыт и отзывчив...

Щукинские педагоги самых разных поколений высоко ценили его умение выслушивать, способность бескорыстно помочь, вникнуть в любую из чужих проблем. На кафедральных заседаниях, обсуждая училищные показы, он нередко так увлекался, что "хвалил через край", создавал мифы, в которые верил потом с бесконечным простодушием. Если же что-то казалось ему неприемлемым и безвкусным, Буров гневался, страшно расстраивался, переживал.., чуть ли не заболевая!

Когда Школа навсегда прощалась с Альбертом Григорьевичем, Александр Анатольевич Ширвиндт произнес слово: "Нежность" — как определяющее самую суть буровского мироощущения.

Замечательно и то, с какой глубокой симпатией к "Алику" относились самые разные люди Щукинского дома, и очень многие ученики Альберта Григорьевича могут сказать: ко мне он был особенно внимателен.

К великому горю, путь А. Г. Бурова оказался не слишком длинным. Шестьдесят девять... Разве это возраст?!

Что же остается потом?

Живая память учеников, училищные легенды и... книги.

В десятилетие 1977—1987, будучи, как теперь говорят, чрезвычайно востребованным педагогом и режиссером, Альберт Григорьевич нашел возможность написать три серьезные теоретические работы, каждая из которых вполне могла бы стать диссертацией. До этого, впрочем, "руки не дошли".



Все три его книги о театре вышли в чрезвычайно популярной тогда серии: "В помощь художественной самодеятельности", хотя адресованы они, конечно, профессионалам — актерам, режиссерам, и главное! — театральным педагогам. Книга "Актер и образ" была опубликована в 1977 году, "Сверхзадача"— в 1981 году, "Режиссура и педагогика" — в 1987-м. Эти работы стали тремя частями настоящего однотомника, который подготовило Щукинское училище и в котором наиболее полно отразились важнейшие мысли А. Г. Бурова о театре.

Сейчас, когда 70-е — 80-е годы стали уже историей, читать и перечитывать беседы А. Г. Бурова о профессии чрезвычайно интересно и полезно. Оказывается (в который уже раз!), что "застойные" времена (Буров мало касается театра эпохи перестройки) были периодом высокого расцвета многонационального советского театра! Да-да. Ни больше, ни меньше...

Конечно, идеологическое давление со стороны власти сковывало руки многим отличным режиссерам, которые обязаны были время от времени ставить ходульные советские пьесы, создавая "датские" спектакли (то есть спектакли к различным партийным и советским датам). Но при этом, а может быть, в чем-то и благодаря этому... Как говорится, "на то и щука в море, чтобы карась не дремал". "Караси" и не дремали!

70-е годы и самое начало 80-х — период, когда в театрах с блеском работали десятки (!) высокопрофессиональных постановщиков, когда на сценах страны играли превосходные актеры, — настоящие художники, мастера своего дела. Виртуозные "старики", ученики Станиславского, Немировича-Данченко, Мейерхольда, Вахтангова, Таирова, Попова, Дикого, Лобанова... Одухотворенные и еще молодые дети "оттепели", "шестидесятники" и талантливая молодежь 70-х.

А что может противопоставить всему этому время нынешнее — конец XX — начало XXI века? Грустно признаться: почти ничего. Наша "эпоха антреприз и сериалов", "время тотального безрежиссерья", всяческих измов, скрывающих зачастую одно-единственное— "дилетантизм",— так вот: нынешнее время не перестает поражать фальшивыми успехами, муляжными авторитетами и унылым меркантилизмом... Модные режиссеры часто выглядят хулиганствующими шарлатанами: их эпатажность прикрывает беспомощность и душевную пустоту. От шоу-бизнеса, заполнившего театральные

подмостки, веет чудовищной скукой, и отдельные исключения из правил, к сожалению, ничего не могут изменить.

Альберт Григорьевич Буров прекрасно все это сознавал и в последние годы жизни справедливо полагал, что в период эстетического хаоса необходимо вернуться к простым истинам.

В театре нет ничего интереснее (и сложнее для сценического воспроизведения), чем Живая Жизнь Живого Человека. Именно живой человек в живом спектакле является предметом страстного и заинтересованного монолога Автора, объектом его внимания.

Буров — человек широких взглядов и высокой культуры. Суждения Альберта Григорьевича при всей их горячей патриотичности (Буров — вахтанговец до мозга костей) начисто лишены какой бы то ни было корпоративности. Прекрасно понимая, что в театре Истины можно достичь самыми разными путями, А. Г. Буров смело использует весь спектр "театральной радуги", восхищенно описывает самые разные спектакли, актерские победы и теоретические разработки...

Во вновь издающейся книге А. Г. Бурова можно обнаружить повторы некоторых излюбленных мыслей автора. На наш взгляд, это не должно смущать читателя. Более того, может быть, это и неплохо? Ведь издаваемый однотомник должен не только донести до читателя мысли Альберта Григорьевича, его "теорию актерского мастерства и педагогики"... Наша задача включает в себя и стремление *раскрыть личность Автора,* передать нюансы его характера, попытаться оживить буровский темперамент и его бесконечное обаяние. А тут, согласитесь, "повторы" могут оказаться весьма полезными.

Разумеется, Альберт Григорьевич Буров был *идеалистом*^. Никогда не было в его душе места холодной самоуверенности, ощущения того, что уж он-то "знает, как надо".

Высокие сомнения не покидали его.

В работе он всегда оставался максималистом, стремился к Высшей цели... Уважая и ценя театральную технику (актерскую, педагогическую и режиссерскую), Буров прекрасно понимал, что в сценическом искусстве всегда остается Тайна, что, по слову Пушкина, "всякий талант неизъясним". Книги Альберта Григорьевича — лучшее тому свидетельство.

Именно поэтому однотомник работ Бурова оставляет ощущение бережного подхода Автора к тому, о чем он пишет;



он чужд категоричности, он стремится распутать нити, не навредив ничему живому...

Первая часть книги — "Актер и образ" — самая светлая и оптимистичная из всех трех... Впрочем, оптимистом Альберт Григорьевич оставался до последних дней жизни, ибо, несмотря ни на что, он веровал в живительную силу Театра. Эта часть посвящена проблеме перевоплощения — краеугольной для актерского творчества в целом.

Прикасаясь к сопоставлению Театра переживания и Театра представления, сравнивая "актеров-расточителей" и "актеров-приобретателей", Буров, вслед за своим учителем — Борисом Евгеньевичем Захавой, утверждает, что резкой черты тут. пожалуй, не проведешь. Действительно: странно было бы отнести театр Бертольта Брехта или Юрия Любимова только к сфере высокого мастерства и социальной активности. Как нельзя не замечать и блестящей техники, владения театральным ремеслом, свойственных мастерам старого МХАТа или Малого театра.

И особенно важно для автора понимание того, что в актерском творчестве разложить все "по полочкам", объяснить до донышка — невозможно. Здесь всегда остается Нечто, неподвластное анализу. И это, разумеется, прекрасно! Неоднократно обращается Буров к своему любимому теоретику театра Н. Берковскому: "Актерское искусство — это открытия, совершаемые в персонажах, которых актер "изображает; это открытия и в самом актере, — мы не догадывались, не думали, а вот в актере этом живет еще и такое!., заложены силы, только сейчас в этих ролях поведавшие о себе миру. Каждая новая роль—наше новое знакомство с любимым актером, доузнавание для нас его человеческой и художественной личности..."

Разбираясь в том, что такое *сверхзадача* и зачем она необходима (это — уже вторая часть книги), Буров многократно оговаривается, что пытается прикоснуться к самой сложной и тонкой из проблем, стоящих перед создателями любого спектакля.

В "Сверхзадаче" Альберт Григорьевич обращается к собственному режиссерскому и педагогическому опыту — он описывает работу над щукинскими спектаклями "Три сестры" (1981) и "Ромео и Джульетта" (1975). Это понятно: как же

иначе говорить о самом сокровенном, волнующем, хрупком, если не на примерах из своей жизни?

Буров всегда скромно оценивал свои режиссерские возможности. Мне неоднократно приходилось слышать от него: "Я могу лишь прочитать вместе с исполнителями пьесу. Прочитать, вникая в ее суть".

На мой взгляд, это совсем немало!

Не могу не упомянуть здесь о том, что Буров-педагог, внимательный и скромный *читатель пьесы,* сыграл в свое время весьма важную роль в деле создания легендарного спектакля Юрия Любимова "Добрый человек из Сезуана". Альберт Григорьевич был ассистентом Юрия Петровича, и на этом посту очень способствовал тому, что студенты курса Анны Алексеевны Орочко поняли Любимова, ощутили его режиссерский замысел своим — органически близким, родным, понятным

Рассказывая о своих лучших спектаклях — шекспировском и чеховском. Буров нисколько не стесняется сознаться в своих сомнениях, незнаниях и мучительных страхах!.. Результат же в обоих случаях был очень обаятелен и трогал зрителей до глубины души, запоминался на долгие годы...

"Мы любим собираться по вечерам, когда успокаивается суматоха дня, смолкает шум коридоров и в здании Щукинского училища становится тихо. Хорошо репетировать зимними вечерами: за окнами неуютно, темно, а у нас светло, тепло, дружно; и мы заняты общим очень хорошим и важным для всех нас делом. Мы сами образовали, составили нужный нам круг, надышали его собственным теплом, общим участием и вниманием".

Боже мой, как же в этом абзаце узнается Альберт Григорьевич Буров! Все ученики мгновенно узнают его в этих простых, теплых фразах...

Можно, конечно, сказать и о романтической подмене действительности (все знают, что в студенческой жизни намешано всякого...) Но кто же рискнет не заметить в буровской позиции высокой созидательности, окрыляющей родительской нежности и веры?!

Во второй и третей частях ("Сверхзадача" и "Режиссура и педагогика"), несомненно, появляются нотки горечи и разочарования. Буров с болью пишет об актерской суете, о хаосе бессмысленных киносъемок и всяческих "халтур", в которых



размывается, рассыпается в пыль изначальная цель актерского творчества, гибнет душа, исчезает талант.

С жесткой резкостью Альберт Григорьевич говорит и о скверной режиссуре — безграмотной и бескрылой, невнятной и формальной...

"Режиссура без ясной мысли и высокой цели, безвкусная, бесстрастная и бездуховная, — это ли не бич, не беда в современном театре?"

Он, впрочем, и тут остается тружеником, верующим в конечную победу Добра: "Конечно, уже не может быть возврата к сценической неразберихе, случайности и хаотичности в спектакле, к актерскому гастролерству и произволу..."

Бедный Альберт Григорьевич!

К сожалению, еще как может...

И о массовой культуре Буров тоже сказал нечто существенное: "Происходит экстенсивное развитие, вернее, не развитие, а распространение культуры — вширь, количественно, за счет массового охвата, в ущерб качеству: глубине, содержательности, уникальности! Так или иначе, навязывается, внедряется в обиход жизни псевдокультура, подделка под культуру. Оглупляющий ширпотреб делает свое недоброе дело".

Это — уже из третьей части — "Режиссура и педагогика", в которой автор подробно анализирует работу режиссера-постановщика и труд режиссера-педагога, сопоставляя, сравнивая и непременно сводя в единое целое эти две, казалось бы, параллельные линии в режиссерской профессии.

И снова, снова описывает он тот Театр, который любит, который ощущает живым, перспективным, нужным отдельным людям и обществу в целом.

Новы ли эти образы?

Нет, им уже более века...

Но они ни на йоту не устарели, ибо здесь заключена Истина. Убежденно и настойчиво Альберт Григорьевич возвращается к понятию студийности, без которой нет настоящего театра.

*Студийность — это совместный труд, самоотверженный и самозабвенный.*

*Студийность — это праздник причастности к общему делу, праздник родства душ*

*Студийность — это когда один за всех, и все за одного*

Как же просто...

Тут можно вспомнить и вечное вольтеровское: "Надо возделывать свой сад".

На пути к простым истинам книга А. Г. Бурова скромно и серьезно делает свое дело. Театральные профессионалы — многоопытные и молодые — могут почерпнуть в ней многое, очень многое...

*Павел Любимцев*

# актер и образ

Глава первая

# АКТЕР И ВРЕМЯ

*"Чтоже такое театр?.."*

"Что же такое театр, где эта могущественная драма облекается с головы до ног в новое могущество, где она вступает в союз со всеми искусствами, призывает их на свою помощь и берет у них все средства, все оружия?" — восклицал В. Г. Белинский в "Литературных мечтаниях".

Союз драмы "со всеми искусствами" — одна из замечательных особенностей театра. Действительно, никоим образом не подменяя собой литературу или живопись, музыку или архитектур), театр является средоточием, сферой приложения и содружества многих видов искусств. И спектакль, особенно в наше время, — это тщательно организованный продукт коллективного творчества. Но суть театра, его "зерно", его живая душа в том. кто сейчас на сцене, — в актере.

Это ничего, что он выходит на сцену последним, когда все-все уже подготовлено. Именно актер, живой действующий человек, сообщает "нужное ускорение" театральному действию, именно в его руках судьба спектакля. И все, кто были причастны к созданию сегодняшнего представления: драматург, режиссер, композитор, театральные художники, декораторы, костюмеры, осветители — все-все зависят сейчас от него. Театр — это актер. Мы никого не хотим обидеть. Театр невозможен без драматургии. Что касается сотворчества актера с режиссером "в наш век атома и режиссуры", по категорическому и ответственному заявлению Г. А. Товстоногова, то об этом речь впереди. Но ясно одно: сколь угодно может совершенствоваться техническая осна-

щенность театра, сколь угодно изменчивы пространственные, декоративно-конструктивные, временные формы театрального зрелища — спектакли могут играться в зрительном зале, в фойе, в подвале, на лужайке, в комнате, они могут продолжаться час, а могут и два или три вечера кряду; можно играть для нескольких тысяч людей, а можно и всего для пятидесяти человек, и на сценической площадке может быть что угодно — сложная конструкция или почти натуральный сад, песок или опилки, может вообще ничего не быть, — и только актер нужен обязательно.

"Театральное искусство есть прежде всего актерское искусство", — говорил В. И. Немирович-Данченко и любил рассказывать притчу о том, что вот, мол, можно построить прекрасное театральное здание с идеально оборудованной сценой, набрать большой штат сотрудников, пригласить опытного директора, художник напишет чудесные декорации, композитор— хорошую музыку, — и все-таки это еще не будет театр. Но вот выйдут на площадь два актера, расстелют коврик, начнут играть пьесу и, если они талантливы, — это уже театр. Так было. И так будет всегда. Актер — носитель специфики театрального искусства. Да, конечно же, актерское искусство исполнительское по своей природе. В основе роли лежит драматургический материал пьесы, характер героя, а место и значение заданного артисту персонажа определяются в современном театре прежде всего режиссерской волей, а также другими компонентами синтетического искусства театра. Но актер талантливый, истинный никогда не останется исполнителем. Он обязательно художник— создатель неповторимого человеческого характера на сцене, творцом которого в сегодняшнем спектакле не мог быть никто другой, кроме него. Актер — автор того произведения искусства, каким является созданный им в спектакле сценический образ. И пусть изменяются формы театрального представления, театр подлинный, театр реалистический неисчерпаем, потому что неисчерпаемо вечное и высокое Искусство Актера.

Актерская профессия — одна из самых необыкновенных (и самых трудных!) на земле. Всякое творчество уникально. Но творчество актера со своими, только ему одному присущими особенностями специфичнее, иногда даже парадоксальнее всех других видов искусств.



Актерское искусство доступно только современнику — тому, кто сидит сегодня в зрительном зале. Великие произведения литературы, архитектуры, музыкального искусства живут веками, тысячелетиями. Живописные полотна, не понятые и не оцененные по достоинству современниками художника, могут привести в восхищение нас, живущих спустя столетия после смерти их создателя. Картины и книги остаются. Они сохраняются, служат людям из поколения в поколение, и каждая эпоха открывает в классическом произведении для себя что-то новое. У сценического искусства такой возможности — быть заново открытым когда-то— не существует. Актер обязан быть понят и принят сейчас, сегодня, во время спектакля. Искусство актера, непонятое в момент своего творения, не будет уже понято никогда. Просто потому, что другого момента уже не будет. Существует, казалось бы, парадоксальная, но, по сути, абсолютно справедливая истина— спектакль живет один раз. Это так. И происходит это благодаря тому, что спектакль прежде всего — процесс актерского творчества, которое уникально как раз именно тем, что произведение актерского искусства— сценический образ рождается и живет на наших глазах, сейчас, сию минуту, "от половины восьмого до двенадцати ночи, а потом "испаряется",— по словам К.С.Станиславского,—до нового спектакля".

Но следующий, завтрашний спектакль может быть уже совсем другим. Да он и не может быть точно таким, как вчерашний. Актер творит по своим особым законам. Если в других видах искусства художник, единожды пройдя весь процесс творчества от начала и до конца и закончив произведение, больше к нему не возвращается, то актер не только постоянно возвращается к своему детищу — на пятом, двадцатом, восьмидесятом спектакле, но при этом еще каждый раз это новая, другая, чем-то отличная от вчерашней жизнь образа. Актер как бы заново творит свое произведение, снова и снова— в пятый, двадцатый, восьмидесятый раз. Повторяемость, многократность и непременная импровизационность жизни сценического художественного образа— еще одна отличительная особенность актерского искусства.

Известно, что любое реалистическое произведение искусства творится в расчете на живой, тесный идейный и духовный контакт с читателем, слушателем или зрителем. Однако природа не-

посредственного воздействия актера на зрителя, само качество взаимоотношений актера и публики значительно отличаются от взаимосвязей, скажем, писателя с читателями. Ведь произведение литературы или живописи существует во времени и пространстве само по себе, независимо от публики. Театр без публики жить не может. Книга лежит на полке, и она все равно книга. Спектакль только тогда спектакль, когда его смотрят зрители. Но более того — и сам "способ производства" тут различен. Спектакль просто не может родиться без зрительного зала. А ни в одном другом из искусств публика не принимает непосредственного участия в акте создания произведения. Никакой самый тонкий любитель и ценитель поэзии не пишет вместе с поэтом стихов, и никто из посетителей художественных выставок не участвует вместе с художником в работе над картиной. Не так в театре. Зрительный зал — активный соучастник процесса создания актером сценического образа. Как художественное явление, театральный спектакль— акция совместного творчества актера и публики.

...Прозвенел третий звонок. Зрители занимают свои места. За кулисами последние приготовления. Гул зала постепенно стихает... Актеры уже готовы. Тишина... Это напряженное, очень дорогое мгновение в театре. Обе стороны готовы. И сцена, и зал. Сейчас начнется. Вот-вот. Все собраны, сосредоточены. И актеры, и публика ждут сигнала. К действию, диалогу, к соучастию, сотворчеству. На настоящем спектакле между сценой и залом сразу же возникает некое магнитное поле, почти материальные, вполне ощутимые нити эмоционального напряжения. Своеобразные "линии высоковольтных передач", по которым со скоростью и силой человеческих мыслей и чувств движется живая жизнь спектакля. Срабатывает принцип обратной связи: сцена — публика — сцена. Или: публика— сцена— публика. Между актером и зрителем устанавливаются особые контакты, некие, по выражению А. Н. Анастасьева, "личные, интимные отношения, которые не присущи ни одному другому искусству"[1]. Актер верит в вымысел предлагаемых сценических обстоятельств. А зритель верит актеру, словно доверяя ему в том, что все обстоит именно так, а не иначе. На это-то понимание актер и рассчитывал. Здесь отношения, построенные на взаимном доверии.



Творчество актера публично по своей природе, оно обогащается, оплодотворяется при встрече со зрительным залом. Зритель— соучастник процесса познания актером художественной истины. В сиюминутном контакте артиста с залом — основа специфики, изюминка театра. Быть может, главная эмоциональная радость зрителя — в его сотворчестве с живым артистом. А в чем заключается это сотворчество? В том, что аудитория вовлекается через актера в процесс создания художественной правды на сцене — правды конфликтов, характеров, поступков, сценических образов. Зрительный зал творит вместе с актером, и сам процесс этот заразителен для публики. Заразителен еще и потому, что мы знаем, что на сцене артист, — артист Х, а не Хлестаков или Городничий, и артист Х постигает, создает характер Хлестакова или Городничего на наших глазах. И главное — с нашей помощью, при нашем непосредственном соучастии, с нашего доброго согласия.

Истинно театральные зрители очень хорошо знают актеров и дорожат своими привязанностями, своей любовью и пониманием, но они даже не предполагают, как хорошо в свою очередь актеры знают их, зрителей! Актеры прекрасно чувствуют "хороший зал" и с затаенной радостью, с волнующим предвкушением праздника ждут встречи с премьерной публикой, со студенческой аудиторией, и они знают, что такое "трудный зал"... Испокон веков "боятся", настораживаются актеры перед вторым спектаклем, потому что верят в "закон второго спектакля", заранее готовясь к тому, что он пройдет "хуже первого"...

В публичности творческого процесса не только своеобразие, но суть актерского искусства. Великая русская актриса М. Г. Савина отказалась играть спектакль в Берлине для одного императора Вильгельма не только из гордости. Спектакль при пустом зале — акция противоестественная. Савина вежливо попросила "его величество" наполнить зал хотя бы солдатами или офицерами. Просьба актрисы была уважена, и спектакль "для Вильгельма" состоялся.

Зрительный зал, публика— необходимое слагаемое театрального представления и нечто вроде "последней инстанции" в работе актера над ролью. Только "на зрителе" сценический персонаж может встать на ноги, задышать полной грудью, обрести

Челябинская государственная
академия культуры и искусств
**Научная библиотека**

нужный пульс и нормальное кровообращение. С вниманием зала, его взрывами или напряженной тишиной связан актер крепко-накрепко, как Антей с землей. Взаимоотношения актера и зала — это, может быть, оптимальное, самое наглядное подтверждение неразрывного единства искусства и жизни.

Да, у актера много помощников в его работе над образом. Ради создания условий для подлинной жизни актера на сцене и существуют все остальные компоненты спектакля — пьеса, режиссер, весь тот сложный организм, та своеобразная "фабрика искусств", какой является современный драматический театр, наконец, публика. И еще — одним из главных сотворцов сценического образа является время. Само время, в котором живет актер. Сегодняшний день. Живая жизнь вокруг театра. Театральное искусство, наверное, как никакое другое, всегда было теснейшим образом связано со временем, жизнью общества, реальной социальной действительностью. Может быть, поэтому так интенсивны и так многообразны формы развития театра, так богата и сложна театральная история. "Чтобы создать нацию, сперва надо создать театр". В этом парадоксальном афоризме Гете — глубокий смысл. Театр — непременный показатель духовной жизни народа. А искусство актера зависит не только от уровня развития общества в целом, но прежде всего от господствующих в данном обществе представлений о месте и назначении человека, человеческой личности, от самой "модели" личности, живущей в одно время, рядом и вместе с актером. Современник (зритель!), круг его забот и интересов, его "тип мышления и чувствования. — как заметил Г. Н. Бояджиев, — делается главным источником сценического творчества"" актера.

Время диктует театру средства сценической выразительности, которые всегда должны находиться в соответствии с законами зрительского восприятия. Так возникает понятие сценической правды, характерное для того или иного исторического этапа в жизни общества и театра.

### *Законы сценической правды*

Сценическая правда — это то, во что и театр, и публика, заранее условившись, безоговорочно верят. Правда на сцене — то.



что художественно убедительно. Оправдание любого театрального вымысла заключено в актере. Только через актера зритель поверит драматургу, режиссеру, театру в целом.

Сценическая правда — понятие подвижное, диалектическое. Возьмем, к примеру, такой непростой вопрос, как естественность поведения актера на сцене. Об этом говорят, судя по всему, ровно столько, сколько существует театр. О том, чтобы актеры "не выходили из границ естественности", заботился шекспировский Гамлет, но еще за два тысячелетия до принца датского о "нарушении" этих границ — об актерском "наигрыше" — свидетельствовал Аристотель. Выясняется, что и в те далекие античные времена, воспитываясь на лучших образцах древнегреческой классики, актеры времен Эсхила и Софокла грешили плохим вкусом, и. как в каждом уважающем себя театре, мастера старшего поколения журили молодежь: "Так, например, Минниск, — читаем у Аристотеля, — называл Каллипида обезьяной за то, что он слишком переигрывал...'" Впрочем, если говорить серьезно, то, как правило, как раз каждому следующему поколению актеров искусство предыдущего казалось нарочитым, недостаточно естественным. А сейчас даже мы, зрители, можем легко обнаружить фальшь в игре актеров по старым кинолентам (и не очень старым — всего двадцати-двадцатипятилетней давности). Мы подмечаем излишнюю "театральность" с нашей сегодняшней точки зрения в голосах актеров, прослушивая старые радиозаписи. Однако вряд ли правомочно вообще сравнение границ естественности в искусстве актеров разных эпох. Ведь каждому времени соответствуют определенные средства сценической выразительности, и у каждого поколения зрителей свои представления о том, что естественно на сцене, а что нет. Высокое искусство Мочалова, вне всякого сомнения, казалось его современникам таким же естественным, органичным, как для сегодняшнею зрителя искусство Ульянова или Ефремова.

Думается, что и термином "сценическая правда" вернее будет оперировать не вообще, не в принципе, а применительно к какому-либо конкретному историческому этапу. И для того, чтобы говорить о законах сценической правды, которые определили способы существования актера в нашем сегодняшнем театре, в

спектаклях 60—70-х годов, мы должны разобраться, в чем именно состоит своеобразие данного периода в жизни театра, понять, какие процессы происходят сейчас во взаимоотношениях актера и публики, проследить те основные "веления времени", которые диктуются в наши дни искусству актера, и чем (или как) отвечает актер времени — какие тенденции в нашем актерском искусстве стали ведущими, наиболее характерными в последнее пятнадцатилетие. А может быть, существуют какие-нибудь явные, видимые черты в сегодняшнем способе соединения актера с образом, которые смогли бы определить так называемый современный актерский стиль?

Попробуем разобраться.

Известно, что в театральном искусстве традиции и новаторство всегда живут рядом, бок о бок, то яростно конфликтуя, то мирно добрососедствуя, но и в том, и в другом случае взаимно обогащая друг друга. И в нашем сегодняшнем театре, как никогда плодотворно, сосуществуют самые различные художественные принципы и стили. Это многообразие театральных форм и направлений чрезвычайно обогатило актерское искусство последних лет. Пришло время для нового углубленного осмысления великого учения К. С. Станиславского, рассматриваемого теперь нами целиком, в развитии— от первых опытов занятий по "системе" в стенах Первой студии до последних открытий Станиславского, связанных с методом действенного анализа пьесы и роли. В живой практике современного советского театра получают свое творческое развитие идеи Евгения Вахтангова и Всеволода Мейерхольда. Наконец, в наше актерское искусство пришел Б. Брехт, его драматургия и сценическая эстетика. Но, может быть, главной приметой двадцатилетия стал тот факт, что именно в это время с какой-то особой чуткостью и интенсивностью прислушивался театр к жизни.

Для нашего народа это во многом был период осмысления трагической реальности минувшей войны, ее нравственных и социальных уроков. Великая, неумолимая правда войны, ее трагический и героический лик поставили перед работниками искусства совершенно новые и непростые задачи. Зверства фашизма оказались страшнее, а будничное величие солдатского подвига сильнее и прекраснее любого вымысла. После Второй мировой войны



в искусство пришел документ. Современные средства информации, телевидение в частности, сделали документ всеобщим достоянием. Документализм пришел в публицистику, прозу, поэзию, кинематограф, драму. Искусство актера неожиданно было поставлено перед фактом необходимости некоторого соперничества с кинохроникой, обладавшей удивительной, прямо-таки неотразимой силой эмоционального воздействия на публику. И середина 50-х годов принесла в театр новую меру правды. Новые представления о сценической конкретности, об искренности и естественности поведения человека на сцене.

После того, что мы узнали и осознали, в театре не должно было быть места психологической недостоверности, разухабистой театральной "вампуке", выспренности и ложному пафосу. Мы нуждались в строгости и простоте, были нетерпимы к фальши и неправде. На сцене не могло быть "ряженых". Зритель ждал откровенного, конкретного и доверительного разговора с актером. И такой разговор состоялся. В 1956 году родился театр "Современник".

Актерское искусство Ефремова, Евстигнеева, Табакова, Кваши, Толмачевой и их товарищей на доброе десятилетие определило одну из ведущих тенденций современного театра— безусловную психологическую достоверность, органическую естественность сценического характера. Созданный воспитанниками Школы-студии МХАТ, "Современник" всеми своими корнями связан со сценической эстетикой Художественного театра, очищенной от наслоившихся штампов и кривотолков, и прежде всего с учением Станиславского об искусстве переживания. "Современник" унаследовал и развил на новом историческом этапе лучшие черты творческого метода, пафос революционной программы театральных реформ К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко: подлинный демократизм, просветительство, верность театра жизненной правде.

Периодом "документального правдоподобия" назвал Олег Ефремов первые годы жизни "Современника". Новое в искусстве актера всегда приходит вместе с новой драматургией. "Современник" открылся "Вечно живыми" В. С. Розова. В это же время режиссер Анатолий Эфрос ставит в Центральном детском театре "В добрый час" и "В поисках радости", а несколькими годами

позже "В день свадьбы" в Театре Ленинского комсомола. Можно сказать, что именно эти четыре пьесы Розова, обошедшие в свое время чуть ли не все театры страны, а также "Фабричная девчонка", "Пять вечеров" и "Старшая сестра" Володина оказали самое существенное влияние на формирование актерского стиля конца 50-х — начала 60-х годов. "Мы тогда стремились к абсолютной, если хотите, "реактивной" естественности", — пишет Эфрос в книге "Репетиция — любовь моя"[4].

Одна из самых ярких, своеобразных и в то же время в известном смысле типичных актерских работ того времени — пионервожатая Лидия Михайловна, блистательно сыгранная Антониной Дмитриевой в спектакле Эфроса "Друг мой, Колька!". Рассказывают, что когда Дмитриева, уже накануне премьеры, решив "проверить себя, явилась в одну из московских школ, то была ошеломлена тем поразительным сходством, которое обнаружилось между ее пионервожатой из спектакля и пионервожатой из жизни. Пионервожатая "из жизни" почти дословно произносила текст роли А. Дмитриевой. Основной пафос таких актерских работ, — пишет Ю. Смирнов-Несвицкий. — заключается в том. чтобы принести на сцену как можно более точную информацию о том или ином типе человека, как бы вырванного из жизни, разворачивающейся за стенами театра" . Кстати, посмотрев именно этот спектакль— "Друг мой, Колька!" (по пьесе А.Хмелика). Алексей Дмитриевич Попов сделал режиссеру (и своему ученику) неожиданный и замечательный комплимент: "Ваших актеров могут переиграть только собаки". "Это было для нас большой похвалой"[6], — с гордостью вспоминает Эфрос.

Рядом с достижениями документально-психологического театра актеров "Современника" и Эфроса в конце 50-х годов соседствуют и иные средства актерской выразительности. Ведь именно в эти годы мы стали свидетелями выдающихся сценических созданий таких корифеев отечественного театра, как Игорь Ильинский, Вера Пашенная, Рубен Симонов, Михаил Астангов. Юрий Толубеев, Владимир Тхапсаев. Это были разные актерские работы, сделанные в разных сценических манерах и весьма отличные друг от друга по почерку, стилю игры, самому способу существования актера в образе. Если толстовский Аким Ильинского поразил подробностью и тщательной достоверностью сценического



преображения актера — перед нами был древний старик, словно пришедший на сцену Малого театра прямо "оттуда", из глухой среднерусской, скорее всего, тульской деревеньки, — то Рубен Симонов в роли Доменико Сориано (из пьесы Э. Де Филинпо "Филумена Марту рано") снова очаровал публику своим блестящим артистизмом, внутренней музыкальностью, импровизационностью. удивительным сочетанием в своем персонаже легкомыслия и трогательности, а в манере игры — комедийного серьеза и мягкости, неистовости и актерской мудрости. Ни на секунду не выходя из образа, Симонов легко и изящно подтруниват над своим незадачливым и в чем-то по-человечески симпатичным актеру героем.

У нас нет возможности подробнее напомнить о трагической фигуре старой Хозяйки Нискавуори — Пашенной, о величественной, полной глубоких философских, нравственных обобщений работе Астангова — Матиаса Клаузена, о Вожаке Толубеева и Оте.тло Тхапсаева, о последних созданиях Тарасовой. Ливанова. Черкасова. И нельзя не сказать отдельно о высоком романтическом театре Николая Симонова, актера, обладавшего колоссатьной силой эмоционального воздействия на зрительный зат, властно подчинявшего себе зрителя титанической мощью у ма и темперамента. Пушкинский Сальери Николая Симонова— одно из совершенных произведений нашей театральной культуры.

А в это же самое время совсем по-другому, практически в противоположных сценических приемах, в Московском театре сатиры актеры играли Маяковского — "Клопа". "Баню", "Мистерию-буфф". Играпи весело, размашисто, подчеркнуто-карикатурно, беспощадно. И в том же театре Анатолий Папанов сыграт Боксера в "Дамокловом мече" Хикмета. Эта роль была решена актером в манере, близкой к истинному психологическому гротеску. Папанов существовал в спектакле по сложным законам во многом нового, неожиданного для нас в те годы жанра социатьной публицистики: остро и напряженно, с точными психологическими мотивировками. Боксер был и страшен, и смешон, а в его тупой силе вдруг обнаруживаюсь простая человеческая уязвимость. В двух других московских театрах игратась "Иркутская история" Арбузова. В поэтически чутком спектакле вахтанговцев (постановка Евгения Симонова) в полный голос прозвучат удивительный по слаженности и внутренней сценической куль-

туре актерский дуэт Юлии Борисовой— Вали и Михаила Ульянова — Сергея. В Театре Маяковского спектакль был выстроен монументально, крупнее и тяжелее, чем у вахтанговцев: арбузовская пьеса шла в сопровождении четырех роялей, через весь зрительный зал протянулся специальный помост, используемый как дополнительная игровая площадка. Ставил спектакль Н. П. Охлопков, а в роли Виктора дебютировал Александр Лазарев: совсем молодой, огромный, худой, длиннорукий и длинноногий, с взлохмаченным чубом, тревожный и резкий...

На рубеже 50—60-х годов в нашем театре происходит смена поколений, и выясняется, что целую когорту великолепных актеров подготовил в Вахтанговском театре Рубен Симонов (Гриценко, Борисову, Ульянова, Яковлева, Ларису Пашкову, Этуша), а в Ленинграде, в БДТ— Товстоногов (Лебедева, Копеляна, Луспекаева, Шарко, Юрского).

Мы вспоминаем сейчас театральную историю единственно для того, чтобы еще раз подчеркнуть принципиальное богатство нашей актерской школы и тот факт, что спектакли прошедших лет отличало широкое разнообразие актерских манер и приемов, огромное количество выдающихся актерских индивидуальностей. На каждом отдельном отрезке времени можно было заметить, что те или иные тенденции в актерском искусстве становились наиболее очевидными, преобладающими. В этих случаях критика справедливо усматривала в самых крупных, принципиальных сценических созданиях ответную реакцию театра на объективные веления времени, требования и интересы зрительного зала.

Жизнь шла вперед, вернее, стремительно неслась, увеличивая обороты, нагнетая ритмы. Свершалась грандиозная научно-техническая революция. Юрий Гагарин облетел земной шар. Пафос великих свершений и преобразований не отменял необходимости разобраться в происходящем. Более того, где-то подсознательно, может быть, даже возникало желание попытаться "остановить мгновение", что называется, перевести дух, собраться с мыслями и подумать о нашем прошлом и настоящем, о дне сегодняшнем и завтрашнем. Время требовало анатиза, сценических размышлений о месте человека в жизни общества, об индивидуальной судьбе конкретной человеческой личности. В драматургию пришли новые герои: экскаваторщики, инженеры, стюардесса, деловые мужчины и женщины и много молодежи, самой разной — шумной и сосредоточенной, серьезной и взвинченной, физиков и лириков. И в театральной литературе появились термины "интеллектуальный актер", "аналитическая манера игры". А на смену документальной естественности существования актера в образе пришло время актеров-анатитиков и актеров-исповедников. Это был принципиально новый этап во взаимоотношениях сцены и публики. Для исповеди требуются специальные условия. Эта сокровенная для обеих сторон акция предполагает не просто взаимное внимание, но и обоюдную сосредоточенность, и общее чувство ответственности. И это очень трудное искусство, пронзительное и тонкое, — искусство актерского самовыражения. Возрождение исповедальных мотивов в сценическом творчестве, весьма характерных для русской театральной традиции, началось, по единодушному мнению критики, дебютом Иннокентия Смоктуновского на сцене Ленинградского БДТ в роли князя Мышкина в спектакле Г. А. Товстоногова "Идиот", поставленного по роману Ф. М. Достоевского.

И все же было такое чувство, что в театре еще чего-то не хватаю. Богатая и разнообразная палитра нашего актерского искусства все-таки выглядела неполной, ибо основные, принципиальные актерские достижения лежали в сфере почти исключительно психологического театра. Театра по преимуществу камерного, негромкого, сознательно приглушенного. И казалось, что искусство актера исподволь готово уже открыться нам некоей качественно новой своей гранью. И для этого в театре должно было еще что-то произойти... И произошло.

Настала очередь Брехта, который ворвался в нашу сценическую эстетику знаменитым спектаклем Юрия Любимова "Добрый человек из Сезуана", осуществленным в качестве дипломной работы выпускниками Училища имени Б. В. Щукина при Вахтанговском театре и ставшим первым программным спектаклем нового московского театра — Театра на Таганке (апрель 1964 года).

Спектакль Любимова останется в нашей театральной истории не только первооткрывателем "русского Брехта" — Брехта подвижного, эмоционального, без тени сухого академизма и рассудочности, но и новым, горячим, страстным напоминанием о Вахтангове. Любимов— вахтанговец, "Добрый человек" рожден был

в вахтанговской школе. В течение всего спектакля на авансцене, справа от зрителей, у портала находился огромный, резко очерченный графический портрет Б. Брехта, с лицом, чем-то напоминающим маску античной трагедии. Но одновременно с Брехтом — в актерской смелости, раскованности, легкости переходов от балаганного шаржирования до публицистической строгости, в студийном озорстве, почти не сдерживаемом юными артистами ощущении театральной радости, праздничности представления — в спектакле щукинцев явственно присутствовал Вахтангов. "... Вахтангов, чьи усилия обогатить палитру реалистического театра приобретали новое освещение, вступая в братский союз с малознакомой нам доселе театральной системой Брехта" .

Брехтовская система существования актера на сцене казалась диаметрально противоположной принципам сценического реализма психологической драмы, стилистике розовских пьес, дорогим для нас откровениям актеров "Современника", володинским спектаклям Товстоногова. Незыблемому положению системы Станиславского— необходимости творческого перевоплощения актера в образ — Брехт противопоставил метод очуждения. Брехл предлагал иные взаимоотношения актера с образом, сценическим персонажем. По Брехту, актер не мог "просто поставить себя" на место героя, а наоборот— "должен поставить себя лицом к лицу с ним, представляя при этом всех нас. Поэтому наш театр, — продолжает Брехт,— должен очуждать то, что он показывает... Актер не должен обманывать зрителей, будто на сцене находится не он, а вымышленный персонаж..."[8].

Да, это было вовсе не похоже на Станиславского... Театр Брехта — театр социальной ответственности. Для писателя — революционера и антифашиста— актер— это, во-первых, и прежде всего социальная единица, выражающая в спектакле и в роли свою четкую общественную позицию. Театр Брехта возвращал нас к нашим же собственным прекрасным художественным принципам и полузабытым традициям, рожденным советским театром еще в первые годы своего существования. Брехтовские средства сценической выразительности, его принципы работы с актером напомнили нам не только о Вахтангове (союз Вахтангова с Брехтом в том любимовском спектакле представляется явлением глубоко закономерным — в их театральной эстетике много



общего, родственного), но и об опытах митингового театра, об актерах — агитаторах, трамовцах и синеблузниках, о революционной сатире Маяковского, о вдохновенном политическом театре Всеволода Мейерхольда, его актерской школе с эксцентрикой и биомеханикой.

Встреча с Брехтом в середине 60-х годов — а кроме "Доброго человека" мы должны вспомнить о "Трехгрошовой опере" в Театре Станиславского с Е. Леоновым, Л. Савченко, Е. Анисько, о Мамаше Кураж— Ю. Глизер в Театре Маяковского, о спектакле "Что тот солдат, что этот" в Театре Ленинского комсомола с Л. Дуровым в главной роли, о постановке польского режиссера Э. Аскера "Карьера Артуро Уи" в БДТ с Е. Лебедевым и С. Юрским — так вот: встреча с Бертольтом Брехтом оказала и продолжает оказывать существенное влияние на дальнейшее развитие нашего актерского искусства.

Приметы брехтовской сценической эстетики не остались достоянием только спектаклей по пьесам самого Брехта, но вошли в нашу театральную жизнь в качестве приемов с весьма широким диапазоном применения. Элементы очуждения — выявление актером социального анализа роли, ощущение им дистанции между собою и образом, отстранение актера от образа при необходимости его разговора с залом от своего собственного имени или от театра — в практике сегодняшнего дня эти приемы выглядят одной из обычных, органических форм сценического существования актера. Но разве одному Брехту обязаны мы таким плодотворным расширением возможностей творческого проявления актера? Встреча с Брехтом, взбудоражив театральную мысль, стимулировала объективные, исторически закономерные процессы развития. Она адресовала наш театр к его истокам — к периоду "бури и натиска" строящегося советского театра: к острым и пытливым исканиям молодых театральных организмов, многочисленных студий, образовавшихся в 20-е годы, к романтике и пафосу слроительства новых крупных театров...

То было время буйного, яркого театрального цветения, время проб, шараханий, головокружительных экспериментов, глубочайших заблуждений и выдающихся побед. В эти годы на сценические подмостки страны вышло поколение актеров, уже воспитанных и сформированных идеями нового времени: Коонен и Ба-

банова, Щукин и Михоэлс, Мансурова, Ванин. Боголюбов, Ильинский, Астангов, Берсенев, Гарин и многие, многие другие. Ученики Вахтангова. Мейерхольда, Таирова, Марджанова, Курбаса, Попова. И ученики Станиславского и Немировича-Данченко: Хмелев, Баталов, Добронравов, Ливанов, Андровская. Тарасова — блестящее созвездие актеров второго поколения Художественного театра.

Бесценный опыт актерского искусства 20—30-х годов пригодился в 60-е. Разумеется, не могло быть и речи о слепом копировании, подражании, механическом повторении пройденного. Просто мы обязаны были по-хозяйски распорядиться имеющимся у нас богатством, это нужно было для дальнейшего движения вперед: вспомнить все, что было сделано вчера, для того чтобы вернее знать, что нужно делать сегодня, и не гнушаться взять на вооружение из вчерашнего то, что может пригодиться в завтрашнем. И это тоже был непростой процесс для 60-х годов, тоже не все было безошибочно, не все бесспорно. Но иначе и не бывает. Ни в жизни, ни в театре...

Как быстро летит время, и как решительно практическая реальность искусства опровергает еще вчера казавшиеся убедительными теоретические доводы. Сегодня разговоры о "гибели" театра, о неотвратимости его "эстетической смерти" кажутся наивными. А ведь сравнительно недавно, в начале 60-х, вопрос о том, выдержит ли театр конкуренцию со стороны кино и телевидения, обсуждался весьма серьезно и на достаточно высоком уровне. В жизнеспособности театра в сравнении с более молодыми и современными видами искусств выражали сомнение многие авторитетные специалисты. Очередной "раунд" (а споры "кино или театр" начались более полувека назад— с первых лет признания кинематографа искусством) остался за театром. Статистика утверждает, например, что в Москве театр мною популярнее кино. Интенсивность посещения драматических спектаклей во мною (!) раз превышает уровень посещаемости киносеансов. А практика просто-напросто показывает, что в подавляющее большинство московских театров очень трудно достать билеты, а в некоторые — почти невозможно.

Один из главных аргументов "противников театра" — ограниченность сценических выразительных средств. Действительно.



казалось бы, возможности кинематографа неизмеримо шире. Камера может отправиться за героем в лес. на "натуральный", то есть самый настоящий берег озера, и аромат подлинной, хорошо снятой натуры дает весомый зрительский эффект присутствия, достоверности жизни на экране. Неисчерпаемыми художественными ресурсами владеет искусство киномонтажа. Во власти режиссера и оператора выделить, подчеркнуть или сопоставить любую деталь, сосредоточить наше внимание на таких нюансах и подробностях, которые трудно или невозможно "укрупнить" в театре... И, может быть, именно конкуренция, творческое соревнование с всемогуществом кинематографа, с телевизором в каждом доме, "подхлестнуло" театр 60—70-х годов. Заставило его "перевооружиться до зубов", призвав себе на помощь "старое, но грозное оружие" — все богатейшее многообразие т е а т р а л ь н ы х форм. Театр не стал, что называется, изобретать велосипед, он вдохнул новую жизнь в традиционные завоевания своего искусства. А именно: зрелищность, метафорическая образность сценических решений, с одной стороны, и безусловность сценического бытия актера, подлинность его человеческих переживаний здесь, сейчас, на глазах у зрительного зала, — с другой. И при этом театр не погнушался и тем новым, что принесло искусство кинематографа. Монтажное сопоставление эпизодов, свободный выбор места действия? Пожалуйста. Выяснилось, что возможности театра по-своему ничуть не уступают возможностям кино. У театра "своя" правда. И в спектакле по повести Б. Васильева "А зори здесь тихие..." в Театре на Таганке режиссер Юрий Любимов и художник Давид Боровский при помощи пяти дощатых щитов добиваются абсолютно свободной смены мест действия. Эти защитного цвета щиты легко превращают сценическую площадку и в кузов грузовика, и в походную баню, и в тревожный, заполненный врагами лес, и в непроходимое болото. Эпизоды повести Васильева театр монтирует согласно логике своего собственного сценического повествования. И в момент гибели каждой из пяти девушек-зенитчиц как внезапная вспышка, как предсмертное видение на один только миг перед нами возникает какой-либо драгоценный для героини эпизод ее прежней, короткой и фактически уже прожитой жизни — серьезный, драматический или по-детски беззаботный, смешной и на-

ивмый. В это мгновение вертикально стоящий на сцене щит — несколько сбитых досок — с подлинными атрибутами "довоенной" поры — патефоном или маленькими детскими тапочками подружек по детскому дому — становится метафорой жизни и смерти героини. Здесь ярко высвеченный театральный щит — словно последнее озарение у гробовой доски: забавы детства, тревоги и надежды юности, и смерть... Смерть и бессмертие в памяти людской. "Режиссер расширяет время действия, открывает перспективу на всю жизнь своих героинь. И в этом своем поэтическом творчестве он делает зрителей соавторами. Поразительно, что, участвуя в "сочинении" этих трагических картин, мы не только не охлаждаем свое чувство, а, напротив, испытываем от о шовременности сопереживания и сотворчества огромное и все нарастающее волнение"[9], — пишет Г. Н. Бояджиев.

Может быть, главное достоинство спектакля Любимова — в соединении высокой условности, метафоричности постановочных решений с безусловностью, наглядной правдой человеческих чувств актера. Примером такой безусловности сценического существования актера в рамках четкой и весьма сложной режиссерской партитуры спектакля может служить безукоризненная работа артиста Виталия Шаповалова в роли старшины Васкова.

Шаповалов проживает два часа сценической жизни своего героя с поразительной самоотверженностью. Мужественно и по-крестьянски деловито, буднично ведет Шаповалов — Васков неравный бой с "превосходящими силами противника". Это трудная работа. Мы слышим тяжелое дыхание актера, на наших глазах темнеет от пота солдатская гимнастерка. И на наших глазах теряет Васков одну за другой девчонок, а ближе их, дороже нет у него сейчас никого на свете. Но пока идет бой, ни на секунду не может старшина расслабиться и нет времени на эмоции. Они выхлестнутся потом. Когда, уже оставшись один, со святым, трагическим исступлением возмездия, выпрямившись во весь рост, бросится он в палатку с фашистами, выпустит в них всю обойму автомата, и только тогда — победив, победив ценой пяти девичьих жизней — беззвучно и страшно разрыдается на пустой сцене Шаповалов — Васков.

Подлинность здесь, сейчас, при нашем соучастии прожитой актером трагической судьбы, живое дыхание актера, его пот и



слезы, соединяясь с высокой поэтичностью, театральностью режиссерского вымысла, обретают в спектакле "А зори здесь тихие..." громадную силу эмоционального воздействия театра на публику, дают художественный эффект, не доступный кинематографу. Однако, конечно же, дело не в том, чтобы выяснить, "что лучше" — кино или театр. Такой постановки вопроса, разумеется, вовсе не существует, поскольку ясно одно: настоящий театр лучше посредственного кинематографа и наоборот. И мы не стали бы возвращаться к этому бесперспективному спору, если бы не одно обстоятельство. В соревновании экрана и сцены нет проигравших, все в выигрыше, и прежде всего актерское искусство, которое обогащается при любых соперничествах и сопоставлениях — театра с кинематографом и телевидением, в самом театре режиссуры жизнеподобных и метафорических форм, театра психологического, камерного с публицистическим или площадным. Потому что все живые творческие завоевания любых театральных направлений, открытия и достижения в каких угодно сферах деятельности драматического артиста (в радиотеатре, на эстраде, даже в мюзик-холле, клоунаде и пантомиме) — все идет на пользу актерскому искусству наших дней, служит делу его дальнейшего развития.

А творческое взаимодействие, взаимовлияние и взаимопроникновение театральных стилей — одна из характерных, быть может, даже ведущая тенденция в нашем театральном искусстве последнего времени. Впрочем, почему только "последнего времени"? Всегда, когда какое-либо театральное направление, пройдя период становления и упрочения позиций, выкристаллизовывается, определяется в абсолютном своем виде, оно непременно начинает новый виток развития, стремясь оплодотвориться за счет других новых театральных принципов и систем (а также отыскивая еще неиспользованные ресурсы собственной сценической эстетики). Именно так, например, в течение четырех десятилетий строил жизнь Художественного театра К. С. Станиславский. Отсюда — его многочисленные студии, начиная со студии на Поварской, организованной еще в 1906 году вместе с Мейерхольдом. Отсюда — безоговорочное и восторженное принятие Станиславским открытий Вахтангова в "Турандот" как достижений, лежащих в русле исканий Художественного театра ("В жиз-

ни МХТ таких побед наперечет. Я горжусь таким учеником...") Еще в 1924 году, в пору, когда борьба театра "бытового" или "психологического" с театром "условным" казалась абсолютно непримиримой, П. А. Марков писал: "Может быть, особенно характерно для наших дней именно взаимопроникновение отдельных направлений и течений, это взаимовлияние, которое охватывает все больший и больший круг театров..."[10].

В наше время мы снова стали свидетелями интереснейшего театрального процесса взаимодействия различных систем. Если в первые сезоны "Современника" казалось, что безусловная психологическая достоверность, сценическая конкретность и доверительность актерской манеры в театре существует, так сказать, в абсолютно чистом виде и строго ограничена рамками бытового правдоподобия, то уже очень скоро в спектаклях театра стали возникать новые мотивы. Актеры начинают подбираться к овладению другими способами сценического существования: к непосредственному общению с залом, откровенной публицистичности и сатирической заостренности характеров. Такой типично "актерский" театр, "Современник" показывает во второй половине 60-х годов спектакли, весьма интенсивные по режиссуре: "Назначение" А. Володина, "Всегда в продаже" В. Аксенова, "Обыкновенную историю" И. А. Гончарова, историко-революционную трилогию в постановке Ефремова ("Декабристы" Л. Зорина, "Народовольцы" А. Свободина, "Большевики" М. Шатрова). В этих спектаклях Евстигнеев, Ефремов, Табаков. Кваша, Козаков и другие блестяще справляются с наисложнейшими актерскими партитурами, демонстрируя не просто возросшее за десятилетие мастерство, но и свободное владение арсеналом сценических приемов, являющихся, казалось бы, привилегией других театральных организмов. Трансформациям Табакова из "Всегда в продаже" позавидует актер любой эксцентрической, сатирической школы. В "Обыкновенной истории" Козаков и тот же Табаков (постановщик спектакля Г. Волчек) играют "театрально", чуть приподнято, озорно, не скрывая внутреннего актерского отношения к своим персонажам и выявляя через это отношение активный социальный анализ. Что же касается Евгения Евстигнеева, то его уникальный сценический талант уже давно поставил этого актера совсем отдельно, вне какого-либо определенного театрального направления. Евстигнеев — это Евстигнеев. И кажется, что ему подвластны все стили, все сценические приемы, словно живущие в его палитре каждый настолько, насколько того требует та или иная его актерская работа.



Еще смелее и решительнее, чем "Современник", пошел к усложнению театральной формы Эфрос. Режиссерские работы Эфроса с годами становились все более неоднозначными, освобожденными от быта, пластически и пространственно более раскованными. Это не могло не сказаться на актерах, ибо усложнялся язык режиссерских заданий, психологический и эмоциональный объем проделываемой актерами работы. Сегодня актеры в спектаклях Эфроса не просто "реактивно естественные", органичные как дети или собаки (вспомним реплику А. Д. Попова) молодые люди. Яковлева, Дмитриева, Дуров, Броневой, Волков, не теряя в органике, прекрасно справляются нынче и с изощренной театральностью режиссуры.

Наверное, десять лет назад принципы существования актера в условиях режиссуры Эфроса и Любимова можно было определить как полюсные, противоположные друг другу. Если у Эфроса — большая степень актерской свободы, импровизации (результат этюдного метода работы), полное отсутствие забот о внешней, мизансценической выразительности, внимание к бытовым мелочам и подробностям, предельная заинтересованность в партнере и абсолютная зависимость актера на сцене исключительно от партнера, то у Любимова — четкость и жесткость режиссерского рисунка, строгое подчинение сценической жизни актера общему музыкально-ритмическому и пластическому строю спектакля, акцент на внешней технике, обостренное внимание актера к залу, к публике. (Про любимовских актеров говорили тогда, что они уже научились прекрасно общаться со зрительным залом, но не умеют еще того, что вроде бы бесспорно умеют актеры всех других театров, — общаться на сцене друг с другом.)

Сегодня такие откровенные противопоставления были бы явно неправомочны. И если Эфрос шел от бытового жизнеподобия к усложненной театральности, от спектаклей почти документальной достоверности к спектаклям оголенной режиссерской условности и метафоричности, то про Любимова можно сказать, что он двигался в "обратном" направлении — от чисто "режис-

серского" театра с известной долей подавления, регламентирования жизни актера жестокостью режиссерских конструкций к смягчению и упрощению сценической стилистики, облегчению режиссерского диктата и все большей степени доверия актеру, к спектаклям свободного и значительного актерского дыхания... И оказалось, что в "режиссерском" театре Любимова выросли актеры, владеющие всеми компонентами современной внутренней актерской техники: искусством переживания, простотой и органикой сценического существования, искусством создания характеров глубокой психологической достоверности. Мы говорим о Славиной, Демидовой, Золотухине, Шаповалове. Филатове и других. И именно тогда, когда "выяснилось", что в Театре на Таганке работают не только выдающиеся режиссер и художник, но и прекрасные актеры, в театр пришли самые серьезные и принципиальные его удачи.

Полоса всеобщего и окончательного "признания" Театра на Таганке началась с горьковской "Матери", наверное, первого в полном смысле актерского спектакля Любимова, успех которого определялся уже не только логической и художественной безупречностью режиссерского рисунка, но и замечательным актерским дуэтом Славиной — Ниловны и Бортника — Павла Власова. Зинаида Славина — резкая, нервная, пронзительно-распахнутая и неистовая Шен Те из "Доброго человека" — с помощью минимальных актерских средств продемонстрировала в роли Пелагеи Власовой подлинное сценическое перевоплощение. Вчерашняя студентка создавала убедительный и полнокровный образ прослой русской женщины начала века, матери революционера. С глубокой внутренней сосредоточенностью, с достоинством и ясным сознанием правоты несла Ниловна Славиной трудный крест своей женской, материнской, человеческой судьбы. Вслед за "Матерью" появились "А зори здесь тихие...", где Шаповалов солировал не один, а в окружении очень крепкого актерского ансамбля, потом "Гамлет" с Высоцким и Демидовой — Гертрудой. "Деревянные кони" Ф. Абрамова с Демидовой. Жуковой. Славиной...

В движении актеров "Современника" от строгой простоты "Вечно живых" к публицистической трилогии и сатире Салтыкова-Щедрина в "Балалайкине и К°" (постановка Г. Товтоногова).



актеров Театра на Таганке от площадного, плакатно-условного массового действия в "10 днях, которые потрясли мир" и поэтических представлений театра к психологической правде "Зорь" и "Деревянных коней", к первому камерному, одновременно и философскому и бытовому спектаклю Любимова "Обмен" (по повести Ю. Трифонова) есть безусловная эстетическая закономерность. Театр бытовой, камерный, психологический и театр условный, публицистический, "театр публики" шли навстречу друг другу. И, как совершенно справедливо замечает Ю. Рыбаков, "чистота стилей в это время не является абсолютным достоинством, чаще художественные открытия совершаются именно на стыке стилей, в творческом их взаимопроникновении"".

Взаимопроникновение стилей принесло в наши дни новые представления о природе синтетического театра.

Что театр вообще искусство синтетическое, известно очень давно ("союз драмы со всеми искусствами"). Но давайте вспомним, что конкретно мы имели в виду под понятием "синтетический театр", скажем, еще 10 лет назад? Признаемся, рассуждали мы весьма примитивно. Спектакль драматического театра с музыкой, пением и танцами — синтетический спектакль. Драматический актер, если он музыкален, хорошо двигается, поет, предположим, аккомпанируя себе на гитаре и к тому же еще (это уже очень много!) знает азы пантомимы или умеет стоять на голове — синтетический актер. 70-е годы принесли качественно новое понятие синтетического театра, которое не существовало никогда ранее. Речь идет не только о формальном и функциональном объединении многих видов искусств, но еще и о сложном органическом сплаве различных художественных принципов и методов, о синтезе театральных школ и направлений. Основы учения Станиславского, открытия Вахтангова и Мейерхольда, многие принципы сценической эстетики Брехта живут сегодня в гармоническом содружестве в лучших наших спектаклях и актерских работах.

Сегодняшний синтетический спектакль — это сочетание правды жизни с поэзией вымысла, органическое соединение в театре актерской безусловности и режиссерской смелости, правды человеческих чувств актера и поэтической образности театральной формы.

Изменения, усложнения в сценической лексике театра 60 — 70-х годов, разумеется, взаимосвязаны с изменениями в законах зрительского восприятия.

В наш "кибернетический век" мы легко справляемся с многочисленными "перегрузками" всякого рода, в частности, сравнительно быстро приноравливаемся к жесткой мобильности современной терминологии. И вот уже вместо простого "сообщение" или скромного, спокойного "узнавание" мы говорим — "информация"; когда в хорошей футбольной команде все десять полевых игроков могут и хотят (что естественно) забить гол в ворота противника, мы говорим — "тотальный футбол". А про насыщенный, многоплановый современный спектакль Питер Брук сказал, что это — "тотальный театр". Ну, а коль скоро есть "тотальный театр", значит, должен быть и "тотальный зритель". Действительно, параллельно с интенсивным развитием сценических форм шел процесс интенсификации зрительского восприятия, шло формирование синтетического ощущения театра у зрителя. Постижение актером новых законов сценической правды происходило при помощи активного соучастия публики. С той же творческой жадностью, с которой откликнулся зрительный зал на первые спектакли "Современника", пришел он на "Доброго человека" и сразу же принял предложенные ему условия игры. Понял, что раз на сцену вынесли плакат, на котором написано "Табак", то, значит, два стоящих рядом старых черных стола — это табачная лавка. А группа сидящих спинами к залу актеров, которые, ритмически похлопывая ладонями, негромко, почти шепотом скандируют одну и ту же фразу "А ночь уж на носу..." — это уже фабрика.

И с такой же легкостью справился зритель с усложнениями в современной драматургии (временными смещениями в сюжете, авторскими отступлениями, сценами воспоминаний героев ит. д.). В пьесах появились новые действующие лица (в сравнении с классической реалистической драмой) — хор. "лицо от автора", "человек от театра", автор. И в Театре Вахтангова, например, зритель не удивился тому, что в прологе "Иркутской истории" Арбузова Хор начинает свое повествование с конца этой самой драматической истории, случившейся на Ангаре, что и Хор, и Валентина — Юлия Борисова, и другие действующие лица уже знают, что Сергей, который тоже находится на сцене вместе



со всеми, погибнет. Собственно, это уже случилось — театр, актеры знают об этом. А сам рассказ о том, что же произошло в жизни Сергея и Валентины, начнется потом как воспоминание, и сценическая жизнь борисовской героини пойдет с самого начала арбузовской истории: с легкомысленной беззаботности продавщицы по прозвищу Валька-дешевка, с первой встречи с Сергеем А потом она будет любима и станет женой Сергея и. благодаря его и своей любви, начнет многое понимать по-другому. Но на протяжении всего спектакля Борисова (Валя) будет знать, что, когда все-все в ее жизни уже наладится, придет душевное равновесие, счастье, Сергей утонет, спасая ребятишек.

"Хор. А между тем наступает день, который ты никогда не забудешь. Валентина!

Валя *(появляясь тихонько). Я* здесь...

Хор. Утро тридцатого июля... Оно наступило. Расскажи, как оно началось, это утро.

Валя. Помню, я встала рано-рано... Перед тем как уйти, Сережа остановил меня у калиточки и взял за руку..."

Эта сцена воспоминаний Вали о самом трагическом дне своей жизни и последнем, таком ничего не значащем разговоре с Сергеем ("Если бы я знала, что случится беда, я схватила бы его и не выпустила...") игралась Борисовой великолепно — с глубочайшим человеческим драматизмом и необыкновенным, почти необъяснимым в те годы мастерством. "Как это играть? Как может Валя, обращаясь к Сергею, продолжать рассказ о трагическом утре, когда Сергей погиб? — спрашивал А. Н. Анастасьев. — Ведь, казалось бы, здесь неизбежно раздвоение героини, неизбежно нарушение сценической иллюзии жизни. Может ли такой эпизод актриса сыграть по законам Станиславского?" И. утвердительно отвечая на этот вопрос, критик приходит к выводу: "Совмещение разных планов жизни, столь быстрый переход от одних обстоятельств к другим при условии правды чувств расширяет масштаб образа, активизирует восприятие зрителей" .

Сегодняшний "тотальный" зритель получил добротное и весьма изощренное театральное воспитание. Ему не так просто угодить, потому что он прекрасно отличает ценности поддельные от настоящих. Зрительный зал поверит любому режиссерскому приему, если тот будет выверен художественной логикой пьесы и

спектакля, оправдан актерами. Зрительный зал готов к любой театральной условности, но не простит вычурности, безвкусицы, эпигонства, этакого "условного" пустозвонства, так же как не простит подделки под житейскую достоверность— жизнеподобия серого, беспомощного, антихудожественного. Но в нем, в зрителе, нет ни эстетского снобизма, ни консерватизма. Он всегда распознает и примет любой настоящий театр — документальный или поэтический, метафорический или бытовой. Он согласен на любые театральные формы, если они убедительны, если вскрывают существо спектакля, точно "работают" на сверх и сверхсверхзадачу актера, режиссера, драматурга, театра.

Образованному зрителю не нужны внешние, формальные приметы современности. Ведь подлинная ценность современного синтетического театра вовсе не в условности сценографических решений и не в произвольном смешении стилей, а в уровне важности и сложности решаемых театром задач, то есть в глубине постижения жизни и драматургического материала, в гармонической цельности и убедительности режиссерского замысла, и более всего — в актерских открытиях. Потому что, как писал в уже цитированной нами работе II. А. Марков, "каждое из течений в конечном итоге приходит к выводу, что актер есть основа и сердце театра".

Актер... Мы обещали ответить на вопрос, существуют ли в сегодняшнем актерском искусстве какие-нибудь ведущие, доминирующие тенденции, назвать приметы, определяющие так называемый современный актерский стиль. Нам кажется, что при всем многообразии творческих методов и художественных направлений, различии актерских индивидуальностей и множественности способов работы актера над образом можно выделить два наиболее очевидных признака, характеризующих актерское искусство наших дней.

Первый. Это— полнокровное ощущение сегодняшним актером сложной синтетической природы театра. У нас сейчас сложился новый тип актера, как бы счастливо сочетающего в себе весь сценический опыт минувшего двадцатилетия. Синтетический актер сегодня — продукт синтеза различных стилевых начат в нашем театре. И, значит, не просто актер широкого творческого диапазона, с одинаковым успехом выступающий в жанрово разнообразных ролях, но прежде всего актер, овладевший всем багажом современной театратьной культуры. Актер, которому доступны разные формы сценического существования, разные способы соединения с образом. Актер, который может в одной и той же роли совместить Станиславского и Брехта, переживание и очуждение. Который умеет на сцене анапизировать и действовать, чувствовать и исповедоваться. Актер, который может быть правдивым в меру естественности кинематографа и может подняться в сценическом характере до символа, до яростной театральной публицистики и который способен приблизиться к высшей (по Станиславскому) ступени актерского искусства — к гротеску.

Мы описали сейчас некую идеальную модель актера 70-х годов, и это ни в коем случае не означает, как пишет Г. II. Бояджиев, "что в театре предшествующего периода такого рода синтез не существовал. Он всегда был нормой высокого сценического мастерства... Но новейший театр, — подчеркивает Г. Н. Бояджиев в своей последней книге, — требует наиболее рельефного, открыто демонстрируемого единства интеллектуального, психологического и поэтического начал. Без умения совместить их в своей игре актер войти в партитуру синтетического спектакля не сможет[13].

Второй характерный признак современного актерского стиля связан с изменениями в способах соединения актера с образом. И на этом вопросе мы должны остановиться подробнее, ибо активное присутствие в сценическом образе личности актера, его гражданской, художественной индивидуальности стало основной приметой современного способа перевоплощения, ведущей тенденцией актерского искусства наших дней.

### *"Сорвал бороду с короля Лира..."*

"Актер должен воссоздать человеческое "я", человеческую личность,— пишет II. Я. Берковский в статье "Станиславский и эстетика театра", одном из тончайших, замечательных исследований учения Станиславского. — Но именно личности нельзя выучить, ее природа в невыученности. Либо художник ее сотворил, либо нет, и тогда никто и ничто ему не поможет" .

Процесс сценического творчества, путь к образу и человеческому характеру на сцене начинается с образа и характера самого артиста. Актер не может прийти к воссозданию человеческого "я", человеческой личности, минуя свою собственную личность. Мы ведь знаем, что при всей индивидуальной несхожести и неповторимости в методике работы над ролью каждый артист в любом случае творит образ из "себя самого" — своих нервов, эмоций, своего духа и плоти, то есть исключительно из своего собственного человеческого материала. Актер может все знать и почти все уметь, но решающим фактором сценического творчества является не количество умений, не техническая оснащенность актера, то есть не само по себе его мастерство и даже не степень его одаренности, а глубина и своеобразие его художественной индивидуальности, масштаб личности актера. И никакое, самое квалифицированное овладение тем или иным художественным методом или стилем не снимает главного интереса сегодняшнего зрительного зала, его главного вопроса: кто? Кто он такой — этот синтетический актер 70-х годов? С чем вышел на сцену? Что он может сказать нам своим искусством? Кто и что сегодня важнее, чем как. Кто и что исповедует, кто и во имя чего "переживает" или "очуждается", наконец, кто перевоплощается?.. Уровень актерских достижений в наше время определяется в первую очередь самоценностью собственно сценической индивидуальности артиста, содержанием и своеобразием его личности.

При общей достаточно серьезной профессиональной подготовке современных актеров и режиссеров в последнее время все чаще и чаще приходится задумываться над тем, что желаемого результата в роли не получается вовсе не из-за ошибок или недоделок в процессе работы, а вследствие невосполнимых потерь на старте. Роль остается несыгранной, несозданной в желаемом объеме не потому, что что-либо недоразобрано или невыстроено, а потому только, что исходные данные исполнителя недостаточны. Просто сама по себе личность исполнителя, его индивидуальность недостаточно глубока, тонка, недостаточно интересна и неповторима. И проблемой номер один в сегодняшнем театре становится задача воспитания личности актера как художника и гражданина. Нужна личность как материал для творчества. Нужно индивидуальное, чтобы создать неповторимое. Воспитание личности — это подход к образу, ибо пути к перевоплощению начинаются, как мы уже сказали, с личности перевоплощающегося. Нужна личность, чтобы было во что перевоплощать, то есть чтобы было, из каких живых и индивидуально ценных тканей (качеств) актера создавать на сцене человеческий характер — живой и неповторимый.



Явно повышенный в современном театре интерес именно к личности актера-исполнителя имеет, на наш взгляд, весьма убедительные объяснения. Ведь мы можем говорить не только о возросшем значении личности в сценическом или каком-либо другом виде творчества. Необходимо подчеркнуть многосторонний, все увеличивающийся в современном мире интерес к человеческой личности вообще. Проблема личности — одна из главных проблем нашего времени. Вопросы формирования и существования автономной личности, человеческой индивидуальности в усложненном современном мире стали самыми актуальными вопросами нашей духовной жизни. Само время требует личностей — ярких, незаурядных. И возникла настоятельная потребность разобраться в процессах становления человеческой индивидуальности. Может быть, отсюда та жадность, с которой, например, читается сейчас мемуарная, историческая, биографическая литература. Люди хотят как можно больше знать о "героях" — великих ученых, революционерах, писателях, полководцах, общественных и государственных деятелях. Книги, уже много лет выходящие в серию "Жизнь замечательных людей", раскупаются мгновенно, и на них выстраиваются очереди в библиотеках. Так же популярны стали томики сравнительно недавно возникших серий "Жизнь в искусстве" и "Пламенные революционеры". Дотошно изучаются биографии великих людей, и вовсе не ради обывательского интереса к семейной жизни, скажем, Гете или Маяковского; мы хотим узнать и постигнуть пути формирования той или иной удивительной личности. Биографический жанр пришел в кино, потом на телевидение, а теперь и в театр.

Однако интерес к личности не ограничивается вниманием к жизни только замечательных людей. В последние десятилетия возникли и стабилизировались целые научные отрасли, такие, как социология, социальная психология, обществоведение, которые с

глубоким пристрастием занимаются изучением и постижением индивидуальных особенностей и запросов человеческой личности, проблемами жизни современного человека в ее нравственных и социально-психологических аспектах. "Как стать личностью? Вопрос вечный. Но сегодня, — считает известный советский психолог академик А. Н. Леонтьев,— в условиях научно-технической революции, молодому человеку самоопределиться в жизни, пожалуй, сложней, чем в прежние времена. Свои сложности появляются в отношениях между человеком и техникой, человеком и процессом управления, человеком и организацией бытия"[1]. Спрессованные ритмы, учащенный пульс жизни современного общества оказывают серьезное давление на человеческую индивидуальность, с которым не так легко справиться.

Гуманистический идеал — гармоничная личность, и мы говорим о трудностях на пути к достижению этого идеала, об объективных сложностях становления человеческой индивидуальности. Эпоха технического прогресса принесла человеку громадный поток информации, резко увеличился объем знаний, которыми нужно сегодня овладеть. Вследствие этого в большой степени осложняется и момент выбора, избирательности в потоке информации — что необходимо сегодня усваивать тому или иному человеку, а без чего можно и обойтись. Известная стандартизация, унификация предлагаемых обстоятельств жизни стали серьезной психологической опасностью на путях духовного становления личности в современном мире.

Любопытно, что первыми почувствовали опасность дисгармонического развития личности ученые-естественники. Именно им, авторам сухих математических формул и бескомпромиссных генетических построений, как глоток воздуха, потребовалось л и ч н о с т н о е, индивидуальное участие в духовном, гуманитарном, эстетическом постижении мира. (Известно, что Эйнштейн был серьезным музыкантом, увлекался скрипичными импровизациями, а создатель квантовой теории Макс Планк читал лекции по теории музыки в Берлинском университете.) "Причина, почему искусство может нас обогатить, заключается в его способности напомнить нам о гармониях, недосягаемых для систематического анализа" [6], — говорил датский физик Нильс Бор. Дело ведь в том еще. что всемогущая наука бессильна в решении



больших э т и ч е с к и х проблем, стоящих перед человечеством. Наука беспомощна в плане духовного, нравственного обогащения личности, и никакие, даже самые ловкие ЭВМ тут не помогут. В познании человеческой души, в драгоценном процессе самопознания и осознания себя в мире на помощь человеку приходит искусство, и никакие научно-технические революции не могут ни заменить, ни отменить вечно возрождающейся художественной культуры человечества. Более того, к живой воде искусства, к этому истинному роднику духовности тянутся люди все активнее и активнее, ибо в нашу эпоху бурного прогресса науки именно "искусство помогает человеку перед лицом однозначности и всеобщности, которые несет с собой наука, сохранять свою индивидуальную неповторимость"". И чем мощнее шествует прогрессе его автоматизацией, программированием, моделированием, серийностью, тем острее становится потребность человека в индивидуальном, единственном, не программируемом заранее.

Театр, вечно заманчивый своими неожиданностями, остается одним из самых привлекательных из искусств именно в силу имеющихся у него бесчисленных возможностей для уникальных, неповторимых л и ч н о с т н ы х, индивидуальных художественных постижений, актерских и режиссерских.

Зачем люди ходят в театр? Вопрос старый, но никогда не праздный, потому что каждое новое поколение зрителей ходит в театр за своим. Так ради чего же идут в театр сегодня, ночами простаивая в очередях у подъездов театральных касс, со слабой надеждой выспрашивая у прохожих "лишний билетик" еще за квартал до театра или в метро у эскалаторов? Зачем? О чем мы хотим у знать в театре сегодня?

Театр всегда был и остается средством до у з н а в а н и я ж и з н и. Это так. Но сферы этого "доузнавания" не остаются неизменными. И наши сегодняшние жизненные интересы имеют, очевидно, какие-то свои, присущие только нашему времени особенности и нюансы. Несколько лет назад, отвечая на анкету "Литературной газеты", один известный математик сказал, что в некоторых современных произведениях искусства ему "не хватает информационной емкости". Заявление не случайное и заслуживает, на наш взгляд, серьезного внимания. Это ведь только классика, шедевры художественной культуры информируют нас вечно.

обычное же произведение искусства служит своему времени, и то, что удовлетворяло нас вчера, может оказаться недостаточно "емким" и глубоким сегодня. Известно, что в наше время достижения технического прогресса берут на себя некоторые наиболее простые познавательные функции искусства. И. скажем, значительную часть тех элементарных сведений о жизни общества, которые 100 лет назад человек мог получить только из книг или журналов, посещая художественные выставки или театры, сегодня же мы почти не задумываясь, "на ходу" "вылавливаем" из многообразного потока информации — радио, телевидения, документального кино, прессы. Сегодня познавательные функции искусства лежат почти исключительно в сфере нравственности. И нынешнее понятие "информационной емкости" художественного произведения — спектакля или отдельной актерской работы, наверное, в первую очередь включает в себя степень личностного постижения художником тех сторон жизни, тех ее нравственных глубин, которые для каждого из нас вечно существуют "в скрытых своих слоях и залежах" (выражение Н. Я. Берковского). Но как не часты эти подлинные актерские постижения... И вот мы уходим после очередного "рядового" спектакля расстроенные, неудовлетворенные, даже обделенные. Закрылся занавес, а мы ничего не прибавили к нашим знаниям о Чацком или Гамлете сверх того, что вычитали ранее у Грибоедова или Шекспира. Более того, нас оскорбляет личностная несостоятельность актера в давно знакомой классической роли. Мы видим, как бесконечно далека (по сути) его индивидуальность от душевных богатств и гармоний образа. Актеру не под силу тягаться с автором и характером, а иногда и с режиссером тоже. Такой актер скучен зрителю, неинтересен, он не сообщает нам самостоятельной художественной информации. Мы не можем узнать о содержании лично-

**.111** 1 амлета, не узнав ничего о человеческом содержании актера, в роли Гамлета выступающего. И в спектакле на современную тему мы ждем знакомства и общения с живыми, индивидуально неповторимыми личностями и характерами. Нас волнует прежде всего не сюжет и не быт, не похожесть и узнаваемость стандартных ситуаций и бытовых характеристик, а скорее — непохожесть людей друг на друга, узнавание новых, неожиданных в своих поступках и проявлениях характеров, нестандартность, неординарность положений и психологических мотивировок. Зрителя волнуют тонкости человеческих взаимоотношений, столкновение на сцене психологии и мироощущений, индивидуальностей и личностей. А такие столкновения, такие "истины страстей" возможны только в случае активных личностных актерских выявлений. Содержание художественной, нравственной информации актерской работы зависит от человеческой содержательности актера в роли.



Вот почему мы говорим об активном присутствии в сценическом образе личности артиста как о ведущей тенденции современного перевоплощения. Свидетельство тому — актерские достижения последних лет, среди которых почти не обнаружишь работ с яркой внешней характерностью, невозможно назвать роль, в которой тот или иной актер стремился бы быть неузнанным, то есть шел бы по пути внешней трансформации в образе. Средства актерской выразительности стали скупее. Поискам внешней остроты образа большинство артистов предпочитает известное самоограничение, ибо постижение артистом характера роли идет вглубь, стремясь прежде всего к тщательности психологической разработки и к максимальному выявлению в сценическом образе собственного, личностного "я" актера-творца.

Кино, телевидение вынесли на суд зрителя крупный план. Лицо актера, его глаза, малейшие нюансы его душевных движений, подробности его мыслительного процесса оказались максиматьно приближенными к зрителю. И театр не мог пройти мимо этого принципиального завоевания кинематографа. Гак же точно и в театре наметилось перемещение акцента на внимание к внутренней жизни артиста. Внутренней характерности, внутреннему перевоплощению отдается явное предпочтение перед перевоплощением внешним. Потому что и в театре зритель стремится теперь как можно ближе познакомиться с личностью исполнителя, и надо, чтобы ничто не мешало этому знакомству. Ни ненужные подробности грима, ни излишний груз внешней характерности.

Зрителю важнее узнать, какими чувствами живет на сцене герой, как и о чем он думает, нежели какая у него одежда или походка. На зрителя воздействует личность художника, выступающего в образе того или иного театрального героя. Потому что актер не может воссоздать человеческое "я" сценического персона-

жа, не раскрыв перед нами (пускай частично) свое собственное человеческое "я".

"Сейчас ясно ощущаешь, — писал Б. А. Львов-Анохин в статье "Театр нашего времени" в 1964 году, — что зритель театра хочет понять личность художника, почувствовать ее своеобразие, познать внутренний мир актера, режиссера, любого творца спектакля. Вот почему актеры-трансформаторы, умеющие почти до неузнаваемости скрываться за той или другой театральной маской, гримом, характерностью, гораздо менее интересны и любимы, чем актеры, несущие свою человеческую тему"[18]. Львову-Анохину вторил А.В.Эфрос, призывая актеров к тому, чтобы они "сбросили с себя какую-то сценическую мишуру и предстали перед нами в откровенном, что ли, виде, раскрыли бы самих себя, свое собственное сердце и свои собственные мысли"[19]. Прошло 12 лет. и еще один крупнейший наш режиссер, руководитель Академического театра имени Маяковского А. А. Гончаров вновь утверждает: "Когда в изображаемом на сцене образе не присутствует, не видно человеческое "я" артиста, работа кажется мне неполноценной. Внешняя характерность, настырно, назойливо демонстрируемая tan. уже давно стала атрибутом вчерашнею геатра. И вовсе НС ленью, а велением времени объясняется меньшее, чем прежде, применение грима, наклеек, гуммоза. Я вспоминаю С. Михоэлса, который еще в тридцатые годы сорвал с себя бороду в короле Лире, чтобы мысли Лира были доступнее и ближе зрительному залу" °.

Но почему мы так много говорим о решающем значении личности актера именно в современном театре, разве не так было и раньше? Уж не считаем ли мы самоценность яркой сценической индивидуальности привилегией исключительно сегодняшней театральной эстетики? Разумеется, нет. Русский театр всегда был богат выдающимися, уникальными актерскими индивидуальностями. Корифеями отечественной сцены создавались целые художественные эпохи в театре и вообще в русской культуре. Больше того, с именами Мочаюва, Комиссаржевской, Ермоловой связаны важнейшие этапы духовного развития русского общества. И, разумеется же, в сценических созданиях Комиссаржевской или Ермоловой, Станиславского или Качалова в первую очередь чрезвычайно сильным было именно воздействие индивидуальностей, самих личностей этих великих русских актеров. И разве их



искусство не было пронизано высокой нотой человеческих раздумий? Разве Стрепетова, или Москвин, или Михаил Чехов не выносили к сценической рампе собственные сердца и свои собственные судьбы? А разве не были объединены очевидной нравственной идеей характеры, еще в середине XIX века создаваемые Мочаловым или Щепкиным?

Произведение любого искусства (и актерского в том числе) всегда и обязательно есть результат личностного, индивидуального художественного познания. И чем богаче и ярче индивидуальность художника, тем прекраснее и гармоничнее его произведение. Это объективный, неизменный закон творчества. И когда мы говорим об увеличивающейся в наше время роли личности исполнителя в актерском искусстве, мы должны иметь в вид> следующие обстоятельства.

Не надо забывать, что подлинное, высокое искусство актера было раньше явлением чрезвычайно редким, уникальным. То были великие "пики" на общем, весьма низком, откровенно ремесленном и сером актерском фоне. За последние три-четыре десятилетия общий уровень театральной культуры стал неизмеримо выше. И сегодня мы вправе констатировать принципиальное, массовое движение к личности в актерском искусстве. Мы отмечали уже. что являемся сейчас свидетелями жадного, все нарастающего интереса общества к личностным, индивидуальным человеческим проявлениям. В театре это явление вылилось в процесс, обоюдно существенный как для сцены, так и для зрительного зала. Не только актер хочет обязательно сыграть своего Иванова, заново воссоздать своего Хлестакова, но и зритель тоже очень хочет увидеть на сцене своего, другого, нового Иванова или Хлестакова. Наблюдается активное (и, подчеркиваем, обоюдное: и изнутри театра, и вне его) стремление к разрушению стереотипа.

И снова мы можем говорить о зависимости актерского искусства, "модели личности" сценического героя от личности современника, типа его "мышления и чувствования". Ведь в самой жизни "вокруг театра" сформировался новый герой, отражающий результат проходившего у нас в стране в течение нескольких десятилетий процесса духовной эволюции личности, ее нравственного, интеллектуального, психологического обогащения.

Современный человек усложнился, и сложнее, неоднозначнее и, главное, многообразнее становятся сценические характеры наших современников. Так весьма наглядно разрушаются стереотипы наших представлений о положительном герое. Новый характер, не безукоризненно-очевидный, а сложно скроенный из неожиданностей и противоречий, пришел и в литературу, и в кинематограф, и, с некоторым опозданием, в драматургию. "Богатырские стати героя былых времен — косая сажень в плечах, уверенная поступь хозяина жизни, так пленявшая нас когда-то в кино, перестали быть единственной формой выражения социального оптимизма, положительности и надежности,— рассуждает на тему современного киногероя Елена Стишова.— Прораб Потапов в исполнении Е. Леонова в фильме "Премия"— невысокий, лысый, мешковатый— словом, человек, по виду совершенно не героический, уверенно несет в себе героическое начато... И вот что самое важное: сегодня высокая идейность героя тоже постигается через его внутренний мир, духовность, проверяется ею. Духовная, этическая наполненность личности стала главной сферой исследования"[21].

С чего начинается нравственность, эта "этическая наполненность личности"?С мировоззрения. С высокой гражданственности. С того момента, когда человек осознает себя в мире индивидуального самоценной единицей и, значит, вместе с чувством сопричастности времени и человеческой среде у него появляется чувство личной ответственности. За все. За добро и зло, правду и неправду. За свой собственный труд и труд своих товарищей, за живую природу, за землю, за страну. Эта тема новой меры ответственности человека за жизнь с особенной силой прозвучала в лучших произведениях отечественной прозы последнего времени. На повышенном чувстве личной человеческой ответственности, вытекающей из идейных, нравственных убеждений героев, замешены новые положительные характеры в произведениях Айтматова Тендрякова, Быкова, Абрамова, Распутина, других авторов.

Как и прораб Потапов, бескомпромиссно и бескорыстно идет вперед ради утверждения своих нравственных, духовных идеалов бывший гвардии рядовой, скромный сельский труженик Кэлин из пьесы Друцэ "Святая святых". И женщина, которую он любит всю жизнь, и ее сыновья, и колхозные лошади и овцы и прочая живность, и старая ива над речкой, и фронтовая дружба — все



это для героя Друцэ — "Святая святых" самое главное на земле. И простонародные герои Шукшина, его чудаки ("чудики"), в основном крестьянский или рабочий люд, поражают нас богатствами своей духовной природы.

Шукшинские персонажи, так же, как и герои пьес Вампилова. стали подлинным откровением в нашем искусстве. И чрезвычайно привлекательным материалом для актерской работы. Потому что эти герои сложные, неординарные, характеры противоречивые. В них есть как раз то, что, наверно, и составляет "информационную емкость" для сегодняшнего зрительного зала, а герои плоские, ожиданные, "цельнометаьтические" — неинтересны. И побеждают в театре сегодня те актеры, которым под силу именно сложность, неоднозначность образных решений.

Поразительно, с какой последовательной настойчивостью и актерской отвагой ищут "чертиков" в своих героях Михаил Ульянов. Евгений Евстигнеев, Ролан Быков, Георгий Бурков. Режиссеры уже в самом назначении на роль исполнителя стремятся предугадать возможность свежего, неожиданного звучания как роли, так и актерского материала в роли. И вот "безусловный комик" Евгений Леонов играет трагические роли старика Ванюшина в пьесе С. Найденова и чеховского Иванова. А жену Иванова Анну Петровну — такие, казалось бы, острохарактерные актрисы, как Инна Чурикова (в Театре Ленинского комсомола) и Екатерина Васильева (во МХАТе), в откровенно серьезных и даже драматических киноролях снимается цирковой клоун Юрий Никулин. И в любом случае средоточием зрительского интереса является личность актера, масштаб и своеобразие его человеческой и художественной индивидуальности. А успех актера в той или иной роли определяется не внешними (бытовыми или пластическими) подробностями образа, а прежде всего уровнем внутренней, душевной подключенности актера к самой сути сценического характера, созвучием актерских решений каждой роли острым и существенным проблемам современности.

За минувшие 10—15 лет у нас выросло новое поколение актеров. Актеров прекрасных, много играющих в театре, снимающихся в кино, очень разных и привлекательных именно своей разностью, непохожестью, каждый — своей безусловно выраженной индивидуапьностью.

Один из самых любимых — Армен Джигарханян. Актер мягкий, умный, чрезвычайно к себе располагающий, Джигарханян несет в своих работах тему человеческой доброты и какой-то по-мудрому спокойной, уверенной внутренней человеческой надежности.

Очень разные сценические индивидуальности у Ии Саввиной и Аллы Демидовой. Героини Саввиной — натуры по преимуществу лирические, мягкие. Эмоциональность, нервность Саввиной — от внутренней трепетности, психологической подвижности, от музыкальности и поэтичности души. Рядом с Саввиной Демидова может показаться несколько суховатой, рациональной. Стихия Демидовой — темперамент мысли. Ее героини отличаются безукоризненной логической стройностью характеров. Актриса пользуется тончайшими, графически строгими выразительными средствами. В то же время в актерских "почерках" Демидовой и Саввиной много общего: интеллигентность, зрелая смелость самостоятельного художественного мышления, безукоризненный вкус.

Одна из интереснейших актрис этого поколения — Маргарита Терехова. Она очень сдержанна и на сцене, и на экране. В работах Тереховой всегда присутствует некая особая актерская, женская чуткость, может быть, недосказанность. У ее героинь почти всегда нелегкая, неоднозначная женская судьба. И душевная ранимость, и глубоко затаенная нежность. В одном характере — женская беззащитность и одиночество рядом с гордостью и утверждением своего, индивидуального права на счастье.

Поколение актеров, о которых мы рассказываем, пользуется, как правило, очень малыми, скупыми актерскими средствами в своей работе. Не прибегая или почти не прибегая к внешней характерности, практически абсолютно не изменяясь внешне, создают роль за ролью такие популярные и безусловно талантливые артисты, как А. Дмитриева, А. Фрейндлих, О. Яковлева, О. Табаков, В. Гафт, А. Лазарев, А. Миронов, А. Калягин, Г. ТаРаторкин, А. Мягков, Н. Волков. Это актеры, умеющие оставаться самими собой, умеющие в своих лучших ролях раскрыть себя, свое собственное человеческое "я", свое сердце. На счету этого поколения немало блестящих сценических удач. И мы говорим о вышеназванных и многих других актерских именах как о художниках современных, мобильных, владеющих сегодняшними способами сценической работы, как об актерах — личностях.



Да, умение оставаться в роли самим собой — большое искусство. Если актеру, оставаясь самим собой, удается также стать и "другим" — сценическим образом. Ведь образность является обязательным отличительным признаком всякого произведения искусства. И сценическое искусство не является исключением, создание образа — цель и непременное условие творчества актера. Деятельность актера именно тогда становится искусством, когда в результате всего творческого процесса работы над ролью, над характером воплощаемого персонажа ему удается создать в спектакле сценический образ. И так же, как любая, даже самая тщательно написанная драматургом роль не может существовать на сцене сама по себе — без ума и сердца актера, вне его человеческой сути, его души и плоти, — так и актер, только оставаясь самим собой, не может подменить сценический характер. Ведь как бы ни совпадали личные качества актера и созданного автором пьесы персонажа, полное тождество невозможно. Происходит встреча, столкновение двух всегда разных характеров, двух всегда разных миров — актера и роли[22]. В результате этого столкновения рождается новое живое лицо, новая, не существовавшая никогда ранее жизнь человеческого духа. В совершенно конкретных и определенных человеческих проявлениях — с таким вот носом, такими глазами и такой судьбой, биографией, мироощущением. Именно с такими, а никакими другими реакциями, эмоциями, способами их выражения, логикой мышления. Рождается сценический образ. И происходит это в одном только случае — когда мы становимся свидетелями сценического перевоплощения актера в роли.

Перевоплощение — единственный и непременный путь создания образа. Другого пути к образу нет. И, следовательно, вне перевоплощения актерского искусства вообще не существует.

Используя в качестве материала для творчества исключительно свои собственные природные данные, актер обязан воплотить в сценическом образе какое-то другое лицо, от имени которого он и действует в спектакле. Выступая в роли определенного, конкретного литературного героя, актер соединяет свою суть (физическую, эмоциональную, интеллектуальную) с су-

т ь ю (физической, эмоциональной, интеллектуальной) вымышленною драматургом персонажа. Это и есть перевоплощение. Перевоплотиться для актера— это значит постичь, принять и пронести в себе в течение сценической жизни роли чью-то другую личностную структуру, другое состояние. Но другое — как свое собственное.

Стать другим, оставаясь самим собой. Вот простейшая формула перевоплощения. И наисложнейшая задача актерского искусства.

[1] *Анастасьев А. Н.* Советский театр сегодня. М., 1966 С. II.
[:] *Бояджиев Г Н* Душа театра. М . 1974. С. 66.
[1] *Аристотель.* Поэтика М . 1957. С. 135-136.
[1] *ЭфрвС А В* Репетиция — любовь моя М . 1975 С 6
*Смирнов-Несвицкий Ю* Ключ к образу Л., 1970. С. 27.
[0] *Эфрос А. В.* Репетиция — любовь моя. С. 6.
' *Крымом Н.* Имена. М., 1971. С. 153.
" *Бре.х Б* Геатр М . 1965. Т 5/2. С. 194. 195
' *Бояджиев Г Н* Душа театра. С 358
'"*Марков П* Новейшие театральные течения (1898—1923) М . 1924 С 56
" *Рыбаков Ю* Театр, время, режиссер. М.. 1975. С. 88
[12] *Анастасьев А Н* Театр и время // В сб.: Новаторство советского театра М . 1963. С. 78
"*Бояджиев Г И* Душа театра С. 239.
'*Берковский Н Я* Литература и театр М. 1969. С 241
*Леонтьев А II.* Начало личности— поступок // Комсомольская правда 1976. I сент
'"*Бор Н.* Атомная физика и человеческое познание. М., 1961. С. III
' *Рунин Б.* Логика науки и логика искусства // В сб.: Содружество наук и тайны творчества М . 1968. С 131
"*Львов-Анохин Б А* Театр нашего времени *U* Известия 1964 15 сент
**Эфрос** *А В* Содержательность таланта *II* Комсомольская правда 1964. 5 ноября.
[:0] *Ганчаров А.* Путь из вчера в завтра // Советская культура 1976. 20 февр
[2] *Стишова Е.* Исполняющий обязанности *II* Комсомольская правда. 1976. 2 сент.

" Мы не говорим сейчас об откровенно слабой драматургии, где. по сути дела. отсутств>юг живые авторские образы Но и в этом с.т>чае актер не может просто подменить собой сценический характер, но. преодолевая автора, а иногда и наперекор ему. стремится к созданию в спектакле нового живого характера, он сочиняет, воссоздаст на сиене новый образ, непременно отличный (в большей или меньшей степени) от своего собственного Реальность сценического существования актера никак не может быть точным слепком его жизненного бытия

Глава вторая

# ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ АКТЕРА И ХАРАКТЕР ПЕРСОНАЖА

## *Преодоление дистанции*

Перевоплощение— это преодоление дистанции между актером-исполнителем и творимым им образом. История перевоплощения — рассказ о том, как эта дистанция преодолевалась. Как изменялись и совершенствовались способы соединения актера с ролью. История перевоплощения — это эволюция меры личностного участия актера в жизни сценического персонажа. Актер — живой, реальный человек, конкретная личность. И личность эта в течение длительного периода в актерском искусстве не имела возможности проявить себя искренне и полнокровно, во всех сложностях и противоречиях своего человеческого естества, своей индивидуальной органической природы.

"Триста лет тому назад, пятьсот лет тому назад или две тысячи лет тому назад актерское искусство понималось иначе, трактовалось как какая-то непременная отвлеченность от настоящего, живого человека"[1]. — писал Вл. И. Немирович-Данченко.

Принято считать, что как особый вид художественного творчества актерское искусство возникло в древнегреческих юродах-государствах V века до нашей эры. (Впрочем, доказано уже. что был и более древний театр.) И, наверное, мы не ошибемся, если одним из первых атрибутов сценического перепои.кипения **наЭО**вем маску древнегреческого актера.

Разумеется, все усилия античных актеров — протагонистов, девтерагонистов и тритагонистов — были направлены в точном соответствии с эстетическими законами своего времени на пере-

воплощение сугубо внешнее. В трагедии подчеркивалась импозантность, монументальность изображаемого мифологического героя — актер вставал на котурны, эффектно драпировался хитоном или плащом, ниспадавшим скульптурными складками. Торжественность и напевность декламации, даже речитатив и пение в самых ответственных, патетических местах роли, маска с трагически зияющим отверстием у рта завершали картину перевоплощения актера в древнегреческой трагедии. В комедии же, изображая низменные стороны человеческой натуры, актер привязывал толстое брюхо, горб или отвислый зад (или то и другое вместе), натягивал узкие штаны и надевал комическую маску с растянутым до ушей ртом и широким приплюснутым носом. А речь актера в комедии непременно сопровождалась резкими интонациями — писком, визгом, криками...

Античная "модель" перевоплощения — создание сценического образа приемами абсолютно внешними, гиперболически-условными. Этого было достаточно для принципиального обозначения общечеловеческих страстей и полюсных граней характеров. Древнегреческая драма, по сути, не нуждалась в личности актера, поскольку драматург ставил своей задачей создание идеализированных образов-символов. Сценический образ античного театра обезличен, это образ-символ. И потому мера личностного участия актера в изображении персонажа была чрезвычайно ограниченной. Личность, конкретная индивидуальность актера-исполнителя была тщательно скрыта от публики маской и другими атрибутами внешней характеристики образа, жестко регламентирована сценическими условностями, то есть законами сценической правды театра Древней Греции.

Следует сказать, что эволюцию перевоплощения можно также смело назвать историей сменявших друг друга представлений: представлений образа актером и представлений об образе у публики. Обе, так сказать, заинтересованные и "договаривающиеся" стороны знали "правила", "условия игры" и твердо им следовали. На протяжении многих столетий образ в сценическом искусстве "представлялся", обозначался актером одной или несколькими (а потом и многими) чертами внешней характеристики, внешнего преображения. "Я — трагическая фигура, я — сатирическая, а я — смешная или романтическая", — говорило, кричало или достаточно откровенно намекало зрителю актерское перевоплощение. И зритель верил театру на слово. Таковы были "условия игры". Публика заранее знала, кто ее сможет рассмешить, а кто должен будет растрогать. Она не знала только одного — будут ли актеры сегодня талантливы или нет. (А если талантливы, то обязательно сквозь любые театральные регламентации прорвутся к живым, подлинным человеческим чувствам, к правде!) Остальное публика знала, остальное было "оговорено". Так же и актер заранее и наверняка знал, как ему играть сильного или слабого, как изобразить на сцене любовь, ревность, встречу или разлуку.

...Шло время. Одна историческая эпоха сменяла в театре другую, и изменялись законы сценической правды, а в соответствии с ними — границы театральных условностей.

От нарочитой условности внешних приемов характеристики образа искусство актера шло к органическому вживанию в образ, к синтезу внутреннего и внешнего в перевоплощении. Это был сложный художественный процесс. Понадобилось две с половиной тысячи лет истории актерского искусства, для того чтобы получить актеру право не казаться на сцене тем или иным персонажем, а быть определенным и живым человеческим характером.

Органическое перевоплощение актера в образ — принципиальное завоевание художественной культуры реализма.

Да, способ существования актера в образе эволюционировал в сторону слияния актера с воплощаемым персонажем. Изменилось место, значение самой личности актера в перевоплощении. Выросла, так сказать, мера персональной ответственности актера за судьбу образа, характера на сцене. Театральный персонаж все больше и больше передоверяется в руки актера, его конкретной сценической индивидуальности. Решающее слово в перевоплощении стало за тем, кто перевоплощается.

Все это так. Но дистанция, путь от актера до образа все равно остается. И в нашем сегодняшнем понимании проблемы создания образа то же — путь этот надо актеру пройти. Иначе не может быть искусства — творческого свершения актера в роли. А без котурн и маски "преодолеть дистанцию" не проще, а, наверное, сложнее. Преодоление дистанции — это ведь процесс поиска и открытий актера в роли, и дистанция эта никогда и ни для кого

не сокращается. Эстетика сценического реализма подразумевает живое рождение образа. А это самое трудное. Потому что живое рождение — ив искусстве, и в жизни — всегда таинство. Его невозможно "оговорить", механически вычислить, запрограммировать. И как бы ни изменялись и ни совершенствовались выразительные средства в актерском искусстве, никогда не исчезнет эта вечная тайна оплодотворения актера ролью и рождения им живого сценического характера. И никогда, ни в каких театральных системах не исчезнет, не сократится это расстояние — от актера до образа. Потому что это расстояние, эта дистанция и есть предмет актерского искусства, процесс его творчества, загадка создания актером сценического произведения. Это дистанция между искусством и ремеслом, искусством и искусственностью, искусством и не искусством.

Легко сказать— стать другим, оставаясь самим собой. Но как это сделать?.. В самой формуле заложены противоречия, борьба противоположностей. Здесь все неизвестно: каким "другим"? И каким "собой"? И каковы соотношения того и другого в сценическом образе: пополам, поровну или как-нибудь иначе?

"Остаться самим собой" — вот безусловный пафос приводимых нами в предыдущей главе высказываний Эфроса, Львова-Анохина, Гончарова. И нам понятны их тревоги: борьба со "сценической мишурой", назойливостью внешних характеристик образа, и заботы о необходимости активного выявления человеческого "я" актера... Но ведь рядом существует и другая опасность.

"Если пытаться сейчас определить слабое звено в нашей актерской и режиссерской практике, то я бы его определил как безобразие... В работе исполнителей и в спектаклях в целом часто отсутствует интересный сценический образ"", — говорил А. Д. Попов еще в 1959 году. Об этом же неоднократно пишет и говорит Г. А. Товстоногов и высказывает предположение: "Перед актерами ставятся многие сложные вопросы. Но задача перевоплощения перед ними не поставлена""[1]. "Меня больше всего волнует проблема перевоплощения"[4], — пишет М. О. Кнебель в книге "О том, что мне кажется особенно важным".

Нет ли принципиальных противоречий в позициях Эфроса, Львова-Анохина и Гончарова, с одной стороны, и Попова. Товстоногова, Кнебель— с другой? Нам кажется, что нет. Потому



что мы ведь не можем, скажем, считать Гончарова противником перевоплощения и образной природы актерского искусства, а Товстоногова — сторонником искусства внешней трансформации и противником самовыражения актера в роли! Нет же, конечно. Складывается впечатление, что то, что тревожит одних, другим представляется само собой разумеющимся. И наоборот. И все эти уважаемые наши специалисты, в сущности, заботятся об одном и том же: о сегодняшних способах существования актера в образе, об искусстве стать другим, оставаясь самим собой. Но подходят они к проблеме как бы с двух сторон. И вот в этом-то все дело! В самой возможности такого двустороннего подхода к вопросу создания сценического характера и заложены вечные тайны и загадки противоречивой природы актерского искусства. Актер или образ? Я или Он?.. Актер, но и образ! Я, но и Он!..

"Если актер становится другим, но при этом перестает быть самим собой, получается представление, наигрыш, внешнее изображение, — пишет Б. Е. Захава. — Если же актер только остается самим собой и не становится другим, искусство актера сводится к тому самопоказыванию, против которого так протестовал Станиславский. Нужно совместить оба требования: и стать другим, и остаться самим собой"[5].

Понятно, что именно вот это-то совмещение в сценическом характере одного и другого и есть ключевая задача творчества ак гора.

Проблема актера и роли, взаимоотношения и взаимозависимости актерской индивидуальности и сценического образа остается наисложнейшей проблемой актерского искусства. Сегодня мы говорим о диалектическом единстве, взаимопроникновении актера и образа в процессе перевоплощения. А ведь коль скоро ЭТО единство диалектическое, значит, оно подвижное, изменяющееся. Конгломерат, единство актера и создаваемого им образа (актера-образа и актера-творца) — понятие развивающееся, чуткое, индивидуальное в каждом отдельном случае. И. конечно же. не случайным является тот факт, что в процессе эволюции сценического перевоплощения в некоторые определенные моменты развития театральной культуры какому-либо одному из двух требований, предъявляемых актеру (стать другим и остаться самим собой), уделяется преимущественное внимание. Это время под-

сказывает театру предпочтительное отношение к той или иной стороне вопроса. Как, например, наше время заставило актера "раскрыть себя", активизировало степень его личностного — человеческого, нравственного, мировоззренческого присутствия в роли. И вместе с тем, разумеется, ничто не освобождает актера от необходимости воссоздания им в процессе работы над спектаклем нового характера, в котором и то, и другое — стать другим и остаться самим собой — двуединая задача актерского творчества. Но в каждом отдельном случае совмещение в сценическом образе человеческой индивидуальности актера и драматургического персонажа осуществляется по-разному, и соотношения, дозировки в роли того и другого тоже весьма различны. И зависит это не только от общеэстетических законов времени, но и от целого ряда важных субъективных обстоятельств: пьесы, роли, режиссерских заданий, самого этапа развития личной творческой и человеческой судьбы актера, на которую приходится его встреча с той или иной работой. Истина же заключается в том, что ни при каких обстоятельствах не должен страдать художественный результат актерского искусства— рожденный актером сценический характер, творческое перевоплощение актера в образ.

Принципы живого, органического рождения образа и характера на сцене были сформулированы Константином Сергеевичем Станиславским:

"...у каждого сценического создания, у каждой роли— своя жизнь, своя история, своя природа с ее живыми, так сказать, органическими элементами души и тела. Сценическое создание — живое, органическое создание, сотворенное по образу и подобию человека, а не мертвого, заношенного театрального шаблона. Сценическое создание должно быть убедительно; оно должно внушать веру в свое бытие. Оно должно быть, существовать в природе, жить в нас и с нами, а не только казаться, напоминать, представляться существующим.

...Это не есть слепок роли, точь-в-точь такой, каким ее родил поэт; это и не сам артист, точь-в-точь такой, каким мы его знаем в жизни и действительности. Новое создание — живое существо, унаследовавшее черты как артиста, его зачавшего, так и роли, его оплодотворившей. Новое создание — дух от духа, плоть от плоти роли и артиста"[6].



В театрах разных направлений различны методологические принципы подхода актера к образу, различны способы и меры соединения актера с ролью, существенно различны принципиальные режиссерские установки по сверхзадаче существования актера в спектакле, но законы органического сценического "создания" актера в роли, открытые К.С.Станиславским, едины.

И именно по этим незыблемым с точки зрения любого из серьезных театральных направлений XX века законам сценической правды существования актера— "жили", "играли", "демонстрировали", "очуждались" — создавали характеры и роли, то есть перевоплощались в своих лучших актерских работах Москвин и Хмелев во МХАТе, Щукин и Рубен Симонов в Театре Вахтангова, Ильинский, Гарин и Боголюбов у Мейерхольда, Коонен у Таирова. Астангов и Бабанова у Попова. Вайгель и Буш у Брехта, Яблочкина, Пашенная, Рыжова в Малом театре и т. д. Потому что каждое подлинное сценическое создание названных и многих других выдающихся мастеров театра (при всех индивидуальных и даже принципиальных различиях этих работ друг от друга) было живым, органическим, убедительным и внушало веру в свое бытие.

Это истинное сценическое бытие актера в роли, заново рожденное, открытое им самим, а не сколоченное по "заношенным" штампам театрального ремесла (вне зависимости от школ и направлений) и есть перевоплощение. Преодоление дистанции.

### *"Приобретатели" и "расточители"*

Общепринятым считается тот факт, что художественная правда сценического образа, перевоплощение актера в образ достигается в основном двумя путями: "от внутреннего" — от себя к роли и "от внешнего" — от роли к себе. Это два полярных приема сценического творчества, между которыми, однако, нет пропасти. Существуют приемы промежуточные, индивидуальные для каждого актера в отдельности, да и эти два основных тоже непременно связаны между собой, образуя единство физического и психического, объективного и субъективного в актерском искусстве.

И все-таки принцип разграничения не только актеров, но и представителей всех других видов искусства на художников "объективных" и "субъективных" имеет весьма устойчивую традицию. "Когда ставится вопрос об условиях перевоплощаемости, о способности к эстетическому перевоплощению, и притом в индивидуальности, несходные с самим поэтом, то невольно вспоминается традиционное разделение поэтов на два разряда— представители субъективного и объективного творчества, — писал русский философ и психолог начала века И. И. Лапшин. — Байрон, Лермонтов, Леопарди, Чайковский, с одной стороны, Пушкин, Гете, Шекспир, Глинка, Римский-Корсаков — с другой. Байрон, по словам Пушкина, распределяет свои индивидуальные черты между своими героями, и получается простое переодевание — травести. Шекспир же, наоборот, в своем творчестве вмещает целый мир людей, отнюдь не похожих на его духовное обличье"[7].

Да уже у Аристотеля можно найти разделение на объективистов и субъективистов в искусстве: "Поэзия есть область человека, одаренного или одержимого, так как одни способны перевоплощаться, другие — приходить в экстаз"[8]. Можно понимать так, что "одаренный" — тот, кто перевоплощается[9], постигает в своем искусстве многообразие объективного мира, "одержимый" поэт — субъективист, его творчество есть самовыражение, он "приходит в экстаз".

Современное понимание природы искусства требует диалектического единства объекта и субъекта в художественном произведении, их активного взаимодействия. Надо, как пишет Б. Е. Захава, чтобы "в полную меру были даны и объект (кусок живой действительности) и субъект (мыслящий об этой действительности, переживающий эту действительность художник)"[10].

Одно другим не поглощается, одно в другом не растворяется. Но единство актера и роли, объективного и субъективного в сценическом творчестве есть результат процесса работы над образом, перевоплощения актера в образ. Когда же мы говорим о двух основных направлениях, методах работы актера — "от себя" или "от образа", — мы имеем в виду сам процесс творчества. Мы говорим о возможностях различного подхода актера к задаче создания сценического образа.



С чего начинать? С чего, собственно, начинается дорога актера к перевоплощению — с себя или с образа, "от внутреннего" или "от внешнего"? Конечно, как нельзя в искусстве вообще отрывать форму от содержания, так и нельзя в творчестве актера изолировать внешнюю работу над образом от внутренней. Тем не менее речь идет, может быть, не просто о двух различных способах актерской работы, но о двух различных природах художественного мышления, двух разных типах актеров.

Замечательный советский театровед Б. В. Алперс писал: "Через историю русского театра XIX века проходят бок о бок эти два типа актеров: приобретатели и расточители, словоохотливые профессионалы, влюбленные в свое искусство, и одержимые фанатики, которые восходят на театральные подмостки для того, чтобы поведать миру о новых людях, о новых идеях, родившихся глубоко в недрах современного им общества..."".

К актерам-"приобретателям" Алперс относит Федотову, Савину, Ленского, Давыдова, к "расточителям" — Мочалова, Стрепетову, Ермолову, Комиссаржевскую.

Первые, "приобретатели" — это художники "Аполлоновой гармонии", их творчество — "улыбающееся искусство, полное жизненного оптимизма и наивной веры во всемогущество актерского ремесла". "Не будем умалять значения этих актеров, — пишет Алперс. — Они выполняют большую положительную роль в развитии актерского искусства. Они — создатели школ, учителя молодежи. Они — собиратели правил, законов мастерства... Бесспорен и талант их, яркий и блестящий, изобретательный и гибкий. Но это — талант по преимуществу изобразительный... Для выражения уже знакомого эти актеры находили безошибочно точные и всегда свежие, никем раньше не увиденные детали. Такое обновление привычного образа воспринималось зрителями как радостная неожиданность. В высокой степени эти актеры были наделены чувством многообразия форм жизни. Глядя на их уверенное и веселое творчество, понимаешь, что им доставляло эстетическую радость все, что ни попадалось им на пути, превращать в золотую монету искусства, включать в стройный мир гармонии целую галерею персонажей, именно галерею, а не один-два портрета в различных вариантах, как это было у Мочалова, Мартынова, Ермоловой, Стрепетовой".

Вторые. "...Творчество этих новаторов представляет по своему характеру полную противоположность творчеству "приобретателей" и традиционалистов. Оно полно внутреннего пафоса и тревоги. Каждый спектакль для этих актеров был актом самопожертвования. В их искусстве все было ново и неожиданно. Оно открывало для современников в их собственной душе то, что не было никем увидено раньше, что не осознается никем, пока оно не предстанет въявь, схваченное и выраженное гениальным, прозорливым художником.

...Это искусство откровенно исповедническое. Художники такого типа всю жизнь рассказывают одну и ту же повесть, повесть своей собственной души... Творчество этих актеров связано целиком, без остатка, со своим временем, с той исторической "минутой", в которую они вышли на театральные подмостки. Они жили этой "минутой", не размышляя о будущем, ничего не скапливая на черный день, исчерпывая себя до конца.

Их искусство умирало иногда гораздо раньше, чем их поколение сходило с исторической сцены. Мочалов исчерпал свою тему рано. Уже при его жизни век перешагнул через его творчество... Глубоко драматичны последние годы Стрепетовой, ничего не потерявшей из своего таланта и в то же время задолго до смерти пережившей свою славу. Ее тема перестала звучать с прежней силой. Историческая "минута", которую с такой остротой переживала в своем творчестве Стрепетова, прошла, и вместо гениальной актрисы осталась измученная женщина с опустошенным сердцем, не находившая себе места в том, что называется "сценой"..."[12].

Казалось бы. наши симпатии целиком должны принадлежать актерам второго типа — новаторам и "расточителям". Создается впечатление, что и сам исследователь отдает явное предпочтение глубокому, духовному искусству "расточителей", актеров-исповедников перед изящным и звонким мастерством "приобретателей", актеров-"изобразителей". Но... до определенного момента. Пока не видит опасности абсолютизации сценических актерских переживаний.

"И вообще. — пишет Алперс, — будет неверным ставить вопрос о предпочтении того или иного типа актерского творчества. История актерского искусства создается совместными усилиями



художников различных индивидуальностей и психологического склада"[13].

Дело в том, что если искусство актеров первого типа часто могло оказываться на грани незаинтересованного лицедейства, откровенного объективизма, то в творчестве актеров-"расточителей" всегда присутствовала другая опасность — чрезмерный субъективизм. (Не говоря уже об элементах ущербности, болезненности в некоторых сценических созданиях, скажем, Стрепетовой или Орленева.) И в том, и в другом случае неизбежно нарушалась гармония единства, о котором мы говорили. Объективистское изобразительство в сценическом искусстве — уже не перевоплощение, а трансформация, а голый актерский субъективизм — это еще не перевоплощение. Ибо самое страстное и откровенное самовыражение актера в роли тогда становится искусством, когда он выражает свою личность через создание "другого" лица, открытие нового сценического характера.

Б. В. Алперс не успел написать задуманного им труда об актерском искусстве России от конца XVIII до середины XX века. Вышедший более тридцати лет назад I том исследования заканчивается анализом творчества М. С. Щепкина. Конечно, было бы чрезвычайно интересно проследить дальнейшее, вплоть до наших дней, развитие двух основных генетических типов актерского творчества, так смело и определенно обозначенных Алперсом.

Следует, однако, оговориться. Предложенная Алперсом классификация актеров XIX века на "расточителей" и "приобретателей" не представляется идеальной, исчерпывающей. Она достаточно условна, как условна в большей или меньшей степени любая театральная классификация или терминология. (Ведь на практике химически дистиллированных приемов или стилей в искусстве вообще не существует.) Но в том, что подмечено Алперсом. привлекает не только тонкость психологического анализа двух противоположных типов художественного мышления.

Конструкция Алперса своеобразно варьирует извечное противопоставление двух различных сценических направлений, двух противоположных способов соединения актера с ролью. Начиная с "Парадокса об актере" Дидро, и практики, и теоретики театра спорят о том, что важнее в перевоплощении: "крайняя чувствительность" или "полное самообладание", эмоции или рассудок.

вдохновение или мастерство, переживание или представление. И о том, как же все-таки вернее идти актеру к этому самому загадочному перевоплощению, "от чего": от чувства или от сознания, от внутреннего или от внешнего, от себя или от образа.

Разумеется, как бы ни были соблазнительны разного рода аналогии, не может быть и речи о прямом соответствии или правомочности безболезненного наложения одной пары терминов на другую. Нельзя, скажем, сопоставлять эмоциональность или рассудочность актера со школой переживания или представления, или со способами его работы — от себя или от образа. О другом речь. Каждое понятие, каждое противопоставление имеет свой собственный смысл.

И заслуга Б. В. Алперса не в том, что он в очередной раз обозначил два противоположных типа художественного мышления. Заслуга исследователя в том, что он назвал третий тип актера: "Но есть в истории русского театра два художника, в искусстве которых гармонически сочетались различные типы актерского творчества. Такими всеобъемлющими художниками были Щепкин и Станиславский... В Щепкине и Станиславском история русского сценического искусства создала идеальный тип актера-художника. В их творчестве находят решение все узловые проблемы искусства актера"[4].

Итак, мы можем говорить о реальной возможности гармоничного и естественного совмещения, казалось бы, откровенно upoiивоположных начал в одной художественной природе. Искусство Щепкина и Станиславского— пример органического сочетания расточительства самоотдачи и мастерства художественного накопительства, сокровенного исповедничества и эстетической радости творчества, наличия собственной неповторимой темы в искусстве и способности к контрастному, разножанровому сценическому перевоплощению.

Именно традиции Щепкина и Станиславского, их гармоничного, "всеобъемлющего" творчества — магистрашная линия развития отечественного актерского искусства. И все великие мастера советского театра по особым свойствам своей художественной природы тяготеют к этому "идеальному" актерскому типу.

Москвин, Михаил Чехов, Щукин, Хмелев были художниками "одержимыми", актерами огромного темперамента и страстного,



очень индивидуального человеческого самовыражения в роли. Их искусство всегда было и ново, и неожиданно. Открывая свою собственную душу, они умели заглянуть в души современников. И вместе с тем это были великие мастера перевоплощения. И какого! Перевоплощения, демонстрировавшего удивительные, гигантские возможности сценического, человеческого актерского материала. Ведь Федор Протасов и штабс-капитан Снегирев Москвина, Мальволио и Эрик XIV Чехова, Тарталья и Булычов Щукина, Каренин и Тузенбах Хмелева — это принципиально отличные друг от друга работы, рожденные и воплощенные каждая по-разному, но с одинаковой мерой таланта и художественной правды; это сценические характеры, противоположные один другому, открытые каждый сызнова, каждый своим особенным, отдельным ключом.

И в нашем сегодняшнем театре все большее внимание привлекают актеры гармонического склада, умеющие сочетать в своем творчестве искусство сценического самовыражения с мастерством разнохарактерного перевоплощения. Творческие судьбы наиболее интересных актеров складываются из ролей разнообразных и неожиданных. (И не только в театре, но и в кино, и на телевидении.) Актеры работают в разных жанрах, создают характеры, непохожие друг на друга, смело нарушая даже весьма приблизительно существующие границы амплуа.

Один из самых ярких наших актеров теперь уже среднего поколения — Сергей Юрский. Юрский начинал в театре на рубеже 50-х — 60-х годов, он представитель того поколения актеров, которые умели и хотели оставаться на сцене самими собой. "Юрский в случае с Часовниковым (один из героев пьесы А. Штейна "Океан". — *А. Б.),* как и в ряде других ролей, находит особое состояние собственной личности, состояние "самовыражения",— пишет 10. Смирнов-Несвицкий.— В Часовникове наружу вырывается как бы сам Юрский, со своим обликом и характером. Он сам — герой из жизни.

Взвихренным, взлохмаченным Чацким ворвался Юрский в круг наших современников. Это был Чацкий. И вместе с тем — еще и человек из наших дней по фамилии Юрский"". (Вспомним слова Б. В. Алперса о первой сценической исповеди русского театра — мочаловском Гамлете: "Гамлет Мочалова — трагедия мо-

натовского современника, никем не записанная, а только рассказанная артистом со сцены".)

Но Юрский сумел сказать о себе и своем времени не только в Чацком и Часовникове, но и ролями, в которых актер лишен был возможности только остаться самим собой, "со своим обликом и характером". Совершенно неожиданные эксцентрические приемы находит Юрский для изображения демагогствующего фашистского ублюдка Дживолы в "Карьере Артуро Уи" Б. Брехта. Дживола Юрского — не человек, это маска с застывшим на весь спектакль полуоскалом-полуулыбкой. Но маска живая, живучая — неутомимая, мобильная, подлая и страшноватая. Актеру удается не только перевоплотиться в эту живую маску, но и продемонстрировать зрителям ее нравственное ничтожество и социатьную опасность.

И совсем иным, непохожим ни на одну из его работ, увидели мы Юрского в Полежаеве из "Беспокойной старости" Л. Рахманова. Здесь вовсе ничего нет от Юрского резкого, атакующего, взлохмаченного. Наоборот— мягкость и душевная строгость, сосредоточенность. Внутренняя убежденность, мощная сила мысли и духа большого ученого, подлинного русского интеллигента, трогательнейшим образом соседствуют в Полежаеве Юрского и с милой чудаковатостью и со стеснительно-нежным, заботливым отношением профессора к жене. Рассказывая об этом прекрасном спектакле Г. Товстоногова ("Театр", 1970, № 8) и об актерском дуэте Эммы Поповой и Сергея Юрского, А. Свободин вспоминает строчку А. Блока: "Музыка старых русских семей". В образе профессора Дмитрия Илларионовича Полежаева Юрский услышат эту внутреннюю музыку. В "Беспокойной старости" актер показат себя художником глубоко психологического склада, умеющим постигать тончайшие душевные движения героя. Чрезвычайно внимателен актер к подробностям и мелочам бытовой правды образа. И, разумеется, ему очень важен внешний облик профессора-петербуржца: парик, усы, борода, манера говорить, двигаться, смотреть. Актеру нужна как внутренняя, так и внешняя характерность образа. Полежаев Юрского — воссоздание человеческой личности по классическим законам сценического перевоплощения. Но разве в этой роли не происходит и душевного самораскрытия самого Сергея Юрского?



Актером, с наибольшей полнотой выражающим своими творческими исканиями верность магистральной линии Щепкина — Станиславского в нашем сценическом искусстве, стал М. А. Ульянов.

За два с половиной десятилетия работы на сцене Театра Вахтангова и в кино Ульяновым созданы десятки разноплановых и разнохарактерных ролей. С завидным упрямством и самоотверженностью, годами расширял Ульянов рано сложившиеся представления о возможностях его сценического материала. Уже в первых удачных работах проявились безусловные свойства ульяновского дарования, его актерской индивидуальности. Критика писала, что "герои Ульянова— прямые, решительные, честные люди, им свойственно обаяние, мужественная простота, душевность, цельность". Это было правильно. Актер чрезвычайной социальной убедительности, Ульянов превосходно играл простых и хороших парней. Играл сдержанно, просто, очень лаконично. И очень "от себя", вкладывая в каждую роль свое понимание жизни, свое ощущение поставленной театром проблемы и свое сердце. Это было безусловное актерское самовыражение, счастливо совпавшее с "исторической минутой", которая требовала именно таких проявлений современного положительного характера. "Сергей — М. Ульянов совершенно не ощущает своей "положительности". — писал К. Рудницкий об "Иркутской истории", — он, кажется, глубочайше убежден, что живет, как все люди живут. Такое совершенно естественное не понимание даже, а именно ощущение нормальности, обыденности своих достоинств и делает Сергея Серегина истинным "героем нашего времени", вполне реальным, неприкрашенным представителем нового, завоевавшего настолько прочные позиции в жизни, что оно — это новое — перестаю собой восторгаться и себе аплодировать"[16].

Наверное, дарования Ульянова, в соединении с такими редчайшими качествами его сценической индивидуальности, которые давали актеру возможность добиваться абсолютной жизненной достоверности в создаваемых положительных характерах, могло хватить на долгие-долгие годы относительно спокойною актерского существования.

Но актер избирает другой путь. Ульянов категорически отказывается от перспективы бесконечной эксплуатации своих "ти-

пажных" данных ("прямоты, решительности, мужественной простоты, цельности"). От Кости Белоуса ("Город на заре") и Сергея Серегина Ульянов идет к бандиту Стратосу (в "Ангеле" Севастикоглу), удивляет всех неожиданным озорством, легкостью и подлинной комедийностью в Бригелле ("Принцесса Турандот"), а потом, еще через годы и роли — к Диону в пьесе Л. Зорина, шекспировскому Антонию и к лучшим, глубоко принципиальным сценическим созданиям: Друянову ("День-деньской"), Горлову ("Фронт") и Ричарду III. Это в театре. А в кино! От "нормальных" и естественных в своей простоте и обыденности героев первых лет кинематографической карьеры Михаил Ульянов приходит к Егору Трубникову в "Председателе".

С Трубникова начинается новая биография Ульянова, актера непростых характеров и неоднозначных решений. В мучительных поисках истинности единственного и сокровенного человеческого "бытия" актера в роли рождаются характеры сложные, напряженные, могучие и противоречивые. В "Председателе" Ульянов постигает глубочайшие пласты подлинно народной жизни. За эту, одну из самых ярких актерских работ отечественного кинематографа Михаил Ульянов был удостоен Ленинской премии. А потом были такие противоположные по человеческим типам и актерским решениям кинороли, как Дмитрий Карамазов, генерал Чернота в булгаковском "Беге", Егор Булычов, маршал Жуков, участковый милиционер Ковалев ("Самый последний день" по повести Б. Васильева). О встрече с Дмитрием Карамазовым лучше всех сказал сам артист: "Этот безумный и прекрасный, противоречивый и цельный, жуткий и светлый, бешеный и тихий, развратный и детский внутренний мир его надо было постичь мне и сыграть"[17].

Каждая из работ Ульянова на вахтанговской сцене заслуживает особого разговора. Но есть два серьезных художественных обстоятельства, которые объединяют эти совершенно непохожие друг на друга создания: директора завода "Теплоэнергетик" Друянова, одного из английских королей XV века Ричарда и генерала Ивана Горлова.

Во-первых, ярко выраженная гражданственность актера, обостренное понимание им своей идейной позиции в роли и умение весь арсенал богатых и разнообразных сценических выразительных средств подчинить главному — сверх и сверх-сверхзадаче роли, спектакля.театра.



Во-вторых, каждая из этих трех работ поражает неожиданностью. Вернее, суммой неожиданностей. В записной тетради Е. Б. Вахтангова есть такая пометка: "Самое интересное в каждой новой роли актера — неожиданность (Чехов, Москвин, Грибунин. Станиславский)"'[8]. Ах, как не избалованы мы такими неожиданностями! И в этом смысле ульяновские работы стали настоящим откровением.

В наши дни, когда без конца говорится об актерском самоограничении: скупости выразительных средств, строгости внешних характеристик образа и внешнего рисунка роли,— Ульянов буквально ошарашивает нас смелостью характерных решений. Актер себя не ограничивает и не скупится. И никакого, ставшею привычным, "чуть-чуть"! Он каждую фигуру лепит при помощи резкой и откровенной сценической характерности. И внутренней, и внешней. Все три характера сделаны "наоборот". И Друянов, и Горлов, и шекспировский Ричард написаны сильными. Актер находит их слабости.

Властный, крепкий Друянов наделяется Ульяновым скрипучим голосом с ехидными интонациями, усталой и то ли расслабленно, то ли сосредоточенно-медлительной походкой, хитрющими глазами. И громадной внутренней энергией, выдержкой, умением мыслить и рисковать по-государственному. Высоким сознанием своей личной ответственности за дело, которое он делает. И решимостью отстаивать это свое дело до конца. Такой Друянов непривычен, во многом неудобен, но очень талантлив. Он устат. измучился, у него "три ордена Ленина и 12 выговоров разного калибра". Но Ульянов— Друянов знает, "ради чего". Он живет одним-единственным: служением стране и народу. И к концу спектакля этот человек становится нам понятен, по-настоящему близок и дорог, необходим.

В Горлове актера волнует, по его собственным словам, "не столько военная проблема, сколько морально-нравственная... Почему этот безусловно талантливый и смелый человек превратился в глухого, самовлюбленного, нетерпимого к малейшей критике, распоясавшегося, грубого и невежественного солдафона?"'[9]. Создавая характер густо, сочно, с хорошим актерским размахом, ха-

рактер смешной, нелепый в своем самодовольстве, сознании собственной непререкаемости — словом, характер откровенно сатирический, в чем-то перекликающийся с гоголевским Городничим (как остроумно и точно подметил критик В. Фролов), Ульянов с тревогой говорит в роли о необходимости "беспрестанного совершенствования людей, о гибельном пути самоуспокоенности и зазнайства, о внимательном прислушивании к биению сердца современности, без чего немыслим никакой шаг вперед... — И делает вывод. — Вот о чем важно было рассказать. Вот в чем актуальность этой знаменитой пьесы А. Е. Корнейчука"[20].

Героя шекспировской трагедии актер искусно и беспощадно дегероизирует. Главное для Ульянова в Ричарде — сыграть и разоблачить человеческое ничтожество. Актер категорически отказывается искать любые мотивировки для каких бы то ни было оправданий своего персонажа. Его Ричард начисто лишен не только какой бы то ни было субъективной привлекательности, но и всякой моральной, внутренней силы. Он слаб, труслив, гадок, подл, уродлив, мелок. Ульяновский король английский Ричард — это полнейшее и законченное нравственное ничтожество. Это Шекспир, который играется русским актером, выросшим на классических традициях русского сценического реализма и знающим театр Брехта. А главное — живущим во второй половине XX столетия и понимающим, что такое фашизм.

М. А. Ульянов — актер, страстно и откровенно себя в искусстве выражающий. Он выражает свою конкретную человеческую индивидуальность, с присущей этой ульяновской индивидуальности остротой мироощущения, принципиальной гражданственностью и партийностью, непримиримой бескомпромиссностью в важнейших вопросах искусства и жизни, душевной щедростью и отзывчивостью на человеческую беду. Но актер Михаил Ульянов выражает себя как личность в материале своей профессии, то есть через образ, через перевоплощение в образ действующего на сцене лица. И это естественный процесс актерского творчества, в котором самовыражение актера в роли никак не может быть противопоставлено искусству перевоплощения.

Мы так много говорили в последние годы об актерском самовыражении, что, как это часто бывает, в конце концов чуть ли не скомпрометировали само понятие. И это обстоятельство вы-



зывает сегодня некоторое раздражение даже у такого глубокого и чуткого ко всему новому критика, как П. А. Марков: "Самовыражение" — не то слово, не тот термин для определения искусства режиссера и актера... Плоское понятие "самовыражение" обрекает актера на отказ от актерского могущества. Создание сценического образа всегда есть самовыражение. Наиболее резко выражал себя, был властителем дум целой эпохи М. А. Чехов... но ни один из его образов не походил на другой, всякий раз это был новый человек и всегда субъективно — через перевоплощение — самовыражающийся, более того, самоутверждающийся Чехов"[21].

И. М. Смоктуновский в "Царе Федоре" в некоторых сценах говорит тихо, слабым голосом, и его едва слышно в зрительном зале. А В. Г. Белинский отмечал, что П. С. Мочалова не было слышно в III акте "Гамлета", в монологе "Быть или не быть" ("...этот монолог пропадал и иногда разве только к концу был слышен"). Белинский осуждает великого трагика ("искусство имеет свою естественность") и дает ему конкретные советы — как на следующих представлениях пьесы исправить оплошности в знаменитом монологе. Но, может быть, то, что не прощается Мочалову и Смоктуновскому, еще менее простительно актерам менее знаменитым?..

Современность актера не в пустом подражательстве театральной моде. "Современный актер — это прежде всего хороший актер". Так обстоятельно, с такой недвусмысленной определенностью озаглавил Р. Я. Плятт свои заметки в "Советской культуре", в которых мудро напоминает нам о том, что просто приверженность актера к тому или иному театральному стилю или его возрастная принадлежность к определенному актерскому поколению еще не есть свидетельство его современности или несовременности. Говоря о человеческой пронзительности актера в роли, Плятт вспоминает два душераздирающих крика: Остужева в "Уриеле Акосте" и Антонины Дмитриевой в Нюре. в финальной сцене розовской пьесы "В день свадьбы". А в качестве актеров, близких ему по своей любви к перевоплощению, сценической многоликое™ Плятт тоже ставит рядом актеров разных школ и поколений: II. Гриценко и С. Юрского. Н. О. Гриценко — один из самых талантливых актеров нашего театра, выдающийся мастер сценической характерности и смелого, подчас безудержного.

буффонадно-эксцентрического перевоплощения. Актер, может быть, более других из крупнейших современных мастеров соответствующий типу "приобретателей" — художников "Аполлоновой гармонии", "уверенного и веселого творчества". Но не случайно, а с явной полемической настойчивостью Р. Я. Плятт называет вместе имена Гриценко и Юрского. "В искусстве можно как угодно, с одним условием — чтобы было хорошо", — обмолвился однажды Леонид Леонов[22].

В актерском искусстве "хорошо", когда на сцене происходит рождение, воссоздание актером-художником новой человеческой личности, происходит перевоплощение актера в образ, и на его долю выпадает это необыкновенное актерское счастье — в самом себе прожить чью-то другую, чужую жизнь, стать другим, оставаясь самим собой. "Хорошо", когда актеру удается найти единственный, оптимальный для каждой роли в отдельности "баланс" (по выражению А. Д. Попова) между собою и образом, органикой и выразительностью, театральностью и правдой.

И совершенно неважно, с чего начинает актер, какими путями идет он к своему художественному результату: от себя или от образа, от внутреннего или от внешнего. В свершившихся, состоявшихся сценических созданиях, начиная с одного, актер обязательно приходит и к другому. Таков объективный закон актерского искусства — в конечном итоге актером постигается и то, и другое, независимо от методологии, простоты или сложности процесса работы. А. Д. Попову принадлежит замечательный афоризм по поводу того, что в споре — идти ли актеру от себя или от образа— удалось установить одно: самым важным в этой формуле является глагол "идти"! Главное — идти. Преодолевать дистанцию.

*Главное — идти!*

Когда заходит речь о труде актера, постоянно возникает образ дороги, расстояния, пути, актерского движения. Причем движения не простого. По дорогам трудным, нехоженым, маршрутами неизвестными, неведомыми актеру заранее. Андрей Попов вспоминает слова Б. В. Щукина: "Для меня, в процессе работы над спектаклем до самого выпуска, роль — это дремучий лес.



Я хожу в этом лесу и ищу просвета". О долгом и трудном, с "бурями и мертвыми штилями" путешествии актера к "загадочным", "нафантазированным берегам" роли пишет М. Ульянов. Речь идет о вечном движении актерского поиска. От незнания к знанию, от предположения к открытию.

Каждая новая роль для актера— это сплошное незнание. Каждый раз в начале работы над спектаклем актер снова и снова оказывается один на один с чужой, абсолютно неизвестной ему еще, загадочно-неприступной махиной нового человеческого характера... Это прекрасные, мучительно-счастливые минуты в жизни артиста — получить новую роль. Десять, пятнадцать, может быть, двадцать пять, а иногда и три или четыре страницы только что отпечатанного на машинке текста— чужие слова чужого человека, живущего в совсем еще чужом для тебя мире чувств и поступков. И с ним, с этим новым лицом (образом или характером) предстоит теперь актеру целая жизнь по особым, одному актеру понятным, им самим предложенным законам...

Новая роль — это мучения, мука мученическая. Потому что, получив роль, актер еще совсем ничего не знает! Как за эту работу взяться? С чего начать? Как, какими средствами добиться естественности и убедительности в логике поступков того, чужого пока еще ему характера, рожденного воображением драматурга, поставленного в определенные сценические условия волей режиссера, а отвечать за жизнь которого в спектакле надо будет только актеру, ему одному?!

Мы привыкли к мысли о познавательных функциях искусства. Уже в данной работе рассуждали мы о качественных изменениях "информационной емкости" актерских достижений в современном театре. Но ведь творчество есть познание не только для "публики" — читателей, зрителей или слушателей; творческий акт— это прежде всего процесс познания для самого творящего произведение художника. То, что становится потом открытием, неожиданностью для зрителя, сперва должно явиться открытием и неожиданностью для самого актера. "Настоящая литература начинается там, где происходит открытие, — пишет В. Каверин, — открытие не только для читателя, но и для писателя""'. Так и актер не предполагает, не знает заранее, что он сможет стать в спектакле таким или таким-то, посмотреть, сказать или поступить

так-то и так-то. Творчество — процесс познания. И если в работе над ролью произойдет познание актером художественной правды, если (в результате этого познания) созданный актером сценический образ будет нести в себе качественно новую д\ховн\ю информацию, го есть свершится поэНанИс и открытие новой духовной реальности, — значит, перевоплощение состоялось! Такое перевоплощение каждый раз будет ново и неожиданно оттого, что в каждой новой роли таится образ, те или иные комбинации характера, которые предстоит актеру постичь, познать и, значит, заново открыть— для себя в роли и для роли в себе. Но воссоздать, открыть, а не просто проиллюстрировать те или иные схемы набором своих известных, опробированных выразительных средств.

"Актерское искусство" — это открытия, совершаемые в персонажах, которых актер изображает, это открытия и в самом актере: мы не догадывались, не думали, а вот в актере этом живет еще и такое, ...заложены силы, только сейчас и в этих ролях поведавшие о себе миру. Каждая новая роль — наше новое знакомство с любимым актером, доузнавание для нас его человеческой и художественной личности" [4].

В искусстве актера познание бесконечно. Это процесс, не заканчивающийся, не прекращающийся с выходом актера на публику, ибо каждый спектакль — новое рождение образа, новая цепочка узнаваний и открытий. Образ всегда в развитии. Он воссоздается здесь, сегодня, сейчас; на каждом спектакле актеру снова и снова надо "идти". Каждый спектакль — новое движение актерского поиска. И процесс этот виден зрителю. Чудо рождения новой сценической жизни происходит на глазах у зрительного зала. Публика соучаствует в акте соединения актера с образом. Но соучаствует по-настоящему, "без поддавков" только в том случае, если актер ищет, познает, открывает для себя живую жизнь роли на каждом спектакле. "...Художник для того, чтобы действовать на других, должен быть ищущим, чтоб его произведение было исканием, — пишет Л. Н. Толстой. — Если он все нашел и все знает и учит или нарочно потешает, он не действует. Только если он ищет, зритель, слушатель, читатель сливается с ним в поисках"[25]. Л. Н. Толстой вскрывает самую суть механизма воздействия художественного явления. Суть эта в том, что художник ищет. И в зависимости от этого — действует или не действует. Природа любого творческого процесса в целенаправленном действии. Сценическое действие актера есть природа и материал актерского искусства. В каждой роли в каждую секунду своего сценического существования актер воздействует на партнеров и публику с разными задачами, в разных целях. Но если определить сверхцель творческих деяний актера в процессе создания роли, эта сверхцель — дорога к осуществлению сверх и сверхзадач актера.



Около полутораста лет назад Евгений Баратынский написал небольшое стихотворение "Муза", в котором есть такие строки:

Приманивать изысканным убором,
Игрою глаз, блестящим разговором
Ни склонности у ней, ни дара нет;
Но поражен бывает мельком свет
Ее лица необщим выраженьем,
Ее речей спокойной простотой...[26]

"Ее лица необщим выраженьем..." В чем же дело? Почему вслед за поэтом мы всегда поражаемся этим "необщим выраженьем"? Ведь, казалось бы, у человеческих лиц не может быть "общего" выражения, в природе не существует двух одинаковых лиц. как нет двух одинаковых людей или двух одинаковых березовых веток. Так-то оно так, и тем не менее сплошь и рядом ходят по сцене лица с "общим выражением", одинаково, стереотипно мыслящие и чувствующие. (И так же есть общие выражения у стихов, рассказов, песен, пейзажей.)

Театр всегда исследует конкретного человека, и жизнь его человеческого духа всегда неповторимая, одна-единственная. Как неповторима по сути своей индивидуальность актера, этот характер воплощающего. Тем не менее найти, выразить, сформулировать актеру в роли свое, единичное во всех проявлениях данного сценического характера необычайно трудно. Вот и приходят на сцену "общие выражения", подделки, обозначения, штампы. Стереотипы жизненные и (чаще всего!) театральные.

Может быть, одна из самых главных бед сегодняшнего театра — актерская приблизительность. Вот мы много говорим о простоте, о естественности поведения человека на сцене. Но мы словно забываем подчас, что подлинная простота —

самое трудное, что простоту и естественность в каждом отдельном случае, в каждой новой роли актера надо найти.

Очень часто, глядя на какой-нибудь художественный или научно-технический шедевр, мы говорим: как просто. Просты творения античных скульпторов, классическая архитектура, роман в стихах "Евгений Онегин" или "Анна Каренина", рассказы А. П. Чехова. И на совершенное, естественное в своей гармонии и убедительности сценическое создание актера мы тоже можем сказать: как просто. Может быть, и просто — в результате. Но не проста, далеко не ординарна, а напротив, поразительна и уникальна гениальность мыслителя или художника, нам эту истинную простоту или простую истину открывшего. Простота в искусстве, поэтическая или актерская легкость есть всегда преодоленная сложность. Это простота, которая открывается в результате глубочайшего постижения жизни, ценой ряда поразительных озарений.

В современном театре проблема подлинности простоты, подлинной естественности сценического существования актера — одна из наисущественнейших. Актеры стремятся к лаконизму и точности в своих сценических проявлениях, к естественности и мужественной простоте, о которой говорил еще Вл. И. Немирович-Данченко. Но очень часто в нашей театральной практике происходит подмена понятий. Сценическая легкость и истинная простота, которые должны открыться актеру в результате его художественного познания человеческого характера роли, подменяются пустой облегченностью, примитивным стереотипом сценическою поведения, ординарной актерской "простотцой". И мы иногда принимаем обычную актерскую свободу за естественность сценического характера, собственную органику актера — за правду образа, актерскую искренность— за правду чувств сценического персонажа. "Нужно бояться обманчивой легкости, когда плуг скользит по поверхности"[27],— предупреждал С.Я.Маршак молодых поэтов. И не бывает такой правды или простоты сценического образа, к которой не надо было бы актеру "идти". "Быть искренними, правдивыми на сцене теперь умеют почти все, а вот подлинность, на мои взгляд, все еще крайне редка ,— говорит Е. А. Евстигнеев. Понятно, что имеет в виду Евстигнеев, это интервью с актером



так и озаглавлено: "Поиск подлинности". Однако актер не совсем точен. Не может быть в актерском искусстве, в спектакле, в роли искренности вообще, правдивости вообще. Не существует абстрактной актерской органики — вне точно найденного "зерна" характера, вне единственно верного сценического действия актера в роли и спектакле. И простота, и правда, и формы их выражения в театре разные — в зависимости от пьесы, жанра, режиссерской стилистики, суммы обстоятельств и отношений, из которых складывается конкретный сценический характер.

Да, общий уровень театральной грамотности у нас сейчас заметно вырос. Актеры обучены органике, знают, что на сцене надо действовать. Но очень часто все же подлинность подменяется приблизительностью, и тогда грамотность оборачивается самой элементарной фальшью, неправдой, о чем зло и справедливо сказал С. А. Герасимов: "...уровень установившейся фальши в актерском искусстве сейчас... поразительно высок"[24]. Актеры вроде бы действуют, вроде бы по-настоящему живут в обстоятельствах и событиях роли и спектакля. А на самом деле ходят где-то рядом. Около обстоятельств, около характера и потому приблизительно действуют, приблизительно существуют в событиях. И эта приблизительность неизбежно лишает сценический характер конкретности, одной-единственной своей определенности, индивидуальной логики поступков и восприятий. И тогда на помощь актеру приходят штампы. Те или иные. Их много. Существуют штампы легкости и непосредственности, простоты и мужественности, замкнутости и доверительности. Есть штампы на определенные амплуа (например, "глубокомыслящего" и многозначительно помадкивающего социального или драматического героя), бывают штампы жанровые и стилистические (для комедии или психологической драмы, для ролей "бытовых", "лирических", "интеллектуальных", "публицистических"), многочисленные "характерные" штампы с полным набором соответствующих аксессуаров — усы, палка, табак, очки, веер и т. д. и т. п., в зависимости от пьесы, "усердия" актера и вкуса режиссера...

Штамп спешит туда, где актер не добрался до сути, не нашел самого главного — точного "зерна" роли и характера. Не найденное, не рожденное существо образа заменяется обозначением образа, примерным и приблизительным (по системе "вроде бы").

Когда, не утруждая себя процессом познания и становления образа, актер стремится сразу сыграть результат — место актерских открытий в характере, в индивидуальной логике его поступков и эмоций, неизвестных заранее и потому неожиданных, разумеется, занимают штампы, хорошо знакомые актеру и уже "проверенные" им. "Штамп — это бакен, обозначающий, что мысль и чувство художника в данном месте обмелели. Вместо того чтобы чеканить монеты с печатью своей индивидуальности, автор лениво запускает руку в общую кассу, где лежат бывшие в употреблении медяки"[3] , — говорит Е. Винокуров.

При этом следует признать, что штампы естественности, простоты сценического поведения (вместо подлинной естественности и простоты) так же опасны, как и штампы "характерные" — расхожие, общетеатральные штампы сценического "преображения", якобы означающие "перевоплощение" актера в образ. И когда мы не можем отыскать в актерской работе "ее лица необщего выраженья" и, наоборот, все кажется виденным-перевиденным, знакомым, давно известным, то это оттого, что все заранее известно было самому актеру.

Не совершив (сознательно или бессознательно) полноценного художественного поиска, актер лишает себя счастливого творческого незнания, самого процесса становления роли. Происходит переход из одного качественного состояния актера в роли в другое. Переход этот — скачок, чудо, открытие и рождение сценического характера, момент, называемый Станиславским "я есмь": "Вы знаете, конечно, как это случается, когда на одной прекрасной репетиции вдруг у человека пошло и на всех повеяло теплом и все оживает. Это актер поймал "я есмь". Это случается в мгновение: Ппа! — лопнула почка, в одно прекрасное утро дерево уже зазеленело"[31].

Дорога к "я есмь" начинается с актерского незнания. Причем, на наш взгляд, незнание это характерно не только для классических законов искусства переживания. В эстетике Брехта, предполагающей непременное знание актером-образом всего сюжета и финала сценического повествования, заведомой социальной оценки характеров, их поступков и всех происходящих в пьесе событий, даже играя по Брехту, — непременно есть воздух для этою самого актерского незнания и дистанция, которую надо ак-



теру пройти. Ведь, скажем, Е. Лебедев (Артуро Уи) и С. Юрский (Дживола) не знали, какими именно предстанут их персонажи на зрителе, актеры не знали, что сумеют рассказать нам о своих героях именно так, как они это сделали в результате. Они искали, открывали правду своих сценических характеров в самом процессе работы. Была проделана дорога перевоплощения от актера и человека Евгения Лебедева к Лебедеву — Уи в спектакле БДТ "Карьера Артуро Уи, которой могло не быть".

Долог и непрост путь актера к художественной истине — правде своего сценического создания. На этом пути актер преодолевает множество дорог и тропинок, покрывает различные и по-разному существенные для каждой роли расстояния. Ему надо идти к автору, к режиссерскому замыслу, к предлагаемым обстоятельствам пьесы и будущего спектакля, к самому себе (невскрытым и невыявленным еще собственным душевным ресурсам), к образу (его искомому "зерну" и сверхзадачам), но прежде всего актеру надо вернуться к жизни. К той, в которой существует его сценический персонаж, и к нашей сегодняшней, в которой живет сам актер. И связать в спектакле две эти жизни воедино. Почему мы говорим: вернуться к жизни, в каком это смысле? А в том, что актеру надо самому, по-своему прожить, осуществить снова весь процесс постижения жизни, который проделал до него драматург.

Для автора (Шекспира или Островского, Брехта или Вампилова) материалом для создания образа героя пьесы послужила сама жизнь. Живая жизнь дает драматургу импульсы, толчки, проблематику для тех или иных комбинаций в характере действующего лица. Актеры же зачастую пользуются в работе исключительно вторичными впечатлениями и наблюдениями, исследуют только объекты уже претворенные, театральные и литературные. А надо обязательно вернуться к жизни, той самой, которая послужила источником первоначальных впечатлений драматурга. К той конкретной эпохе, ее событиям и проблемам, из которых вытканы, воссозданы драматургом характеры пьесы. А почему мы говорим о необходимости возвращения актера в работе над образом к сегодняшней жизни? Да потому, что каждая новая роль — это и новое сопряжение актера с действительностью. И в каждом характере и спектакле сегодняшняя жизнь, современность пости-

гас кя актером снова, открывается новыми своими гранями и проблемами. Очень хорошо сказала однажды Н. Крымова: "Тайна великих реалистов— выходить на сцену из жизни, а не из-за кулис".

Итак, обращение к жизни—первый, наиважнейший этап работы актера над образом. Разумеется, такое обращение происходит не совсем произвольно и не "вслепую". Существует уже авторское и (так должно быть!) режиссерское понимание, толкование данного отрезка жизни. И то, и другое тоже нужно актеру постичь во всех нюансах и подробностях. Любое сотворение сценического образа, любое внедрение в глубинные пласты его жизни возможны только в согласии с автором пьесы и режиссером спектакля. Даже самое неожиданное в своей трактовке и характерности сценическое создание актера делается по автору, а не вопреки ему.

Кстати, этап подробного и обстоятельного, сознательного осмысления актером жизни пьесы, ее событий и предлагаемых обстоятельств впервые был применен К, С. Станиславским в практике Московского Художественного театра. В течение нескольких десятилетий этап этот именовался "застольным периодом" работы над спектаклем. Однако со временем "застольный период" перестал быть способом активного актерского познавания — постижения характера роли. Актеры и режиссеры "засиделись". Скомпрометированный бесконечным нетворческим, непроизводительным сидением за столом, "застольный период" был фактически отвергнут Станиславским в последние годы жизни, в пору увлечения Константина Сергеевича методом действенного анализа пьесы и роли. Последние открытия Станиславского предполагают узнавание жизни пьесы и жизни сценического персонажа в пьесе при помощи этюдного метода работы, "на ногах", в единстве актерской психики и физики. Но метод действенного анализа не только не отменяет, а, напротив, категорически подразумевает необходимость того же самого процесса осмысления и художественного постижения актером всего обширного материала пьесы (и вокруг пьесы), индивидуальной авторской интонации, исторической эпохи, в которую свершаются сценические события, — словом, активного актерского исследования того конкретного отрезка жизни, который вмещает в себя данное драматургическое произведение.



Актер должен (с помощью и под руководством режиссера) погрузиться именно в эту жизнь: ее особенную атмосферу, подробные предлагаемые обстоятельства; подготовить себя к веренице сценических событий этой жизни. Такое актерское погружение— начало перевоплощения, путь к постижению образа, к осознанию системы сверхзадач в роли и спектакле. А просто проверить в серии этюдов правильность режиссерского событийного разбора пьесы "от себя", причем от себя еще никакого, себя не подготовленного, "вообще" репетирующего, "вообще" пробующего или рассуждающего — такое же скучное и нетворческое дело, как ленивое "вообще" сидение за столом. Работа над образом людным методом требует предельной актерской и режиссерской сосредоточенности, серьезной творческой подготовленности к каждому репетиционному дню, потому что метод действенного анализа, естественно, не легче любого другого метода актерской работы (он. может быть, вернее, прогрессивнее, но никак не легче). Любопытно, что некоторые режиссеры (в частности, А. В. Эфрос), прекрасно владеющие методом действенного анализа, в последние годы отказываются от этюдного способа репетирования. Наблюдается тенденция возвращения к достаточно подробному застольному периоду в начальном этапе работы над спектаклем. Эти изменения закономерны, естественны. Учение К. С. Станиславского всегда в движении, в развитии. А открытия Станиславского в системе действенного анализа, событийного разбора пьесы, конечно же, неизмеримо шире чисто методических принципов его этюдной работы в последние годы жизни.

Способы сценического перевоплощения, пути соединения актера с образом не могут оставаться неизменными. А каждый крупный мастер — это совершенно отдельный театральный организм со своей собственной методикой и системой. Даже в недрах одного театрального направления, одной школы нет и не может быть одинакового, стереотипного подхода актера к образу. Скажем, известно, что классический принцип Художественного театра — путь "от себя" к роли, от внутреннего к внешнему. Однако "у меня особый подход, я иду от внешнего к внутреннему"'", — признавался Н. П. Хмелев. И в сегодняшнем репертуаре Художественного театра или театра "Современник" есть пре-

красные актерские достижения в ролях, сделанных скорее по-вахтанговски, ярких по форме, идущих, скорее, от внешнего, чем от внутреннего. Это, к примеру, и уже упоминавшиеся ранее нами работы Олега Табакова и его Федор Григорьевич Анчугин из "Провинциальных анекдотов". Набычившийся, абсолютно сознательно, уверенно — наглый человек с осоловело-обалдевшими от пьянки глазами, Федор Григорьевич представлен нам актером с истинно лицедейским азартом, сыгран отчаянно и остро. И вряд ли Табаков мог прийти к такому сценическому решению образа благодаря только кропотливым психологическим поискам "себя в роли", с помощью одних лишь тщательно отобранных предлагаемых обстоятельств. И наоборот, воспитанники вахтанговской школы, актеры Театра на Таганке Шаповалов (в спектакле "А зори здесь тихие..."), Славина (в Ниловне), Демидова (в старухе Василисе Милентьевне из "Деревянных коней") создают характеры по классическим канонам "художественнников" — от себя к образу "на основе переживания". А в самом МХАТе прекрасно работает еще один выпускник вахтанговской школы — Александр Калягин.

Актерское искусство в принципе чрезвычайно индивидуально в силу неповторимости имеющихся у каждого актера "средств производства" — его собственного сценического материала, его индивидуального психического и физического настроя.

Однако индивидуальна не только внутренняя лаборатория и неповторимы выразительные средства каждого актера. В разных пьесах, разных спектаклях и у разных режиссеров один и тот же актер тоже, очевидно, должен работать по-разному. Индивидуальность автора пьесы ("лицо автора"), своеобразие литературной первоосновы характера, жанровые и стилистические особенности спектакля — все это в каждом отдельном случае определяет разный, всегда новый подход актера к созданию того или иного образа. "Новые приемы следует искать для каждой новой вещи, — пишет Валентин Катаев. — Достаточно вчитаться в любого нашего классика, хотя бы Гоголя, для того чтобы понять, что каждое его произведение решительно непохоже на другое. ...Для каждой своей новой "постройки" писатель не должен брать готовый, а создавать особый, единственный, неповторимый материал.



подобно тому, как старые мастера живописи для каждой своей картины собственноручно приготовляли краски и грунтовали холст"[33].

Потому и говорим мы так настойчиво о разных дорогах сценического познания, разных путях актерского перевоплощения. Но независимо от принадлежности актера к той или иной школе, методики репетиций, индивидуального своеобразия его почерка и способов работы, независимо от того, идет ли актер "от себя" или "от образа", главное, чтобы он шел. Шел к рождению сценического характера, через постижение в нем самого главного, самого существенного. А самое главное в сценическом характере — это всегда "его собственные идеи", как говорил М. С. Щепкин, его отличительные свойства, то, что наиболее для него характерно. Создание сценического образа— столкновение характерных особенностей роли с характерными свойствами актерской индивидуальности. Если встреча актера с ролью приводит к серьезному художественному достижению — происходит перевоплощение актера в образ, рождение нового сценического характера, тогда мы смело можем говорить о характерности актера в роли, то есть о верно найденном существе, "зерне" характера.

Разговор о сценической характерности — разговор сложный. Сложный, потому что существует изрядное количество разночтений в определении самого понятия "характерности" актера в роли. Неоднозначно трактуются и термины "характерный" или "не характерный" актер.

В своей книге Б. В. Алперс замечает, что в России "эпоха" "характерного актера" началась с творчества Прова Садовского и длилась около полувека. В истории русского театра это десятилетия, разделяющие искусство Щепкина и первые спектакли Художественного театра. П. М.Садовский— один из самых блестящих актеров своего времени, был непревзойденным истолкователем героев пьес А. Н. Островского. По меткому определению Аполлона Григорьева, между создаваемыми Садовским образами и самим актером невозможно было иголку просунуть, не задев живого тела: такова была степень слияния актера и сценического характера. Вот что пишет Алперс: "...никто из больших актеров русской сцены не умел так тонко и глубоко запрятывать себя под

характерным обликом самых разнообразных сценических персонажей"'[1]. И именно так в течение многих десятилетий понималось искусство "характерного актера", то есть характерным считался актер, не открывающий себя в роли, действующий не от себя, а от чужого лица, прячущий себя самого, свою индивидуальность за достоверной внешней характерностью роли. И в этом состояло искусство актерского перевоплощения, которое в основном считалось уделом как раз характерных актеров. Под истинным перевоплощением понималось непременное, максимальное, по возможности полное внутреннее и внешнее, духовное и физическое слияние актера с образом. При этом внешней характерности, искусству внешнего преображения придавалось огромное значение, не меньшее, чем искусству "внутреннего вживания" в образ. В известном письме к А. И. Шуберт М. С. Щепкин говорит о том, что "сочувствующий артист... должен начать с того, чтобы уничтожить себя, свою личность, всю свою особенность и сделаться тем лицом, какое ему дал автор; он должен ходить, говорить, мыслить, чувствовать, плакать, смеяться, как хочет автор,— чего выполнить, не уничтожив себя, невозможно"'[5]. Многократно уже доказано, подкреплено свидетельствами современников и позднейшими высказываниями самого актера, что эта теоретическая декларация Щепкина не могла не расходиться с его собственной сценической практикой. Актер такого масштаба не мог "уничтожить свою личность"! Конечно же, Щепкин — и мы легко это можем себе представить — добивался того, чтобы мыслить и чувствовать, смеяться и плакать, ходить и говорить в роли именно так, как того требовала сценическая правда изображаемого актером характера. Но, достигая убедительного внутреннею и внешнего перевоплощения, такой актер, как Щепкин, все равно не может "уничтожить себя", своей личности — собственной человеческой и художественной индивидуальности. Личность настоящего, большого художника органически присутствует в каждом его сценическом создании всем комплексом ею душевных, психологических, нравственных и мировоззренческих качеств и позиций. Современники писали о многих драгоценных свойствах щепкинского дарования, но нигде не сказано о его способностях изменяться до неузнаваемости, теряя при этом "свою особенность". Щепкинская интонация была отчетлива в



каждой ею роли, он был актером — художником, творцом, а не трансформатором.

Следует сказать, что не только М. С. Щепкин, но и все другие великие практики театра в своих теоретических суждениях бывают подчас полемически тенденциозны. Это естественно. Ибо каждое такое устное или печатное выступление выдающегося актера или режиссера с разговором о злободневных проблемах актерского искусства, как правило, является аргументом в споре, характерном для того или иного определенного этапа театральной истории. Даже в хрестоматийно известных, часто цитируемых высказываниях можно найти достаточное количество таких теоретических положений, которые кажутся противоположными по смыслу, опровергающими друг друга. Мы не имеем сейчас в виду полемику со Станиславским Мейерхольда и Таирова, театральные манифесты которых во многом противостояли эстетике Художественного театра. Мы говорим о теоретических и терминологических расхождениях у Станиславского и Вахтангова, Станиславского и Немировича-Данченко, о противоречиях в учении самого К.С.Станиславского. (Споры между учениками и толкователями Вахтангова и Станиславского — тема специального исследования.) Думается, что многие подобные расхождения и противоречия кажутся непреодолимыми только на первый взгляд.

"Бытовой театр должен умереть. "Характерные" актеры больше не нужны"[36], — записывает в своей тетради Вахтангов.

"Все без исключения артисты — творцы образов — должны перевоплощаться и быть характерными" , — пишет Станиславский в "Работе актера над собой" (глава "Характерность").

Против чего протестует Вахтангов? Против таких "характерных" актеров, которым непременно нужно было глубоко запрятать свое собственное "я" под личиной внешней характерности. Внешняя характерность раздражает в эти годы Вахтангова, он говорит о ней только как о "забавном искусстве", думает о том, как бы "перешагнуть через труп этой привлекательности"[38]. Вахтангов хочет предложить К. С. Станиславскому план постановки на сцене МХТ "Плодов просвещения"'[9]. Составленный в декабре 1921 года, план этот кажется сегодня режиссерской экспликацией наисовременнейшего по форме и внутреннему смыслу театрального представления. В нем предугадывается Вахтанговым многое

из того, что стало в театре новаторством, а потом и театральной модой полстолетия спустя. Противник натурализма и "бытового" актера, Вахтангов хотел, чтобы в "Плодах просвещения" на сцене были подлинные (!!) вещи и мебель из Ясной Поляны, "копии с вещей Л. Н., а еще лучше — его вещи". Спектакль должен был идти как бы в присутствии самого Л. Н. Толстого, "в одной из комнат или террас Ясной Поляны. Мы дадим копию, натуралистическую копию этой комнаты или террасы". Одна из немаловажных частностей вахтанговского плана — желание не загромождать индивидуальность актера "гримом, париком и костюмом".

Выступая против "характерных" актеров и внешней сценической характерности, Вахтангов борется с таким способом перевоплощения, при котором актер во что бы то ни стало стремится прежде всего к изменению собственного облика и, по возможности, до неузнаваемости. Вахтангов протестует против растворения актера в образе, уничтожения его собственной личности, полного отождествления актера с воплощаемым персонажем: "Через себя, и утверждая себя, надо идти к образу. А у нас идут от себя в полном смысле этого "от"[40].

"Тема его театрального дела, — пишет о Вахтангове П. А. Марков. — освобождение творческих сил актера до прорыва к новым театральным откровениям"[41]. Критик усматривает в исканиях Вахтангова "прорыв не только к психологическому зерну роли, но, более того, к творческому зерну личности актера... Вахтангов боролся против закостенения приема... Он делал акцент на творческой активизации"[42]. Е. Б. Вахтангов восставал против обезличивания индивидуальности актера в образе при помощи театрального набора всевозможных внешних характеристик. И не принимал такого рода "перевоплощение": "Наше пресловутое перевоплощение убило личность актера и сделало то, что на сцену идет не актер играть, а Ив. Ив. жить"[41], — приводит П. А. Марков запись из дневника Е. Б. Вахтангова.

По сути вопроса о перевоплощении и сценической характерности у Вахтангова и Станиславского нет противоречий! И в актерской практике самого Художественного театра, и во взглядах его основоположников представления о значении внешней сценической характерности проделали весьма значительную эволюцию. С юмором вспоминает Немирович-Данченко те времена



в истории МХТ, когда принести на репетицию оригинальную, из ряда вон выходящую внешнюю характерную черту считалось серьезным, важным достижением, когда "искание характерности отнимало много времени", и актеры шли к образу с помощью многочисленных, разнообразных внешних комбинаций: обязательно не "со своим носом, а непременно с наклеенным, кто-то грассировал, кто-то выходил с кривой рукой..."[44]. А в последние годы своей педагогической практики К. С. Станиславский требовал от учеников начинать создание роли с того, чтобы самому, лично, от своей собственной человеческой индивидуальности проверить цепь сценических поступков персонажа в определенных жизненных обстоятельствах...

Основные положения учения К. С. Станиславского о характерности представляются нам незыблемыми и по сей день, справедливым и важным напоминанием для нашей сегодняшней театральной работы. Хотя, разумеется, многое теперь понимается нами по-своему, чуть иначе, с учетом общих тенденций развития актерского искусства и всегда, в каждом отдельном случае — применительно к конкретному требованию момента.

Изменяется само содержание многих понятий. Станиславский называет М. Н. Ермолову, чье искусство он высочайшим образом ценил, "не характерной артисткой". Она "жила на сцене и действовала от своего лица, сама себя выражала, — пишет Станиславский. — И, несмотря на это, в каждой роли М. Н. Ермолова давала всегда особенный духовный образ, не такой, как предыдущий, не такой, как у всех. Роли, созданные Ермоловой, живут в памяти самостоятельной жизнью, несмотря на то, что все они сотворены из одного и того же органического материала, из ее цельной духовной личности"[45]. Дважды подряд Станиславский говорит "несмотря" — сегодня мы бы так не сказали. И актриса, у которой в каждой роли — "особенный образ, не такой, как предыдущий, не такой, как у всех", на наш взгляд, характерная актриса. А в каждом таком "особенном" образе непременно была "особенная" сценическая характерность, выражающая данный характер. В понятие "характерный актер" мы вкладываем сегодня иной, нежели Вахтангов или Алперс. смысл. Мы не только не противопоставляем актерского самовыражения, самоутверждения в роли перевоплощению, способности актера к характерным ре-

шениям образа, но, напротив, считаем одно с другим неразрывно взаимосвязанным. И нас одинаково не устраивает как отсутствие личностного выявления актера в роли, так и актерское самовыражение без постижения характера образа, актерское самоповторение из роли в роль... В современном театре практически не существует никаких других актеров, кроме характерных. Просто невозможно назвать ни одного из крупнейших ведущих наших мастеров, кто был бы не характерным актером. Потому что характерный актер сегодня — это актер, создающий характеры на сцене, актер, играющий разные роли и способный к расширению своего творческого диапазона. Именно таковы (или стремятся быть таковыми) все без исключения лучшие наши актеры. (К тезису Р. Я. Плятта "современный актер— хороший актер" можно добавить— хороший характерный актер.) И именно в этом смысле понимаем мы сегодня слова Станиславского о том, что "все без исключения артисты — творцы образов — должны перевоплощаться и быть характерными".

Проблему сценической характерности Станиславский рассматривает в двух планах. С одной стороны, характерность — это то, что характеризует образ человека, является внутренним и внешним выражением черт его характера, его индивидуальных внутренних и внешних особенностей. Это характерность, всегда отчетливо видимая из зрительного зала, поскольку это реальные отличительные черты созданного актером в спектакле сценического образа. И мы всегда можем определить, назвать словами "какой он" — коротко стриженный блондин, нервный, решительный, резкий, самолюбивый или "наоборот"- iiiaien. добродушный, застенчивый, с усиками и т. д., и т. д...

С другой стороны. Станиславский говорит о характерности как о приеме актерской работы, как о ключе, которым может открыть актер образ, о характерности как средстве, с помощью которого актер приближается к сценическому перевоплощению, к мгновению "я есмь".

И в том. и в другом случае существует понятие характерности внутренней и внешней. К. С. Станиславский учил, что нельзя "укрыться" за внешней характерностью, характерность нужна актеру не вместо образа. Внешняя характерность без постижения актером внутреннего "зерна" образа, характерность, не являющаяся органическим и эквивалентным выражением существа роли, ее характера — бессмыслица, не более, чем "забавная привлекательность", "такая характерность не перевоплощает, а лишь выдает вас с головой и представляет вам повод к ломанию , — писал Станиславский.



В сегодняшнем театре, мы говорили уже об этом, внешние хараклеристики образа "усики", цвет волос, подробности пластические и речевые — все меньше и меньше занимают и актеров, и публику. Очевидно, что каждое неординарное, отличное от стереотипа лицо уже характерно, имеет свою особую характерность. Но лакая характерность не обязательно что-то экстраординарное, сразу и откровенно бросающееся в глаза, как "кривая рука", о которой вспоминает Немирович-Данченко, заикание или огромный нос. Бывают ведь такие индивидуальные особенности человеческого характера, его истинной сути, которые вовсе или почти не выражены внешне, а прячутся глубоко внутри человека.

"Характерность при перевоплощении— великая вещь"[4]. Это положение Станиславского представляется нам чрезвычайно современным, когда мы понимаем характерность как то принципиально новое в каждой новой работе актера, с помощью чего идет он к перевоплощению. Такая характерность — это открытия актера в роли, некая сумма актерских узнаваний, то. за счет чего преодолевается им дистанция между собою и образом. Эта характерность не портретные черты, а средство, путь, способ, которым пришел актер к созданному в спектакле характеру. Такая характерность может и откровенно присутствовать во внешних чертах сценического характера и может быль практически невидима, едва-едва уловима, но эта характерность существует в удавшейся актерской работе обязательно, иначе актеру не прийти к перевоплощению, к рождению нового сценического характера.

О характерности Ульянова в Друянове или Горлове или Табакова в "Провинциальных анекдотах" говорить легко, о характерности Смоктуновского в Иванове, о характерности каждой роли Ефремова или Яковлевой, Тереховой. Тараторкина. Гафта говорить труднее.

Еще раз повторимся (это важно!): характерность — открытия актера в роли. То новое, что мы узнали об

лом актере и об этой роли (если речь идет о классическом образе). В современном театре познание бытовой, внешней характеристики персонажа чаще всего заменяется познанием его строя мышления, характера чувств, логики поступков, его внутренних ритмов и способов общения, познанием социальной реальности пьесы и спектакля, постижением характерности атмосферы жизни той общественно-социальной среды, на фоне которой происходит действие пьесы, словом, заменяется углубленным познанием подлинных предлагаемых обстоятельств, активным и творческим познанием идейного и художественного замысла автора и режиссера.

Вот мы говорим: Ефремов всегда Ефремов (словно забывая при этом утверждения очевидцев, скажем, того же П. А. Маркова, что и Михаил Чехов всегда оставался Михаилом Чеховым). Дейсгвительно. Ефремов кажется актером не очень разнообразным. Но в лучших своих работах актер создает характеры разные, друг на друга непохожие. И всегда неожиданные по своей внутренней сути, по тому, что на этот раз удалось узнать и открыть актеру в роли и в жизни. Ефремов из числа тех редких актеров, которые, находясь на сцене, всегда очень много знают о жизни.

Старый доктор Бороздин ("Вечно живые" В. Розова) не имел ничего общего с царем Николаем Первым ("Декабристы" Л. Зорина) или с Уховым из "Старшей сестры" А. Володина. Дело не во внешних отличиях, не в разности внешнего облика, хотя Бороздин был в бороде и усах, царь Николай Павлович при бакенбардах и императорском мундире с эполетами, а дядя Ухов имел внешность слегка помятую, такую типично заурядно-бу\1 алтерскуто. Дело в гом. что в каждой из этих грех ролей I фремов был Ефремовым, но каждый раз с каким-то другим молекулярным составом. Ограниченный и настырный хлопотун Ухов словно создавался актером совсем из других молекул, нежели Федор Иванович Бороздин — классический российский доктор, типичный представитель трудовой русской интеллигенции, человек долга и нерушимых нравственных устоев.

Практически не изменяется внешне Ольга Яковлева, но почти в каждой ее роли есть очень определенная, внятная сценическая характерность. Яковлева — Лиза Хохлакова ("Брат Алеша") и Яковлева — Дездемона— это два противоположных человеческих характера. В "Брате Алеше" актриса легко и естественно существует в сложном и нервном, неуравновешенном, мучительном внутреннем мире капризной и ранимой девушки-подростка с больными ногами. В "Отелло" Дездемона Яковлевой — само воплощение счастливой и высокой женственности. Это изящное создание, щедро наделенное судьбой покоем и гармонией разделенной любви, радостным и нежным счастьем жены, возлюбленной, любимой. Трагедия Дездемоны, еще очень долго ею не осознаваемая.— в неожиданном и безудержном крушении этого счастья, покоя, этой гармонии... К таким непростым и ярким открытиям в классических характерах актриса шла разными ходами, подбиралась при помощи разных внутренних "построек", разных цепочек "узнаваний". А если приглядеться, то и внешне они ведь существуют очень по-разному, Лиза и Дездемона, в разных ритмических и пластических стихиях. Лиза — напряженная, пружинистая; быстрыми, сильными руками она легко управляет высокими колесами кресла-каталки и стремительно перемещается в этом кресле из одного конца сцены в другой. Пластика Дездемоны — мягкая, воздушная, несколько замедленная, движения рук округлы, она скорее танцует, чем ходит.

Почему-то мы не всегда еще называем вслух характерностью то, что вне всякого сомнения именно так должно называться. С одной стороны, для сторонников театра исключительного самовыражения, характерность актера в роли — понятие чуть ли не ругательное, с другой стороны, тем, кто понимает перевоплощение актера в образ как обязательное и подробное, и внешнее преображение, тем. что называется, "все мало" — кажется, что проявления актера в образе недостаточно оригинатьны, характерны, ни на что не похожи...

Но вот три последние театральные работы Аллы Демидовой: Гертруда в "Гамлете", Василиса Милентьевна в "Деревянных конях". Раневская в "Вишневом саде". На наш взгляд, эти работы должны удовлетворить и поклонников театра самовыражения, и самых строгих ревнителей перевоплощения и сценической характерности. Об этих созданиях Демидовой тоже хочется говорить как о людях, характерах совершенно разных, бесконечно отличных один от другого по своему молекулярному составу, по сути, по тому, из чего они сделаны, воссозданы или "составлены".

Взвинченная, размашистая, взбалмошная, все время близкая к слезам и истерике и в радости, и в горе, все время живущая в каком-то лихорадочном возбуждении, Раневская охарактеризована Демидовой чертами и качествами, полярно противоположными королевской характерности Гертруды, ее царственному покою, сдержанности, ее шекспировским страстям и порокам, глубоко запрятанным под маской королевской непроницаемости и благочестия. И рядом — старая Милентьевна из повести Федора Абрамова. Создавая высоко поэтический народный характер. Демидова удивительно бережно и мягко, словно сказку сказывая, пользуется в роли традиционными чертами внешней сценической характерности, речевой и пластической. Актриса играет и возраст, и биографию, и судьбу. У Демидовой — Милентьевны старые ноги и старые, сухие руки. Это неторопливая старуха, много повидавшая и пережившая, у нее старые, светлые и добрые северные глаза, и характерный говор русского Севера с ласковыми и мудрыми, былинными интонациями. В Гертруде, Василисе Милентьевне, Раневской Демидова очень разная, не похожая на другие свои работы, и в то же время она остается сама собой, самоутверждаясь в каждой из этих ролей через создание "другого лица", перевоплощаясь в новые сценические образы.

В современном театре актеры трудно, неохотно расстаются с самими собой. Ведущих, популярных актеров сегодня очень хорошо знают. Не только по театру, в основном по выступлениям на кино- и телеэкране. Бывает так, что постепенно складывается привычный, знакомый, любимый в публике актерский облик. Такая привычность весьма небезопасна для развития творческой судьбы актера.

"Зритель иногда приходит просто на свидание с нами, — говорит Д. Банионис. — Но мы не должны поддаваться соблазну просто встретиться с ним, хотя это легко. Мы должны сказать ему что-то новое о жизни, чтобы он воскликнул: "Ах, черт! А я этого еще и не подумал!" Чтобы он познал человека, новые его качества"[48].

Иногда в силу спешки, из-за чрезмерной актерской перегрузки, иногда из-за плохой драматургии актер появляется на сцене или на экране в этом самом своем привычном, знакомом, ожиданном виде, надеясь, что его примут и "такого", потому что



именно "такого" его и любят. Иногда его действительно "принимают" — любят, иногда — не принимают, и тоже потому, что любят и относятся к актеру серьезно и требовательно. Рано или поздно такая измена образности и перевоплощению мстит актеру сама за себя. И вот уже привычный, ожиданный. милый и действительно прекрасный актер Джигарханян становится вдруг банальным, каким-то затертым, очень скучным к концу многосерийного телефильма "Ольга Сергеевна".

Но трудности, с которыми должен справиться Джигарханян или, скажем, Броневой, Доронина, Волков, могут оказаться не по плечу актерам менее ярким и талантливым. Принципиальная профессиональная опасность актерского самоповторения заключается в том, что если сперва актер по тем или иным причинам просто еще не рискует отказаться от привычного облика и привычных приспособлений в новой роли, то потом, спустя какое-то количество лет, он уже и не пробует и не может отказаться от старого...

Характерность нужна как новое, другое проявление актера в каждой новой роли. Характерность нужна как профилактическое средство от штампов. Характерность приводит в движение психофизику артиста, что-то в ней изменяя, комбинируя, словно разгоняя застоявшуюся актерскую кровь. Вот почему "характерность при перевоплощении — великая вещь!". В лабораторию характерных открытий актера в роли проникнуть совсем не просто. Интересную мысль высказывает в этом плане М. Ульянов, когда говорит о том, что почти невозможно раскрыть истинную кухню актерского творчества: "...рассказывают уже рецепты, благодаря которым сварили вот именно такой "суп". А в работе-то живителен именно сам процесс поисков этих рецептов, то внутреннее чутье, которое подсказывает, сколько чего надо всыпать. ...Весь процесс работы над образом глубоко внутренний и сугубо индивидуальный, — пишет Ульянов. — Есть в этой работе и общеизвестные законы, и навыки, и опытность, но есть и что-то только тебе присущее и ничего другим не говорящее. И. пожалуй, без этой единственной, найденной только для этой роли черты, которая объединяет все правильные, но общие рассуждения, оживляет их, делая образы живыми и достоверными, настоящей работы не получается"[49].

Вот эта объединяющая все компоненты образа черта, которая чаще всего складывается из множества маленьких черточек и находок, и есть характерность актера в роли. Или. вернее. — з е р н о характера.

Актеру очень важно в его работе над образом все. что связано с его собственными находками, собственными изобретениями. 1юбыс маленькие характерные "хитрости" чрезвычайно "кормят" aKiepa. дают ему радостное ощущение творческого первородства, первооткрытия.

Рассказывая о работе над ролью Егора Трубникова. Ульянов почему-то чаще всего вспоминает о кепке председателя и его косолапых ногах. Эту почти надвинутую на самые глаза "кепчонку" Ульянов увидел однажды уже во время натурных съемок "Председателя" на деревенском базаре на голове у пожилого колхозника и сразу понял, что у Егора должна быть именно такая кепочка. Эта находка питала актера по причинам, нам до конца неведомым. Принципиально важен сам факт, что если бы эту кепку предложил актеру художник по костюмам, она не стала бы звеном актерского поиска, актерского познания; увиденная на базаре, на живом человеке, кепчонка эта стала черточкой характера, характерностью, счастливым первооткрытием актера в роли.

Ульяновскую кепку мы запомнили, пожалуй, только в кульминационной сцене фильма— на общем колхозном собрании, когда, потрясенный дружным заступничеством и единодушным доверием односельчан, председатель колхоза села Коньково Егор Трубников поднялся из-за стола, смахнул этой кепчонкой набежавшие слезы... А косолапость Егора Трубникова мы уже не помним, а скорее всего, просто и не заметили, не обратили на нее внимания. "Мне представлялся неуклюже, но цепко шагающий по земле человек. Что-то в этой косолапости было упрямое, крепкое, корявое и несдвигаемое, — рассказывает Ульянов. — ...Пожалуй, не все зрители и заметили эту походочку. Да, наверное, далеко не все. Но это не существенно. Важно, что а к т е р з н а е т в с е о с в о е м г е р о е. И пусть не все из того, о чем он знает, станет известно зрителю, но зритель будет воспринимать твоего героя так. как хотел бы ты"[50].

Знать все о своем г е р о е— вот целеустремленная направленность актерского поиска. Мы говорили, что сегодня зрителю



важнее узнать, какими мыслями и чувствами живет на сцене или на экране герой, нежели какая у него походка или одежда. Внешняя характерность актера в образе давно уже перестала быть критерием сценического перевоплощения. Это так, но существует ведь еще процесс актерского поиска, актерская кухня. Речь идет о том. что важно самому актеру для становления роли, для сокращения дистанции между собой и образом. Мы ведь тогда только будем знать все об образе, в том числе и самое главное — что он думает, чего хочет, почему поступает так, а не иначе, — когда все-все о своем герое будет знать сам актер. И каждый актер совершает такое узнавание по-своему.

Один из самых смелых наших характерных актеров, конечно же, Евгений Евстигнеев. Практически каждую новую работу оснащает Евстигнеев целым набором неожиданных характерных приспособлений. При этом Евстигнеев всегда Евстигнеев, и каждый раз возникает такое чувство, что актер как будто ничего и "не делает" в роли, настолько то, что на самом деле он делает, выглядит само собой разумеющимся, естественным и словно никакого труда для актера не составляющим. Типичная в этом смысле работа Евстигнеева (и одна из лучших его ролей в кино) — Плейшнер в телефильме "Семнадцать мгновений весны".

Когда смотришь фильм в первый раз, Плейшнер Евстигнеева кажется таким органичным, естественным и экранно-достоверным созданием, что не успеваешь оценить всей тонкости и остроты евстигнеевской характерности в образе, его многочисленных, неожиданных и смелых характерных приспособлений. Между тем роль выстроена актером очень тщательно, подробно и изобретательно.

Он сразу узнаваем. Плейшнер— Евстигнеев. С характерной лысой головой, узким лицом, большим носом, большим ртом, очень внимательным и подробным взглядом за стеклами очков. Есть ли у актера внешняя характерность образа при таком, казалось бы. уже привычном и неизменном внешнем облике? Да, безусловно, есть очень определенная пластическая характерность. Плейшнер ходит сутулясь, чуть пляшущей, робкой походкой человека чего-то побаивающегося, не очень уверенного в том, что он правильно все делает, правильно поступает... Голова в основном вперед и чуть набок, руки чаще всего спрятаны за спину. Во

внешней характерности выражено "зерно" характера: робость, интеллигентность, сосредоточенность, внутренняя деликатность, неуверенность в жизни вокруг себя. При всей своей органичности и естественности эта работа Евстигнеева буквально насыщена актерскими трюками (или красками). Так, например, в поезде, в купе Плейшнер украдкой, осторожно, чтоб, не дай бог, никто не заметил, аккуратно вытирает под столом кофейную ложечку своим носовым платком. И потом, уже в Берне — блистательная актерская сцена на почте, смелая, роскошная в смысле обилия красок и приспособлений. Плейшнер должен выполнить первое задание — отправить шифрованную телеграмму в Стокгольм. Не очень-то в характере этого робкого интеллигента такого рода решительный поступок... Во-первых, на пороге почтовой конторы Плейшнер тщательно вытирает ноги. Раза в четыре тщательнее и старательнее, чем надо бы. Потом он идет к служебному окошечку, снимает шляпу, вежливо и подробно приветствуя служащую, берет телеграфный бланк. Садится к столу. Собирается писать. Пауза... Он рвет бланк. Встает, опять идет к окошку. Снова снимает шляпу, еще раз обстоятельно приветствует служащую, берет бланк. Опять садится. Долго играете бланком, потом с авторучкой...

Замечательно работает актер и в своих последних сценах. Плейшнер справился с ответственным заданием, теперь он свободен, его ждут рукописи, неоконченная книга. Плейшнер в прекрасном расположении духа. И что-то неуловимо меняется в его пластике — она становится вольнее, раскрепощеннее. Он стоит на набережной, веселый, беззаботный, в расстегнутом пальто, руки раскинуты в стороны, он весь как на шарнирах, нелепый, но — вольный! Плейшнер обретает внутреннюю свободу и на наших глазах мышечно, физически раскрепощается. И... через несколько экранных мгновений, одну-две минуты, не более, вдруг все меняется. Провал... Засада... Плейшнер понимает, что погиб, все кончено. Он подвел Штирлица и пропал сам. Пластика актера дервенеет, в глазах — затравленность, испуг. Плейшнер машинально, уже не понимая, что он делает, входит в подъезд, поднимается по лестнице, идет навстречу провокатору. Долгие, медлительные, какие-то протяжные секунды деревянного, нечеловеческого оцепенения, испуга и детского непонимания: почему, как же так?.. Бессмысленный, механический диалог с улыбающимся убийцей... еще несколько лестничных ступенек... И потом — есть! Плейшнер словно сбрасывает с себя это жуткое деревянное оцепенение, выход найден — ядовитая ампула в сигарете. Он не даст себя в руки убийц. И снова — воля, опять раскрепощение, внутреннее человеческое освобождение. Осознание себя не пешкой, не беззащитным кроликом, а естественной человеческой фигурой, личностью. И когда убийца уже почти вплотную к нему подходит, Плейшнер — Евстигнеев спокойно кладет ампулу в рот и, прямо глядя в глаза своему противнику, просто и твердо отвечает на его какой-то вопрос: "Да, я ошибся..." Это последняя фраза Плейшнера.



В работе Е. Евстигнеева очень много отличных характерных находок, но главное ее достоинство — актером найдена душа роли. Есть пронзительность человеческого характера. Евстигнеев играет типичную трагическую и естественную судьбу одинокого, бесконечно честного человека.

Плейшнер Евстигнеева в "Семнадцати мгновениях весны" — один из многочисленных доводов абсолютной, стопроцентной совместимости экранной правды и яркой характерности актера в кинороли. Глубочайшее заблуждение считать, что, только оставаясь самим собой, таким, "как в жизни", актер может быть естественным и достоверным на экране. Сторонники "натуральной" экранной правды подкрепляют свои позиции, казалось бы, вескими аргументами: прекрасно снимаются в кино дети, совсем еще юные актеры — дебютанты, а также "натурщики", то есть не профессиональные актеры, а просто люди, что называется, с улицы. Действительно, и "натурщики" (в последние годы и в нашем, и в западном кинематографе не актеры удачно снимались в некоторых серьезных, ответственных ролях), и дебютанты, и дети могут быть и естественными, и очень интересными на экране, играя, вернее, существуя в образах самих себя. Но по такому принципу можно успешно сняться один, может быть, два раза, и никак не более! Подлинность, естественность, открытия кинодебюта неизбежно обернутся во второй или третий, четвертый, десятый раз подделкой, подменой, неудачным повторением того, что уже было. Есть, правда, в кинематографе понятие актерской маски — когда типажно яркий артист осваивает ту или иную маску, раз навсегда взятую характерность и кочует в этой маске из фильма в

фильм, где только варьируются ситуации, обстоятельства, функции роли, а маска остается маской. (И в театре, кстати, такое явление тоже, увы, не редкость.) Но это ведь уже не "от себя", это — "от маски". Лучшие же наши киноактеры так же, как и в театре, все без исключения артисты характерные. Тихонов, Мордюкова, Бондарчук, из более молодых Гурченко, Кузнецов, Куравлев (мы называем только чисто кинематографических актеров с кинематографической актерской школой), перевоплощаясь в образ героя, пользуются специальной, особенной характерностью в каждой роли, находят "зерно" образа, создают характеры.

Экран так близко и так доверительно показывает нам актера, что порою может показаться, что в такой-то роли актер просто сам собой, вот он, мол, такой и есть, "как в жизни". Нет, не просто как в жизни. Даже самые близкие, дорогие по характерам, по своим человеческим позициям актерам роли надо найти. Как, например, в замечательном фильме режиссера Андрея Смирнова "Белорусский вокзал" в удивительной интонационной простоте и достоверности нашли единственную правду характеров, высокую правду жизни Алексей Глазырин, Анатолий Папанов, Евгений Леонов, Всеволод Сафонов.

Иногда достоверность актера на экране пытаются сравнивать, ставить в один ряд с достоверностью человека в кинодокументе. Это разные вещи. Характер, личность персонажа, воссозданная на экране актером,— предмет актерского искусства. Человек в кинохронике— это живая человеческая личность, "подсмотренная" и "преподнесенная" нам искусством кинодокументалиста. Речь идет или о сравнении искусства и жизни, или двух разных искусств. И то, и другое неправомочно. Действительно, в документальном кино, на телеэкране можно встретиться с удивительно интересными живыми людьми. И пожилой академик-кораблестроитель, и простой колхозный сторож поражают нас своим чрезвычайным своеобразием, огромным внутренним обаянием, подлинной и незаурядной человеческой содержательностью. И академик, и сторож существуют на экране в документальных обстоятельствах, то есть на самом деле, они связаны только со своими собственным мыслями и чувствами, говорят только про то, о чем доподлинно и всю жизнь знают. Чтобы прийти к такой естественной достоверности и такой глубокой



человеческой содержательности в роли, актеру надо, что называется, пуд соли съесть в поисках этой простой и естественной правды живого человеческого характера, надо проделать огромный путь к образу (знать все о своем герое) и такой же огромный путь — к себе. И в кино, и в театре.

Когда мы говорим "от себя — к образу", мы не всегда до конца понимаем, какой это мучительный труд: найти сперва нужного самого себя, именно того "себя", от которого можно будет потом идти к образу. Вот что пишет В. Я. Виленкин о работе с актером Вл. И. Немировича-Данченко: "Он не принимает простоты сценического поведения актера, "идущего от себя", но от себя вялого, инертного, прозаического, ничем этого "себя" не беспокоящего, наскоро подменяющего предлагаемые обстоятельства пьесы обстоятельствами подобными, притом, наиболее знакомыми и приятными... "Себя" в каждой новой роли тоже надо найти, и найти иной раз бесстрашно. Многие ли актеры не побоятся, репетируя Фому Опискина, начать, подобно Москвину, раскапывать в своей душе "маленького мерзавца", чтобы взрастить из этого эмбриона чудовищно-монументальный образ "российскою Тартюфа" на сцене? Многие ли актрисы пойдут на такую беспредельную искренность, захотят коснуться таких глубоких тайников своей души и прольют столько слез, думая о роли, как это было с Книппер, кода она репетировала Машу в "Трех сестрах"? Дорого стоит актерам подобная готовность "идти от себя"[5'].

[1] *Немирович-Данченко Вл. И.* Статьи.речи,беседы, письма. М., 1952.С. 171.

[2] Проблема образа в сценическом творчестве: Материалы занятий творческой лаборатории А. Д. Попова. М.. 1959. С. 8.

[3] *Товстоногов Г. А.* В начале пути //Советская культура. 1965. 17 июня.

[4] *Кнебель М. О.* О том, что мне кажется особенно важным. М.. 1971. С. 17.

[5] *Захава Б. Е.* Мастерство актера и режиссера. М., 1964. С. 68.

[6] *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1959. Т. 6. С. 75, 81.

[1] *Лапшин И. И.* Художественное творчество. Пг.. 1922. С. 13.

[8] *Аристотель.* Поэтика. М., 1957. С. 95.

[9] В данном контексте "перевоплощение" у Аристотеля дословно означает "весьма гибкий, очень податливый, способный принимать другие состояния...".

[1] *laxaea Б. Е* Современники. М.. 1969. С. 292.

[1] *Алперс Б. В.* Актерское искусство в России. М.. 1945. С. 40.

[1] Там же. С. 4(МЗ.

[3] Гам же. С. 50.

[4] Там же.

[15] *Смирнов-Несвицкий Ю.* **Ключ к образ). Л., 1970. С. 47.**

[*] *РуОницкии К.* **"Иркутская история" // Театр. I960 № 3. С 85-86**

*Ульянов М* **Моя профессия. М., 1975 С 220.**

['] *Вахтангов Евг* **Материалы и статьи. М„ 1959. С. 101.**

[II,] *Ульянов М* **Моя профессия. С. 251.**

[20] **Там же. С. 252.**

[2^] *Марков П* **Истоки одной реки // Советская культура. 1976. 26 марта**

*Леонов Л* **Слава человеку! //Литературная газета. 1963. 8 авг.**

*Каверин В.* **"Здравствуй, брат. Писать очень трудно..." Портреты, письма о литературе, воспоминания. М.. 1965. С. 110.**

[*] *Берковский II Я* **Литература и театр. М . 1969. С. 199.**

[25] *Толстой Л. Н.* **Поли. собр. соч.: В 90 т. М., 1935. Т. 54. С. 74.**

[26] *Баратынский Е А* **Лирика. М , 1964. С. 79.**

**"Я думал, чувствовал, я жил..." (Воспоминания о С. Я. Маршаке). М 1971. С 388**

*Евстигнеев Евг.* **Поиск подлинности//Советская культура. 1976. 6 февр**

*Волянская II Г* **На уроках С. А. Герасимова. (Запись занятий во ВГИКе) М., 1965. С. II.**

**Путем Магеллана. (Интервью с поэтом Евгением Винокуровым) // Советская культура. 1965. 23 окт.**

[1] *Зон Б В.* **Встречи со Станиславским // В кн.: Театральное наследство. М 1955. Т. I. С. 474.**

[32] **Ежегодник МХТ за 1945 г. М., 1948. Т. 2. С. 359**

*Катаев В II.* **Счастье открытий // Литературная газета. 1971. 20 янв**

[^] *Астере Б В* **Актерское искусство в России. С. 36.**

*Щепкин М С* **Записки Письма Современникио М. С. Щепкине. М.. 1952 С. 244.**

[36] *Вахтангов Ев\.* **Материалы и статьи. С. 187.**

[37,] *Станиславский К. С.* **Собр. соч.: В 8 т. Т. 3. С. 224.**

[38,] *Вахтангов Евг.* **Материалы и статьи. С. 79-80.**

[39] **Там же. С. 80.**

[40] **Там же. С. 194-196.**

*Марков П А.* **Правда театра: Статьи. М.. 1965. С. 293**

[42] **Там же. С. 289. 291.**

[43] **См.: там же. С. 289.**

*Немирович-Данченко Вл. И* **Статьи, речи, беседы, письма. С. 254.**

*Станиславский К С* **Собр. соч.: В 8 т. Т. I. С 40**

[46] **Там же. Т. 3. С. 216**

[47] **Там же. С. 224.**

*Банионис Д.* **«"С кем ты?" — спрашиваю я героя...» // Литературная газета. 1976. 18 авг.**

[49,] *Ульянов М.* **Моя профессия. С. 195.**

[50] **Там же. С. 194.**

*Виленкин В.* **Работа Вл. И. Немировича-Данченко с актером // В сб. Вл. И. Немирович-Данченко ведет репетиции. М.. 1965. С. 86.**

Заключение

# ОПЫТ ЖИЗНИ И ОПЫТ ТЕАТРА

## *"Сочувствующий артист"*

"Чтобы понять нас, а следовательно, и то искусство, которое мы создаем,— писал Станиславский,— надо иметь в виду землю, природу, корни, от которых растет наше родовое дерево, которого мы являемся сучьями и листьями. Наше искусство еще пахнет землей. Ее аромат ощущается в произведениях Глинки. Даргомыжского, Мусоргского и в картинах, и в творчестве Пушкина. Гоголя, Толстого, и в игре Ермоловой, Щепкина, Садовского, Шаляпина..."'.

Называя Щепкина "великим законодателем", создателем "основы подлинного драматического русского искусства". Станиславский неоднократно говорит о традиции Щепкина в нашем актерском искусстве, имея в виду и сознательное овладение актером своей творческой природой, и умение "брать образцы из жизни и оттуда переносить их на сцену", и принципы органического перевоплощения актера в образ на основе переживания. Но главное в щепкинской традиции— это духовная, этическая наполненность творчества. Искусство Щепкина не стало бы одним из величайших явлений русской художественной культуры, если бы не тот высокий нравственный смысл, который искал актер в каждой своей роли, если бы творчество не было для Щепкина "историей собственной души".

Бывший крепостной, великий Щепкин жил жизнью своего народа и целым рядом сценических созданий сумел сказать о судьбе человека из народа. "Торжество его искусства состоит не в том только, что он в одно и то же время умеет возбуждать и смех.

и слезы, но и в том, что он умеет заинтересовать зрителей судьбою простого человека и заставить их рыдать от страданий какого-нибудь матроса"", — писал В. Г. Белинский.

Традиция русского реалистического перевоплощения актера в образ — в постижении души и сердца роли. И в обязательном подключении в процесс рождения образа личности артиста, его собственной души и сердца.

Михаил Семенович Щепкин называл себя "сочувствующим аргистом". К. С. Станиславский определил этот способ соединения актера с образом, это особое качество нравственной ответственности актера за свое творчество как искусство переживания.

Искусство сценического переживания понималось Станиславским, разумеется же, много шире чисто методологических принципов существования актера в образе. По глубокому замечанию II. Берковского, "театр переживания, как понимал его Станиславский, восстанавливал значение подлинного человека и значение его души"[3]. Социально-эстетические корни театра переживания — в идейной направленности всего искусства русского критического реализма. Классическая русская проза с галереей характеров, выстраданных, пережитых и воссозданных— каждый в неповторимой своей индивидуальности и психологической конкретности— гением Толстого и Достоевского. Салтыкова-Щедрина и Лескова. Тургенева и Чехова—это тоже "искусство переживания".

Русский критический реализм стал явлением всемирно-исторического масштаба в силу своей подлинной народности, пафоса общественного служения и ответственности личности за судьбы общества и народа, глубочайшей этической чуткости и идее истинного сострадания к человеку "униженному и оскорбленному". Эта боль за человека, горячее желание помочь ему обрести себя в трудной борьбе с предлагаемыми обстоятельствами социальной действительности русской жизни составили сердцевин) искусства переживания на русской сцене. Постижение "тайников сердца человеческого", о котором говорил Щепкин, перевоплощение, "просветленное" нравственной идеей, высокими этическими принципами самого артиста — вот что отличало искусство Мочалова, Щепкина, Мартынова. Садовского. Стрепетовой, Федотовой. Комиссаржевской. Ермоловой, Шаляпина.



Идея высокого сценического сочувствия актера своим образам и народной жизни нашла свое идеальное воплощение в учении Станиславского, в актерском искусстве Московского Художественного театра, стала центральной идеей и национальной особенностью русской актерской школы. В книге "О технике актера" Михаил Чехов приводит слова Ф. И. Шаляпина: "Это у меня не Сусанин плачет, это я плачу, потому что мне жать его. Особенно когда он говорит: "Прощайте, дети!" Сам М. Чехов считал, что актерское сочувствие "строит душу сценического образа... Художник в вас страдает за Гамлета, плачет о печальном конце Джульетты, смеется над выходками Фальстафа... И его сострадание, со-радость, со-любовь, его смех и слезы передаются зрителю как смех, слезы, боль, радость и любовь вашего сценического образа, как его душа". В этом сочувствии актера, его "со-сградании" и "со-радости" вместе с персонажем, а также по поводу радостей и страданий персонажа заключено "зерно" проблемы отношения актера к образу.

В течение длительного времени считалось, что понятие отношения актера к образу есть исключительная принадлежность театра представления или. во всяком случае, чего-то противоположного системе Станиславского и искусству перевоплощения Мстера в образ на основе переживания. Отношение к образу воспринималось как некий дополнительный, добавочный компонент, на который у актера, играющего по системе Станиславского, искренне и глубоко существующего в образе, якобы не должно было оставаться сил. времени и места в его внутренней сценической жизни. Подобное раздвоение казалось несовместимым с правдой сценических переживаний актера в роли. Но разве "сочувствующий", "переживающий" артист не имеет своего личною отношения к юму. чему он сочувствует или не сочувствует, к тому, что он переживает на сцене? Вопрос, очевидно, заключается в том. насколько это отношение, сочувствие должно быть понятно, ощутимо в зрительном зале.

Вокруг вопроса об отношении актера к образу накопилось множество чисто теоретических недоразумений. И отдельные отголоски той путаницы, которая возникла в конце 20-х — начале 30-х годов, дожили до нашего времени. "Между актером и образом остается некий зазор, который помогает... не разрушая орга-

нику, подчеркнуть мысль, оттенить отношение, — пишет Г. А. Товстоногов. И добавляет: — Да, не надо пугаться, — отношение актера к образу"[4]. Следовательно, данное обстоятельство способно еще кое-кого "напугать"! Дело в том, что наличие у актера отношения к образу годами отождествлялось с "игрой отношения". Главное же недоразумение заключалось в том, что концепцию "игры отношения" актера к образу почему-то связывали с именем Вахтангова.

Принцип театральной "игры отношения", имевший место в раннем советском плакатном, митинговом театра, действительно коренным образом противоречит искусству переживания и перевоплощения, и это совсем другое, нежели то, что подразумевалось Вахтанговым. По Вахтангову, отношение к образу — это гражданская позиция актера в роли. Актер-гражданин, актер-личность должен быть судьей своего персонажа. Он может его осудить или защитить, то есть выразить ему свое сочувствие или не сочувствие. При этом, разумеется, не выходя из образа. По Вахтангову, отношение к образу нельзя играть! Оно есть, существует, оно живет в актере и не только не мешает, но, напротив, способствует перевоплощению актера в образ. Вахтанговское отношение к роли — это максимальное выражение в сценическом создании актера его собственной индивидуальности, его в HI ляда на мир, на пьесу и своего героя, на все происходящие на сцене события.

Понятие "отношение актера к образу" сложилось в недрах вахтанговской школы задолго до того, как мы узнали об эстетических принципах театра Брехта.

Ученик К.С.Станиславского и Л.А.Сулержицкого, Евгений Багратионович Вахтангов был органически чуток к субъективному проявлению актера в театре. Он видел в актере творца и художника, "мастера, вооруженного внутренней и внешней техникой". Вахтанговское отношение к образу, вахтанговская выразительность артиста на сцене—все было направлено к тому, чтобы раскрыть, подчеркнуть индивидуальное и личное в искусстве актера, театра. Отсюда—его яркая театральность, его борьба с пошлостью и натурализмом на сцене, отсюда вахтанговское: "Нет праздника— нет спектакля". По Вахтангову, нет праздника — без ярко выявленной личности на сцене, без поэзии искусства в театре. Принципиальная победа Вахтангова в "Турандот" заключается в том. что в этом спектакле ярко проявилось субъективное начало сценического творчества. Это был спектакль-парад, спектакль-праздник. Парад актеров — творцов и повелителей своих сценических созданий. Праздник режиссуры как способа индивидуального, субъективного постижения художественной правды в театре.



В "Турандот" Вахтангов доказал, что возможен другой способ органического существования актера в роли, другой способ перевоплощения, нежели тот, классический, который обусловил выдающиеся актерские достижения мастеров Художественного театра. В спектакле отчетливо был выражен актер как субъект творчества, как автор творимого им персонажа. Ярко выявленная личность актера-творца стала ведущей силой диалектического единства актера и образа. Это был важный, принципиальный этап в развитии искусства Художественного театра, именно с таких позиций оценили работу Вахтангова и Станиславский, и Немирович-Данченко в своих широко известных высказываниях. Тогда же, по горячим следам "Турандот", смысл вахтанговского понимания проблемы "актер и образ" замечательно сформулировал П. А. Марков:

"Вахтангов ринулся к существу человека— актера и неожиданно обнаружил, что никакой раздвоенности нет, что правда театра и состоит для актера в том, чтобы, играя образ, свободно владея им, через него говорить свою, только ему одному присущую правду. Вместо того, чтобы превалировал образ, как было ранее, он дал право преобладания и явного приоритета личности актера— и тогда все приемы "системы" зажили по-новому ярко, смело и свободно. Он очищал "систему" и... возвращал ей ее первоначальный смысл" .

Нам кажется принципиально важным понимание того, что было сделано и намечалось сделать Вахтанговым как развитие сценических принципов Художественного театра, как последовательное утверждение того, чему учил Вахтангова Станиславский.

"Прорыв" Вахтангова к личности актера, его сокровенной человеческой сути есть продолжение магистральной идеи актерского "сочувствия" в образе, утверждение высокого нравственного смысла искусства переживания. Михаил Чехов был ближайшим товарищем Вахтангова по Первой студии, и, без сомнения, в во-

просе сценического сочувствия их взгляды совпадали. В "Турандот" была праздничная актерская со-радость, в "Гадибуке"— трагическое актерское со-страдание.

В маленькой книжечке-некрологе "Вахтангов", написанной Н. Д. Волковым спустя месяц после смерти Евгения Багратионовича, подчеркивается кажущаяся такой справедливой нам сегодня мысль о безусловной принадлежности Вахтангова к основной традиции русского сценического искусства: "Вахтангов получил от своих учителей проникновенное знание природы актерского творчества... Постигши не букву, а дух системы, сам превосходный актер — Вахтангов явился в дальнейшем не просто режиссером, а режиссером-актером. Он мыслил актерски. Искал актерски... В этом блюдении основ актерского искусства, в своем ощущении его как живого и одухотворенного процесса Вахтангов несомненный традиционалист, славный продолжатель. Его имя должно было бы завершить триаду: Щепкин— Станиславский — Вахтангов"[6].

Сегодня, когда мы говорим о возросшем значении индивидуальности актера в сценическом образе, мы не можем не вспомнить театральных озарений Евгения Вахтангова. В современном театре выражение субъективной воли актера, его личных, человеческих позиций в роли стало настоятельной потребностью времени. И то. что мы называем теперь отношением актера к образу, является не только принципиальной творческой установкой Вахтангова (и Брехта), но и органически входит в учение Станиславского об искусстве переживания и сверхзадаче актера в роли. "Выполняя сверхзадачу, актер и у Станиславского опять-таки объективно представляет отношение общества к данному персонажу" , — скажет Брехт в 50-е годы, к тому времени уже во многом пересмотрев свои отрицательные суждения о системе Станиславского и. в частности, об искусстве перевоплощения.

Существует известная формула Немировича-Данченко. "11ужно быть прокурором образа, но жить при этом его чувствами"[8]. Актер театра переживания — "сочувствующий артист", в его работе обязательно присутствует отношение к образу.

В последние годы благодаря трудам многих театральных исследователей выяснилось, что в понимании проблемы сценического перевоплощения у Станиславского и Брехта значительно



меньше расхождений, чем нам казалось раньше. Критик С. Цимбал справедливо, с нашей точки зрения, утверждает, что Брехт говорит "не об отказе от перевоплощения, а о необходимости сложным образом сочетать перевоплощение с сохранением в сценическом поведении и сценическом мышлении актера его собственного гражданского "я"[9]. Посмотрев в 1968 году спектакли "Берлинер ансамбль" в Москве, П. А. Марков писал, что для брехтовских актеров "существенно важным и жизненно решающим становилось само "отношение"[10], а никак не "игра отношения" к образу.

В современном театре отношение актера к образу — понятие чрезвычайной емкости. В нем мировоззрение актера, его гражданственность, его душевно-нравственное ощущение роли. Отношение к образу— это истинное, переплавленное через ум и сердце актера ею сочувствие человеческим характерам и судьбам, с которыми связывает актера сцена. Это его подлинное человеческое переживание в роли и пьесе на каждом спектакле. Это каждый раз "несколько капель свежей крови", о которых хорошо сказал на встрече с коллективом Московской консерватории знаменитый польский пианист Артур Рубинштейн: "Если пианист выходит на сцену и "достает из кармана" безупречную и хорошо приготовленную программу, этого еще недостаточно, чтобы публика полюбила его. Он должен в каждом своем концерте пролить "несколько капель свежей крови". Тогда он — артист. И публика это всегда слышит и чувствует". Потому что на эту остроту исполнительского сочувствия публика тоже отвечает сочувствием. Она понимает, что это художник страдает за Гамлета и плачет о печальном конце Джульетты, и публика благодарна актеру за его собственное, человеческое сострадание.

'Зрительный зал всегда отделяет, отличает актера-творца от творимого им сценического характера. Творец — шире творения. И мы видим как бы и вместе, и отдельно — Ульянова и Друянова или Ульянова и Ричарда. Как в живописи — образ пруда и личность художника Левитана; в литературе — князя Мышкина. Настасью Филипповну и создателя этих характеров Ф. М. Достоевского. Чем больше разнообразных персонажей, образов, портретов создано художником (писателем, артистом), тем богаче его индивидуальность. Огромная галерея образов в романах Л. Н.Тол-

стого — свидетельство удивительного дара писателя к богатейшему, необъятному художественному перевоплощению. И в каждом из толстовских характеров присутствует сам автор. Гений Пушкина — это и Татьяна Ларина, и Пророк, и царь Салтан, и станционный смотритель, и Пугачев. Но и Пушкин, и Толстой сами неизмеримо шире и богаче любого, самого сложного и талантливого своею детища.

"Творению я несомненно предпочитаю творца, — пишет Марина Цветаева.— Возьмем Джоконду и Леонардо. Джоконда — абсолют, Леонардо, нам Джоконду давший, — великий вопросительный знак. Но, может быть, Джоконда и есть ответ на Леонардо? Да, но не исчерпывающий. За пределами творения (явленного!) еще целая бездна — творец: весь творческий хаос, все небо, все недра, все завтра, все звезды... Так абсолют (творение) превращается для меня в относительность: вехи к творцу...."".

В отношении актера к образу, в этом "зазоре", о котором говорит Товстоногов, та никогда не преодолимая до конца частица дистанции между актером и образом, в которой более всего — сама жизнь актера, сумма его собственного человеческого опыта, его живая органическая природа. В этом "зазоре" — содержание личности актера. Отношение актера к образу — традиционная сердечность, душевная отзывчивость русского актерского искусства. Равнодушное, незаинтересованное лицедейство, даже связанное с совершенным внутренним и внешним техническим мастерством актера в роли, всегда было чуждо русской актерской школе. Актерское отношение, сочувствие или переживание — одна из сторон традиционного "учительства" художника в русском искусстве. А для того чтобы учить, надо любить и то, чему учишь, и тех, кого учишь. И еще — надо иметь позицию. Позиция художника — это его мировоззрение, то есть его отношение к миру. В позиции актера — содержание его личности.

### *Содержание личности и опять "про это"*

Мы начали наш разговор о труде актера, об актере и образе с утверждения весьма распространенных истин: театр — это актер, актерская профессия одна из самых необыкновенных и трудных на земле, искусство актера, как никакое другое, неразрывно связано со временем, живыми людьми, самой человеческой жизнью. И в заключение нам бы хотелось еще раз сказать о том же самом.



Сценический талант актера в его человеческой содержательности. Ибо талант, обаяние, заразительность, "моральный магнетизм" артистической индивидуальности прежде всею в живом человеческом характере и сердце самого артиста, в нем самом. Это богатства его души, которые А. П. Чехов определял как "талант человеческий". Конечно, было бы наивно предполагать, что каждый хороший актер — обязательно хороший человек. Но все же чаще всего это именно так. "В каждом художественном образе так или иначе сказывается весь "образ жизни автора" , — замечает Б. Рунин. А бытовавшее еще несколько десятилетий назад выражение "загримировать душу" стало в наши дни порядочным анахронизмом.

Нравственность, чуткость, духовно-этическое осознание мира должны быть "заложены", "запрограммированы" в человеческой индивидуальности актера. Это его профессиональный рабочий материал, живые средства производства. Только отсюда — актерское умение услышать и понять жизнь и человеческую е\дьб\. воссоздать сценический характер.

Творчество — всегда счастье. Актерское счастье в возможности сочинения в каждой новой роли новой человеческой жизни. Воссоздание чужой жизни силами своей собственной — в этом и радости профессии, и ее невообразимые трудности. У актера наисложнейшие условия работы. В распоряжении художника — холст, картон, карандаши, краски. Он делает эскизы, наброски, зарисовки. У поэта — блокнот, авторучка, пишущая машинка. Художник может отойти от холста на два или на четыре метра и посмотреть на свою работу со стороны, и поэт, написав несколько строф, может хоть как-то от них отрешиться, ну, скажем, увидев свои стихи на листке бумаги. Актер практически совершенно лишен возможности творческого самоконтроля, он не в состоянии увидеть свою работу со стороны. Это странное положение, особенно тягостное, когда роль не ладится, становится для актера сплошным мучением.

Вместо карандаша художника или записной книжки литератора у актера только его собственная живая душа — глаза, серд-

це, ум, нервы. Жизнь улицы, прохожие, люди в метро или на базаре, книги, музыка, исторические события, весь мир поглощается актером. Западает в его сознание или подсознание, и где-то там пишутся актерские черновики, набрасываются эскизы для очередной роли и для роли будущей, может быть, той, которую так и не удастся никогда сыграть, и она будет мучить актера долгие годы своей невысказанностью.

Эта огромная, всеобъемлющая живая память актера, сумма его нравственного и художественного опыта, вместившая много больше его собственного опыта, становится содержанием личности актера. "Художник быть не может не пророком..." — есть такая строчка у В. Брюсова. Это значит, что художник всегда знает чуть больше простого смертного.

Личность, человеческая индивидуальность актера всегда в движении и развитии. Актерами не становятся в день получения диплома об окончании театральной школы. На постижение профессии уходят долгие годы, вся жизнь. Это годы познания мира и своего собственного самопознания и становления. Но процесс становления человеческой личности вовсе не беззаботная прогулка по жизни; встреча с самим собой, своим индивидуальным и содержательным человеческим "я" приходит как награда за тяжкий груд, за поиски и свершения, за доброту и отзывчивость. Сложность в том, что нельзя обрести себя раз и навсегда. Потому что нельзя остановить движение жизни.

Одна из самых острых, злободневных сегодня проблем актерского искусства— взаимоотношения актера с режиссером. Двадцатое столетие принято считать веком режиссуры. Эпоху великих актеров сменила эпоха великих режиссеров. С этим тезисом трудно не согласиться. Да, режиссура и сценография (об эпохе великих театральных художников еще почему-то не говорят, и это несправедливо) перевернули старые представления о театре. Искусство режиссуры открыло новые театральные измерения, принесло другие возможности, иные грани и масштабы постижения жизни. И, конечно, уже не может быть возврата к сценической неразберихе, случайности и хаотичности в спектакле, к актерскому гастролерству и произволу, и все же позволим себе высказать предположение, что будущее театра — в равноправном союзе режиссера с актером.



Потому что искусство театра с живым человеком — актером на сцене заключается в соединении, сотворчестве, обоюдном обогащении и взаимозависимости режиссера и актера. В театральной истории нашего столетия бывали моменты, когда искусство актера приносилось в жертву стихии режиссерского самовыражения. То были явления временные, преходящие, естественные признаки "болезни роста", этапы становления режиссуры как самостоятельной отрасли художественного творчества. В наше время откровенно режиссерский театр без полноценного сотворчества режиссера с актером привлекает внимание все меньше и меньше. И вообще, разве подлинные, высочайшие достижения великих режиссеров могли обходиться без великих актеров? Единственная задача реалистического театра— воссоздание на сцене живой жизни. Пусть в тех или иных ее вариациях, в сложных и многообразных формах театрального искусства, но все равно, главное — воссоздание жизни человеческого духа в спектакле. И вторжение, внедрение театра в подлинную человеческую жизнь людей в зрительном зале.

Законы органической сценической жизни актера были сформулированы режиссером, чье имя открывает плеяду великих режиссерских имен XX века, — Константином Сергеевичем Станиславским.

"По Станиславскому,— пишет Н. Берковский,— основа театрального искусства— актерское переживание. Именно оно и вносит смуту в установленное миропредставление. Актер выходит на сцену и вступает в изображаемый мир человеческих дел и интересов с этим непрошенным переживанием. Актер провоцирует на переживание всех и вся, духовная жизнь, пробужденная в нем, требует ответа и соответствий у других, он заговорил на особом языке, который не может не развязаться у всех действующих на сцене, иначе переживание было бы для него дар напрасный.

Но Станиславскому можно бы сказать, что актер подобен Зигфриду, на которого брызнула кровь убитого им дракона,— Зигфрид стал понимать, о чем переговариваются и говорят друг с другом птицы; актер, в котором зазвучала внутренняя речь, слышит, чем живы люди вокруг, он вызывает на сцену внутреннюю жизнь всех и каждого.

По учению Станиславского, два момента у актера совпадают: в актере получают мощь и развитие собственные его переживания, в меру того, как он обращает их на познание чужой духовной жизни. Постижение того, чем живет кто-то другой, является одновременно для актера могучим средством для развития собственной духовной личности: другого он познает, а сам при этом кем-то новым становится"[1] .

Сегодня, когда мы говорим об искусстве Станиславского и Московского Художественного театра, о "театре переживания" Чехова и Горького, о вершинных сценических достижениях Станиславского, Москвина, Качалова, Книппер, Леонидова. Мих. Чехова, мы имеем в виду именно это — то, о чем с таким темпераментом, такой образностью и любовью сказал Н. Берковский. "Про это" — так прекрасно, цитируя Маяковскою, назвал Г. Товстоногов свое "объяснение в любви" — статью, посвященную 70-летию Художественною театра. Там, в статье "Про это", Товстоногов определяет наличие в искусстве МХ АТ, в системе Станиславского родового начала, которое "выше школ, выше направлений, выше всего в театре": "Это как в поэзии. Есть множество поэтов различных направлений, различных школ... И как всякий поэт, достигая зрелости, вдруг, точно громом пораженный, обнаруживает свое родство с Пушкиным, свою родовую (как поэта) связь с ним. так. я уверен, любой испитый театральный деятель в какой-то момент вдруг обнаруживает свою связь со Станиславским, с этим в театре.

...Есть, наверное, тот поток микрочастиц, который пронизывает все театральное искусство. Это частицы, испускаемые искусством Московского Художественного театра, системой К.С.Станиславского"[14]. Сегодня мы думаем про это, когда сталкиваемся в театре с извечной проблемой соотношения искусства и жизни, с процессом создания на сцене жизни человеческого духа, воссоздания живой человеческой личности.

Сегодня мы видим в "театре переживания" Станиславского ту высокую нравственную, художественную и идейную Правду его искусства. Правду с большой буквы, о которой писал Станиславскому Вахтангов:

"В искусстве я люблю только ту Правду, о которой говорите Вы и которой Вы учите. Эта правда проникает не только в ту часть меня, часть скромную, которая проявляет себя в театре, но и в ту, которая определяется словом "человек"... Я считаю, благодаря этой, полученной от Вас Правде, что Искусство есть служение Высшему во всем. Искусство не может и не должно быть достоянием отдельных лиц. оно есть достояние народа. Служение искусству есть служение народу... Вы когда-то сказали: "Художественный театр — мое гражданское служение России"... В этой Вашей фразе — символ веры каждого художника"[15].

И вот в этом-то, высшем смысле веры, служения народу — высокая правда искусства переживания театра Станиславского. Эта правда — нетленное, бесценное богатство мирового театрального искусства, точка отсчета, с которой начинается история великого "театра социального действия" XX века.

Учение о системе сверхзадач сценическою творчества — основа основ актерского искусства наших дней.

Корни всех революционных театральных исканий XX столетия — в перевороте, совершенном искусством Художественного театра, в сверхзадаче "театра переживания" Станиславского, которая "восстанавливала значение подлинного человека и значение его души"...


Цит. по кн.: *Прокофьев Вл* В спорах о Станиславском. М., 1976. С. 49.

*Белинский В Г.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1981. Т. 7. С. 230-231

*Берковский Н Я.* Литература и театр. М., 1969. С. 210.

*Товстоногов Г.* Круг мыслей. Л., 1972. С. 122

*Марков П. А* Правда театра: Статьи. М.. 1965. С. 298.

*Волков Н.* Вахтангов. М „ 1922. С. 16.

*Брехт Б.* Театр. М., 1965. Т. 5/2. С. 145.

*Немирович-Данченко Вл. И.* Театральное наследие: В 2 т. М.. 1952. Т. I. С 340.

*Цимоал С.* Разные театральные времена. Л.. 1969. С. 317.

*Марков П.* На спектаклях "Берлинского ансамбля" // Театр. 1969. № I. С. 158.

*Цветаева М.* О творчестве // В сб.: День поэзии. Л.. 1966. С. 116.

*Рунин Б.* Вечный поиск. М , 1964. С. 59.

*Берковский Н. Я.* Литература и театр. С. 186-187

*Товстоногов Г А* Про это // Театр. 1968. *X»* 10.

*Вахтангов Евг.* Материаты и статьи. М . 1969. С 158-159

# сверхзадача

Очень трудно говорить об истинах, которые считаются иди кажутся людям само собой разумеющимися. Эту сложность подметил еще Л. Н. Толстой, имея в виду истины нравственные: "В области нравственной происходит одно удивительное, слишком мало замечаемое явление. Если я расскажу человеку, не знавшему згою, то, что мне известно из геологии, астрономии, истории, физики, математики, человек этот получит совершенно новые сведения и никогда не скажет мне: "Да что же тут нового? Это всякий знает, и я давно знаю". Однако же, когда речь идет о нравственных истинах, замечает Толстой, то "всякий обыкновенный человек" непременно скажет: "Да кто ж этого не знает? Это давно и известно и сказано".

Почему-то так случилось, что к числу само собой разумеющихся в театре истин относится и понятие сверхзадачи.

А коли так. раз речь идет о том, что всем известно и ясно, то о сверхзадаче предпочитают в последние годы вообще не говорить. Сам термин этот, "сверхзадача" (за редчайшим исключением), аккуратно обходят стороной и критики, и театральные историки, и исследователи, и практики театра.

Понятно целомудрие по отношению к сверхзадаче как самому главному, наиважнейшему, решающему компоненту творческого процесса, как смыслу творчества вообще. Ведь сверхзадача — идея, основная мысль произведения, то, ради чего написана пьеса и ради чего она принята театром к постановке, в сверхзадаче выражено мировоззрение художника, его гражданская позиция.

11понятно также и то, что говорить о сверхзадаче трудно. Как трудно говорить или писать о замысле произведения и ею основной цели. Замысел спектакля очевиден только в итоге, только то-

гда, когда он реализован. Сверхзадача актера, режиссера, театра в целом — это не просто мысль, не только идея, но сама сущность сценического творчества в каждой театральной работе. Сформулировать эту сущность, существо и идею сверхзадачи — трудность чрезвычайная, потому что не всегда понятно, "с какого боку" к ней подойти. Ведь, с одной стороны, сверхзадача — это то, что уже есть, осуществлено в спектакле, а с другой стороны, внутренняя, личностная сверхзадача автора в пьесе, режиссера в спектакле и актера в роли изначально. Это то, что пронизывает, подчиняет своей цели, идее и художественной структуре весь процесс создания и пьесы, и спектакля.

Сверхзадача относится к числу таких понятий в искусстве, которые сложно определить, обозначить словами. ("Мысль изреченная есть ложь".) Практически невозможно в одной какой-либо формуле исчерпать весь эмоциональный и художественный смысл сверхзадачи в спектакле и роли. Потому что сверхзадача — это еще и особенный "хрусталик" искусства, тот "пушок персика" в сценическом создании актера, о котором говорил Немирович-Данченко применительно к театру "живого человека" и с которым он советовал быть весьма осторожным, чтобы сохранить, сберечь этот "пушок", как живое дыхание роли, как то магическое "нечто", что делает искусство Искусством и театр Театром.

Сверхзадача постигается и осознается и театром, и публикой постепенно, это то, с чем уйдут зрители после спектакля. Она и все себе подчиняет, и растворена во всем: в сценической атмосфере, в способах существования актера в характере персонажа и в спектакле, в режиссерской стилистике, в толковании театром пьесы, в самом соединении актера и режиссера с идеями и поэтикой автора. Сверхзадача заключена в содержании спектакля, но также и в содержании процесса работы, что особенно важно с точки зрения воспитательной.

Говорить о сверхзадаче трудно. Действительно, что можно сказать о сверхзадаче нового? Автор и не собирается открывать новых истин в такой наисущественнейшей проблеме, как идейная, смысловая и нравственная цель театрального творчества, но он хотел бы снова привлечь внимание читателя к истинам старым. Как возвращаемся мы время от времени к переосмыслению на новом уровне театрального развития всех остальных элементов системы Станиславского, так же точно настала необходимость вернуться и к учению о сверхзадаче.



Думается, что именно важной и яркой сверхзадачи как ясной идейной и художественной цели театра в каждой работе как раз и не хватает сегодня в наших спектаклях. И не так уж благополучно обстоит у нас дело с осмыслением того, что мы делаем подчас в театре, вовсе не всегда отдаем мы себе отчет в том, зачем, ради чего включена в репертуар пьеса, сочиняется спектакль, играется премьера, приходит публика в зрительный зал. Забывая думать и говоритьо сверхзадаче, не забываем ли мы о чем-то самом главном в системе Станиславского и искусстве театра?

"У людей, искренне увлеченных учением Станиславского, — пишет А. Д. Попов, — такие понятия, как темпо-ритм, перспектива, словесное действие, физическое действие и т.д., имеют конкретное рабочее содержание. А понятие сверхзадачи часто не вызывает образного, эмоционально-чувственного отклика в сердце актера и режиссера. Казалось бы, с ней неизбежно должно связываться эмоциональное "зерно" образа, природа темперамента, психофизическое самочувствие, одержимость и целеустремленность характера и, наконец, сквозное действие. А этого-то очень часто мы и не видим в спектаклях.

Когда сверхзадача роли не бередит актерского нерва, то можно считать, что система практически обезглавлена, то есть лишена прямого смысла как творческое пособие, и виноват в этом не Станиславский, а мы сами".

Замечательное театральное исследование А. Д. Попова "Художественная целостность спектакля", которым выдающийся советский режиссер подводил итоги своей жизни и работы в театре, было написано в конце 50-х годов XX века. Однако акцентированное в этой книге Поповым противоречие между декларативно-теоретическим пониманием сверхзадачи как абстрактной идеи и ее истинным содержанием, одухотворенным, одушевленным идеей и мыслью, — это противоречие, увы, сохранилось в нашей театральной практике и по сей день.

Данная работа — только подступы к теме, которая кажется нам сегодня в высшей степени актуальной. Автор просит извинить его за возможную непоследовательность и даже некоторую хаотичность изложения. В силу причин, о которых уже было ска-

зано, писать о сверхзадаче действительно не просто. Но написать, высказаться хотелось. Можно даже сказать, что у автора возникло чувство острейшей внутренней необходимости поделиться некоторыми мыслями о художественном и нравственном значении сверхзадачи в театральном искусстве.

...На вопрос, должен ли режиссер называть актеру сверхзадачу и вообще определять ее еще до начала работы. Станиславский ответил: "Я боюсь преждевременно решать ее окончательно. Какой-то намек должен быть, я знаю, куда иду. — в правую или левую сторону..." Принимаясь за книгу о сверхзадаче, автор знат только направление, в котором он должен двигаться в своей работе. Хватило ли этого, чтобы не сбиться с пути и приблизиться к цели, — судить читателям.

## МЫ ВЫБИРАЕМ "ТРИ СЕСТРЫ"

...Антон Павлович Чехов. "Три сестры". Действие второе — самое начато февраля, масленица, девять часов вечера. На дворе зима, метель, в доме слышно, как гудит ветер в трубе. В уютной гостиной Прозоровых артиллерийские офицеры подполковник Вершинин и поручик барон Тузенбах в ожидании чая и ряженых "философствуют" — "мечтают" о той жизни, какая будет после них, лет через двести-триста...

Подполковник уверен, во-первых, в том, что "все на земле должно измениться мало-помалу" и "через двести-триста, наконец, тысячу лет, — дело не в сроке, — настанет новая счастливая жизнь", а во-вторых, он пытается доказать барону, "что счастья нет, не должно быть и не будет" для них... Они должны только работать и работать, а счастье — это удел датеких потомков. ("Не я, то хоть потомки потомков моих".)

Барон возражает Вершинину: "По-вашему, даже не мечтать о счастье! Но если я счастлив!" Это, во-первых. И— "не то что через двести или триста, но и через миллион лет жизнь останется такою же, как и была; она не меняется, остается постоянною, следуя своим собственным законам" — это, во-вторых.

> Тузенбах. Что ж? После нас будут летать на воздушных шарах, изменятся пиджаки, откроют, быть может, шестое чувство и разовьют его, но жизнь останется все та же, жизнь трудная, полная тайн и счастливая.

В чем доподлинный предмет спора? Кто из них прав— Тузенбах или Вершинин? Изменяется жизнь или остается постоянною, "следуя своим собственным законам, до которых нам нет дела или по крайней мере которые мы никогда не узнаем"? Может ли человек быть счастлив сегодня или счастье — это удел его

далеких потомков в той грядущей жизни, которая будет "невообразимо прекрасной, изумительной" лет через двести-триста? И какая же это все-таки будет жизнь — потом, после нас? По Вершинину — когда все должно измениться, или по Тузенбаху — когда она "останется все та же, жизнь трудная, полная тайн и счастливая"?

А что такое — счастье?.. В чем "цель нашего бытия"?.. И что это значит — "мы должны только работать и работать"?..

Вопросы, вопросы, вопросы...

Поначалу нам кажется, что мы на стороне Тузенбаха.

Прошло много, много лет. Пьеса написана в 1900 году. Сейчас 1980-й. Студенты четвертого курса Театрального училища имени Б. В. Щукина репетируют дипломный спектакль "Три сестры". Исполнители на сто лет моложе Чехова и Вершинина. Нас отделяет от мхатовской премьеры января 1901 года огромная жизнь, бурная история России XX века — три революции, четыре войны, жизнь и смерть нескольких поколений. Восемь десятилетий — это треть отпущенного Вершининым реального срока для новой, счастливой жизни. Может быть, пора уже подвести некоторые предварительные итоги, треть пути — это не так мало... Но стала ли "жизнь на земле" ближе к вершининскому идеалу, чем восемьдесят лет назад?..

Да. конечно, все изменилось, решительно все, и в социальном плане значительно раньше, чем предполагали чеховские офицеры. "Через какие-нибудь двадцать пять — тридцать лет работать будет уже каждый человек. Каждый!" — убежденно пророчествовал Тузенбах и не ошибся, как не ошибся и в главном, когда предупреждал: "Надвигается на всех нас громада, готовится здоровая сильная буря, которая идет, уже близка и скоро сдует с нашего общества лень, равнодушие, предубеждение к труду, гнилую скуку". Хотя, конечно, на деле все вышло совсем не так. как виделось Тузенбаху...

Нас не может не волновать предвидение Тузенбаха, его решительная готовность к приближающейся буре. Но не означает ли это, что барон сам себе противоречит? То говорит о "надвигающейся громаде", которая коренным образом изменит жизнь российского общества, а то утверждает, что и "через миллион лет жизнь останется такою же"... как это понимать?



Мы прислушиваемся к его оппоненту. Вершинину, и также не можем оставаться равнодушными к тому, что говорит о будущем артиллерийский подполковник: "Участвовать в этой жизни мы не будем, конечно, но мы для нее живем теперь (это очень дорогая для нас мысль. — *А. Б.),* работаем, ну, страдаем, мы творим ее — ив этом одном цель нашего бытия и. если хотите, наше счастье". И нам бы тоже хотелось так жить и так думать. И вот мы уже на стороне Вершинина. В его светлых мечтаниях и надеждах — тревожащий нас сигнал из прошлого, из нашего родного и близкого далека. И разве мы имеем право не услышать этого сигнала, не подхватить эту вечную эстафету человеческой мысли и духа? Вершинин ведь жил и работал — мыслью и сердцем — для нас, сегодняшних. Он думал о нас, тревожился, завидовал. Он так хотел, чтобы мы были счастливы...

И мы понимаем, что, конечно же. правы оба — и Тузенбах, и Вершинин. Да и спора-то никакого не существует. Просто — извечное российское философствование, смысл которого в том только, чтобы обменяться мнениями, высказать вслух и самому услышать свои собственные мысли, самые сокровенные, а не в том вовсе, чтобы навязать собеседнику свою позицию. Философствуют и спорят, чтобы поговорить, разговориться, выговориться, а не для того, чтобы о чем-либо договориться.

Правы оба. И Тузенбах. разумеется, тоже. Предвидя и предсказывая изменения социальные, он верит в неизменность и постоянство величин нравственных в человеческой жизни. Действительно, ни воздушные шары, ни какие-либо другие летательные аппараты (не говоря уже о "модах на пиджаки"! словом, никакие, даже самые дерзостные технические эволюции и усовершенствования не избавят человека от душевной тревоги, от разговора с самим собой. Человек на земле — это всегда ("и через миллион лет"): "жажда жизни, борьбы и труда" и боязнь смерти, готовность к самопожертвованию и радость бытия. И еще. главное, человек — это способность любить. Мир, деревья. Москву. родину, близких, саму жизнь, женщину. Человек — это тот. кому доступно счастье любви. Даже безответной, даже безнадежной. А впрочем, любовь истинная, бескорыстная — разве может такая любовь быть безнадежной и безответной? "Но если я счастлив!" — восклицает Тузенбах. Любовь Тузенбаха к

Ирине живет, очевидно, по неким особым, высшим законам любви в человеческом мире.

"Три сестры" — пьеса о любви. Любви обыденной и необыкновенной, прошедшей и не пришедшей, земной и космической, случившейся и не случившейся. Надо только договориться, условиться о том, что значит само понятие любви для каждого из чеховских героев — для Маши, Ирины и Ольги, Вершинина, Чебутыкина, Андрея, Соленого...

...Уже идут спектакли. Нервно, неровно, с потерями, приобретениями, а мы все постигаем и открываем для себя — впервые, конечно (не как бы в первый раз, а на самом деле— впервые!), великий и многосложный мир сотворенной Чеховым жизни — его предпоследнюю пьесу "Три сестры".

Почему мы выбрали "Три сестры"? Разве можно легко ответить на этот вопрос?

Потому что это Чехов. Тонкий, деликатный, интеллигентный доктор Чехов. Замечательный человек, красивый и скромный. Он врачевал больных и сам был болен. Он поехал на Сахалин. Он так ясно и так просто сумел увидеть и смешное, и печальное, и трагическое в жизни... Он очень нужен нам сегодня, и мы выбираем "Три сестры".

Потому что "Три сестры" — это три чеховские женщины — Ирина, Маша, Ольга. Мы влюблены в каждую из них в отдельности. Мы преклоняемся перед всеми тремя, когда они вместе. "...Таких, как вы, только три..."

Мы выбираем "Три сестры", потому что все в этой пьесе (люди, вещи, среда, разговоры, миропонимание) — такая русская и такая подлинная ж и з н ь...

Выбор репертуара в театральной школе — прежде всего акция воспитательная. Зачем? Ради чего? Во имя каких в ы с ш и х ц е л е й? И успешное решение всех других задач спектакля — выявление сценически одаренных исполнителей, раскрытие их творческих индивидуальностей, наконец, создание по возможности целостного художественного произведения, каким должен стать в идеале каждый театральный спектакль, — все зависит от того, сумеем ли мы убедительно ответить на главный вопрос —



р а д и  ч е г о, во  и м я  к а к о й  с в е р х з а д а ч и ставим мы сегодня пьесу Чехова "Три сестры".

Но для того чтобы ответить на этот вопрос ответственно, достаточно определенно, нужно время. Нужен весь процесс создания спектакля, с самого начала до самого конца, от первой встречи с исполнителями до выхода спектакля на публику. Только самим спектаклем можно ответить на вопрос, ради чего он поставлен. Все остальные ответы — помимо живого театрального восприятия — условны, умозрительны, приблизительны, декларативны. Творчество — это процесс. И замысел — тоже процесс, потому что любой отдельный компонент творчества — всегда в свою очередь тоже процесс. Замысел, образ, атмосфера и жанр, стилистика спектакля, ощущение его сверхзадачи — все это постигается и определяется исключительно в работе. Сперва только предчувствуется, ощущается, угадывается, нащупывается, зарождается, потом, по мере приближения спектакля к выпуску, начинает вызревать, развиваться, утверждаться, укореняться. Потом, если все случится... Тогда все случится.

А начинается все с самого простого, но, может быть, и с самою главного — разговора о жизни. И от уровня этого разговора, его масштабности и эмоциональности зависит весь процесс создания спектакля.

Мы ведь знаем, что каждый спектакль, независимо от того, ставится ли пьеса современная или классическая, как для создателей его, так и для зрителей — прежде всего разговор о человеке, д о у з н а в а н и е  ж и з н и. Это главное. И значит, все отдельные задачи, возникающие перед нами в процессе создания спектакля, в данном случае по пьесе Чехова "Три сестры" (учебно-педагогические, режиссерско-постановочные, воспитательные и прочие), мы будем решать, прежде всего попытавшись разобраться в обстоятельствах с а м о й  ж и з н и. В пьесе и вокруг пьесы. И во взаимоотношениях той жизни с нашей, сегодняшней. Иными словами, мы должны определить конкретную канву разговора о жизни в нашей работе.

Существует известная триада Вахтангова "автор— коллектив — время". Согласно этой формуле, единственно возможное решение спектакля складывается тогда, когда угадывается гармоничное, естественное соединение материала пьесы, времени

постановки и особенностей коллектива, эту работу осуществляющего.

Так почему же именно сегодня показалось нам возможным, естественным и важным попытаться соединить такие два разных мира — нынешние 80-е годы, жизнь сегодняшних молодых людей и мир чеховских персонажей, живущих в конце прошлого столетия? Более того, в чем острейшая необходимость этого соединения (а если нет такой острейшей необходимости — тогда, наверно, не надо ставить Чехова)?

Как говорит Вершинин, давайте пофилософствуем. Мы живем сейчас в чрезвычайно усложнившееся время. Говоря о том, что все на земле "уже меняется на наших глазах", чеховский Вершинин и представить себе не мог, с какой скоростью будет происходить это на самом деле через несколько десятилетий. Ритм сегодняшней жизни, ее учащенный пульс, все нарастающая лавина информации, известная стандартизация, унификация среды и образа жизни человека в современном мире — все это создает серьезные трудности на путях духовного становления и развития личности. И труднее всего им, молодым. "А жить им придется потрудней, чем нам, — говорит учитель Абуталип из романа Чингиза Айтматова "И дольше века длится день".— ...Просто колесо времени убыстряется". Это чрезвычайное обстоятельство. Как быть в ладу со временем, не попасть под его колесо, устоять... Как отличить сущность от видимости, знание от информации? И еще. В повседневных заботах сегодняшней жизни возникает серьезная опасность изоляции — от собственных корней и глубинных традиций, от своего прошлого, угроза того, что, говоря словами Гамлета, может порваться связь времен. Мы не успеваем распорядиться собственным духовным наследием... И потому так важна нам каждая встреча с русской классикой. А с гармонией чеховского мира — в наши дни стрессов, перегрузок и дисгармоний — в особенности. Вот почему ощутили мы такую острую потребность дать возможность сегодняшним молодым актерам соприкоснуться с миром нравственных исканий чеховских героев. Сопереживать вместе с ними, сострадать им, вчувствоваться в их душевную боль. И попытаться соединить свои собственные



духовные проблемы с жизнью человеческого духа героев "Трех сестер".

И выясняется, что у них, двадцатилетних, сложных внутренних проблем сегодня не меньше, чем у тех, кто жил восемьдесят или сто лет назад; а иногда, быть может, и больше, потому что жить стало сложнее. Но есть ведь проблемы вечные, "старые", общие для 1900 года и для 1980-го: что суета и где жизнь, что принимать на веру, а что нет. И — как жить? Иными словами, как же понять молодым, "что в мире свято, что в нем грешно,/ сквозь жар души, сквозь хлад ума"?[1]

В современном, активно меняющемся мире с его угрозой девальвации традиционных понятий и представлений необходимы понятия и величины не временные, а постоянные: те, что неподвластны времени и не подвержены моде.

"Три сестры" — пьеса о вечном, о высших проявлениях человеческого духа. Она связывает нас с реально существующим миром непреходящих духовных категорий и ценностей. И только ими, постоянными, вечными понятиями человеческого бытия — долг, совесть, любовь, гражданственность; противопоставлением добра — злу, правды — неправде, честности — бесчестью, бескорыстия — корысти — жив дух человеческий. В незыблемом существовании непреложных духовных ценностей и нравственных истин — подлинная связь времен и поколений. И связь эта не должна прерываться...

Так как же собрать эту цепочку времени — от "них" до "нас"? Как наладить столь важную сегодня связь, соединив в спектакле два времени — "тогда" и "сейчас"? Ведь никакая примитивная мистика тут невозможна: мы не сможем переселиться "туда", в то время, так же как они, персонажи "Трех сестер", не смогут просто так вот прийти сюда, в наше. Однако некое общее движение навстречу друг другу, некое временное смещение, наверное, должно произойти? Обязательно.

Мне думается, что время — в самых разных его качествах, масштабах и измерениях — одно из главных действующих лиц чеховской драмы. Оно живет в пьесах Чехова неким полновластным хозяином и распорядителем сценического действия: проходящая жизнь, уходящее или упущенное время жизни, прошлое,

будущее... И когда ставишь Чехова, обязательно вступаешь в какие-то особенные. Чеховым же предложенные отношения со временем. Он обязательно вовлекает нас в свое конкретное и очень острое ощущение физического времени жизни — часов, дней, недель, месяцев. Может быть, оттого, что сам Чехов заранее знал об отпущенных ему сроках собственной земной жизни, в пьесах своих (а это в основном последние его годы) он до чрезвычайности строг и скрупулезно точен в обращении со временем. У Чехова почти всегда все известно — время года, день недели, время суток, иногда даже с точностью до четверти часа. Известно точно, кому сколько лет, сколько люди прожили вместе, сколько кто прослужил по казенному ведомству. Сами персонажи, мужчины и женщины, без конца говорят об этом, все время возвращаясь к тому, сколько ими прожито, сколько осталось, когда что было и что должно будет быть.

В двух последних пьесах, "Три сестры" и "Вишневый сад", точное обозначение времени происходящего задается в буквальном смысле в первых же репликах. "Три сестры" начинаются с монолога Ольги: "Отец умер ровно год назад, как раз в этот день, пятого мая, в твои именины, Ирина". И сразу же — первая ремарка: "Часы бьют двенадцать". И все происходящее в пьесе определено автором конкретными, четкими временными параметрами.

Действие первое — весна, воскресный полдень. Нам сразу же сообщается, что семейство Прозоровых переехало в этот город (губернский город, "вроде Перми" — это из письма Чехова Горькому) одиннадцать лет назад, из Москвы. Младшей. Ирине, сейчас двадцать, старшей, Ольге, — двадцать восемь. Отец приучил сестер "вставать в семь часов. Теперь Ирина просыпается ровно в семь и по крайней мере до девяти лежит и о чем-то думает..." Ольга четыре года служит в гимназии и "потом дает уроки до вечера". Маша "вышла замуж восемнадцати лет". У Чебутыкина "два года как запоя не было". Тузенбаху в первом акте "еще нет тридцати". Вершинину — "однако уже сорок третий год".

Действие второе. Проходит более полутора лет, у Наташи и Андрея ребенок. Сейчас зима, масленица, вечер, "девятого четверть", а к половине десятого ждут ряженых. "Андрей вчера двести рублей проиграл... Две недели назад проиграл, в декабре



проиграл". Ирина считает время, оставшееся до намечаемого переезда в Москву: "...февраль, март, апрель, май... почти полгода!" Чебутыкин не платит за квартиру — "за восемь месяцев ни копеечки". А барон и Вершинин рассуждают о том, что будет "через двести", "тысячу"... "миллион лет...". Тем временем Наташа распоряжается не пускать ряженых, отменяет праздник, а сама уезжает кататься с Протопоповым на тройке "на четверть часика"...

Действие третье. Лето. Ночь после большого пожара. "Уже четвертый час. Светает". И страшная истерика Ирины: "А жизнь уходит и никогда не вернется... Мне уже двадцать четвертый год... похудела, подурнела, постарела,... а время идет, и все кажется, что уходишь от настоящей прекрасной жизни, уходишь все дальше и дальше..." А перед этим пьяный доктор, который "в прошлую среду лечил на Засыпи женщину — умерла", разобьет "часы покойной мамы", "вдребезги"...

Так проходит жизнь, три с половиной года. Движется время в доме Прозоровых. Сперва полдень, потом вечер, потом ночь, и последнее действие — снова день, опять около двенадцати часов дня, сухой осенний полдень. Была весна, зима, лето, а теперь зрелая осень. ("Того и гляди снег пойдет".)

Четвертый акт — время расставаний. Маша пришла проститься с Вершининым. Бригада уходит сегодня из города. "Первая, вторая и пятая батарея уйдут ровно в час". Ирина с бароном завтра венчаются, "завтра же уезжают на кирпичный завод". Но еще сегодня же, "в половине первого, в казенной роще" барон должен стреляться с Соленым... Тузенбах прощается с Ириной: "Какие красивые деревья и. в сущности, какая должна быть около них красивая жизнь. Надо идти, уже пора... Вот дерево засохло, но все же оно вместе с другими качается от ветра. Так, мне кажется, если я и умру, то все же буду участвовать в жизни так или иначе. Прощай, моя милая..."

И — финал.

> Маша. ...Они уходят от нас. один ушел совсем, совсем, навсегда, мы останемся одни, чтобы начать нашу жизнь снова...
>
> Ирина. Придет время, все узнают, зачем все это, для чего эти страдания, никаких не будет тайн...
>
> Ольга. ...Пройдет время, и мы уйдем навеки, нас забудут, забудут наши лица, голоса и сколько нас было, но страда-

ния наши перейдут в радость для тех, кто будет жить после нас, счастье и мир настанут на земле, и помянут добрым словом и благословят тех, кто живет теперь... Будем жить! Музыка играет так весело, так радостно, и, кажется, еше немного, и мы узнаем, зачем мы живем, зачем страдаем... Если бы знать, если бы знать!

Так конкретное, частное, будничное время, часы и минуты ("девятого четверть", "в половине десятого", "четверть часика") в финале пьесы перерастают уже в некое Большое Время, которое имеет отношение и к нам. В обращенных лично к нам словам Ольги — "для тех, кто будет жить после нас...". Это о нас. Она к нам обращается. Мы должны помянуть сегодня добрым словом тех, кто жил восемьдесят и сто лет назад в России, в губернском городе, "вроде Перми". Это как в дар нам. В радость и гордость духа человеческого должна перейти для нас мука сестер Прозоровых, их вера, их очищающее страдание и высокая победа — над обстоятельствами и временем жизни — во имя Времени и Жизни.

И соединяется сегодняшнее время и сегодняшняя жизнь — с Чеховым. Его время — с нашим. А может быть, мы, участники спектакля 1980 года, и Чехов, его "Три сестры", соединяясь, начинаем сообща, вместе жить в некоем общем, едином времени? Большом Времени человеческой Жизни?..

Еще немного "пофилософствуем". Вот мы говорим "связь времен". А ведь в будничных заботах дня не так уж часто мы ощущаем эту связь сколь-нибудь явственно. И такая вот встреча с Чеховым представляет нам серьезный временной обзор. И все постепенно смещается, становится ближе, потом совсем близко: и премьеры чеховских пьес, скандальные или триумфальные; и судьба самого А. П. Чехова — Таганрог, Москва, Крым, Петербург; и окружавшие Чехова люди — писатели, артисты; и вся напряженная жизнь России 80-х — 90-х годов прошлого века — столичная, провинциальная, деревенская, ее гнет социальный и духовный, противоречия классовые, общественные, эстетические; и издатели, журналы и театры, с которыми Чехов сотрудничал, — Александрийский, Корша, Художественно-Общедоступный; и встречи со Станиславским, дружба и переписка Чехова с Немировичем-Данченко.



В год появления "Чайки" В. И. Немирович-Данченко, будучи к тому времени уже известным и популярным драматургом, отказался от присужденной ему Грибоедовской премии за пьесу "Цена жизни". Он первым безоговорочно признал в Чехове создателя новой драмы, лучшего драматурга России. После провала "Чайки" в Петербурге он почти насильно заставил Чехова отдать пьесу для только зарождавшегося еще нового театрального дела. А потом на медальоне, подаренном Чеховым Немировичу-Данченко, будет выгравировано: "Ты дал моей "Чайке" жизнь. Спасибо!" И чеховская чайка навечно останется на строгом суконном занавесе Художественного театра...

Вл. И. Немирович-Данченко был двумя годами старше Чехова и почти на сорок лет пережил его, прожив большую долгую жизнь. Существует забавное воспоминание, относящееся ко второй половине 30-х годов. Тогдашняя молодежь Художественного театра подтрунивала над Немировичем-Данченко по поводу того, что, какую пьесу ни принял бы МХАТ к постановке, участников спектакля непременно ждал рассказ Немировича-Данченко о его встречах с автором пьесы и о событиях той жизни, которая автором описывается. И вот начинаются репетиции пьесы М. Булгакова "Последние дни". В ожидании встречи исполнителей с Вл. И. Немировичем-Данченко остряки уже довольно потирают руки: "Ну, на этот-то раз Вл. И. не удастся удивить их рассказом о том, при каких обстоятельствах доводилось ему в XIX веке встречаться с Николаем Первым или беседовать с А. С. Пушкиным". Но, увы, и на этот раз не пришлось уличить Вл. И. Немировича-Данченко в его личной непричастности к тому времени, о котором шла речь в новой булгаковской пьесе. Оказалось, что в молодости, в конце 80-х годов, когда Вл. И. Немирович-Данченко лечился на одном из модных европейских курортов, ему однажды указали на мирно играющего в шахматы почтенного поджарого старика. Этим аккуратным старцем был бывший кавалергард царя Николая 1, одна из самых ничтожных и зловещих фигур в истории русской культуры Жорж Дантес, погубитель чести Наталии Николаевны, убийца Пушкина.

Вл. И. Немирович-Данченко родился — еще при жизни Герцена и Добролюбова — на 22 года раньше Блока, на 35 лет рань-

ше Маяковского. Он был современником Тютчева, Некрасова. Тургенева, Островского, Достоевского, разговаривал с Львом Толстым, дружил с Чеховым и Горьким и умер в 1943 году.

А ранней осенью 1980 года автор этой работы сидит в домашнем кабинете младшего коллеги и соратника Немировича-Данченко, его помощника по литературной и режиссерской работе в Художественном театре Виталия Яковлевича Виленкина.

Моложавый подтянутый профессор, которому сегодня нет еще и семидесяти, писатель, ученый, историк Художественного театра, автор многих книг и замечательного исследования "Работа Вл. И. Немировича-Данченко с актером" интересуется нашей работой над Чеховым, отвечает на мои вопросы о том программном спектакле Немировича-Данченко "Три сестры", поставленном им в 1940 году. Виленкин пришел во МХАТ в 1933-м, он пять лет работал в театре при Станиславском, около десяти — рядом с Немировичем-Данченко. Не говоря уже о встречах в работе с Москвиным, Качаловым, Хмелевым, Тархановым. Не говоря уже о дружбе с Булгаковым...

Так вот, о связи времен. Что же получается? Театральному учителю Виленкина довелось еще увидеть доживающего свой век кавалергарда, некогда куражившегося на петербургских балах полтораста лет назад. А сегодня В. Я. Виленкин расспрашивает о нашем дипломном спектакле, о его участниках— выпускниках вахтанговской школы 1981 года.

...Нашим исполнителям по двадцать или чуть больше. "Три сестры" для каждого из них — государственный экзамен, диплом, пропуск в профессию. У них целая жизнь впереди. Им еще работать и работать. До конца нынешнего столетия и потом в следующем, XXI.

Так с чем же, с каким нравственным и профессиональным багажом сумеем отправить мы их в эту дорогу?

И мы берем в союзники Чехова и "Три сестры", чтобы сообща разобраться в наиважнейших вопросах человеческого бытия: жизнь и время, жизнь внутренняя и внешняя, что хорошо и что дурно в человеческой природе, в чем победа и где поражение.

Мы хотим сориентироваться в системе подлинных человеческих ценностей — мы выбираем "Три сестры".



## ТАЙНА ЛАБИРИНТА СЦЕПЛЕНИЙ

Встреча с Чеховым заставляет думать. Впрочем, наше дело такое (режиссерское ли. педагогическое)— приходится очень много думать. Каждая новая работа — опять все с самого начата. Как сегодня надо играть? В этой именно пьесе и данному составу исполнителей? О чем? Что сегодня главное в пьесе, в чем ее сущность — для нас? И как заразить участников спектакля тем, что Вахтангов называл "волнением от сущности"? Обязательно хочется с кем-то или с чем-то поспорить. Что-то кому-то доказать. Обязательно. И это. наверно, хорошо. Потому что в нашей запальчивости, в чувстве обостренной полемичности того, что мы делаем или даже только еще собираемся сделать, заложен значительный заряд творческой энергии. Потому что прежде всего запал этот необходим сейчас нам самим. Нам самим важно, что мы спорим с тем, что кажется нам сегодня штампом, архаикой, театральщиной, что представляется неумным, нетонким, внешним. А как же иначе— ведь время идет, жизнь движется, законы сценической правды беспрерывно корректируются — и ты знаешь это. видишь, слышишь, чувствуешь; ты думаешь об этом.

В последние годы о театральном драматическом искусстве говорят, спорят и пишут очень много. И горячо. Пишут и дискутируют не только в специальных изданиях, но и на страницах центральных газет и толстых журналов. Сам по себе факт этот, свидетельствующий о пристрастном, заинтересованном отношении общества к сценическому искусству, безусловно, отраден, несмотря на то, что в большинстве публикуемых материалов речь, как правило, идет о кризисных явлениях в жизни современного театра, о неблагополучии в актерском цехе, в режиссуре (разумеется, в драматургии — но об этом, как известно, всегда говорят, уже сотни лет) — словом, вообще в театре.

О накале разговора, его обостренной, повышенной тональности можно судить по заголовкам печатных выступлений и темам предложенных дискуссий. Вот только некоторые из них: "Ностальгия по настоящему" (Г. Полонский в "Литературной газете"), "Парадокс об актере" и "Парадокс о режиссере" (А. Эфрос, там же), "А Гоголь молчит..." (Г. Кожухова в "Правде"), "Что же все-таки происходит с актерами" (дискуссия в журнале "Театр"),

"Этот странный, странный мир театра" (Н. Крымова в "Новом мире"), "Актеры на все времена" (тоже Н. Крымова в "Литературной газете"), "Игра без компромиссов" (Ю. Смирнов-Несвицкий в "Советской культуре"), "Сотвори себе кумира" (А. Баранов, кандидат технических наук, там же). Круг обсуждаемых вопросов достаточно широк. Одна наиважнейшая проблема сменяет другую: классика и современность, актер и режиссер, вопросы актерской спешки и перегрузки и проблемы неиспользованных актерских возможностей, театр и драматург, театр и проза, проблемы молодой режиссуры и актерских дебютов, вопросы мастерства, ремесла и профессионализма в театре.

Все это (так же как и непрекращающийся зрительский интерес к театру) свидетельствует о том, что вечное искусство театра у нас живет, здравствует, что оно по-прежнему необходимо людям, и значит, что мы по-прежнему надеемся на театр как на нашу общественную трибуну и кафедру и именно в древнейшем, корневом, истинно народном искусстве театра видим богатейшие возможности для решения многих существенных вопросов нашей духовной жизни. Это — во-первых. Ну, а во-вторых, столь активное и широкое обсуждение нашего театрального дела бесспорно говорит о явных неблагополучиях внутри самого театрального процесса, в котором сложнейшим образом связаны литература, музыка, живопись, архитектура, а также актерское и режиссерское искусства...

Но и это еще не все! Не только в соединении многих искусств сила и тайна театра, а в том, что, как никакое другое, искусство театра ежедневно, ежечасно связано с самой жизнью. Это самое главное в специфике театра— его прямая зависимость от времени, от жизни общества и живого человека, как внутри театра, так и вне его, в самой реальной действительности.

Выдающийся ученый и театральный историк Б. В. Алперс называл театр наименее условным из всех видов искусств, потому что "очень тонка грань, отделяющая его от повседневной действительности. Эта повседневная действительность сразу же неприкрыто вторгается в установленный ритуал театрального представления вместе с вполне реальными людьми, которые ежевечерне наполняют зрительный зал и приносят с собой свои сегодняшние мысли, чувства, настроения, свои требования к происходящему на сцене... Сама жизнь в ее необработанном, рудиментарном виде всегда присутствует в существенных дозах в театральных представлениях, составляя их необходимую часть, их обязательный ингредиент. Наличие реальных, живых людей в театральном зале и на сцене делает театр крайне незащищенным..."[2]. В этой незащищенности театра, вечной зависимости от тою, что делается за его стенами в живой жизни, в "бесцеремонном" и таком необходимом вмешательстве зрителей в сам процесс театрального творчества и заключается чудо театра, его колдовство и магия, его вечная детскость.



Театральное искусство является наисложнейшим органическим соединением, поистине уникальной комбинацией самых разных, согласных и несогласных между собой факторов и компонентов. В одном художественном явлении (спектакле) присутствуют, соединяются, во-первых, органические элементы реальной действительности. Такими элементами, составляющими сущность всегда импровизированной природы театра, следует считать присутствие живых людей на сцене и в зрительном зале и конкретные обстоятельства времени. И только неразрывное, друг от друга зависящее сочетание всех понятий и компонентов вместе образует целое — искусство театра, театральный спектакль.

В театре все взаимозависимо. Для того чтобы не разрушить это с таким трудом собираемое целое, ни в коем случае не следует противопоставлять один компонент другому, а в частности и прежде всею актерское искусство режиссерскому и наоборот.

Актер и режиссер — две равновеликие величины театрального мира. Так же как никогда— ни прежде, ни сегодня, ни завтра — невозможен театр без актера, так в наше время и теперь навсегда уже — немыслим театр без режиссера. Без режиссера-педагога и режиссера — постановщика спектакля.

Сегодня с этим согласится каждый. Мысль о ведущей, цементирующей роли режиссера в театральном процессе представляется теперь аксиомой, а семьдесят-восемьдесят лет назад, когда режиссура как искусство, как автономный специфический вид художественного творчества еще только-только зарождалась, вторжение режиссуры в театр воспринималось подчас как нечто угрожающее самой природе театра. Кое-кто (в частности, Иннокентий Анненский) увидел в фигуре театрального режиссера

опасную разрушительную силу, абсолютно чужеродную высокому и традиционному искусству драмы.

Надо сказать, что если отрешиться от эмоций в связи с открывавшейся тогда, в начале XX века, логикой эволюции театрального искусства, то в принципе справедливой представляется следующая концепция исторического развития театра: "трагик (драматург) — лицедей (актер) — режиссер". Или: "что — кто — как". Действительно, на смену авторскому театру пришел театр актерский, на смену актерскому — режиссерский.

Итак, автор — актер — режиссер. Что — кто — как. На заре "века режиссуры", вероятно, можно было сказать: лишь автор "учил истинному смыслу", и то был "век творчества". Но разве не посредством живого актера осуществлялось это учение в театре многими столетиями? Разве не искусство Ричарда Бербеджа, актера Мольера, Фредерика Леметра, Франсуа-Жозефа Тальма, Павла Мочалова, Михаила Щепкина, Пелагеи Стрепетовой (десятков других подвижников сцены) было волшебной магией театра, нравоучением и неистовой проповедью, ведущей за собой зрительный зал? А в театре XX столетия разве не великие театральные просветители-режиссеры (через своих актеров, конечно) снова "учат" публику "истинному смыслу" драмы?

Интерпретация, исполнительская деятельность в театре (как и в музыкальном искусстве), разумеется, может быть сведена к примитивной иллюстративности, ограничиться уровнем пассивного "театрального комментария". Бывает и такое. Но существует понятие исполнительского Искусства. Как самостоятельного художественного творчества. И, не посягая на основополагающую, изначальную роль драматургии в театральном представлении, необходимо еще раз подчеркнуть, что в нашем сегодняшнем понимании театр как публичная художественная акция — это прежде всего творчество актера и режиссера, актерское и режиссерское искусство. Пьеса, драма — произведение искусства литератора, драматурга, а спектакль по этой пьесе — искусство актера и режиссера. (И театрального художника с декораторами и бутафорами. Впрочем, работа художника и композитора в драматическом театре — это в большой степени тоже режиссура — пространственная, пластическая и музыкальная, ритмическая.)



Значит, мы знаем, что автор — актер — режиссер (что — кто — как) — это не только этапы театральной эволюции, но и три автономные художественные величины, три ведущих творческих начала театрального искусства — пьеса, актер, режиссер. Правда, если задуматься о логической последовательности соединения этих величин в процессе театрального творчества, то, наверное, сегодня, в условиях режиссерского театра, схема эта будет выглядеть несколько иначе: пьеса — режиссер — актер. Впрочем, для нас эта перестановка несущественна.

Существенно другое. Что органика соединения, гармония данной триады в каждом отдельном спектакле возможна единственно при условии достаточно высокого и полноценного уровня творчества в каждом из трех компонентов. Несостоятельность даже одного, любого из них, неизбежно приводит театр к художественной неполноценности, к поражению. Ни при каких условиях не может состояться настоящий спектакль как целостное художественное явление из плохой пьесы, или с дурно (слабо, неинтересно, неверно) играющими актерами, или в условиях банальной, ничтожной режиссуры.

Существенно также и то, что каждая из трех категорий (что, кто, как) в свою очередь включает в себя свойства двух других. А именно: в что (пьесе) есть и кто ее написал ("лицо автора") и как написал (жанр, форма, стилистика пьесы). В кто (актере) есть что он играет (характер, роль, пьесу, ее мысли и чувства) и как играет (способ сценического существования, уровень художественности). В как (режиссере или режиссуре), естественно, присутствует кто режиссирует (индивидуальность режиссера, его личность, человеческий и творческий потенциал, мировоззрение) и что... Вот к этому-то что режиссуры — к содержанию, смыслу режиссерской работы мы и подбирались.

По масштабу проделываемой работы режиссер — чрезвычайная функция современного театрального организма, орган его жизнеобеспечения. Искусство режиссуры — тончайшее, оптимальное, единственно возможное и верное в каждом отдельном случае соединение между собой всех "что", всех "кто" и всех "как" театрального процесса.

Режиссер ответственен и за логику соединения всех художественных структур спектакля, и — это, быть может, самое глав-

ное — за сопряжение театра с жизнью. "Что" и "как" в режиссуре — это взаимоотношения режиссера и автора, режиссера и актера, режиссера и времени, в котором сам он живет и ставит данный спектакль.

Мы упомянули о триаде Вахтангова "автор — коллектив — время". Осуществление этой связи в спектакле — забота режиссера. Немирович-Данченко говорил о трех восприятиях театрального представления, трех правдах театра — социальной, жизненной (психологической) и театральной: "Только соединение всех этих восприятий дает полноту художественности..."'. И это соединение — тоже задача режиссера.

В переписке Л. Н. Толстого есть знаменитое письмо Н. Н. Страхову от 23 апреля 1876 года, в котором идет речь о работе над романом "Анна Каренина". А знаменито письмо тем, что в нем Л. Н. Толстой высказывает весьма существенные мысли о природе художественного творчества. Исследователи довольно часто обращаются к той части письма, где Л. Н. Толстой говорит о невозможности объяснить словами замысел, идею "Анны Карениной": "Если же бы я хотел сказать словами все то, что имел в виду выразить романом, то я должен бы был написать роман тог самый, который я написал сначала..."

Но есть в письме Толстого еще одна поразительная мысль. Удивительное открытие из области психологии творчества, необычайнейшее по тонкости прикосновения к глубинным тайникам творческого процесса. "...Во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собою, для выражения себя, но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна из того сцепления, в котором она находится. Само же сцепление составлено не мыслью (я думаю), а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами никак нельзя, а можно только посредственно — словами описывая образы, действия, положения"[4].

Может быть, не так просто постигнуть смысл выраженной Толстым идеи, но, вникнув в этот смысл, осознав его, можно понять и открыть для себя очень многое в самой природе творческого процесса, в том, что зовется тайной искусства и творчества. И очевидно, имея в виду именно цитируемое нами письмо, критик А. Смелянский написал однажды в театральной рецензии "о тайне лабиринта сцеплений, в котором, по словам Толстого, заключена сущность искусства".



Думается, что сам феномен театра, с его до чрезвычайности усложненной структурой творческого процесса, может служить классической иллюстрацией к толстовской идее взаимозависимости сцеплений в произведении искусства.

Найти дорогу, не заблудиться в колдовском лабиринте сцеплений, составленном самой природой и спецификой театрального творчества, — вот основная задача всех художников театра.

Трудности актера в этой работе — ни с чем не соизмеримы. Создание сценического характера, тайна рождения живого человека в предлагаемых автором и режиссером обстоятельствах, то есть соединение человека-актера с индивидуальностью автора, чужой душой роли, замыслом режиссера, — что может быть сложнее, необъяснимее, загадочнее?

И, конечно же, режиссеру не легче, уж он-то должен и знать, и предвидеть больше других. Ведь именно искусство режиссера в том, чтобы суметь уловить художественную логику сценических сцеплений и воссоздать с помощью живого человека — актера на сцене и всеми другими средствами театра новый, особенный мир — "сцепленных между собой, для выражения себя" — обстоятельств, характеров, судеб, идей, эмоций.

"Режиссер — это точка пересечения времени, поэтической идеи и искусства актера, то есть зрителя, автора и актера, — пишет Г. А. Товстоногов. — Это призма, собирающая в один фокус все компоненты театрального искусства. Собирая все лучи, преломляя их, призма становится источником радуги" .

Радуга — редчайшее, прекрасное явление природы. Радуга, семь цветных полукружий в небе — это детство, чувство чего-то необычайного, радостного, счастливого, лично твоего, тобой увиденного и тебе предназначенного.

Режиссер рожден, для того чтобы зажечь весь цветовой спектр, семь цветов радуги в театре — осуществить театральное представление.

Пока еще не открылся занавес, он единственный, кто знает сокровенную тайну причудливого лабиринта сцеплений в сегодняшнем спектакле. Он сам, более чем кто-либо, создавал — за-

путывал, распутывал и снова запутывал этот лабиринт. И он знает — с какой целью. Ради чего. Во имя какой сверхзадачи все это сегодня — декорации, костюмы, пьеса, актеры, прожектора, публика, музыка, аплодисменты... Смех, слезы, тишина... Радуга в театральном небе.

## ПОЧЕМУ ЖЕ СВЕРХ ЗАДАЧИ?

Почему иногда складывается такое впечатление, что Станиславский и Немирович-Данченко себе противоречат, не друг другу, а именно сами себе? Почему, например, у каждого из них встречаются разночтения и толкования одного и того же понятия или термина? Да потому только, что в этих разночтениях вся суть. Одно дополняет другое, одно без другого не может обойтись. И именно в этом — система.

Мы зачастую приходим к Станиславскому за самым простым (за термином или формулировкой), а система— о сложном. О самом сложном — процессе живого творчества органической природы актера. Результат творчества всегда непредсказуем. Логика творческого процесса уникально индивидуальна. И потому сам феномен творчества всегда выше любой художественной системы, а система, разумеется, выше метода. Любой творческий метод в лучшем случае только ступенька к творчеству. И даже система Станиславского в целом не может быть ключом, "универсальной отмычкой" (по выражению Товстоногова) ко всем вопросам сценического искусства, потому что в каждом отдельном явлении театрального творчества всякий раз возникает новый лабиринт загадок и сцеплений, не ведомых ранее ни актеру, ни режиссеру. А разве сама система Станиславского — великое учение о верности театра законам органической природы и правды жизни, создававшееся на протяжении более чем трех десятилетий, впитавшее многовековой опыт театра и передовой русской культуры, разве сама система— не лабиринт, проникнуть в который дано не каждому, а если кому и дано, то исключительно в одиночку, только своим собственным, неповторимым путем?..

Театр—трудное искусство, ежедневно экзаменуемое зрительным залом на верность и созвучие своему времени. Театр живет



каждым днем, и эмоциональная правда сегодняшнего спектакля, сочиненная им и рожденная, воссозданная именно сегодня живым контактом и сотворчеством артиста и зрительного зала, при определенных стечениях обстоятельств уже завтра может оказаться неправдой, подделкой. Живая творческая жизнь театра в том, чтобы успеть среагировать на малейшие изменения в понятиях сценической правды, которые совершаются временем и жизнью как внутри театра, так и в самой реальной действительности. И живой организм театра обязательно уловит эти самые "чуть-чуть" в искусстве, успеет понять, что то, что еще вчера (пять — десять лет назад) было безусловной правдой, откровением, истиной, сегодня может оказаться неправдой, подражанием моде, штампом.

Каждое время приносит в театр свою, новую манеру сценической правды и свои открытия в способах существования актера на сцене. И потому новые категории являются, как правило, в борьбе со старыми: сегодняшнее и завтрашнее в театре рождается в полемике с вчерашним и сегодняшним.

Так и большинство терминов и понятий системы Станиславского рождено было в полемике с каждодневной театральной практикой. В системе Станиславского шло беспрерывное уточнение и даже переосмысление целого ряда положений по мере того, как некогда открытое, впервые рожденное со временем утрачивало свое внутреннее содержание и первоначальный смысл, становилось из сегодняшнего вчерашним.

Почему, например, возникло понятие сверхзадачи у ( кшиславского или мужественной простоты у Немировича-Данченко? Да потому, что стало мато просто задачи и также мало только простоты.

Известно, что Немирович-Данченко всю жизнь стремился к простоте и ясности и в режиссуре, и в способе сценического существования актера. Вспомним, с какой осторожностью и даже недоверием относился он к многочисленным метаниям Станиславского, в частности, к увлечению Станиславского идеями Мейерхольда в студии на Поварской, к его сотрудничеству с Гордоном Крэгом. Но пришло время, когда актерская простота на сцене Художественного театра во многом перестала быть результатом огромной и сосредоточенной внутренней работы актера над образом и стала расхожей, легкодоступной манерой, превра-

тилась в штамп сценического поведения актера. И Немирович-Данченко забил тревогу — в борьбе с простотцой вместо простоты, "правденкой" вместо правды, он потребовал от актера внутренней энергии, мужественной простоты его сценического существования.

"Есть простота и простота. Простота, переходящая в простецкость: "простота", про которую говорится, что она хуже воровства... простота, задерживающая полет фантазии. Есть простота театральная, то есть доходчивая, заразительная, и простота, при всем благородстве переживаний, скучная, комнатная"[11]. И еще: "Простецкость принижает общедуховный (разрядка моя. — *А. Б.)* аппарат актера, направляет темперамент на самые маленькие темы" .

К. С. Станиславский первостепенное значение придавал проблеме сценического действия. Учил определять действенным глаголом каждую секунду сценической жизни актера: прошу, умоляю, запутываю, требую, отказываю, выкручиваюсь, объясняю и так далее. Разбил пьесу на "куски" (превратившиеся потом в "события" в методе действенного анализа), открыл многообразие обстоятельств в жизни каждого "куска" пьесы, поставил перед актером конкретные и интересные, неординарные задачи в каждом отдельном "куске" роли и "мучил" артистов своим знаменитым "не верю". "Не верю" — и едва ли tie целая репетиция могла уйти подчас на одну-единственную фразу, неверно произносимую актером на сцене, или на повторение только самого момента появления актера на площадке. Зачем пришел сюда зтол персонаж, с какой целью? Какая у него задача в этой сцене? А в этой, а здесь?.. Задача, задача, что делает, чего добивается... действие, действие, задача, задача, действие...

К. С. Станиславский не мог не догадываться, не предчувствовать, что его система, его открытия в области внутренней актерской техники и режиссерского анализа могут со временем стать чрезвычайно опасным оружием в руках театральных ремесленников. Наверное, еще и поэтому он так упрямо всю жизнь шел вперед, дальше, дальше, беспрерывно ставя (перед самим собой прежде всего) все более усложненные задачи, развивая и обогащая систему. Он неоднократно пересматривал свои собственные позиции, отказывался от старого во имя нового, бесконечно углубляя свои знания о театре. До последнего дня жизни боролся с привычным, примитивным, будничным — с театральным ремеслом — во имя творчества в театре.



Выдающийся мхатовский актер Л. М. Леонидов, с первой же встречи со Станиславским поверивший ему во всем, абсолютно, самозабвенно, сказал однажды: "Какое счастье для нас, актеров, что именно Моцарт поверил (у Пушкина глагол "поверил" имеет смысл "проверил") алгеброй гармонию нашего искусства!"

Учение о сверхзадаче — открытие театрального Моцарта.

Сверхзадача—барьер, последний шлагбаум между ремеслом и творчеством, театральным производством и искусством театра. Смысл, существо, чувство того, что было вложено К.С.Станиславским в понятие сверхзадачи, может быть постигнуто только художником, творцом, потому что это ведь — "сверх": сверх нормы, сверх обыкновенного. Речь идет о высшей цели, пронзившей, осветившей весь процесс театральной работы. Сверхзадача — то есть то, что сверх задачи, выше, больше просто задачи. (Но еще и сверх всего: выше и больше всех оста!ьных компонентов системы.) Не случайно, очевидно, то обстоятельство, что в системе Станиславского нет понятия сверхвнимания, сверхобщения или сверхпереживания. Достаточно, значит, просто настоящего внимания, живого общения И искреннего проживания. И только просто задачи (желания, хотения) и просто сценического действия оказалось мало. Понадобились сверхзадача и сквозное действие.

Если бы не было учения о сверхзадаче, не было бы системы Станиславского. Гений Станиславского в том, что всю его систему, разложенную на последовательный ряд понятий и даже технических приемов, доступных упражнениям и тренингу, венчает учение о сверхзадаче, без которой все — ничто. Сверхзадача служит сцеплением, соединением всех разрозненных элементов творческого процесса воедино. Когда истинная сверхзадача в работе актера или режиссера отсутствует или остается недопроявленной, недовыраженной, система, по существу, рассыпается, остается, по словам А. Д. Попова, "обезглавленной" и лишается своего прямого назначения и смысла как творческое пособие.

И наоборот, наличие в роли, в спектакле живой, эмоциональной, поглощающей все человеческое и художническое существо актера и режиссера сверхзадачи осеняет сценическое создание

печатью поиска, открытия, рождения, является отличительным знаком подлинного творческого искусства.

Сверхзадача— самое трудное в системе Станиславского. Труднодостижимое — и потому труднообъяснимое. Все остальное легче. Всему остальному можно в известной степени обучить. Или хотя бы привить навык. Или, ну, скажем, в крайнем случае, наверное, можно обучить обманывать: подделывать, имитировать переживание, общение, действие. Сверхзадачу невозможно подделать, здесь никак нельзя обмануть.

Можно научить ребенка (или взрослого) не класть локти на стол, стучать в дверь перед тем, как войти. Но есть такие понятия, которым не научишь, которые невозможно ввести в привычку. К чувству сверхзадачи нельзя привыкнуть. Сверхзадача — может быть, единственное в системе, чему никак нельзя научить. Как нельзя, например, научить человека любить. По глубочайшему убеждению Станиславского, сверхзадача — "там, в самом центре души...".

"Там, в самом центре души, все оставшиеся задачи партитуры как бы сплавляются, обобщаются в одну сверхзадачу. Она— душевная сущность, всеобъемлющая цель, задача всех задач, концентрация всей партитуры роли...

Сверхзадача вмещает в себя представление, понятие, внутренний смысл всех отдельных больших и малых задач пьесы. Выполняя эту одну сверхзадачу, выполняешь все задачи партитуры, все куски, всю главную сущность роли.

...Однако творческая сверхзадача еще не самое творчество, — продолжал К. С. Станиславский. — Творчество артиста заключается в постоянном, непрерывном стремлении к основной сверхзадаче и в действенном выполнении ее. Это постоянное творческое стремление, в котором выражается сущность самого творчества, я буду называть сквозным действием пьесы и роли.

Если для писателя сквозное действие выражается в проведении своей сверхзадачи, то для артиста сквозное действие— в действенном выполнении самой сверхзадачи.

Таким образом, сверхзадача и сквозное действие— это та основная творческая цель и творческое действие, которые вклю-



чают в себя, совмещают, обобщают в себе все тысячи отдельных разрозненных задач, кусков, действий роли.

Сверхзадача и сквозное действие — главная жизненная суть, артерия, нерв, пульс пьесы.

Сверхзадача—изюминка пьесы. Сквозное действие—лейтмотив, проходящий через всю пьесу. Сверхзадача и сквозное действие[8] — компас, направляющийтворчество и стремление артиста" .

На собственном актерском и режиссерском опыте зная, как бесконечно сложно, мучительно найти и выразить словами единственно необходимую творческую сверхзадачу уже в процессе работы над спектаклем, Станиславский был до чрезвычайности осторожен и с определением, толкованием самого понятия сверхзадачи. Он очень долго подбирался к нему. Словно поджидая, подкарауливая момент, когда можно будет назвать, поименовать словами самое главное, сказать, наконец, о высшей цели театрального искусства, сформулировать само понятие этой цели применительно к ежедневной актерской и режиссерской работе. В первой своей книге по системе "Работа актера над собой" Станиславский вообще уклонился от какого бы то ни было прямого, определенного ответа на вопрос, что же такое сверхзадача. Несмотря на то, что тема эта ("Сверхзадача. Сквозное действие") уже была выделена в специальную главу, речь там пока еще не шла исключительно о сверхзадаче автора пьесы.

Создается впечатление, что К. С. Станиславский годами ходил, что называется, вокруг да около собственной идеи, осмысливая ее со всех сторон, то подходил вплотную, то снова отходил в сторону, словно боясь к ней лишний раз прикоснуться, чтобы избави бог какой-либо неточностью или неосторожностью не скомпрометировать той сокровенной сути, которую вкладывал он в высший смысл своей идеи— в само чувственное содержание понятия сверхзадачи.

А может быть, Станиславский просто берег нас, и потому не торопился обрушить на наши головы мысли о безграничности, беспредельности задач сценического творчества (в каждом спектакле, каждой роли), о вечной недостижимости абсолюта в искусстве. Ведь родится еще и понятие сверх- и сверх-сверхзадачи как высшей жизненной цели самого художника, его человеческого и художественного предназначения... Начав с простейших сце-

нических задач, Станиславский десятилетиями, всю жизнь поднимался все выше и выше по ступеням сверх- и сверх-сверхзадачи своей жизни в искусстве.

...В. *Я*. Виленкин (в той самой беседе, о которой мы упоминали) высказал очень мудрую мысль о том, что не напрасно ли некоторые последователи и пропагандисты системы, в том числе и считающие себя учениками Станиславского и Немировича-Данченко, пытаются возвести в ранг сценического закона то или иное отдельное положение из теоретического наследия основателей Художественного театра. Ведь весь смысл в том, что в разные периоды и в разных обстоятельствах Станиславский и Немирович-Данченко работали и рассуждали по-разному. Большой смысл и в том, что оба они подолгу ходили вокруг полюбившейся идеи, не торопясь с категоричностью формулировок. Так было, в частности, и с двумя центральными понятиями системы, очень близкими, родственными между собою по сути — сверхзадачей Станиславского и "зерном" роли или спектакля Немировича-Данченко[10].

"Их "вокруг да около" гениальны", — замечает Виленкин. А вот мы пытаемся иногда зафиксировать какой-либо термин или понятие только в определенном, понравившемся нам контексте или значении, выдавая тем самым в лучшем случае собственное понимание вопроса за формулу Станиславского или Немировича-Данченко.

Станиславский и Немирович-Данченко совершенно различно подходили к работе с актером. И это было большой удачей, счастьем для школы и метода Художественного театра, потому что к одному и тому же — созданию сценического характера в театре "живогочеловека" — они шли с разных, противоположныхсторон.

Станиславский начинал с действия, задач и событий, а Немирович-Данченко — с характера, "внутреннего образа", "зерна" роли. Сам великий мастер перевоплощения и сценической характерности, Станиславский больше всего в театре боялся штампа, трафарета в характеристике персонажа, представления, изображения образа актером. И потому всю жизнь требовал от себя и других живого участия собственной органической природы актера — "я сам", "если бы я" — для того чтобы с этим живым, непосредственным ощущением себя в роли прийти к характеру и сценическому образу. Немирович-Данченко "считал для себя возможным так репетировать, — пишет А.Д.Попов, — только потому, что рядом с ним совершенно иначе работал Станиславский" .



В заметках Л. М. Леонидова существует любопытная сравнительная характеристика Станиславского и Немировича-Данченко: "В чем сходство Владимира Ивановича и Константина Сергеевича" и "В чем расхождения". Там, где записаны "расхождения", есть такие строчки: "Железная логика (2х2=4) у Владимира Ивановича, художественная логика (2х2= стеариновая свеча) у Константина Сергеевича"[12].

В приведенной нами выдержке из книги "Работа актера над ролью" Станиславский предлагает по крайней мере сразу пять определений сверхзадачи:

1. Всеобъемлющая, основная творческая цель.
2. Компас, направляющий творчество артиста.
3. Душевая сущность.
4. Главная артерия, нерв пьесы и ее изюминка.
5. Задача всех задач, концентрация всей партитуры роли.

Очевидно, что в других материалах можно встретиться и с другими толкованиями (или нюансами в трактовке) Станиславским понятия сверхзадачи сценического творчества. И не удивительно. Ну, а как же иначе, разве можно об этом — о том, что в искусстве режиссера и актера превыше всего, что составляет само существо творческого процесса, его высшие цели — сказать проще или короче? Тут ведь важно все сразу: "цель", "компас", "концентрация" — и то, что она — "там, в самом центре души...".

Как же не вспомнить о толстовской идее сцеплений применительно к понятию сверхзадачи в том смысле, что "каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна из того сцепления, в котором она находится". И действительно, нельзя, скажем, понять душевную сущность сверхзадачи в отрыве от основной творческой цели. А разве можно, говоря о сверхзадаче актера (режиссера) в спектакле и роли, обойтись без "изюминки" пьесы?

Эмоциональное содержание сценической сверхзадачи гораздо богаче рационального, логического, словесного ее объяснения.

Ведь чувство сверхзадачи всегда— индивидуальное, личное, единственное, понятное каждому отдельно, только одному ему доступными понятиями, знаками и категориями. Станиславский различал даже цвет и запах сверхзадачи. На вопрос Леонидова, должна ли у него (Леонидова) быть одна и та же сверхзадача со Станиславским, если оба они, к примеру, играют городничего в одном спектакле, Станиславский ответил так: "Одна и та же, но у вас она несколько иная. У вас она розовато-синеватая, а у меня розовато-зеленоватая". И добавил: "Разница будет потому, что это результат всей вашей и моей жизни, всех эмоциональных воспоминаний"Станиславский был чрезвычайно внимателен к понятию индивидуальной душевной сущности каждого человека, неповторимости, уникальности его мышления.

Вряд ли можно и нужно было выводить более конкретизированную и упрощенную формулу того, что собственно есть сверхзадача. Нам очевидно только, что, согласно учению Станиславского, сверхзадача — понятие огромное, всеохватывающее и наисущественнейшее в искусстве. И прежде всего это — всеобъемлющая, идейная, смысловая и художественная цель создания, направляющий компас творческого процесса и выражение душевной, человеческой сущности художника.

Можно сказать, таким образом, что мы выделяем три наиважнейшие категории или функции сверхзадачи: а) как идейной и смысловой цели; б) компаса творческого процесса и в) его душевной сущности.

Наверное, было бы соблазнительно в принципе строить наш разговор о природе и значении сверхзадачи, разобравшись в каждой из названных категорий поочередно, в логической последовательности. Однако, как уже было отмечено, трудность в обращении с понятием сверхзадачи как раз и состоит в неотделимости в ней одного от другого. И невозможно дробить атом понятия сверхзадачи на отдельные, автономные ее функции, не опасаясь впасть при этом в схематизм или схоластику, вовсе неуместные в данном случае. Ибо сверхзадача — это сплав ума и сердца, сознательного и бессознательного, это— чувство и мысль.

Обычно, когда мы говорим о сверхзадаче, то прежде всего имеем в виду идею спектакля, ею основную мысль. Мы отвечаем на целый ряд вопросов—о чем ставится спектакль, что хотим сказать своей работой, кому и зачем. То есть ради чего, с какой целью выбрали мы эту пьесу и ставим именно такой вот спектакль. Идея и цель. Смысл и адрес, куда наша мысль направлена. Это — сверхзадача. Но для того чтобы она была воспринята и осознана актером или режиссером как необходимое и личное его, индивидуальное понятие его собственной и единственной сверхзадачи в спектакле и роли,— для этого, разумеется, необходимы живые чувства актера и режиссера. Потому что именно чувства, эмоции руководят процессом осмысления идеи и осознания цели в творчестве.



И вот тут возникает некоторая сложность. Казалось бы, все ясно— речь идет об эмоциональном постижении идеи сверхзадачи и никаких дополнительных сложностей или тем более противоречий в самом этом факте быть не может. Ум и сердце, рациональное и чувственное живут достаточно согласно в человеческой природе, порознь и вместе осуществляя познание человеком мира и самого себя:

Моя душа — страна волшебных дум.
Потух огонь — и думы отлетели,
Огонь горит — и с новой силой ум
Меня ведет к моей далекой цели...

Так писал молодой Блок, подмечая согласованность силы ума с душевным огнем и зависимость одного от другого. Переживание человека не может не перейти в раздумье, а раздумье не может не быть эмоциональным. И тем не менее:

"Из всей богатейшей сокровищницы творческого наследия великого режиссера именно учение о сверхзадаче чаще всего воспринимается нами схоластически, школярски, а не практически— творчески"[14],— писал А.Д.Попов. Причину такого печального, по его словам, положения он видит в пренебрежении эмоциональной, чувственной стороной в понимании природы сверхзадачи. А. Д. Попов говорит о существовании "грани", "искусственного разрыва" между "сухостью и наукообразностью" рассуждений о сверхзадаче и подлинной взволнованностью сверхзадачей, ее чувственным восприятием.

"В работе режиссеров и актеров сверхзадача волею судеб часто относятся к атрибутам декларативно-теоретическим... становится абстрактным понятием идеи, теоретической предпосыл-

кой к идейно-творческому обоснованию будущего спектакля... А *сверхзадача,* — продолжает Попов. — *это не умозрительная, только умом раскрытая цель, а прежде всего пленившая, взволновавшая актера мысль мысль, вызвавшая живой, горячий отклик в сердце актера"*[15].

И сегодня, как нам кажется, существует еще некое предубеждение по отношению к самому понятию сверхзадачи. Попрежнему мы недостаточно озабочены ее практически-творческим освоением, все еще предполагая подчас в учении Станиславского о сверхзадаче нечто сугубо теоретическое или даже абстрактно-схоластическое (?!). И — странное дело: с одной стороны, мы вроде бы "стесняемся" сверхзадачи, "побаиваемся" ее. что ли (стесняемся говорить— понятно, плохо— когда "стесняемся" думать), а с другой стороны, встречается и явная бесцеремонность, этакое снисходительное легкомыслие в обращении с ней. Ну. что. мол, сверхзадача? Все гут ясно, чего этим заниматься — идея, смысл, цель спектакля, зачем, ради чего, — все. мол, знаем, понятно, чего еще?.. А понятно ли? Знаем ли?..

"Сухая рассудочная сверхзадача нам не нужна, — писал Станиславский. — Но сознательная сверхзадача... нам необходима. ... Волевая сверхзадача... нужна чрезвычайно... Эмоциональная сверхзадача, возбуждающая всю нашу природу... нужна до последней степени, как воздух и солнце"[16].

Не случайно Станиславский говорил о том, что сверхзадачу следует "искать не только в роли, но и в душе самого артиста", что внутренний смысл всех больших и малых задач, все понятия и представления "сплавляются" в центре души.

Знание в искусстве, в творчестве — особая категория. Постижение сверхзадачи дает художнику крылья и то высшее знание, идейное и художественное, суть которого в том, что это личное, субъективное знание художника, индивидуальное содержание его души.

Вся суть в одном-единственном завете:
То, что скажу, до времени тая.
Я это знаю лучше всех на свете —
Живых и мертвых, — знаю только я.
Сказать то слово никому другому
Я никогда бы ни за что не мог



Передоверить. Даже Льву Толстому —
Нельзя. Не скажет — пусть себе он Бог.
А я лишь смертный. За свое в ответе,
Я об одном при жизни хлопочу:
О том, что знаю лучше всех на свете,
Сказать хочу. И так, как я хочу.

*Александр Твардовский*

"Состояние души художника, из которого вытекает произведение искусства, — пишет Л. Н. Толстой, — есть высшее проявление знания, откровение тайн жизни"[17]. Думается, что именно о таком истинном знании — как состоянии души художника — мы и должны говорить, думая о постижении режиссером и актером творческой сценической сверхзадачи. При гаком качестве соединения, сопряжения со сверхзадачей идея, смысл, цель творимою тобою создания становится содержанием и состоянием твоей души.

Знание сверхзадачи — это страсть к ее осуществлению, это воодушевление, вдохновение поэтическое и человеческое. Это те моменты творческого процесса, когда "не искусство" (то есть жизнь!) властвует над искусством. Знание сверхзадачи — ожог, прорыв, озарение целью — смыслом и идеей спектакля и роли. Постижение такой — обретенной по страсти и любви сверхзадачи— подразумевает творческую работу на пределе физических и духовных возможностей. Требует от художника великой щедрости — самоотдачи всего себя в процессе воссоздания жизни человеческого духа на сцене. И, разумеется, конечно, что подобный уровень расточительства оказывается часто актеру или режиссеру "не по карману", что называется, не по средствам. Речь идет об очень дорогих, бесценных затратах — о ресурсах необычайной уникальной энергетической системы — о силах души, о великой энергии духа человеческого.

Основной капитал всякого творческого процесса— эмоции. В настоящее время эмоциональным силам человеческой природы вообще придается весьма существенное значение. Современная наука (психология и психофизиология) располагает достаточно убедительным материалом, доказывающим огромные биологические, материальные возможности эмоционального механизма. Известно, что эмоции способны даже перестраивать биологиче-

**СКИе** функции организма— под влиянием положительных или отрицательных эмоций понижается или повышается давление, изменяется состав крови. В экстремальных ситуациях, в случае опасности, например, именно эмоции заставляют организм искать выход из создавшегося положения, делают его приспособленным для выполнения чрезвычайных задач.

Однако эмоции, чувства, которые руководят актером или режиссером на протяжении всего творческого процесса,— не обыденные чувства. Это особые художественные эмоции'[8]. Художественные эмоции принадлежат к числу высших социальных эмоций и вырабатываются высшими уровнями интеллекта. Отметим только два существенных для нас свойства художественных эмоций: во-первых, это— умные эмоции (идея умных эмоций принадлежит одному из первых советских психологов искусства Л. С. Выготскому), и, во-вторых, они всегда положительные. С какими бы эмоциями ни встречался художник в процессе работы, в конечном счете творческий акт дарит исключительно положительные эмоции.

Творчество, искусство — необыкновенная, экстраординарная деятельность человека. Состояние творческого напряжения в человеческой деятельности в известном смысле можно считать ненормальным, эта деятельность— отклонение от нормы, выше, сверх нормы. И потому, скажем, в эмоциональном, психологическом смысле в искусстве не может быть нормальной температуры — 36.6. Художественная деятельность — всегда чрезмерность. Но даже в этом чрезмерном ряду театральное искусство уникально по своим психическим параметрам. Театральное творчество, если только не заниматься театром на уровне обыденности, ординарности (впрочем, тогда это уже не творчество). — экстремально по своей сути. Эмоциональная стихия театра вообще ни с чем не сравнима. Сиюсекундность театрального представления, совмещающего в себе одновременно и процесс создания, и само произведение сценического искусства, наличие реальных людей на сцене и в зрительном зале, тот факт, что основным художественным материалом режиссерского искусства является живой человек — актер, а материалом и одновременно же инструментом актера — он сам, его собственная природа — все это до чрезвычайности нагнетает напряжение в работе театрального эмоционального механизма.



Но именно это напряжение держит единение сцены и зала. ("Тут совершается настоящая духовная работа, и от сцены к зрителю идет целая цепь духовных работ"' .) Живой актер — нерв и пружина театрального представления. Постигая характер воли, соединяя свою жизнь с чужими жизнями, актер вступает сам и ведет за собой зрителей в реальный мир живых человеческих переживаний.

Чтобы значить так много для зрительного зала, чтобы осуществлять и поддерживать совместную с залом духовную работу, сам актер должен находиться во власти чрезвычайных эмоций. "А самое главное— это одушевление,— находит подходящее слово А. Д. Попов. — это чувство выношено, воспитано и живет в сердце актера еще до того, как он вышел на сцену... Это и есть сверхзадача. ...Потеря одушевления и одухотворенности сценического искусства неизбежно связывается для меня с отходом от эмоциональной стихии театра и уходом от сверхзадачи"[20].

Одушевление и одухотворенность...

Искусство актера, в его исповедальном откровении адресуемое зрительному залу, сродни лирической поэзии. Театр— явление поэтическое, и никаким другим быть не может. Подчеркнем только, что поэтический театр — многозначное понятие. Всякий истинный театр — поэзия, а не тот только, где действующие лица говорят стихами. И "Мертвые души" Гоголя — поэма. А Ин. Анненский говорил о поэтической ткани... "На дне" Горького — драмы из жизни босяков и ночлежников.

Лирическое и камерное, сосредоточенное в себе (и даже "отгородившееся четвертой стеной" от публики) искусство Художественного театра, с его тончайшей психологической естественностью и достоверностью бытовой среды— искусство в высочайшем смысле поэтическое. "Без поэзии нет искусства,— говорил Вл. И. Немирович-Данченко на собрании труппы МХАТа в августе 1940 года.— Если бы искусством занимались мелочно, если актерские индивидуальности были бы — крохотные, неспособные на яркую выразительную типизацию, вероятно, искусство таких актеров осталось бы на земле. А когда Москвин играет Епиходова или Опискина, — я уже не говорю о драме "Мочалки" или о царе Федоре,— моя мысль поднимается до тех высот, для которых существует искусство. И здесь поэзией охватывается весь быт..."[21].

Устремленность сценического творчества к сверхзадаче поднимает театр до поэтических высот. Один из вождей и идеологов поэтического театра, его "главный теоретик" Бертольт Брехт сказал, что, исходя из системы Станиславского, его, брехтовскую поэтику эпического театра можно считать "системой, касающейся сверхзадачи".

Понятие сверхзадачи — атрибут исключительно поэтического театра. И не может быть истинного театра живого человека-актера и живых страстей вне поэзии. Поэзия — это одухотворенность, воодушевление, страсть. Одухотворенность как черта творческой личности, лирической и поэтической индивидуальности актера; необыкновенное воодушевление высоким нравственным смыслом своей духовной работы, ощущение значимости своего призвания, собственного предназначения в жизни; и всепоглощающая страсть к сцене, к исповеди и откровению со зрительным залом — именно такого качества художественные эмоции властвовали в лучших созданиях плеяды великих российских актеров XIX века, чей художественный опыт и высокие нравственные традиции служения искусству и своему народу впитала в себя система Станиславского.

Искусство Мочалова, Щепкина, Мартынова, Садовского, Стрепетовой. Федотовой, Комиссаржевской, Ермоловой было искусством высоко поэтическим. "Выше... да подымай же меня, выше, выше..."— просил кого-то в бреду умирающий Пушкин. "Выше просит душа" — было сценическим девизом великой Ермоловой.

В самых знаменитых своих творениях — шиллеровской Жанне д'Арк, Лауренсии Лопе де Вега, Катерине в "Грозе" — Ермолова не только безошибочно угадывала эмоциональный и психологический центр, смысл роли, но и, более того, выводила своих героинь за пределы намеченных автором коллизий и обстоятельств. (В этом и был смысл — что "за" пределы, "сверх" обстоятельств.)

Прекрасной легендой вошла в историю русского театра ермоловская Негина из "Тапантов и поклонников". Не изменив ни строчки в тексте А. Н. Островского, не отказавшись ни от единой детали пьесы, Ермолова играта то, что было сверх текста, сверх сюжета и психологических мотивировок одной из лучших пьес Островского. Негина Ермоловой вовсе не была той юной начинающей актрисой "без гардероба", робкой и наивной, вся жизнь которой и все мечты связаны исключительно со сценическим поприщем. Незаметно для зрителей заботы артистической карьеры Ермоловой—Негиной постепенно отодвигались на второй план, уходили в тень. Не в этом оказалась суть и смысл ее жизни.



"Для ермоловской героини решалось нечто большее, чем сценическое призвание и театральная слава. О чем-то необычайно значительном и важном, что совершалось в ее душе и в сознании, говорил ее взгляд, так часто устремлявшийся в темную глубину зрительного зала, минуя окружающих людей, — этот сосредоточенный, отрешенный взгляд ермоловской Негиной, о котором впоследствии будут вспоминать многие мемуаристы.

В эти минуты она словно отсутствовала среди шума и суеты кипевшей вокруг нее театральной "ярмарки", упорно думая свою думу, прислушиваясь к каким-то дальним голосам, звавшим ее на иные жизненные дороги, к иным целям...

Она появлялась в вокзальном ресторане в скромном темно-сером пальто, в простенькой черной шапочке с приподнятой на лоб вуаткой, с дорожной сумкой, перекинутой на ремне через плечо. Это была не актриса, а молодая учительница или курсистка, глубоко чужая для всей этой шумной, нарядной компании легкомысленных актрис и их "покровителей", расположившихся за ресторанным столом.

Она принадлежала к другому миру, неизмеримо более высокому по духовному строю и нравственной чистоте. И уезжала эта девушка, похожая на курсистку, нужно думать, не в роскошное великатовское имение, на вечный праздник, с фейерверочными огнями, с лебедями, плавающими в зеркальных прудах, и с разноцветными павлинами на зеленом лугу. Ее ждала дорога великого подвига. Перед ней открывался тяжелый тернистый путь предельного самоотречения и самопожертвования. И она это хорошо знала, она сама выбрала для себя эту трудную судьбу.

Решительной, энергичной походкой, слегка склонив набок голову, ермоловская Негина подходила в сцене прощания к потрясенному Мелузову, глядя ему прямо в глаза, и объявляла о бесповоротном решении расстаться с ним навсегда. Словно воин

накануне смертной битвы, она опускалась перед ним на колени, прося прощения за свое отречение от него, от своей беззаветной любви к нему во имя высшего долга, вымаливая у него последнее благословение на свой крестный, страдальческий путь...

Перед зрителями вставал "чистый", "светящийся", "дышащий каким-то внутренним озарением", "одухотворенный" образ героической девушки, отрекавшейся от личного счастья и уходившей в большой мир на борьбу за "светлое будущее", как писала впоследствии одна из свидетельниц этого чуда преображения ермоловской Негиной.

Это было уникальное создание Ермоловой. Повторить такую трактовку роли Негиной другой актрисе было невозможно. Для этого нужно было стать самой Ермоловой, со всеми особенностями ее могучего таланта, ее человеческого характера и с той гражданской миссией, которую она выполняла своим неповторимым творчеством""[2].

Учение Станиславского о сверхзадаче — это целая система задач и сверхзадач сценического искусства. Большая сценическая задача вмещает, вбирает в себя много других, менее значительных, сверхзадача актера в роли поглощает все без остатка отдельные стремления и задачи персонажа и "человеко-артиста" в спектакле. А есть еще и сверх-сверхзадача, выражающая цель творческих устремлений актера, доминанту его искусства. Станиславский говорил, что подобной сверх-сверхзадачей для актера может быть — "приносить радость людям, радость на всю жизнь" или "проводить в массы свою мысль".

Абсолютом же этой сложной системы сверхзадач, ее сверхцелью и сверхидеей является понятие сверх и сверх-сверхзадачи жизни художника. Не творчества, а самой его жизни. (Впрочем, такое противопоставление весьма условно — истинная жизнь художника и есть его творчество. Просто Станиславский бесконечно углублял понятие сверхзадачи, подводил цели искусства к целям жизни.)

Ермоловская Негина принадлежала к числу абсолютных сценических свершений. Это создание великой актрисы целиком вбирало в себя всю систему сценических сверхзадач актера в роли — исчерпывающе, до абсолюта. Известно, что на вопрос, по



какому ведомству он служит, А. С. Пушкин ответил: "Я числюсь по России". Жизнь Ермоловой в театре была много выше того, что собственно есть сценическое призвание. Выше, чем служение театру или искусству. В роли Негиной Мария Николаевна Ермолова выполняла свою гражданскую миссию, она служила России и своему народу.

## "ЗА ЧТО ЛЮБИЛИ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР?"

За два года до смерти, в апреле 1936 года К. С. Станиславский провел две беседы с мастерами Художественного театра. Опубликованные тридцать лет назад стенограммы, объединенные под общим названием "Две беседы об искусстве режиссера и актера", являются одним из самых значительных документов в теоретическом наследии Станиславского.

И вовсе не потому, как нам кажется, что во время встреч на квартире Станиславского речь шла о новом, этюдном методе работы, или, как бы мы сказали сегодня, о методе действенного анализа пьесы и роли. С нашей точки зрения, важнее, существеннее другое. "Никакой "моей" системы и "твоей" системы не существует, — заявил Станиславский. — Есть одна система — органическая творческая природа. Другой системы нет. Я обещаю письменно, что если придет ученик, поступивший в театр, и скажет что-то важное для постижения законов органической природы, — я буду у него учиться с огромной благодарностью"[23]. И еще: "Я много работаю и считаю, что ничего больше нет: сверхзадача и сквозное действие — вот главное в искусстве"[24].

Так вот, если можно считать высказанное Станиславским на этих встречах неким духовным завещанием учителя своим ученикам, его последним художественным манифестом, то, наверное, следует признать, что в таких тезисах, как: "есть одна система — органическая творческая природа" и "я буду у него учиться" — подлинный дух, не буква, а дух Системы Станиславского. Системы с большой буквы. Мысли о неисчерпаемости органической творческой природы и определяющей, решающей роли сверхзадачи в искусстве кажутся нам сегодня неизмеримо выше.

значительнее многих конкретных методических исканий Станиславского. Этим признанием мы нисколько не пытаемся умалить важности практических открытий Станиславского в актерской и режиссерской технике. Нам еще предстоит их осваивать и осваивать, но каждый раз. снова и снова адресуясь прежде всего к живому, изменяющемуся соотношению правды жизни и правды театра на сцене и к новым уровням в постижении самой органической природы отдельного человека и актера-исполнителя. Именно в этом наша верность Станиславскому. И только при подобном отношении к системе становится понятной строгость Товстоногова, который говорит, что огромная ответственность лежит на режиссере, который берет на себя смелость утверждать, что он работает методом действенного анализа. "Такая декларация очень ответственна, — подчеркивает Товстоногов. — Я считаю, что сказать это так же рискованно, как утверждать, что "я работаю по системе Станиславского". Я лично, например, не рискую говорить, что работаю методом действенного анализа. Я только пытаюсь подойти к нему в своей ежедневной репетиционной практике"[25].

В тех апрельских беседах Станиславского с мастерами Художественного театра участвовали Качалов, Книппер-Чехова, Леонидов, Топорков, Кедров, режиссеры Горчаков, Сахновский и другие. "За что любили Художественный театр?— спрашивал Станиславский своих товарищей. И отвечал: — За то. что мы нашу сверхзадачу поняли".

Бесспорно, что первой сверхзадачей Станиславского и Немировича-Данченко, блестяще ими осуществленной, было создание национального русского театра с образцовым отечественным и мировым репертуаром. Театра не как учреждения развлекательного, но прежде всего идейного по содержанию, своей гражданской направленности и высокохудожественного по качеству исполняемых спектаклей. Такого театра, который стал бы широко доступным средним и даже низшим слоям русского общества.

"Мы стремимся создать первый разумный, нравственный общедоступный театр, и этой высокой цели мы посвящаем свою жизнь"[26], — скажет Станиславский в речи перед открытием Художественно-Общедоступного театра 14 июня 1898 года на даче юриста Архипова в подмосковном Пушкине, где отныне будет



готовиться "Царь Федор Иоаннович" А. К. Толстого, чеховская "Чайка" и другие пьесы предстоящего первого сезона.

Можно смело сказать, что этот день— 14 июня (долгий и жаркий летний день, "молебен и раздача ролей", "дамы в легких платьях и широкополых шляпах, украшенных лентами и перьями. Мужчины в строгих костюмах, в модных шляпах-канотье"" ) был подготоален по крайней мере несколькими десятилетиями русской духовной жизни, тревогами и заботами о судьбах русской драматической сцены Пушкина, Гоголя, Белинского. Непосредственным же предшественником Станиславского и Немировича-Данченко в деле создания серьезного общенародного национального русского театра был А. Н. Островский. Великий драматург потратил огромные усилия, пытаясь доказать министрам и даже самому монарху необходимость создания в Москве такого театра. Театра нравственно здорового, с высокой просветительской миссией. А. Н. Островский мечтал о том, чтобы "все, что сбросило лапти и зипун", весь простой российский люд — приказчики, ремесленники, мастеровые и учащаяся молодежь. — который каждый день течет и течет в Москву по шести железным дорогам, пришел в театр, нашел туда путь, чтобы "просветляться и очеловечиваться" с помощью театра. "Русский театр в Москве — дело важное, патриотическое,— писал Островский в одной из своих многочисленных "записок" по инстанциям. — Национальный театр есть признак совершеннолетия нации, так же как и академия, университеты, музеи. Иметь свой родной театр и гордиться им желает всякий народ, всякое племя, всякий язык..."

Гордостью нации, признаком ее духовного совершеннолетия стал Художественный театр, который открылся для публики 14 (27) октября 1898 года пророческой фразой из "Царя Федора": "На это дело крепко надеюсь я".

На рубеже двух столетий искусство Художественного театра было мощнейшим фактором русской общественной жизни. Такие спектакли, как "Царь Федор", "Чайка". "Дядя Ваня", "Три сестры", "Вишневый сад" оказывали огромное нравственное воздействие на демократические слои русского общества; постановки пьес Горького "Мещане" и "На дне", драмы Ибсена "Доктор Штокман" становились к тому же серьезными событиями социального, общественно-политического значения.

Сохранились многочисленные воспоминания современников о Художественном театре той поры. Студенческая молодежь, мелкие служащие, многие сознательные рабочие ночами напролет выстаивали в Камергерском переулке (куда театр переехал в 1902 году из помещения в саду "Эрмитаж") длинные очереди за дешевыми абонементами и билетами на верхние галереи театра. Особенная, ни с чем не сравнимая атмосфера царила внутри театра. Несмотря на огромное количество людей — тишина, сосредоточенность. Приглушенные голоса в гардеробе, тихо в фойе, благоговейная тишина в зале. Публика бесшумно занимает свои места — кресла, стулья, скамейки, ступени.

Колдовская магия нового театра— как некое духовное деяние — подразумевала глубокую сосредоточенность и тех, кто на сцене, и тех, что в зале. И те, и другие были готовы к исповеди и совместной духовной работе.

И именно эта напряженная атмосфера в зале казалась подозрительнее всего театральному чиновнику господину П. М. Пчельникову, пугала и настораживата его, о чем он и рапортоват неоднократно по службе — в донесениях Комитету по делам печати.

"Сладко замирало у меня сердце, когда в зале медленно угасал свет, мелодично и таинственно звучат гонг и бесшумно раскрывался занавес,— вспоминает Б. Е. Захава.— Душа готовилась к чему-то важному, торжественному, глубокому...

На сцене этого театра страдали и радовались человеческие сердца, раскрывались человеческие души, и Станиславский восклицал: "Как можно аплодировать страданиям своей матери, сестры или брата?!.."

И аплодисменты были изгнаны из стен этого храма"[28].

Провинциальная интеллигенция со всех концов России стремилась в Москву, в Камергерский — как в Мекку. Студенчество, учителя и земские врачи из далекой Сибири годами копили деньги на такую поездку в Москву, мечтая в своей глуши попасть на спектакли Художественного театра— встретиться с доктором Штокманом, прийти "в гости" к сестрам Прозоровым, чтобы, вернувшись домой, жить полученными впечатлениями пять-шесть лет, до следующей поездки.

Студенты Щукинского училища (выпуск 1958 г.). Леонид Кареев, Альберт Буров (второй слева), Дмитрий Гошев, Павел Сорокин, Б. Дзбоев, Вадим Маратов

Артисты Московского Театра Сатиры: Александр Белявский, Роман Ткачук и Альберт Буров

Фотопроба
А.Г. Бурова для кинофильма

А.Г. Буров и МА Ульянов
в телеспектакле
«Тевье-молочник»
по Шолом-Алейхему

Сцена из дипломного спектакля «Двадцать лет спустя»
М. Светлова (1958 г.).
Режиссеры-педагоги Ю.В. Катин-Ярцев
и А.И. Борисов.
Светлана Горохова, Вячеслав Шалевич, Альберт Буров

Сцена из дипломного
спектакля «Школа злословия»
Р. Шеридана (1984 г.).
Режиссер-педагог -
А.А. Ширвиндт.
Сэр Оливер -
Юрий Катин-Ярцев,
Сэр Питер - Альберт Буров,
Леди Тизл - Анна Исайкина-
Дубровская

А.Г. Буров и Анна Казючиц
(выпуск 2004 г.)
на съёмках

Л.Н. Андрееев.
«Дни нашей жизни»
(1966 г.).
Онуфрий- Борис Гитин,
Офицер - Александр
Пороховщиков,
Оль-Оль - Анастасия
Вертинская

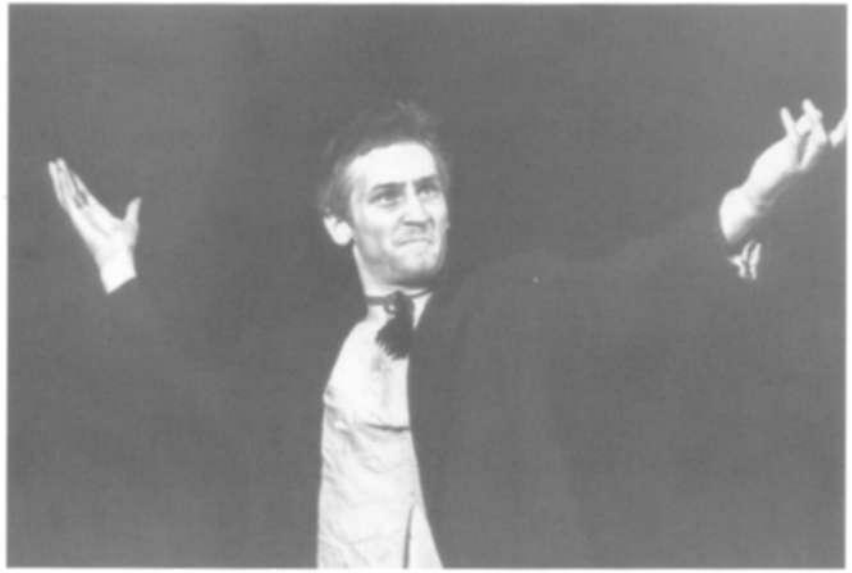
Глуховцев -
Николай Хохлов,
Оль-Оль -
Анастасия Вертинская

Евдокия Антоновна •
Наталья Энке,
Фон Ранкен -
Ср, *X* Зорий Филлер

Оль-Оль -
Анастасия Вертинская

О. Уайльд.
«Идеальный муж» (1972 г.).
Миссис Чивли -
Ольга Барнет,
Сэр Роберт -
Григорий Кишко

М. Горький. «На дне»
(спектакль поставлен
совместно с В.А. Этушем -
1969 г.).
Актер - Леонид Филатов



О. Уайльд.
«Идеальный
муж» (1972 г.).
Миссис Чивли -
Ольга Барнет,
Гертруда Чилтерн -
Наталья Чуб

М. Горький.
«На дне».
Сцена
из спектакля

У. Шекспир.
«Ромео и Джульетта»
(1975 г.).
Пролог спектакля

Меркуцио -
Юрий Астафьев,
(на заднем плане -
Слуга - Александр
Постников)

Кормилица -
Екатерина Граббе

Ромео - Владимир Вихров,
Джульетта -
Елена Коренева

У. Шекспир.
«Ромео и Джульетта»
(1975 г.).
Капулетти -
Юрий Беляев

Финал спектакля

Э. Золя.
«Наследники
Рабурдена»
(1977 г.).
Шарлотта -
Людмила
Лисова

Рабурден - Евгений Лисконог

К fiO-летию Великой Октябрьской социалистической революции

ТЕАТРАЛЬНОЕ УЧИЛИЩЕ им. Б. В. ЩУКИНА

**П Р О Г Р А М М А**

**спектакли студевтов IV курса актерского факультета Театрального училища им. Б. В. Щукина**

**Ион ДРУЦЭ**

# СВЯТАЯ СВЯТЫХ

• Драма в двух действиях

**ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИПА И ИСПОЛНИТЕЛИ:**

| | |
|---|---|
| К МММ Лбабин | —Денисов Н. |
| .Мария | — Ворошилова Л. |
| Санду. ее сын | —Леонов А. (студ. II курса) |
| Miix.iii Груя | — Бере.зин Н. |
| Девушки-секретарши, работавшие с товарищем Груя в разине периоды его жизни: | — Пухлякова З., Воробьева Н„ Кушнир И., Калистратова И.. Рейиер Л., Емельянова Н. |
| Заседающие | —Михайловский С.. Иартьянов • Пичугин В., Сёмин А."' |
| Капитан милиции | — Хасанов И. |
| Скрипач | — Книер Б. (студ. II курса) |
| .timuwyrf | — Ф«тиИ1 К), |
| Флейтист | — Подонн.ин А. (студ. I курса) |

Педагог-режиссер и. о. доцента Буров А. Г.

Художник - Барахин С. М.

Ведет спектакль Михайловский С.

Т.ш. постановочной частью Ефимов

Художник по свету Потемкин Ю.

Зап. произкодственпон практикой Серебрякова Т. М.

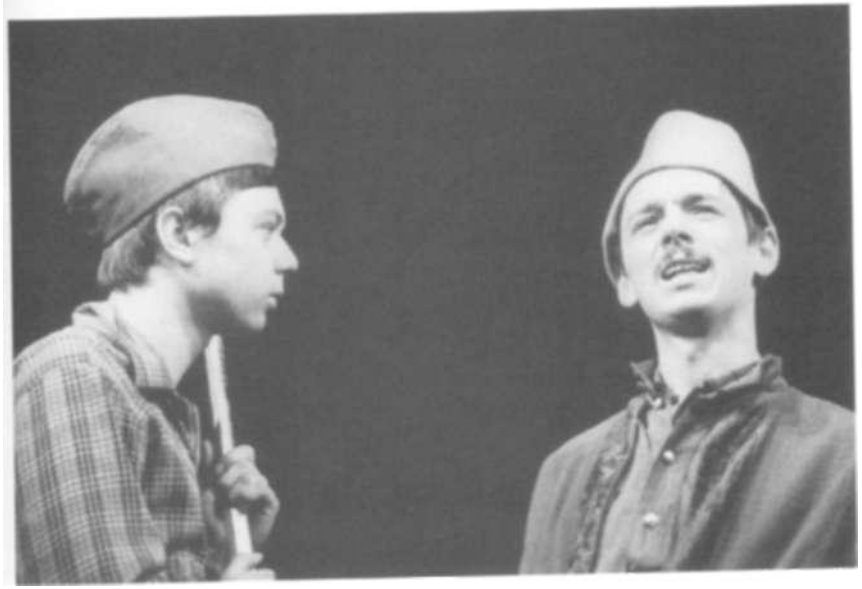
уложественныП руководитель курса и. о. доцента **Буров А. Г.**

Афиша дипломного спектакля
«Святая святых» И. Друцэ (1978 г.)

И. Друцэ.
«Святая святых» (1978 г.)

михаи |руи -
Николай Березин,
Мария -
Людмила Ворошилова

Санду - Андрей Леонов,
Кэлин Абабий -
Николай Денисов



А. (алии.

Ирина Метлицкая,
Коняев-
Михаил Зонненштраль

^E^jlj ^^^^[\

Финал спектакля.
Подрезова-
Светлана Рябова.
Мадлен - Нина Дворжецкая
Самохвалова - Екатерина
Дронова, Кленышева -
Ирина Метлицкая

Подрезова -
Светлана Рябова,

Михаил Зон ненштраль

В "Воспоминаниях и размышлениях о театре" А. Д. Попов пишет, что Художественный театр внедрялся в жизнь, в российскую действительность, заставляя людей что-то делать, предпринимать, изменять, например, свою собственную судьбу — уезжать учиться, менять нелюбимую профессию на другую, которая по душе, или (а бывало даже и так!) — "разводиться с женой, вылитой Наташей из "Трех сестер"... Театр внедрялся в человеческую жизнь — в этом и была сверхзадача.

Художественный театр продолжал традиционную для всей русской культуры XIX века тему нравственного учительства искусства. "Чтобы понять нас, а следовательно, и то искусство, которое мы создаем,— писал Станиславский,— надо иметь в виду землю, природу, корни,от которых растет наше родовое дерево, которою мы являемся сучьями и листьями. Наше искусство еще пахнет землей. Ее аромат ощущается в произведениях Глинки, Даргомыжского, Мусоргского и в картинах, и творчестве Пушкина, Гоголя, Толстою, и в игре Ермоловой, Щепкина, Садовского, Шаляпина..."[29]

Высокая идейность МХТ, его верность идеалам гражданственности и народности были предметом постоянных забот руководителей Художественного театра. В годы реакции, последовавшей вслед за разгромом первой русской революции 1905 года, когда не все благополучно было в Художественном театре и с репертуаром, и с качеством новых постановок, Немирович-Данченко встревожено говорил о том, что театр "отстал от своего назначения — идейности. "... Мы очень отстали от идей свободы, в смысле— от сочувствия страданиям человечества... Недостает подъема идейного, подходим к пьесе с мелко налаженной душой и становимся мелкими натуралистами"[30].

Дата 25 октября 1917 года разрубит надвое историю Художественного театра. Отныне все события в жизни театра будут измеряться по-новому: "до" или "после" 1917 года.

15 ноября 1917 года К. С. Станиславский председательствует на общем собрании членов профсоюза московских актеров. 21 ноября, в первом после возобновления регулярной работы театра спектакле — "Три сестры" — играет Вершинина: "Мне кажется, все на земле должно измениться мало-помалу и уже меняется на наших глазах..."

Однако нельзя, конечно, сказать, что путь к новой жизни и новому искусству был простым для Художественного театра. К. С. Станиславский видит возможности для "нового творчества" и полного обновления театра в энергичной, инициативной деятельности молодежных студий Художественного театра. Надежды Станиславского— в его учениках, и этим надеждам во многом суждено было сбыться.

Великий ученик Станиславского и Художественного театра Е. Б. Вахтангов, захваченный, осененный в то время идеями народного театра, писал в 1919 году в статье "С художника спросится...": "Если художник хочет творить "новое", творить после того, как пришла она. Революция, то он должен творить "вместе" с народом. Ни для него, ни ради него, ни вне его. а вместе с ним. Чтобы создать новое и одержать победу, художнику нужна Лнтеева земля. Народ — вот эта земля.

...Душа художника должна идти навстречу народной душе, и если художник прозреет в народе слово его души, то встреча даст истинно народное создание, то есть истинно прекрасное"[31].

За что любили Художественный театр?..

Станиславский и Немирович-Данченко создавали первый в России режиссерский театр, опирающийся на превосходно отлаженный актерский ансамбль. Режиссерский — потому что спектакли театра тщательно подготавливались, репетировались актерами под руководством режиссера и в точном соответствии с режиссерскими замыслами. Так же тщательно обдумывалась и готовилась сценография и вообще все вещественное (и музыкальное) оформление спектакля. Уже первые постановки нового театра заворожили театральную Москву, а потом Петербург, а затем и Европу идеальной слаженностью в работе всего театрального механизма— от капельдинеров, бутафоров, осветителей, рабочих сцены до первых артистов. Реформаторская деятельность Станиславского и Немировича-Данченко не оставила без внимания и усовершенствования ни единого участка в организации театрального дела. Но квинтэссенция, смысл переворота, совершенного в мировом театре искусством МХТ — в его актерах, в актерском искусстве мастеров Художественного театра. Можно сказать, что и в этом вопросе Станиславский и Немирович-Данченко "свою сверхзадачу поняли".



Актерская школа Художественного театра тоже выросла не на пустом месте и не гнушалась своей родословной. Лучшие актеры театра унаследовали живые традиции русского сценического реализма, суть которого— в постижении актером души и сердца роли и в обязательном подключении в процесс рождения образа, характера на сцене самой личности артиста, его собственной души и сердца.

М. С. Щепкин, которого Станиславский считал "великим законодателем", создателем "основы подлинного драматического русского искусства", называл себя "сочувствующим артистом". К.С.Станиславский определил этот способ соединения актера с ролью, это особое качество нравственной ответственности актера за свое творчество как искусство переживания.

Социатьно-эстетические корни театра переживания— в идейной направленности всего искусства русского критического реализма. Классическая русская проза с галереей характеров, выстраданных, пережитых и воссозданных— каждый в неповторимой своей индивидуальности и психологической конкретности— гением Толстого и Достоевского, Чехова и Гоголя, Салтыкова-Щедрина, Тургенева, Лескова, — это тоже "искусство переживания".

Боль за человека и мечта о человеке, пафос общественною служения и ответственности личности за судьбы общества и народа, глубочайшая этическая чуткость и истинное сострадание к человеку "униженному и оскорбленному" — вот что составило сердцевину искусства переживания на русской сцене. И эта идея высокого сценического сочувствия актера своим персонажам и народной жизни нашла свое идеальное воплощение в учении Станиславского, актерском искусстве Московского Художественного театра.

В книге "Станиславский — режиссер" Н. А. Крымова проводит одно небольшое и замечательное исследование, сопоставляя два исполнения чеховского рассказа "Злоумышленник".

В одном случае это был концертный номер. Известные театральные мастера играли мягко, легко и просто. Публика получала большое удовольствие. Актеры существовали в предложенных Чеховым обстоятельствах с очевидным комедийным мастерством, даже с блеском, безошибочно владели зрительскими реак-

циями. Шел по-настоящему смешной поединок между хитрым мужиком и незадачливым следователем. "Играли мастера. Публика смеялась. И вдруг вспомнился Москвин". И Крымова напоминает о том, как играл Москвин в коротком фильме, снятом по тому же "Злоумышленнику".

В этом фильме Москвин играл обе роли сразу. "Но не это блестящее перевоплощение само по себе всплывало в памяти, — пишет Крымова, — а то удивительное чувство, которое вызывала его игра. Восхищение искусством как-то естественно переплеталось с мыслями о жизни, о людях, о несправедливом жизненном устройстве, законы которого сводят вот так двух решительно не понимающих друг друга людей. Было и смешно, и досадно, и грустно. Этот мужик (которого играл Москвин) не хитрил, не лукавил. То, что он говорил, было его верой, пусть наивной, нелепой, но рожденной всей его темной жизнью, поэтому и сломать эту веру не мог никакой следователь. И следователь убеждал Дениса с такой же святой, только своей, верой в правоту своих, следовательских законов. Их нельзя было рассудить, этих двух людей, ибо не было ничего общего между миром одного и миром другого"[32].

Следователь Москвина вовсе не хотел Денису Григорьеву зла, однако он был глубоко убежден в той простой истине, что гайки отвинчивать нельзя. А мужик не понимал этой истины, он знал свое — что на грузила для рыбалки нужны гайки. И всегда так было. Следователь снова и снова, подробно и обстоятельно объяснял мужику, почему нельзя отвинчивать гайки. А мужик, удивляясь непонятливости барина, снова и снова объяснял тому про рыбную ловлю.

"Это совсем не было похоже на допрос, где один добивается признания, а другой не хочет признаваться. Они просто друг друга учили, мужик и следователь. И вдруг, совсем неожиданно для Дениса, приговор: тюрьма. Таковы порядки, таковы законы. Такова Россия. Кусочек этой России нам и показали.

Денис Григорьев у Москвина тянул за собой вереницу таких же Денисов, а следователь — таких же следователей. И в воображении легко вставала огромная, нищая, мужицкая страна, в которой нет и не может быть понимания между "просвещенной" властью и "неразумными" подданными.



А за исполнителями "Злоумышленника" на концерте воображение не рисовало ничего. Как будто в чеховском рассказе и есть только этот смешной по своей бессмысленности словесный поединок[33].

Искусство Москвина в "Злоумышленнике" — искусство сверхзадачи и театра переживания, но переживания в высшем смысле и значении этого понятия, как сочувствия и причастности к чему-то большему, нежели простая логика сценических взаимодействий, как постижения и проживания того, что сверх элементарных задач и конкретных событий. Таково было качество этого переживания, что за спиной персонажей Москвина вставала вся убогая и нескладная Русь. У Москвина была сверхзадача. А в исполнении мастеров, которых видела Крымова в концерте, можно было различить и четко осуществляемое сценическое действие, и верно определенные задачи, артисты добивались большого внешнего правдоподобия в изображаемых характерах, но... за этим, сверх этого "воображение не рисовало ничего".

Одна весьма любопытная деталь, — по свидетельству автора книги "Станиславский— режиссер",— хорошие комедийные артисты из "сборного" концерта принадлежали к той же самой актерской школе, что и Иван Михайлович Москвин...

Но разве Станиславский ответственен за все, что происходит в созданном им театре, за все, что прикрывается знаменем системы и театра переживания?

Любое театральное учение может выродиться в ремесло, сделаться простой суммой технических приемов, актерских и режиссерских, и быть тем самым жестоко скомпрометировано. Учителя за это не в ответе. Как Вахтангов не может отвечать за то, что по какому-то недоразумению с его именем связывают иногда бог знает что — сценическую вычурность, назойливую фронтальность мизансцен, вообще "легкость и ироничность", вообще бодрость тона, вообще "праздничность и театральность", вообще игру в театр, так и Станиславский не виноват в том, что за правдоподобием, простотцой, актерской органикой "вообще" и интенсивностью действия "вообще" — уходит, растворяется, исчезает главное: ради чего все эти элементы.

"Переживать" по системе— вовсе не означает ходить, пить чай. задумываться или плакать, как в жизни. Совсем другое имел в виду Станиславский, отличая театр переживания от театра представления и ремесла. Более того, искусство сценического переживания понималось Станиславским много шире чисто методологических принципов существования актера в образе. По глубокому замечанию Н. Ьерковского, "театр переживания, как понимал его Станиславский, восстанавливал значение подлинного человека и значение его души"[34].

Искусство переживания — это вечное познание тайны человеческой личности в ее непременной индивидуальной неповторимости и зашифрованности и в крепчайших социатьных связях отдельной личности со всей жизнью реальной действительности.

Искусство переживания по Станиславскому — это и этическое оправдание актерской профессии. В общественном и нравственном оправдании сценического труда актера была величайшая историческая заслуга Станиславского и всего искусства Художественного театра. До эпохи Художественного театра феномен актера как самостоятельного художника был редким и счастливым исключением из общего правила. Актерство стояло на низшей ступени социальной лестницы. Представлять в театре было шутовством, лицедейством, полупочтенным игрищем скоморохов и артисточек, служившим пустой забавой света, купцов, рослых флигель-адъютантов. (Великие исключения не в счет — они подтверждали правила.)

Только в театре Станиславского профессия актера была принципиально возведена в ранг самостоятельного художественного творчества. Актер стал художником, творцом, сознательным властелином собственной органической творческой природы и ее бесстрашным исследователем. В системе театра Станиславского актер остался вместе с тем и живым человеком, который, постигая чужие жизни и судьбы, открывает себе и театру свою собственную жизнь, познает и утверждает собственные духовные возможности. Так понимали сверхзадачу театра переживания Станиславский и Немирович-Данченко.

Истоки всех театральных исканий XX столетия — в озарении сверхзадачей Художественного театра, которая в своей гражданственности и народности "восстанавливала значение подлинного человека и значение его души".



## ПУТЬ ОТ НЕЗНАНИЯ К ЗНАНИЮ

Когда приходит осознание сверхзадачи? На этот вопрос нет точного отвела. Впрочем, в искусстве, в творчестве заранее готовых ответов вообще не существует. Творчество — это процесс познания, то есть путь от незнания к знанию. От непонимания к пониманию, от сомнения — к убежденности. Художественная истина никогда не лежит на поверхности, и потому подлинное творчество всегда подразумевает открытие. Всякое произведение искусства— это создание, сотворение, рождение нового, не существовавшего ранее.

Художественное творчество (и сценическое, разумеется, тоже) — это открытие, познание новой, неожиданной духовной реальности. Такое открытие, художественное познание действительности не требует никакой проверки практикой. Потому что мнропознание. миропонимание искусства достоверно само по себе. "Искусство само себя овеществляет, оно само является себе доказательством"[35], — пишет А. Лебедев. Сохранились нижеследующие записи Немировича-Данченко по этому поводу: "Искусство устанавливает идеальную правду. Через поэтов люди узнают красоту. Через поэтов же правду жизни. В творении законов добра и совести Толстой. Достоевский, Шиллер участвовали больше Ликурга. Марка Аврелия или Спенсера"^[6].

Однако нас интересуют сейчас не вообще познавательные функции искусства, а тот непреложный факт, что творчество является не только познанием для "публики" (читателей, слушателей, зрителей), но прежде всего процессом познания (дорогой от незнания к знанию) и для самого творящего произведение художника. То. что станет потом открытием, неожиданностью для зрителя, вначале должно явиться открытием и неожиданностью для самого театра — актера и режиссера. Открытием внутри процесса создания спектакля. Так. например, актер ведь не предполагает, не знает заранее, что он сможет стать в спектакле таким-то или таким-то. посмотреть, сказать, услышать или поступить так-то и так-то. "Истинные творческие чувства не лежат на поверхно-

сти души,— говорил Михаил Чехов.— Вызванные из глубины подсознания, они поражают не только зрителя, но и самого актера". Творчество — всегда удивление. Озарение и удивление художника собственным озарением.

Искусство актера— в создании новой, не ведомой ни нам, ни ему самому еще жизни человеческого духа. Актер никогда не знает заранее всех своих истинных возможностей в соединении с ролью. Потому и существует вечная тайна воссоздания живой человеческой личности на сцене. "Актерское искусство — это открытия, совершаемые в персонажах, которых актер изображает, это открытия и в самом актере: мы не догадывались, не думали, а вот в актере этом живет еще и такое... заложены силы, только сейчас в этих ролях поведавшие о себе миру. Каждая новая роль— наше новое знакомство с любимым актером, доузнавание для нас его человеческой и художественной личности" (П. Берковский).

Творить, создавать в искусстве — это не значит сперва узнать, а потом воплощать уже познанное. Весь процесс творчества— от самого начала и до самого конца— это поиск, цепь узнаваний и открытий. Художник еще не знает, и именно поэтому он ищет, узнает, открывает. "...Художник, для того чтобы действовать на других, должен быть ищущим, чтоб его произведение было исканием, — пишет Л. Н. Толстой. — Если он все нашел и все знает и учит или нарочно потешает, он не действует. Только если он ищет, зритель, слушатель, читатель сливается с ним в поисках'" . И театр ищет.

Как можно заранее декларировать сверхзадач) предстоящей работы, когда вовсе не известно еще, из чего (из каких органических элементов спектакля и роли) она будет составлена?

Сверхзадача— это точка, в которой сходятся все задачи, все партитуры, то, что соединяет все устремления автора, актера и режиссера в процессе создания спектакля. Когда случится это соединение, обозначится эта точка схода— зерно спектакля, его психологическая, идейная и театральная сущность— не известно заранее. "Но сверхзадачу вы долго не найдете",— предупреждал Станиславский. Пока же речь может идти только о временной сверхзадаче, которая "только обозначает нужное направление,



недалеко от истины, но не сама истина, которая познается в процессе..."[38].

Сверхзадача рождается, создается и открывается в результате всего процесса создания спектакля и роли. Это ведь не некая заданная, известная заранее цель — сверхзадача, — но прежде всего само стремление, поиск в определенном направлении, определенном пока еще приблизительно — "недалеко от истины, но не сама истина". Цель творческого процесса может быть обозначена только тогда, когда она будет достигнута. И для того чтобы найти, "ради чего" ставится спектакль, актеру и режиссеру необходимо путем отрицания, отбора и целой цепочки открытий осуществить действенное стремление к этой высшей цели — единственной по отношению к данному писателю, времени и жизни.

К. С. Станиславский рассуждал по-детски гениально и просто: хорошие спектакли — такие, в которых есть важная и интересная сверхзадача, а плохие — "это те, где нет сквозного действия и сверхзадачи" [9]. И все. Значит, для того чтобы найти сверхзадачу, надо сделать хороший спектакль. Только и всего.

Хороший спектакль начинается с хорошей пьесы. Это одна из немногих заранее известных в театре истин. Но сама по себе хорошая пьеса тоже еще ничего не значит, просто хорошая пьеса— это только колышек, дорожный знак, который указывает: отсюда, здесь начнутся пути к спектаклю.

А как будут прокладываться эти пути, какие могут встретиться неожиданные трудности или естественные препятствия, этого пока еще никто не знает. И даже в каком направлении пойдет дорога к спектаклю, в какую сторону — тоже еще не ясно. До тех пор, пока мы не вникнем в пьесу, не поймем ее. не услышим, куда она нас зовет. Воплощение сверхзадачи спектакля и роли начинается с понимания пьесы.

Но уже это, самое первое, как и все в театре, — не такое простое дело. Взаимоотношения режиссера с пьесой и актера с ролью чаще всего похожи на "роман". Причем всегда, при каждой новой встрече "роман" этот протекает иначе, не так. как раньше, не так, как было с другими пьесами или ролями.

Бывает так (да почти всегда именно так и бывает), что режиссер сразу же, при первом прочтении, "с первого взгляда", по-

настоящему увлекается материалом. Пьеса забирает ею. она ему нравится, ему радостно о ней думать и кажется, что он понимает, про что пьеса, зачем. В режиссере начинает вызревать ощущение художественной идеи будущего спектакля, его смысла. Рождается предчувствие чего-то необыкновенного, что может случиться в его жизни. Это еще только самое-самое начало "романа", скорее даже предощущение его. Но это уже и (пускай приблизительное, смутное) предвидение направления, дороги к цели в предстоящей работе. Такое интуитивное ощущение, предвидение возможной цели и масштаба содержания работы, безусловно, можно считать предчувствием сверхзадачи.

Разумеется, что сам режиссер такими категориями, как сверхзадача, никогда не мыслит, даже наедине с самим собой. В процессе работы над спектаклем ни актер, ни режиссер, как правило, никогда не формулируют, не определяют словами своей сверхзадачи. Это было бы слишком смело. И декларативно. "Очень часто сверхзадача определяется после того, как спектакль сыгран. Нередко сами зрители помогают артисту найти верное наименование сверхзадачи"[40]. Существенно стремление, и н т е н с и в н о с т ь  п р о р ы в а к сверхзадаче, а не ее словесное определение.

Коль скоро мы уже затронули вопрос терминологии, то скажем сразу, что на протяжении, внутри самого репетиционного процесса, специальными терминами в театре практически не пользуются или пользуется за очень редкими исключениями. Во всяком случае, режиссер должен стараться прибегать к терминологии как можно меньше. Это разбирая спектакль со стороны, мы можем смело говорить: "не действуют", "без задачи", "вне общения или вне события", "не понятно, ради чего". Во время работы подобного рода замечания, как правило, неуместны, назидательны, режиссер должен разговаривать с актерами по-другому, иначе — подробнее и ответственнее, что ли. Язык репетиций, рабочий разговорный язык театра особенный, и он ближе к самой жизни, чем к театральной теории. Кроме того, у каждого режиссера свои приемы в работе, а потому и своя лексика, которая зависит также от пьесы, от коллектива исполнителей, занятых в спектакле, — словом, от конкретной стилистики каждой работы в отдельности.



Итак, ни актер, ни режиссер в начальной стадии "романа" с пьесой или ролью еще никак не задумываются о своей сверхзадаче впрямую. И тем не менее в тот самый момент, когда режиссер берет в руки предложенную ему пьесу, а актер — только что отпечатанную на машинке роль, в сознании и чувствах каждого из них уже возникает эмоциональное п р е д в о с х и щ е н и е сверхзадачи— ее дыхание, воздух, а может быть, цвет или музыка сверхзадачи.

Это предчувствие, предвосхищение сверхзадачи может со временем, в процессе работы — иногда скоро, иногда нет — окрепнуть, осознаться, наполниться некоторыми органическими компонентами жизни пьесы и роли (постижением природы психофизического самочувствия, зерна роли, атмосферы и жанра спектакля), то есть стать эмоциональным знанием, "состоянием души художника". А может и наоборот— растаять, уйти, обернуться пустотой, незнанием или примитивным утилитарным представлением об утилитарных задачах очередной работы.

Все зависит от того, как будет развиваться ваш "роман", что будет дальше, после знакомства и первой встречи. — на второй репетиции, пятой, десятой, через неделю и через месяц. Ведь процесс творчества — это всегда не просто, чаще всего — очень трудно, а иногда и мучительно. Легких "романов" тут не бывает, никогда. Это только самые первые эмоции — обязательно радостные. Просто радостные, радостные вообще, просто хорошо очень, что будет новая работа. Это же здорово, замечательно, что получил новую роль или будешь ставить новый спектакль. И очень хочется сыграть... Эти эмоции так понятны.

И это тоже сверхзадача— сыграть или поставить! Твоя собственная, кровная сверхзадача, которая живет в тебе сотней невысказанных, несыгранных, неосуществленных ролей или спектаклей. Живет еще до всего — до читки пьесы, до распределения ролей, до первой репетиции. Да еще раньше — она живет в самом сокровенном твоем "я" с той минуты, как ты пришел в театр. И вот — встреча с ролью (или пьесой). И должна начаться работа, в результате, в процессе которой должно прийти соединение. Вы должны будете найти себя — друг в друге. Режиссер в пьесе, пьеса в режиссере; то же самое у актера с ролью... А это. оказывается, так сложно. И всякое может случиться: охлаждение, разочаро-

ваиие, вдруг обнаруженное непонимание и даже — отречение или измена. Впрочем, все это возможно только уже потом, в процессе, а пока...

Пока нужно прежде всего — понять пьесу. Вникнуть в нее. попытаться разобраться в том, что написано у автора. Ведь "нам нужна сверхзадача, аналогичная с замыслами писателя, — говорит Станиславский. — ...От сверхзадачи родилось произведение писателя, к ней должно быть направлено и творчество артиста"[41]. Конечно же, сколько-нибудь серьезное постижение пьесы придет только потом (если придет), в результате всего процесса нашей работы над спектаклем. Пока лишь речь идет о самом первом приближении к тому, что, собственно, хотел сказать автор.

Понять, о чем написана пьеса, можно только внимательно разобравшись в том, что в ней происходит. И мы начинаем с сюжета, с разбора событий, происходящих в том отрезке живой жизни, который вместила в себя пьеса.

"Три сестры". Чеховская драма охватывает три с половиной года из жизни семейства Прозоровых. А можно считать и годом больше — про первый год жизни дома после смерти отца, генерала Прозорова, мы тоже все знаем. Был траур, сегодня, пятого мая. траур кончился и можно начинать жить снова — мечтать, строить планы, чего-то хотеть, на что-то надеяться. Можно собираться в Москву.

Первый акт — именины, праздник, надежды на новую жизнь, новые люди в доме. Самые значительные события здесь — визит Вершинина и появление в доме Наташи. Первый акт заканчивается объяснением и поцелуем Андрея и Наташи.

А второй акт уже начинается с появления Наташи. Она "в капоте и со свечой", она — жена, у нее сын Бобик, она — хозяйка. Во всяком случае, она уже так считает. И когда Андрей, вяло сопротивляясь Наташиному самоуправству с отменой ряженых, праздника в доме, говорит, что надо бы посоветоваться с сестрами, они. мол, тут хозяйки. Наташа спокойно отвечает мужу: "И они тоже, я им скажу. Они добрые..."

С этой минуты (самое начало второго акта!) Наташа начинает действовать— распоряжаться и отбирать. Забирать у сестер то.



что им принадлежит. Она заберет у них все — брата, празднование масленицы, детскую— сухую и светлую комнату Ирины, а потом и весь дом (Андрей "заложил дом в банке, и все деньги забрала его жена". — скажет Маша), она сперва заставит Ирин} переселиться в комнату к Ольге, а потом будет требовать, чтобы Ольга "перебралась" вниз, она будет ссорить мужа с его сестрами, скандалить с прислугой, унижать Анфису, которая в доме тридцать лет. кричать и топать ногами на Ольгу. требуя для себя полноты власти в доме; она обманывает мужа, шантажирует сестер... По сравнению со всеми без исключения другими персонажами пьесы она совершит наибольшее количество поступков. Пока остальные мечтают, разговаривают, переживают, объясняются и страдают. Наташа действует. Как, в буквальном смысле слова, *действующее* лицо драмы, она— лицо самое активное. Вот уж кто поистине человек действия. И дела. Она очень многое успеет сделать за эти три с половиной года в Прозоровском доме, и к концу пьесы, к финалу, у нее есть все.

Двое детей, мальчик и девочка. Муж — член земской управы, сам председатель земской управы, Протопопов Михаил Иванович — в очень близких друзьях. Весь генеральский дом, весь, целиком — ее.

Ольга с Анфисой уже живут при гимназии на казенной квартире (и возможно, не без "протекции" Натальи Ивановны была выбрана Ольга начальницей. Наташа ведь "обещала" ей это в третьем акте). Маша в дом уже не ходит, Ирина уезжает завтра, и скоро "придел подвода за вещами".

Все. Она их "одолела". Сестры побеждены, они спасаются бегством из собственного дома, а Наталья Ивановна уже строит планы. Все, с завтрашнего дня она уже здесь одна. Значит так, прежде всего, доверительно сообщает Наташа сестрам, она велит "срубить эту еловую аллею" (ту самую, которой несколькими минутами раньше любовался перед уходом Тузенбах— "какие красивые деревья и. в сущности, какая должна быть около них красивая жизнь!"), "потом вот этот клен" (о котором тоже говорил Тузенбах. что это дерево "вместе с другими качается от ветра"), но зато вместо всех этих деревьев, елей и клена Наталья Ивановна велит понасажать цветочков: "...цветочков, цветочков, и будет запах..." Вот так. И можно не сомневаться, что все имен-

но так вот и будет. Наталья Ивановна осуществит все свои намерения. Она знает, как это сделать. Она-то — знает...

А сестры начнут все сначала.

Маша. Мы останемся одни, чтобы начать нашу жизнь снова.

Ирина. ...Завтра я поеду одна, буду учить в школе и всю свою жизнь отдам тем, кому она, быть может, нужна. Теперь осень, скоро придет зима, засыплет снегом...

Ольга. ...кажется, еще немного, и мы узнаем, зачем мы живем, зачем страдаем... Если бы знать, если бы знать!.. *(И — после реплики Чебутыкина — еще раз про то же самое.)*

Ольга. Если бы знать, если бы знать!

***Занавес***

Гак что же. значит, Наташа сильнее сестер? На чьей стороне победа?

Это ведь как посмотреть, чьими глазами. Событийный анализ дело хитрое. На каждый поворот драмы, факт или событие существует несколько точек зрения. И каждая из них субъективно справедлива. Один и тот же факт совершенно по-разному может восприниматься режиссером, актером-исполнителем, персонажем, другими действующими лицами. А самое тонкое и самое важное — взгляд автора, его отношение к этому факту или событию. Понять позицию автора — приблизиться к постижению сверхзадачи, "аналогичной с замыслом писателя".

Мы разбираемся, разговариваем все вместе, весь состав участников спектакля. О чем пьеса Чехова? Что он хотел сказать "Тремя сестрами" и что должны будем сказать мы своим спектаклем, о чем и о ком? В этот первый большой разговор о пьесе (а он оказался и последним, все другие были уже потом, непосредственно в процессе работы, по ходу репетиций) мы не смогли прийти к единому мнению. Позиция режиссера не выглядела безусловно убедительной. Его утверждение о победе сестер, его преклонение перед образом жизни чеховских героинь были встречены некоторыми из исполнителей скептически, с недоверием. Возникли возражения. Было, к примеру, высказано предположение, что Чехов хотел сказать совсем о другом, о том, что нельзя гак жить, как живут сестры, нельзя так не уметь за себя постоять, за себя и за свои принципы. Автор, дескать, печально иронизирует над симпатичными в общем-то его сердцу героями: нет. мол, господа хорошие, так не годится, все вы разговариваете и страдаете, а Наталья Ивановна обирает вас, нельзя же так. Чахнет интеллигенция, не справляется со своим житьем-бытьем, фан газирует много, а делать ничего не делает, не в силах сделать и остается ни с чем. Время просто милых, интеллигентных, прекраснодушных людей уходит. "А жизнь уходит, — говорит Ирина, — и никогда не вернется, никогда, никогда мы не уедем в Москву... Я вижу, что не уедем..."



Так что же — права Наталья Ивановна? Нет, конечно же, нет, никто ее и не защищает— зачем же так примитивно, но и как сестры — тоже нельзя. Ирина, например, в первом акте говорит, что она знает, "как надо жить": "Человек должен трудиться, работа! ь в поте лица". А потом поступает на одну службу — бросает, на другую — снова бросает, а в третьем акте уже: "...не могу я работать, не стану работать". Почему? Так знают они или не знают, как надо жить? Похоже, не знают.

И еще — вопросы и недоумения в полемике с режиссером. А что мужчины, Тузенбах и Вершинин? Почему Тузенбах, например, даже и не пытался ничего сделать, чтобы добиться любви Ирины? А Вершинин — он что, действительно любит Машу или так — дома нет сил находиться, там жена, вздорная, истеричная, опостылевшая, а он мужчина увлекающийся, его еще лет пятнадцать назад дразнили "влюбленным майором"?.. И потом, если они действительно по-настоящему полюбили друг друга. Маша и Вершинин, то почему не остались вместе, а снова вернулись к тому, от чего бежали — она к недалекому и жалкому мужу своему. Кулыгину, а он — к жене, о которой сам же (и кому — Маше!!) говорит, что она ничтожество?..

Юные оппоненты демонстрируют ясность мышления и достаточно современный, мобильно-динамичный взгляд на вещи, на многие большие и малые вопросы жизни. Это в известной степени естественно и легко объяснимо. Наверное, другого взгляда у них вот так, что называется, с ходу, быть и не может. Но вообще-то. по правде говоря, и споров, и разговоров было в тот день не так уж много. Высказывался асе-таки в основном режиссер. А из исполнителей— совсем не те, кому предстояло сыграть сестер Прозоровых. Вершинина или Тузенбаха. Эти сидели молча —

слушали, думали, вглядывались друг в друга, сосредоточивались на тексте или на чем-то своем.

Актеры не любят много разговаривать по поводу предстоящей работы. А собственно работа актера — репетиция, поиск, все остальное для него умозрительно, в особенности же общие рассуждения и даже режиссерские трактвки. Предлагаемые на самом первом, начальном этапе работы. Актеры могут соглашаться или не соглашаться, но они вовсе не готовы еще к каким-либо серьезным разговорам о пьесе и роли. Притом, что глубоко внутри, неосознанно, роль уже бередит актера, уже зарождается очень смутное предощущение того, что он будет играть, что бы он хотел высказать в роли и как. И он уже хочет попробовать.

Подсознательно, всей своей природой, получив роль, актер уже немедленно рвется в бой. Ему сразу же хочется работать — проверять, пробовать, прикидывать, примериваться к партнерам и обстоятельствам, ему уже хочется... играть. Да, да, не надо бояться этого слова. За столом ли, на площадке, как бы мы это ни называли — читка по ролям, "разведка умом" или "разведка действием", — актер начинает играть. Он даже пытается обмануть, скрыть свое нетерпение и внутреннюю активность (от товарищей, от режиссера и даже от самого себя), но стихия театральной работы все равно подталкивает его к игре — к существованию в вымышленных обстоятельствах вымышленной жизни. От игровой природы театра и актерской профессии никуда не деться. И не надо себя обманывать — пренебрегать этой природой. Иное дело — что актер пробует играть и как. А скрупулезный, рассудочный, головной анализ пьесы, при котором возникает, как правило, бесчисленное количество вариантов — можно ведь трактовать текст пьесы и так, и эдак, — такой анализ, да еще в самом начале работы, актеру не нужен. Позиции своего героя, его нравственную правоту или неправоту, смысл его поступков исполнитель может проверить только эмоционально, в репетициях, в процессе познания себя в роли и роли в себе. Постижение актером характера персонажа — единственно в сценическом соединении с ним.

В свое время бесконечные разговоры и рассуждения актеров и режиссеров в начальной стадии работы над спектаклем, разговоры, солидно подкреплявшиеся в Художественном театре лекциями приглашенных ученых специалистов, порядком напутали



К. С. Станиславского. Чрезмерное "обкармливание" артистов экспликациями, иконографией, докладами и сообщениями по разным вопросам по поводу и вокруг пьесы угрожающе затягивало застольный период. Тем более что и исполнители, уютно устроившись в мягких креслах, тоже весьма охотно пускались в пространные теоретические рассуждения "по поводу", будучи по сути дела эмоционально вовсе не готовыми еще ни к лекциям, ни к рассуждениям. И получалось, что вместо того чтобы подготовить исполнителей к выходу на площадку, наэлектризовать их смыслом, существом произведения и роли, застольный период в подобном качестве только расхолаживал и размагничивал, и Станиславский сказал: стоп.

Он решительно и категорически отрекался отныне от застольного периода, можно сказать, предавал его анафеме, и предлагал актерам начинать работу ("играть"!) фактически сразу же в выгородке, как говорят в театре, на ногах, осваивая простейшие физические действия в обстоятельствах и событиях пьесы. Так был открыт (или придуман — не в названии дело) новый, кратчайший путь к соединению правды жизни тела и духа на сцене — метод физических действий, трансформировавшийся впоследствии в метод действенного анализа пьесы и роли.

Эти открытия Станиславского были продиктованы прежде всего заботами об обновлении системы актерской игры в Художественном театре. Дело в том, что со временем переживание сделатось в театре хорошо освоенной манерой сценического поведения. И только. Переживание стало в основном имитироваться, подделываться. "Переживали", так сказать, головой (знаю, что "переживаю"), да еще каждый, в меру вкуса и мастерства, норовил продемонстрировать свое "переживание" публике. А подлинная стихия настоящего переживания, заполняющего насыщенно, до краев всю психофизику, всю органическую природу актера-человека, стала проявляться в спектаклях все реже и реже.

Новое учение Станиславского помогало восстанавливать гармоническое согласие сознания и психики актера с жизнью его тела. Михаил Чехов, также многое открывший в этом направлении, говорил: "Работаем головой, а тело у нас спит"[42].

Однако мы отвлекаемся от того весьма существенного в жизни спектакля момента, когда в репетиционном помещении впер-

вые встречаются все вместе, друг перед другом, все исполнители и режиссер с пьесой в руках. И надо приступать к работе.

Самое начало... Первая встреча режиссера с участниками будущего спектакля. Как это бывает? Что это — беседа? Репетиция? Обсуждение пьесы? "Первая репетиция всегда напоминает слепого, ведущего слепых, — пишет Питер Брук в очень хорошей книге "Пустое пространство". — В первый день режиссер может выступить с формально построенной речью, объясняя основные задачи предстоящей работы. Или он может показать макет и эскизы костюмов, или же книги и фотографии, или просто пошутить, или заставить актеров прочесть пьесу"[41]. Брук предлагает и другие возможные варианты первого дня работы над пьесой, не все они, очевидно, нам сгодятся: "Иногда можно вместе выпить, или во что-то сыграть, или прогуляться вокруг театра", но выводы английского режиссера представляются, безусловно, справедливыми: "Все это должно сработать в одном направлении. Поскольку никто не в состоянии усвоить сказанное, задача всего, что делается в первый день, сводится к тому, чтобы приблизиться ко второму дню"[44].

Да, это очень важно — начать с верной ноты. И вот уже где воистину полное незнание — как, с чего? Более или менее подходящий для данной пьесы зачин можно только предугадать, вычислить его заранее практически невозможно.

Позволю себе сослаться на примеры из собственной практики. Несколько лет назад мне посчастливилось выступить в качестве постановщика дипломного спектакля по одной из самых замечательных на свете пьес — шекспировской "Ромео и Джульетте". В роли Джульетты выпускалась известная теперь актриса Елена Коренева, в Ромео — ныне актер Театра имени Вахтангова Владимир Вихров. Работа была мучительная и счастливая. С чего начать? Как провести первую репетицию? Никакие известные тогда режиссеру варианты первого дня работы не подходили. Невозможно было заставить себя открыть том Шекспира и прочитать составу (а занят был весь курс, более двадцати человек) вслух шекспировскую трагедию. Нет, ни исполнители, ни. очевидно, сам режиссер еще не были готовы к подобной ответственной акции. Тем более немыслимым представлялся в тот день вариант, что назначенные по распределению исполнители, чинно



усевшись в классе, начнут читать "Ромео и Джульетту" по ролям (!). Вот так вот, запросто, на первой же репетиции. О чем я разговаривал тогда с составом, разумеется, не помню... Кажется, ни о чем, что-то вообще... В конце концов, попросил актеров почитать стихи, самые лучшие, любимые, которые каждый из них знает, — Пушкина, Блока, лирику Маяковского, Пастернака. (Мы обратились к пастернаковскому переводу пьесы.) На следующую репетицию всем исполнителям было задано принести любые на выбор сонеты Шекспира, и опять все вместе вслух читали стихи. И на третьей репетиции — тоже; Шекспира, других поэтов Возрождения и любые, кому что понравится, независимо от распределения ролей, отрывки из "Ромео и Джульетты"...

Помнится, что в первые несколько репетиций я не мог поднять глаз, не мог посмотреть в глаза исполнителям, ощущал некоторую неловкость, а возможно, что и боялся встретиться не с тем выражением лица у кого-либо из них. И, конечно, придавливала огромность, неслыханность масштаба того, что предстояло сделать, во что погрузиться — в мир каких страстей и какой поэзии.

Ромео и Джульетта... А у них всего четыре встречи в пьесе, четыре сцены, две из которых крохотные и на людях. По две-три реплики на балу: знакомство в сумятице общего танца, и чуть больше у Лоренцо, во время тайного венчания. И две, всего лишь две сцены между ними: балкон и утро в спальне Джульетты. И все. Потом уже только склеп — Ромео у тела усыпившей себя (для него — умершей!) Джульетты, и Джульетта около мертвого Ромео. Все.

Что же надо было создать Шекспиру вокруг этих коротких мгновений и внутри них, чтобы оставалось на века, — трагедия?.. И как это суметь постичь театру и как подготовить актеров к постижению такого?

Спектакль начинался медленно. За несколько минут до третьего звонка, когда часть публики была уже в зале, на засыпанную опилками сценическую площадку (художником спектакля был замечательный график, театральный живописец и декоратор С. М. Бархин) выходили юноша и девушка (исполнители центральных ролей) и садились на полу, поодаль друг от друга. Это

были еще не персонажи, а студенты, актеры, которые, облачившись в театральные костюмы, вышли на подготовленную сцену, в реальный, вещественный мир сегодняшнего спектакля (декорации, опилки, бутафория, публика, занимающая места в зрительном зале), чтобы собраться, сосредоточиться, приготовиться к тому, что им предстояло в тот вечер.

Они сидели, опустив глаза, отрешившись от зала, от того, что происходило сейчас за кулисами, от всего, что было до этой минуты (вчера, сегодня, полчаса назад). И ждали...

Когда гасили свет в зрительном зале и включались прожектора, направленные на сцену, юноша и девушка (Ромео и Джульетта) все еще продолжали сидеть на своих местах, не поднимая глаз. Потом, после паузы, такие же собранные, сосредоточенные, из самой глубины сцены, попарно начинали появляться на площадке остальные действующие лица пьесы, они проходили вперед и постепенно собирались в две группы. Слева от нас Монтекки, справа— Капулетти. И только после этого поднимались с пола главные персонажи начинающегося представления... Все это было достаточно напряженно, подробно, актеры собирались сами и собирали, сосредоточивали внимание зала. Чтобы потом, еще немного погодя, получить право всем вместе, всем составом спектакля выйти на авансцену, внимательно вглядеться в темноту зрительного зала и хором, как у Шекспира, негромко начать:

Две равно уважаемых семьи
В Вероне, где встречают нас событья,
Ведут междоусобные бои
И не хотят унять кровопролитья.
Друг друга любят дети главарей,
Но им судьба подстраивает козни,
И гибель их у гробовых дверей
Кладет конец непримиримой розни.
Их жизнь и страсть и смерти торжество,
И поздний мир родни на их могиле
На два часа составят существо
Разыгрываемой перед вами были...

Наверное, то смущение и неподготовленность, та робость, которую все мы (исполнители и я) испытали, когда приступали к работе над пьесой, и наше неординарное, необыденное, а чрезвычайное по серьезности и целомудренности отношение к шекспировскому материалу — все потом сказалось в прологе, в том, как начинался, сосредоточивался каждый раз на глазах у публики наш спектакль.



А вот другой пример. Автор был приглашен на постановку пьесы А. Гельмана "Мы, нижеподписавшиеся..." в один очень хороший, серьезный областной театр. Пьеса была прочитана на труппе еще до отпуска, отлично принята коллективом и включена в рабочий план. В начале нового сезона руководством театра было сделано распределение ролей (в два состава), и накануне приезда режиссера роли были на руках у исполнителей. И вот — первая встреча. Понимая, что пьесу все знают, и, получив вчера роли, актеры внутренне достаточно подготовлены уже к встрече с материалом, который их увлекает, я предложил почитать пьесу по ролям, одному составу — первый акт. другому — второй. Кроме того, хотелось послушать артистов (которых знал еще недостаточно), посмотреть на них и самому сориентироваться в такой вот рабочей обстановке первой репетиции.

К концу репетиции режиссер пришел к выводам, совершенно неожиданным как для исполнителей, так и для себя самого. По мере того, как чтение пьесы подходило к финалу, он все больше и больше убеждался в том, что разговаривать по поводу пьесы и предстоящей работы сегодня не надо, незачем. А за столом сидеть вообще больше не нужно, застольный период в этой работе кончился в тот же самый день, что и начался. Назавтра мы уже пошли на площадку. (Разумеется, что все обязательные для каждого спектакля трудности и театральные несчастья не обошли нас стороной, всего хватило сполна, но это уже было потом, позже.) В тот первый репетиционный день казалось, что исполнители прекрасно все понимают: про что написал Гельман, зачем; и что — какие события в пьесе происходят, кто что делает, куда приходит и с чем.

Талантливая пьеса А. Гельмана "Мы. нижеподписавшиеся...", в которой затронуты многие серьезные хозяйственные и нравственные вопросы, сконструирована мастерски. Череда событий, случившихся в купейном вагоне скорого поезда за два с половиной часа дороги от Куманева до Едина, задана автором очень определенно. Зерно пьесы, ее жанровую природу, атмосферу, ее

важную проблематику, не говоря уже об азартно закрученной интриге, исполнители ощутили сразу же. Наверное, оттого еще, что тельмановская пьеса реально и достоверно повествует о том, что все мы очень хорошо знаем. Словом, даже самый обыкновенный разбор в данном случае (и на этом этапе) не понадобился.

Задача первой стадии работы заключалась в том, чтобы сохранить тот человеческий, гражданский запал, с которым пришли актеры на первую репетицию. Еще познакомившись с пьесой два месяца назад, они во многом услышали, "ухватили" ее основную идею, стержень, они прочувствовали сверхзадачу автора. А потом, уже в процессе работы, мы ее упускали, теряли и потом снова и снова пытались вернуть. И, конечно же, неоднократно возвращались к разбору событий, отказывались от того, в чем были уверены поначалу, и строили новые звенья и цепочки обстоятельств и взаимоотношений. Но начинали мы именно так — с ходу, без всяких предварительных обсуждений и "разведок", а просто — "разводили" пьесу в репетиционном зале, в "выгородке", которая при помощи обыкновенных стульев обозначала два соседних купе и вагонный коридор...

Впрочем, хорошую, злободневную (или проблемную) современную пьесу всегда легче понять, поставить и сыграть, чем классическую. Современная драматургия нам ближе, это естественно. Потому что сами мы своей собственной реальной жизнью к этой драматургии причастны. Мы существуем в тех же самых параметрах, что и наши сценические герои, в той же самой социальной среде. Так же одеваемся, живем в таких же квартирах и так же думаем и поступаем. Нам известны, близки и понятны проблемы современной жизни и современной пьесы — производственные, семейные, этические, духовные, идейные. И публика, конечно, тоже все это знает. Вот почему и ждут всегда с таким нетерпением хороших современных пьес и почему их никогда, разумеется, не будет хватать.

Мы говорим, что понять пьесу — это прежде всего означает понять автора, его идеи, его замысел, его сверхзадачу. Но когда мы имеем в виду большую драматургию, классику, задачи наши весьма осложняются еще и тем, что у нас ведь не может быть прямой сопричастности авторскому времени и жизни классических героев. И если на события и проблемы сегодняшней пьесы мы сразу же, одновременно смотрим и своими собственными глазами, то, встречаясь с высокой классической литературой, мы прежде всего вступаем во взаимоотношения с огромным, непознанным еще нами миром художественной и человеческой индивидуальности автора и только его глазами включаемся в постижение смысла, проблем и событий пьесы. И потому "Борис Годунов" для нас не просто и не только народная драма или трагедия, сочиненная А. С. Пушкиным. В пушкинском "Борисе Годунове" нам важнее всего другого сам Пушкин, мир Пушкина. И взгляд Пушкина — на мир и историю. Понять гоголевского "Ревизора" — не просто разобраться в комедии ошибок, приключившейся с чиновником Хлестаковым и городничим по фамилии Сквозник-Дмухановский. Это было бы не так уж и сложно. Попытаться проникнуть в его душевное устройство, постичь фантасмагорию гоголевского мировосприятия — вот задача.

Так же и с Чеховым. Ставя "Три сестры", мы ведь имеем дело не с частной историей Прозоровского дома, мы вступаем в общение со всем творческим и духовным миром Антона Павловича Чехова.

У каждого музыканта свой Моцарт и свой Чайковский. У каждого, кто любит и знает Чехова, — свой Чехов.

Но это право — сказать "мой Чехов" (или как Цветаева: "Мой Пушкин") — надо заработать — своим пониманием Чехова, глубокой внутренней связью с ним, верностью.

Для человека театра лучший способ узнать и полюбить писателя — встретиться с ним в работе, сыграть роль или поставить спектакль. И наш "коллективный роман" с Чеховым — в репетициях. Мы начинаем искать своего Чехова. Все вместе. Ведь, "как бы много он ни работал дома, режиссер не в состоянии понять пьесу наедине с самим собой, — пишет Питер Брук. — Какие бы мысли он ни принес с собой в первый день, они будут постепенно развиваться и обогащаться благодаря процессу, в котором он участвует вместе с актерами... Актерское восприятие становится прожектором для его собственного" .

Вторую репетицию "Трех сестер" мы начинаем с разбора первого акта за столом. Так что же все-таки сегодня за день (или что считать исходным событием пьесы и первого акта) — имени-

ны Ирины или годовщина смерти отца? Внешне очевидно, что в доме справляют именины — ждут гостей, принимают подарки и поздравления, "за ужином будет жареная индейка и сладкий пирог с яблоками".

Но Маше сегодня явно не по себе. Она долго сидит в кресле с книгой в руках, не проронив ни слова, а потом решительно собирается уходить. "Я уйду... Сегодня я в мерлехлюндии, невесело мне", — извиняется она перед Ириной, на что Ольга отвечает: "Я понимаю тебя. Маша". Ольга между двух огней — она и Машу понимает, ей и самой непросто дается этот день, пятое мая, но она же — глава семьи, а в доме сегодня именины.

У кого безусловный праздник, по-детски хорошо, ясно и светло на душе сегодня, так это у Ирины. Она сама говорит об этом: "Я не знаю, отчего у меня на душе так светло!.. Когда я сегодня проснулась, встала и умылась, то мне вдруг стало казаться, что для меня все ясно на этом свете, и я знаю, как надо жить". Но уже через некоторое время, перед тем как пойти к столу, Ирина скажет барону: "Вы говорите: прекрасна жизнь. Да, но если она только кажется такой! У нас, трех сестер, жизнь не была еще прекрасной, она заглушала нас, как сорная трава... Текут у меня слезы". Это уже не первые слезы в пьесе.

И действительно, если вдуматься, то даже и сегодня все оборачивается как-то не так, как, наверное, хотелось бы Ирине. Маша хандрит, глупо и неприятно шутит Соленый, да и знаки внимания какие-то нелепые, случайные. Почему-то пирог от Протопопова, Чебутыкин дарит серебряный самовар, это неловко и несуразно. А Кулыгин (такой аккуратный человек!) презентует имениннице написанную им книгу об истории местной гимназии за пятьдесят лет, но ведь он уже дарил такую книгу Ирине, совсем недавно, на пасху...

Идут репетиции — неторопливо, спокойно, с достаточным интересом исполнителей к пьесе, характерам. Но кажется, что чуточку слишком спокойно, не вяло, но и не интенсивно. Может быть, так надо — Чехов, "трудный" автор? А возможно, что и не нашли еще пока что-то очень для себя важное.

Разбираемся во взаимоотношениях в **Прозоровском** семействе и тех, кто живет или постоянно бывает у них в доме. Часто разговариваем о Чехове. Личность писателя исполнителей занимает.



"про Чехова" — всем интересно. Рассказываем друг другу, что каждый из нас о нем знает, как понимает, за что любит.

По счастливой случайности оказалось, что за несколько месяцев до начала нашей работы ребята всем курсом ездили на экскурсию в Мелихово, небольшую подмосковную усадьбу Чехова, где он подолгу бывал в течение семи, наверно, самых лучших лет своей жизни (с 1892 года по 1899-й). Здесь он сажал цветы и деревья, бесплатно лечил крестьян и выдавал им лекарства, служил в Серпуховском земстве, строил школы, а в трудный холерный год организовал противохолерный санитарный участок. В Мелихове всегда бывало много гостей, здесь были написаны "Остров Сахалин", "Палата № 6", "Студент", многое другое. Ребята говорят о впечатлениях от посещения чеховской усадьбы, как о чем-то гармоничном и добром, что осталось в душе у каждого после мелиховской поездки. Они там были все вместе, в сухой и теплый осенний день, а это эмоционально очень важно...

Мы репетируем первый акт. Начало всегда трудно, а тут еще такая долгая и откровенная экспозиция — Ольга рассказывает о смерти отца, о нынешней жизни семьи Прозоровых, о своей службе в гимназии, вспоминает Москву. В начале пьесы идут большие монологи — по очереди говорят Ольга. Ирина, барон; но здесь же в гостиной присутствуют и другие персонажи. Чем же занимаются они?..

Исполнители устроились полукругом возле режиссерского столика. Мы пробуем просто читать пьесу. И слушать. Вчитываемся в поэтическую мысль Чехова, не в слова, а в интонацию и мысль. На репетицию всегда вызывается весь состав, все занятые в спектакле. Это существенно, так нужно — и тем. у кого много текста, и тем, кто за всю репетицию скажет одну-две фразы. Исполнители сами просят вызывать их всех сразу — им так удобнее всем вместе слушать Чехова и друг друга. Оказалось, например, что исполнительнице роли Ольги начать и произносить такой трудный первый монолог намного легче именно тогда, когда в классе находятся все участники спектакля. Потому что в этом случае создается некий насыщенный общим присутствием круг внимания всех занятых в пьесе к каждой минуте сценической жизни каждого, сосредоточенный круг нашего общего внимания к Чехову. К событиям и идеям "Трех сестер" и друг

к другу. И Ольге очень помогает то обстоятельство, что ее собственное самочувствие, ее мысли и эмоции, то, о чем скажет она сейчас, в самом начале пьесы, важно также и для всех остальных. Все, что говорит и о чем думает один, небезразлично другому.

Мы начинаем привыкать к нашему "кругу", обживаем его. Исполнителям становится все интереснее и важнее принести в общий круг что-то свое, индивидуальное: от роли и от себя лично. Мы увлекаемся этой работой и не собираемся менять "условия игры", наоборот, стараемся насытить, зарядить образовавшуюся репетиционную среду ("круг") необходимым напряжением, эмоциональным и психологическим смыслом. А для этого обязательно подключение ко всему происходящему на репетиции, активной, заинтересованной внутренней жизни каждого исполнителя, независимо от масштаба роли, которую он репетирует.

Нам хочется думать, что в нашей работе над пьесой Чехова стало для нас создание того тесного и сосредоточенного круга внимания, в котором существовали мы в репетициях долгое время и который подталкивал нас к решениям, казавшимся нам тогда смелыми, нетрадиционными, спорными...

Попробуем рассказать об этом подробнее.

По Чехову, в начале пьесы на сцене находятся сестры, потом появляются доктор. Соленый и Тузенбах, еще через какое-то время Анфиса и Ферапонт с пирогом от Протопопова и так далее. У нас же, по нашему решению, на этом этапе работы с самого начала спектакля все персонажи уже были здесь, на площадке. И Андрей, который должен бы, по автору, играть на скрипке в своей комнате, и Вершинин, который приходит к Прозоровым только в середине акта, Наталья Ивановна и молодые офицеры, которые являются в самом конце первого действия, — словом, все без исключения действующие лица пьесы были на сценической площадке с самого начала и оставались там до конца акта.

Нам не нужны были бытовые подробности и оправдания — приходы, уходы. Не важно, что Андрей сидит здесь же и слышит, как Ольга говорит про него, что он располнел. Иногда она даже говорила это, обращаясь непосредственно к Андрею. Ну и что же? Исполнителям это нисколько не мешало. В первом акте почти нет еще ничего такого, чего нельзя было бы сказать при всех



Все всё слышат и во всем участвуют. Долго дожидается своего "появления" Вершинин, но он уже здесь, со всеми, заранее знакомится с жизнью дома, и это очень помогает исполнителю готовиться к своей сцене. А в стороне сидят Федотик и Родэ и что-нибудь тихонечко напевают или подбирают на гитаре, и тоже соучаствуют в общем течении воскресного дня вместе с другими. И напряженно вслушивается, пытаясь вникнуть во все происходящее, старая няня, Анфиса. Все играют ситуацию, все первое действие целиком, как целое, а не только свои роли. Каждый занят не только собой, но и друг другом. И мы очень дорожим этой взаимозависимостью и общим напряжением, которое — внутри нас.

...Мы любим собираться по вечерам, когда успокаивается суматоха дня. смолкает шум коридоров и в помещении училища становится тихо. Хорошо репетировать зимними вечерами: за окнами неуютно, темно, а у нас светло, тепло, дружно, и мы заняты общим, очень хорошим и важным для всех нас делом. Мы сами образовати, составили нужный нам крут, надышали его собственным теплом, общим участием и вниманием.

Наши репетиции того периода, наверное, можно было бы принять за нечто среднее между работой за столом и на площадке. Исполнители располагались достаточно свободно, с тетрадками текста в руках в некоей условной репетиционной выгородке (казалось бы, несколько беспорядочной, случайной, составленной из тех предметов, что были под руками)— большой старый диван, фортепиано, два кресла у круглого столика, еще кресло, в глубине стол побольше и еше стулья. Иногда кто-нибудь переходил из одного угла комнаты в другой или подсаживался к партнеру. Но главное, принципиальное для нас заключалось в том, что мы репетировали всё сразу, а не по сценам, и все вместе. Важно было, что все находились в комнате одновременно и все были "завязаны" общим сценическим действием. Уходов или выходов на сценическую площадку, как таковую, не было. Потому что для нас тогда и не существовало ничего другого, кроме этого репетиционного помещения. Нам казатось. что мы не имеем еще права играть весь дом Прозоровых. То есть то обстоятельство, что помимо того, что было здесь, в классе (назовем условно нашу

выгородку гостиной), существуют также и прихожая, кухня, комната Андрея, спальни девушек. Нет, мы пока еще в это ни во что не верили, не могли оправдать всего дома. А потому и не нуждались в приходах откуда-то или уходах куда-то. Для нас реальной была только эта аудитория с диваном, креслами, фортепиано, стульями. Этот небольшой, ограниченный четырьмя натуральными стенами мир. в котором мы искали пути к соединению с чеховской пьесой, ее сугубо внутренними поэтическими обстоятельствами.

Мы жили в своем времени и своей среде. А реалии чеховского быта и времени — костюмы, манера поведения, реквизит, достоверность внешних обстоятельств— нас тогда вовсе не интересовали. Мы, как нам казалось, пробивались к поэтической правде Чехова, очищенной от всяческого правдоподобия и театральной иллюстративности.

Но все-таки мы тогда еще скорее читали пьесу, а не играли. (Впрочем, не задумываясь над тем, как это называется, — мы репетировали и все.) И возможно даже, что нашу затянувшуюся "игру в крут" вернее всего было бы назвать обыкновенным застольным периодом в его изначальном смысле. Застольным периодом как той стадией работы над спектаклем, когда актеру не нужны еще физические действия, он к ним попросту не готов (незначительные мизансценические переходы не в счет).

Но разве не может быть в репетиции за столом серьезного и насыщенного внутреннего действия, взаимодействия между актерами? "При общении вы прежде всего ищите в человеке его душу, его внутренний мир"[48], — пишет Станиславский, и разве нельзя начинать эти поиски за столом? Станиславский добивался от актера накопления большого внутреннего содержания, аналогичного с "жизнью человеческого духа" роли и лого, чтобы "исполнитель все время своего пребывания на подмостках общался этим душевным содержанием с своими партнерами по пьесе" . И нам казалось, что мы как раз и занимаемся накоплением душевного содержания у каждого, кто занят в нашем спектакле. Мы стремились к постижению и правды взаимоотношений, и правды характеров, пытались приблизиться к жанровому ощущению чеховской драмы, искали ее атмосферу, тональность.



Словом, пафос авторских рассуждений сводится к тому, что и за столом можно провести время с пользой для дальнейшей работы над спектаклем. "Творческое воображение может активно работать при мысленном действии или же спать даже тогда, когда актера заставляют работать методом действенного анализа"[48], — пишет А. Д. Попов.

Процесс создания спектакля всегда, всякий раз индивидуален. И лишь бы только по-настоящему было ради чего и что делать режиссеру и актерам — за столом ли, в этюде, в условной или уже в соответствии с макетом сооруженной выгородке.

Но в чем мы ни секунды не сомневаемся, так это в том безусловном факте, что в обстоятельствах, в которых мы тогда существовали в пьесе, было одно очевидное преимущество: исполнителям нельзя было врать, изображать характеры, эмоции или события. В условиях сочиненного нами крута пристального внимания всех к каждому сценическая ложь выглядела бы слишком очевидной. Наверное, в этом и был главный смысл первоначального этапа работы — в стремлении к правде, конкретности и простоте, то есть естественности и текста, и душевных движений персонажей. И это, разумеется, пригодилось нам потом, в совершенно иных условиях настоящей сцены и зрительного зала на триста мест. "Вы скажете: условия сцены. Никакие условия не допускают лжи", — писал Чехов будущей жене в январе 1900 года. (Из того же письма: "...Где— на улицах и в домах — Вы видите мечущихся, скачущих, хватающих себя за голову? Страдания выражать надо так. как они выражаются в жизни, т. е. не ногами и не руками, а тоном, взглядом..."[49].)

Но в те дни, когда мы сочиняли свой "сидячий", казавшийся нам таким откровенно смелым и не традиционным первый акт, мы и не помышляли еще ни о какой сцене. Нам представлялся скорее спектакль "в комнате", распространенный, модный нынче (и во многом прекрасный!) "комнатный театр". Небольшой зал на семьдесят-восемьдесят человек; без сценических подмостков, и чтобы все рядом — Чехов, мы. они (зрители).

Все исполнители здесь же, в условном интерьере рабочей репетиции. Откровенная условность приема — мы еще не играем пьесу, скорее, думаем о Чехове, нежели существуем в заданных им обстоятельствах. Может быть, у нас будет спектакль, как

"подстроенная" репетиция. И тогда кто-нибудь из исполнителей может, например, по ходу действия взять в руки текст, томик Чехова, и просто в буквальном смысле прочитать сцену или монолог. И подумать вместе со зрителями о том, что написал Чехов. Можно также иногда произносить вслух ремарки и так далее.

Мы тогда даже представить себе не могли, что пройдет всего несколько месяцев и все-все будет по-другому. (Да, поистине неисповедимы эти пути — от незнания к знанию — в спектакле.) Никакого чтения пьесы вслух под тихий гитарный аккомпанемент, никаких коллективных "чеховских радений" в четырех стенах! Все наоборот: большая сцена, показавшаяся нам сперва огромной, рампа, выходы из-за кулис, на сцене, разумеется, только те, кому и положено там быть,согласно авторским указаниям. И вообще — ничего не надо придумывать "по-новому"! Эта позиция становится теперь девизом нашей работы. Мы хотим, чтобы в спектакле все было именно так, как в пьесе, как задано самим Чеховым. Мы хотим понять и попытаться сыграть только то, что написано.

И мы начинаем ставить спектакль почти в полном соответствии с чеховскими ремарками. (И даже появляется такая озорная мысль — а вдруг это и будет "новое", потому что давно уже так никто не ставит, так по-старому?) А нам все чрезвычайно нравится, и неожиданно для самих себя становится удобно существовать в спектакле именно так. как написано у Чехова, по ремаркам: Маша "встает и напевает", "обе смеются от радости", "пауза", "за сценой игра на скрипке", "кланяется", "собирается уйти", "пауза"... Маша с книгой, Чебутыкин с газетой, Андрей с детской колясочкой... А как нам нравятся все шумы, все звуки, услышанные Чеховым в Прозоровском доме! Какая богатая и подробная звуковая партитура: бой часов, Машин свист, негромкий смех мужчин, фортепиано, стук в пол, дверные звонки, игра на скрипке. Во втором акте — едва слышная гармоника за сценой, песня няньки, укачивающей ребенка, шум в печке, тихий романс под гитару, громкий вальс на фортепиано, голоса ряженых. В третьем акте за сценой бьют в набат, шум проезжающей пожарной команды и все время, на протяжении всего акта, периодически бьют в набат... Четвертый акт. (В саду.) И "в глубине сада за сценой", многократно — то дальше, то ближе — голоса — кто-то ищет кого-то, зовет, какая-то тревожная перекличка: "Ау! Гоп-гоп!" Это зовут



офицеров, потом кричат секунданты... Кулыгин разыскивает Машу: "Ау! Маша, ау!" За сценой бродячие музыканты — звуки скрипки и арфы... Потом рыдания Маши ("Я пришел проститься... Прощай") и — выстрел ("Слышен глухой, далекий выстрел"). Но еще никто ничего не знает. Ольга смеется шутке Кулыгина, Маша плачет, Наташа кричит на горничную...

А потом — "Уходят. Уходят наши...". Музыка, играют марш. "Все слушают". Мажорные, крепкие звуки военного марша. Духовой оркестр. Трубы.

И шепот Чебутыкина Ольге про то, что стряслось...

> Ольга *(в испуге).* Не может быть!
>
> Ирина. Что? Говорите скорей: что? Бога ради! *(Плачет.)*
> Чебутыкин. Сейчас на дуэли убит барон...
> Ирина *(тихо плачет). Я* знала, я знала...

И — марш. Громко, сильно. "Музыка играет так весело, бодро, и хочется жить!.."

Все это — прекрасно! Это обязательно надо сохранить, все: свист, смех, плач, стук, шум, набат, няньку, гармонику, скрипку, рояль, арфу, духовой оркестр, трубы.

Сохранить, сберечь, потому что все это — во всем, надо всем, внутри всего — Чехов...

И мы теперь вовсе уже не думаем ни о том, чтобы "освоевременить" пьесу, ни о том, что "нужны новые формы", не это нас заботит. Нам бы только прикоснуться, дотронуться — дотянуться до Чехова, до его волшебного и трудного мира "Трех сестер".

А впрочем, может быть, мы нашли новую форму (как хорошо забытое старое) как раз в том именно, что если в наш век "атома и режиссуры", как выразился однажды Товстоногов, по преимуществу принято все-таки переделывать, пересматривать и разрушать, — нам захотелось сохранить?..

Так что же случилось? Как мы попали на большую сцену, почему отказались от идеи комнатного театра? Осмыслить это можно только сейчас, после того, как все произошло и давно уже сыграна премьера. В процессе работы такие переходы из одного качества существования в другое происходят вдруг, как диалектический скачок от незнания к частичному знанию, и причи-

ны, побудительные мотивы подобных изменений в форме и содержании работы далеко не всегда бывают осознаны.

Очевидно, что в пределах комнатного театра нас "обволакивала", завораживала интимность обстановки и камерность актерского существования, мы попадали под власть чеховских "полутонов". Можно было говорить еле слышно, с большими паузами, которые насыщались общим присутствием и нашим отношением к тому, что мы делаем. Мы жили пиететом к Чехову, преклонялись перед ним, больше всего боялись соврать, наиграть, выбиться из общего "тона" и поэтому ограничивались "чтением" пьесы, повествованием о жизни трех сестер. Вместо того чтобы погружаться в предложенные Чеховым обстоятельства, мы о них рассказывали. Исполнители не присваивали себе по-настоящему авторского материала, находились в плену у пьесы, а не в союзе с ней. И наступил такой момент (а он не мог не наступить— по законам "романа" театра с пьесой), когда мы вдруг почувствовали, что не справляемся с Чеховым, не соответствуем ему, потому что всего, что мы делаем, мало. Мало по смыслу и по жанру. Мы обнаружили, что "полутона" оборачиваются монотонностью, и актеры не исчерпывают и малой доли из предложенного автором многообразия обстоятельств. Несмотря на все усилия и старания, наши сценические задачи не были "аналогичны" замыслу писателя, наша работа не дотягивалась до Чехова, до осознания его сверхзадачи в пьесе.

Вот что пишет Станиславский о сверхзадаче автора пьесы, о ее происхождении: "Подобно тому, как из зерна вырастает растение, так точно из отдельной мысли и чувства писателя вырастает его произведение. Эти отдельные мысли, чувства, жизненные мечты писателя красной нитью проходят через всю его жизнь и руководят им во время творчества. Их он ставит в основу пьесы и из этого зерна выращивает свое литературное произведение. Все эти мысли, чувства, жизненные мечты, вечные муки или радости писателя становятся основой пьесы: ради них он берется за перо. Передача на сцене чувств и мыслей писателя, его мечтаний, мук и радостей является главной задачей спектакля"[50].

Что же мы знаем о мыслях, чувствах, жизненных мечтах, вечных муках и радостях Антона Павловича Чехова? Какие из



этих мук и радостей руководили им в процессе создания пьесы "Три сестры"?

Мы знаем, что Чехов ненавидел пошлость в жизни и рабство в человеческой натуре и что был до чрезвычайности требователен прежде всего в самому себе в этом смысле. Знаем, что в его "Записных книжках" есть такие строчки: "То. что мы испытываем, когда бываем влюблены, быть может, есть нормальное состояние. Влюбленность указывает человеку, каким он должен быть" . Это написано рукой не юноши, а уже зрелого человека и популярного литератора. Мы знаем об очень нежном отношении к Чехову Л. Н. Толстого, который еще при жизни писателя сказал, что "Чехов— это Пушкин в прозе". Известно, так сказать, и общественное лицо Чехова: работа в земстве, отказ от звания академика в знак протеста против отмены царем Николаем решения о приеме в члены Российской академии М. Горького: отношение к делу Дрейфуса, серьезный конфликт с Саввой Морозовым из-за условий труда рабочих на Морозовских фабриках, другие поступки.

Один из основных мотивов чеховской прозы и драматургии — мучительное для человека несоответствие между тем, как бы он хотел жить, как надо бы жить, и реальностью его повседневного существования. Как правило, герои Чехова не знают выхода, хотя многие отчаянно ищут его, но только единицам, некоторым из них удается осуществить свое стремление к неординарному, необыденному образу жизни. И возможно, что не случайно именно в последнем рассказе Чехова "Невеста" его героине Наде хватает все же сил сознательно, целеустремленно переломить свою судьбу и вырваться, уйти от предназначенной ей жизни в другую — свежую, еще неизвестную, трудную, может быть, даже опасную, но главное — новую жизнь.

В воспоминаниях В. В. Вересаева приводится его диалог с Чеховым по поводу "Невесты".

"Антон Павлович спросил:

— Ну что, как вам рассказ?

Я помялся, но решил высказаться откровенно.

— Антон Павлович, не так девушки уходят в революцию. И такие девицы, как ваша Надя, в революцию не идут.

Глаза его взглянули с суровой настороженностью.

— Туда разные бывают пути"[52].

Передовые общественные воззрения Чехова бесспорны, что же касается его личной жизненной философии, то мы знаем о ней очень мало, помимо того, о чем можем судить по произведениям писателя. Должно быть потому, что как частное лицо Чехов удивительно деликатен и ненавязчив в суждениях. Эту черту подмечал Пастернак и тоже сравнивал Чехова с Пушкиным, говоря о "застенчивой честности Пушкина и Чехова, их простоте и детскости, их скромном трудолюбии". "Высшее в судьбе художника — когда его личная жизнь, жизнь для себя, а не напоказ, не для других, становится благородным примером без нарочитости и торжественных приготовлений..." (Цитирую по воспоминаниям А. Гладкова "Встречи с Пастернаком". —*А. Б.)* Личная жизнь Чехова, его нравственная позиция лишены даже малейшей позы или нарочитости. В рассказе "Припадок", характеризуя своего героя-юриста Васильева, Чехов пишет: "Есть таланты писательские, сценические, художнические, у него же особый талант — *человеческий.* Он обладает тонким, великолепным чутьем к боли вообще. Как хороший актер отражает в себе чужие движения и голос, так Васильев умеет отражать в своей душе чужую боль. Увидев слезы, он плачет; около больного сам становится больным..."[53].

Сам Чехов в высочайшей степени наделен талантом человеческим, который прежде всего — в душевной тонкости и обостренном восприятии чужой боли.

Мы останавливаем сейчас наше внимание наличности Чехова, потому что, согласно учению Станиславского, понять сверхзадачу автора — это значит разгадать главное в нем, "сверхсознательное, непередаваемое",то, что составляет существо его "жизни духа".

"Сверхзадача и сквозное действие, — пишет Станиславский, — прирожденная жизненная цель и стремление, заложенные в нашей природе, в нашем сокровенном "я"[54].

Станиславский считает, что природу сверхзадачи, корни жизненных устремлений следует "искать в религиозных, общественных, политических, эстетических, мистических и других чувствах, в прирожденных качествах или пороках, в добрых или злых началах, наиболее развитых в природе человека, тайно руководящих им"[55].

Так вот, если думать о том, что же руководило Чеховым в его писательском труде и, в частности, при создании драмы "Три сестры", что составляет существо его личностной природы, его сокровенное "я", сквозное действие и главное устремление его духовной жизни, то нам кажется, что это чувство душевной боли за человека и убежденная вера в силу человеческого духа, в его безусловную конечную победу над пошлостью, безнравственностью и бездуховностью в жизни. И только исходя из этой великой боли и великой веры следует искать сверхзадачу Чехова в пьесе.



В процессе создания спектакля соединение со сверхзадачей автора во многом зависит от уровня постижения жанровой природы произведения. Автор очень серьезного исследования комедии "Горе от ума" и личности самого А. С. Грибоедова, А. А. Лебедев в книге "Грибоедов (факты и гипотезы)" пишет: "Смысл и жанр произведения в истинном искусстве неразделимы"[56]. Эта лебедевская мысль представляется нам не только смелой, но и справедливой. Действительно, жанр — это уже решение. Точно найденный жанр может стать "зерном" спектакля. Угадать жанр и выдержать, добиться его воплощения — значит, решить пьесу по смыслу, по цели и сверхзадаче.

Жанровое определение в чеховской драматургии — дело сложное, чуть ли не "заколдованное". Сам автор называл "Чайку" и "Вишневый сад" комедиями. Над этой головоломкой трудятся исследователи и театры уже семь десятилетий.

"Я хочу поставить "Чайку". Театрально. Так, как у Чехова", — пишет Вахтангов. "У Чехова не лирика, а трагизм. Когда человек стреляется, это — не лирика. Это или Пошлость, или Подвиг. Ни Пошлость, ни Подвиг никогда не были лирикой. И у Пошлости, и у Подвига свои трагические маски" . Эти записи в тетради Е.Б.Вахтангова помечены мартом 1921 года. А в вышедшей совсем недавно книге "Профессия: режиссер" А. В. Эфрос также, вслед за Вахтанговым, противопоставляет в Чехове лирику трагизму: "...я все больше и больше убеждаюсь в том, что пьесы эти совсем не лиричны, совсем там не "сонная одурь". Они, эти пьесы, в полном смысле слова трагичны... Какие там "полутона и паузы", какая "грусть", когда чуть ли не с первых слов люди там с такой яростью открывают свои чувства, с такой откровенностью и темпераментом"[5] , — пишет Эфрос. Правда, он почему-то уверен, что "только *сегодня* Чехова надо ставить *от-*

*крыто трагично"*. Впрочем, это естественно, каждый режиссер должен быть убежден именно в сегодняшней правоте своей позиции.

Совпадение точек зрения Вахтангова и Эфроса (несмотря на разделявшие их почти шестьдесят лет) на жанровую природу чеховской драмы, конечно же, не случайно. Трагическое ощущение жизни заложено в самих пьесах Чехова.

Следует, однако, иметь в виду, что режиссерское толкование жанра заметно отличается от литературоведческого. Как и шекспировские драмы, пьесы Чехова в качестве литературных произведений не претендуют на чистоту жанра. Наоборот, и у Шекспира, и у Чехова принципиально как раз именно соединение в одной пьесе противоположных жанровых стихий. В этом смысле, разумеется, высокая лирика ни в коем случае не исключает подлинного трагизма. Но когда режиссер говорит о жанре, он чаще всего находит одно-единственное определение, такое, которое помогает ему ощутить зерно спектакля, выявляет путь театра к сверхзадаче автора. И в данном случае, думая о чеховском трагизме, и Вахтангов, и Эфрос более всего полемизируют с лирической интонацией в традиционных мхатовских трактовках Чехова. А для сценического решения пьесы, для определения жанра как главной сущности спектакля, эти понятия — лирическое и трагическое — совершенно различны.

Итак, речь идет о трагическом звучании Чехова. И не дает покоя жесткая, бескомпромиссная постановка вопроса Вахтанговым — Пошлость или Подвиг. Или — или, одно из двух.

В вахтанговской дилемме важно именно противопоставление: или — или. Ведь можно рассудить и так. что подвиг в чеховских пьесах как раз и заключается в борьбе с пошлостью, а наглое царство житейской пошлости делает нормальное, не рабское и не свинячее существование человека в таких условиях равнозначным подвигу. То есть в каждой пьесе есть и пошлость, и подвиг, и то, и другое. Это справедливо, но только не в том случае, когда мы имеем дело с театральным решением, с трактовкой пьесы. Вахтангов оценивает конкретное событие (выстрел Треплева), а такая оценка в результате всегда должна быть однозначна, определенна, потому что от этого зависит решение. Режиссер обязан выбрать про что. о чем он ставит спектакль — о



Пошлости или о Подвиге. В этом случае одно исключает другое. Это принципиально.

Реализуя режиссерский замысел, приходя в процессе работы над спектаклем к тому или иному идейному, жанровому и смысловому решению, театр озабочен тем, чтобы сделать сверхзадачу автора пьесы своей собственной. Для этого режиссер и актер должны проникнуться мыслями, чувствами, мечтами и муками писателя и соединить их со своими мыслями, чувствами, муками и радостями. И так же точно, как мы говорим о сокровенных жизненных устремлениях и душевных свойствах автора, мы должны помнить и о прирожденных жизненных целях и устремлениях, существующих, объективно заданных в сокровенном "я" человеческой природы актера или режиссера. И потому, очевидно, каждый находит у одного и того же автора свое, один будет соединяться с одним в Чехове, а другой — с другим.

Так о чем же "Три сестры" — о Пошлости или о Подвиге?.. Или о чем-нибудь еще?..

Наверное, кто-нибудь поставит спектакль о неистребимой пошлости, которая казнит, мучит и одолевает трех сестер. Мы же хотели сказать своим спектаклем об их жизненном подвиге. Кому-то, очевидно, просто ближе существующее в пьесе неприятие пошлости жизни; нас же увлекла идея человеческого подвига.

Всегда ли гарантированы мы от того, что пороки или злые начала не возобладают в человеке в момент решения им той или иной художественной задачи? Иными словами, может ли быть сверхзадача со знаком "минус", сквозное действие, исходящее из злых жизненных устремлений? Очевидно, может, и тогда — чем лучше, тем хуже. Чем больше в таком случае *мастерства, искусства* в произведении, тем хуже для жизни, тем вреднее для человека. Что значит произведение со знаком "минус"? Это то. которое не служит добру, которое направлено против человека, не созидает, а разрушает. Впрочем, в таком случае это уже не искусство, а антиискусство. Потому что истинное искусство и художественное творчество не могут существовать вне человеколюбия, вне высокой гуманистической идеи. Искусство всегда нравственно. Потому что оно — о человеке, за человека и в помощь человеку. И если этой высшей цели может служить трагедия Пош.то-

сти жизни — значит, такое прочтение материала правомочно, закономерно. И пусть будет такой спектакль по Чехову. Но, как и о чем бы ни говорил художник, цель его — созидание гармонии мира.

Чеховская интеллигентность, его великий писательский дар более, чем другому, служили идее гармонизации мира.

Так что же? Трагизм Подвига или трагедия Пошлости?

В последние десятилетия чеховские пьесы неоднократно ставились именно о пошлости, разъедающей все живое, засасывающей человека — пошлости быта, бытия, повседневной реальности. Лет пятнадцать назад так поставил "Три сестры" один знаменитый тогда европейский режиссер. Он все в спектакле подчинил этой удушающей власти пошлости. Пошлой жизнью жили в пьесе практически все персонажи Чехова. Может быть, больше других погряз в непролазной тине житейской пошлости Вершинин. Эту свою идею режиссер подчеркивал тем, что вводил в спектакль интермедии, из которых становилось очевидно, что роман Вершинина с Машей просто заурядный, очередной адюльтер, точно такой же, какой бывал у него уже многократно, судя по всему, в каждом городе, где квартировала артиллерийская часть подполковника Вершинина. На сцену выводилось множество провинциальных Маш, чей сердечный покой был нарушен словоохотливым батарейным командиром...

Да, любая пьеса, и классическая в том числе, не музейная реликвия, а материал для театральной работы. Пьеса воссоздается и рождается как сценическое представление только в театре. И разумеется, что театр не может обойтись без своеволия в обращении с пьесой, не может не проявить своей воли в соединении с автором. Вопрос только в том, на что эта воля направлена. Вахтангов думал о том, чтобы сказать о Пошлости — трагически. Но может получиться и так, что о пошлом — пошло...

Двадцатидвухлетний студент-медик Московского университета Антон Чехов напечатал в юмористическом журнале "Москва" (за подписью "Человек без селезенки") театральный фельетон о премьере "Гамлета" в одном частном московском театре:

"Гамлет" на Пушкинской сцене был встречен с удовольствием. И публика была многочисленна, и господа артисты повеселели. Никто не зевал и тоски не чувствовал, несмотря на все нижеписанные промахи. Из театра никуда не тянуло. Сиделось охотно.

Г. Иванов-Козельский не силен для Гамлета. Он понимает Гамлета по-своему. Понимать по-своему не грех, но нужно понимать так, чтобы автор не был в обиде. Все первое действие г. Иванов-Козельский прохныкал. Гамлет не умеет хныкать. Слезы мужчины дороги, а Гамлета и подавно... Г. Иванов-Козельский сильно испугался тени, так сильно, что даже его жалко стало. Он сжевал и скомкал во рту все обращение к отцу. Гамлет был нерешительным человеком, но не был трусом, тем более, что он уже готов был к встрече с тенью"[59].

Понимать по-своему не грех, но нужно понимать так, чтобы автор не был в обиде. Театральное своеволие иногда трактует пьесу вопреки авторской воле. Неожиданность в театре всегда заманчива и необходима. Да без нее просто и не обойтись, какой же театр без неожиданностей?! Сценические реформы Станиславского и Немировича-Данченко, первые спектакли Художественного театра были вызывающе, революционно неожиданны, они шокировали тогдашних театральных завсегдатаев. Но когда в нынешнем МХАТе "Утиная охота" А. Вампилова ставится в перекроенном, перетолкованном театром варианте, можно и обидеться на театр за одного из самых лучших наших драматургов.

Пьеса Вампилова построена на воспоминаниях Зилова, в этом и нравственный смысл, и стилистика "Утиной охоты". На протяжении нескольких утренних часов первого дня отпуска, накануне утиной охоты, герой пьесы Зилов, застигнутый дома затяжным осенним дождем и тяжелым похмельем, оказывается вынужденным сделать попытку разобраться в своей жизни, исследовать историю своего собственного человеческого, нравственного распада. Поэтому — воспоминания. В самой способности Зилова к самооценке заложена Вампиловым возможность для хоть какой-то нравственной перспективы личности героя. В спектакле же Художественного театра прослеживается только фабула зиловской истории последних месяцев — все, что происходило в его жизни с момента получения квартиры до дебоша в кафе и того трудного утра в канун открытия сезона утиной охоты. Сам факт воспоминаний театром вообще выброшен. Но у

Вампилова все реальные события пьесы временно происходят исключительно в это утро, в течение нескольких часов, в нсприбранной комнате Зилова. И основные события именно здесь (розыгрыш с похоронным венком, телефонные звонки, воспоминания как самооценка и исследование, решение и попытка самоубийства). Все же остальное в пьесе — это то, что было с Зиловым раньше, те отдельные картины жизни, которые возникают сегодня в зиловском сознании. Отказавшись от заданного Вампиловым приема воспоминаний, театр не только нарушает поэтику пьесы, но и принижает ее нравственный смысл. Можно сказать, что спектакль не до конца следует сверхзадаче автора, то, что сделано театром, не вполне "аналогично" замыслу писателя.

Понятная, естественная режиссерская страсть к проявлению своей воли в материале переходит иногда границы дозволенного, и театр разрушает то, что разрушать грешно. В молодежном театре-студии на Красной Пресне шекспировский Отелло разговаривает сам с собой с помощью реплик, принадлежащих по тексту Шекспира антагонисту Отелло Яго. А самого такого персонажа, как Яго, в спектакле краснопресненцев вообще не существует. Здесь и Отелло, и Яго — один человек, и именно это противоречие (добро и зло в одном лице, в одной человеческой природе) мучает краснопресненского мавра больше, чем что-либо иное... Ну, разве об этом у Шекспира? И разве не весь смысл трагедии в том, что душа Отелло чиста?

Сверхзадача в настоящей драматургии всегда труднодостижима. И, не справляясь с ней, театры (чаще всего бессознательно) принижают авторские идеи или, скажем так, приспосабливают высшие цели пьесы и даже ее художественную структуру к возможностям и вкусу режиссера и исполнителей. Драма может обернуться театральным повествованием или мелодрамой, притча заурядной житейской историей, мистерия превращается в политический плакат, трагифарс в сатиру, сатира в водевиль.

Снижение жанра обычно ведет к снижению идеи. Но бывает и хуже, когда разрушение, искажение жанра пьесы влечет за собой резкое искажение, переиначивание вложенного в нее автором смысла. И тогда происходит подмена, подтасовка, например, драма (или трагедия) подвига низводится, подменяется пошлым ко-



мизмом. Что называется, своими ушами довелось однажды услышать на занятиях лаборатории режиссеров народных театров трактовку "Трех сестер", которая предполагала решение чеховской пьесы в жанре "сатирической комедии". Смысл "комедии" в этом толковании сводился к тому, что все чеховские персонажи нелепы, нелепы и беспомощны, а потому смешно, комично несоответствие между иллюзиями героев и их реальными возможностями, и многое в пьесе достойно сатирического развенчания.

Концепция выглядела чрезвычайно бойко, "смело" и уж куда как "неожиданно". Вершинин — болтун, демагог и армейский дон жуан, Прозоров Андрей — ничтожество, Чебутыкин — отъявленный бездельник, приживал и посмешище, "доктор", который "все забыл" и не умеет лечить, — словом, эти трое — объекты театральной сатиры. Все, что происходит с Кулыгиным, — комедия положений, Соленый, Анфиса, Ферапонт — также персонажи комические, Наташа... Наташа тоже лицо комедийное. Она и врушка, и "себе на уме", и мужа обманывает, нечто вроде хорошенькой субретки из французской комедии. Наташа — это "норма", нормальный житейский здравый смысл, само здоровье. А кое в чем ее даже и понять можно. Живется ей несладко в Прозоровском доме — с тряпкой, слюнтяем и картежником мужем и с двумя золовками, нервными до истеричности. Наташа делает все, что в ее силах, чтобы не ссориться с сестрами, обхаживает как только может двух капризных болезненных и уже стареющих барышень. А те в отчаянии мечтают единственно лишь об одном — встретить подходящего человека и полюбить его (Ирина) или хотя бы уж просто выйти замуж (Ольга), даже без любви, даже за старика. И вообще вся жизнь трех сестер — сплошная цепь компромиссов: Машино супружество, согласие Ирины на брак с бароном, которого она откровенно не любит, а Ольга, казалось бы, самая сильная из них — "не хотела стать начальницей и сделалась ею" и тоже: "...я бы вышла замуж без любви. Кто бы ни посватал, все равно бы пошла..." Где же принципы? А что это за иде-фикс с Москвой? Почему же они туда не уезжают?

А Прозоровский дом? Вечно посторонние люди, "проходной двор", пьющий доктор в нахлебниках, этот мрачный штабс-капитан, Соленый, кавардак какой-то, а не почтенное семейство, не дом, а армейский бивуак. Впрочем, это понятно — много лет

жили без хозяйки, без женского глаза, и привыкли так жить, и. наверное, сам генерал Прозоров — барин и либерал — потворствовал такому вольному стилю в доме. Он и избаловал детей, воспитывавшихся без матери, вот они и выросли взбалмошными, капризными и никчемными. Ольга в известной степени исключение, она и тащила на своих плечах весь дом. вот и надорвалась. А теперь весь этот воз взвалила на себя Наташа... Словом, сатирическая комедия... Так ведь можно договориться черт-те до чего...

Ни один режиссер никогда не признается в том. что он воспользовался пьесой для упражнений в толковании своих собственных представлений о жизни. И наоборот, всегда сошлется на то, что спектакль поставлен "по автору", ибо именно так он. режиссер, видит сегодня Чехова, Шекспира, Гоголя или Грибоедова. И прибавит еще, что Чехов, скажем, разный: мог быть не только добрым и нежным к людям, но и злым и беспощадно язвительным к их порокам и образу жизни. И все это будет правда. I [равда и то. что данный режиссер именно так и видит Чехова, и то, что существует еще и фактор времени, сегодняшнего дня, а время всегда готово вмешаться в концепцию спектакля, и в частности в определение его жанра сегодня. Правда и в том. разумеется, что Чехов разный. И в каждом удавшемся спектакле и Чехов, и Шекспир обязательно будет другой, особенный и неожиданный, непременно созвучный нашему времени и сегодняшним проблемам и принадлежащий только данному театральному коллективу. Все это так. И требуется только единственное — "чтобы автор не был в обиде"...

Не мог А. П. Чехов насмехаться над Вершининым, потому что он вложил в вершининские монологи многие свои личные, сокровенные чувства, мысли и жизненные мечты. Чехов сам верил влучшую жизнь и надеялся на будущее России. Ни в коем случае нельзя, конечно, отождествлять самого Чехова ни с Вершининым, ни с Тузенбахом, но и тот, и другой близки Чехову духовно, как близкие и дорогие ему Ольга, Маша и Ирина.

В нашем распоряжении имеются документы, письма и воспоминания, в которых сам Чехов говорит о жизни словами подполковника Вершинина.

Из письма, написанного Чеховым через три года после окончания "Трех сестер", за несколько месяцев до смерти: "Я все по-



хварываю. начинаю уже стариться, скучаю здесь, в Ялте, и чувствую, как мимо меня уходит жизнь и как я не вижу многого такого, что. как литератор, должен бы видеть. Вижу только и, к счастью, понимаю, что жизнь и люди становятся все лучше и лучше, умнее и честнее — это в главном..."[60].

Письмо словно написано рукой Вершинина, тот же стиль, ритм и та же интонация.

> Вершинин. Мои волосы седеют, я почти старик уже, но знаю мало, ах, как мало! Но все же. мне кажется, самое главное и настоящее я знаю, крепко знаю...

А вот что говорит Чехов в воспоминаниях А. И. Куприна: "Знаете ли? — прибавил он вдруг с серьезным лицом, тоном глубокой веры, — знаете ли, через триста-четыреста лет вся земля обратится в цветущий сад. И жизнь будет тогда необыкновенно легка и удобна". Эта мысль о красоте грядущей жизни, так ласково, так печально и прекрасно отозвавшаяся во всех его последних произведениях, — пишет Куприн, — была и в жизни одной из самых его задушевных, наиболее лелеемых мыслей"[61].

И еще из купринских воспоминаний: "Странно — до чего не понимали Чехова! Он — этот "неисправимый пессимист", как его определили, — никогда не уставал надеяться на светлое будущее, никогда не переставал верить в незримую, но упорную и плодотворную работу лучших сил нашей родины"[62].

Так как же, в конце концов, определяем мы жанр нашего студенческого спектакля "Три сестры"?

Не будем говорить о трагедии, мы о ней, признаемся честно, и не помышляли, да и у Чехова сказано: драма. И вот к постижению драматизма жизни, драмы характеров и положений пьесы Чехова, мы и стремились.

В условиях первоначального, комнатного варианта спектакля мы, конечно же, находились под обаянием Чехова-лирика и боялись, не смели существовать в вахтанговском смысле театрально ("Театрально. Так. как у Чехова"). И можно ни секунды не сомневаться, что в данном конкретном контексте Вахтангов подразумевает под театральностью в том числе и то, о чем сегодня пишет Эфрос, — открытость, откровенность и обнаженность чувств и человеческих страстей в пьесах Чехова. Жанр драмы, к осознанию которого мы подошли к концу работы, обязательно предпо-

лагает в спектакле истинные человеческие страсти исполнителей и откровенность их проявления. Потому что речь идет о Подвиге жизни трех сестер, а подвиг всегда откровенен.

Подвиг сестер — в преодолении. Преодолении всех тягот, мучений, обид, несуразностей и несправедливостей жизни. Преодоление — всегда победа. Они сильные, а не слабые. Слабый человек не способен к преодолению себя и обстоятельств.

"Надо жить!.." — вот "зерно" пьесы, как мы его понимаем. Это извечный нравственный мотив русской литературы, русской духовной культуры — "надо жить!..". Через все обиды, беды, горе, испытания, самое страшное — человеческие потери — надо жить".

В "Войне и мире" так возрождается к жизни раздавленная, казалось бы, убитая стыдом и горем Наташа Ростова, "и улыбка на ее лице медленно проступает навстречу Пьеру, как отворяется заржавленная дверь...". "Сама погибель, потеря, смерть, по ощущению Толстого, не ужас бездонный, — пишет В. Я. Лакшин, — а тоже часть жизни, переход к чему-то иному, и тяжел лишь момент прощанья и изживанья прошлого, а жизнь не перечеркнута никогда"[63].

Надо жить! Только счастье преодоления боли, драматизма и нечеловеческих трудностей жизни и есть жизнь. В самом высшем нравственном, гуманистическом понимании бытия жизни как процесса глубоко внутреннего, сокровенного, жизни как долга перед жившими, живущими, теми, "кто будет жить после нас".

*Три сестры стоят, прижавшись друг к другу.*

Маша. ...Надо жить...

Ирина. Придет время, все узнают, зачем все это, для чего эти страдания, никаких не будет тайн, а пока надо жить...

Ольга. Музыка играет так весело, бодро, и хочется жить!.. О милые сестры, жизнь наша еще не кончена. Будем жить!..

В одном из первых откликов на премьеру 1901 года Леонид Андреев (писавший тогда под именем театрального рецензента Джемса Линча) подхватывает эту, вдруг так неожиданно мажор-



но прозвучавшую в последнем монологе пьесы мысль и повторяет ее многократно, как рефрен, как заклинание: "Как жаль сестер! Как грустно!.. И как безумно хочется жить! И целую неделю не выходили у меня из головы образы трех сестер, и целую неделю подступали к горлу слезы, и целую неделю я твердил: как хорошо жить, как хочется жить!.. Жить хочется, смертельно, до истомы, до боли жить хочется!.. Не верьте, что "Три сестры" — пессимистическая вещь, родящая одно отчаяние да бесплодную тоску. Это светлая, хорошая пьеса"[64].

У Чехова в финале пьесы сестры заново обретают веру, заново открывают для себя вечные истины смысла жизни. Путь от незнания к знанию существен не только в процессе художественного творчества, это еще и для каждого человека — дорога самой его жизни. Раз и навсегда усвоенное знание или представление о понятиях — багаж обывателя. Это Наташа знает, а сестры ищут. Жизнетворчество — как некое духовное творение человеком самой жизни и собственной судьбы — предполагает и незнание, и сомнение, нравственные метания и переоценку ценностей, а каждая следующая истина может доставаться так же мучительно трудно, как предыдущая.

Решение финала диктуется замыслом, сверхзадачей спектакля. Русская драматургия задает театру несколько замечательных финальных "загадок". Одна из самых ярких — "Народ безмолвствует" в "Борисе Годунове". Заключительная ремарка Пушкина трактуется по-разному: и как критическая оценка сурово *безмолвствующим* народом происходящих событий (и тогда народ здесь— суд истории), но также и как критическая оценка Пушкиным пассивной роли самого *безмолвствующего* народа в данной конкретной исторической ситуации. То или иное толкование зависит от позиции театра, ремарка Пушкина многозначна.

Чеховский финал пьесы не был для нас неожиданностью. Сестры оказались подготовленными к нему всем предыдущим моральным и духовным опытом своей жизни. Но только истинно трагическое потрясение проверяет человеческие возможности, серьезность и осознанность его нравственного выбора.

В книге "Теория драмы в России от Пушкина до Чехова" А. А. Аникст вспоминает о малоизвестной трактовке финала "Трех сестер" критиком М. Ольминским: "В последних словах

Ольги слышится какой-то особенный трепет, точно вот-вот явится на свет эта столь жадно искомая истина, которая минуту назад казалась недоступной". Аникст обращает наше внимание на то. что, согласно концепции Ольминского, "до происшедшего кризиса все мечты сестер были обращены к прошлому. Поняв невозможность вернуться к нему ("Не видать нам Москвы..."), сестры постигают, что "смысл жизни не в возврате потерянного рая. а в служении неизвестному, но светлому будущему" .

'Значит, надо было пройти через все — крушение надежд, муки, оскорбление пошлостью; расстаться с Вершининым, узнать о гибели Тузенбаха— надо было все это вынести, выстоять, преодолеть, не потерять друг друга, надо было, очевидно, пережить очищение страданием, для того чтобы открылась эта "столь жадно искомая истина" — будем жить!

Преодоление. Преодоление и подвиг.

Победа и подвиг сестер Прозоровых в том, что они сумели, все потеряв, — все приобрести. И начать жить сначала. Надо жить.

Писать о пьесе, в которую влюблен, намного легче, чем поставить спектакль.

Конечно же, нам не удалось добиться очень многого из того, что хотелось сделать. Это была работа на преодоление. И мы не смогли преодолеть всего, что должны были. Мы. разумеется, подчинили все драматическому осмыслению жизни персонажей, нам важна была личная человеческая драма каждого из них — и Чебутыкина, Соленого, Кулыгина, Андрея в том числе. Речь ведь идет о несложившихся судьбах, о неслучившихся жизнях, об опустошающем душу одиночестве Андрея, о серьезной интимной драме Кулыгина. о тяжелейшем отчуждении, отторжении от общества Соленого. Но живая ткань чеховской пьесы сложна и многообразна, как сама жизнь. Мы понимаем сейчас, что. скажем, смеются на нашем спектакле мало, меньше, чем надо бы. В частности, Кулыгин и Андрей должны были быть "смешнее", не потеряв драматизма роли, сохранить и юмор и больше "приниматься" зрительным залом. Не сумели мы и в полной мере, со всеми исполнителями, добиться столь важного для нас соединения — человеческой страсти и сценической простоты.



Это возможно, это обязательно нужно в Чехове — жить на сцене страстно и просто, откровенно трагично и абсолютно естественно. Именно так он и выглядит — поэтический театр Чехова.

Наверное, в чем-то мы были слишком робкими. В Художественном театре говорили когда-то: "Не так надо любить на сцене правду, как ненавидеть ложь". Для Чехова это справедливо тысячекратно. Сценическая ложь — это намного больше и вредоноснее, чем просто неправда, и мы очень боялись такой *театральной лжи* в Чехове...

Всегда можно найти себе оправдание или утешение.

Теперь, когда спектакль давно уже играется на публике, независимо от того, хвалят нас сегодня или ругают, мы сами видим все свои изрядные несовершенства. И в одном только, пожалуй, не можем себя упрекнуть — в отсутствии страстного, захватившего всех нас стремления к тому, что Немирович-Данченко называл "честной художественной работой". Выпавшим на долю каждого из нас счастьем коллективного участия в такой работе мы. конечно же, обязаны Чехову. И еще. Проделывая эту самую художественную работу, мы. так нам кажется, сумели приблизиться к своей цели — постижению нравственных уроков Чехова и.значил,пониманиюсверхзадачи его пьесы "Три сестры"

## СВЕРХЗАДАЧА — КАК ДУШЕВНАЯ СУЩНОСТЬ

Еще в спектаклях Общества искусства и литературы, созданного Станиславским за десять лет до открытия Художественного театра, рецензенты обратили внимание на сходство сценических созданий Станиславского-актера с образом Дон Кихота Ламанчского. Тень странствующего рыцаря становится отныне постоянным спутником жизни и театральной деятельности Станиславского. Один из влиятельнейших театральных журналистов начала века А. Кугель назовет Станиславского — Штокмана "Доном Алонзо Добрым", Так звали Дон Кихота односельчане. Б. В. Алперс пишет, что в роли доктора Штокмана Станиславский играл "чудака в современном профессорском сюртуке, трогательного в своей детской чистоте и житейской непрактичности, — каким и был его великий предшественник в романе Сервантеса, такого же

стойкого в убеждениях, так же бесстрашно вступающего в неравный бой в защиту правды и справедливости"[67].

С Дон Кихотом сравнивали Станиславского и в Иване Шуйском из "Царя Федора", и в дядюшке из "Села Степанчикова". и в чеховском Вершинине. Кое-кто и подшучивал над этим сходством, называя Станиславского "Дон Кихотом из Каретного ряда", но всем был очевиден, а с годами становился все нагляднее роднящий Станиславского с героем Сервантеса его духовный максимализм художника— актера, режиссера, театрального руководителя. Бескорыстие Станиславского, его отвага и честность, рыцарская верность своим гражданским и художественным идеалам в искусстве сделались легендой.

К тридцатилетию со дня основания Художественного театра, 29 октября 1928 года был сыгран пятиактный юбилейный спектакль, составленный из отдельных сцен лучших постановок театра: "Царя Федора", "Братьев Карамазовых", "Трех сестер", "Бронепоезда 14-69" Всеволода Иванова. Из "Трех сестер" играли целиком весь первый акт. Маша — Книппер-Чехова. Вершинин — Станиславский. Еще продолжался торжественный спектакль, шла сцена "На колокольне" из "Бронепоезда", а около Станиславского, лежащего на диване в своей гримуборной в вершининском мундире с эполетами, хлопотал вызванный из зрительного зала доктор. В середине акта Станиславский почувствовал сильную боль в сердце, с трудом довел роль до конца... Но больше он на сцену не вышел... Исполнением роли Вершинина в тридцатилетнюю годовщину театра закончилась сценическая карьера великого артиста.

Станиславскому оставалось еще почти десять лет жизни. Состояние здоровье не позволило ему и в качестве режиссера-постановщика трудиться в Художественном театре так же активно, как прежде. (А ведь только за два года, 1926—1927, Станиславский осуществил выпуск четырех выдающихся спектаклей — "Горячего сердца", "Дней Турбиных", "Женитьбы Фигаро" и "Бронепоезда".) Вся дальнейшая художественная деятельность Станиславского была в основном сосредоточена на квартире в Леонтьевском переулке. Здесь он репетировал "Мертвые души". "Таланты и поклонники". "Тартюф", создавал новую оперно-драматическую студию, встречался с актерами, режиссерами.



драматургами, очень много писал и успел подготовить к печати первую книгу по системе, разрабатывал, уточнял, проверял в практических занятиях свои новейшие открытия в области сценического искусства. И весь театральный мир знал, что в Москве, в Леонтьевском переулке, живет и трудится "самый красивый человек на свете", по словам Бернарда Шоу, неугомонный Рыцарь театра Константин Сергеевич Станиславский.

Запись из дневника Л. М.Леонидова: "1939, 6 февраля. Завтра исполняется полгода, как ушел от нас Станиславский. Прошло полгода, но не верится, что его нет в живых... Про себя скажу, что я художественно осиротел. Последнее время я редко встречался с Константином Сергеевичем, но я знал, что в Леонтьевском переулке живет совесть искусства, душа искусства"[68]. Это отношение к Станиславскому как высшему судье в вопросах искусства, душе и совести театра характерно для всех без исключения его учеников, кто жил и работал рядом с ним. Но даже и для тех, кто не соглашался со Станиславским, спорил с ним, моральный авторитет самой личности театрального Патриарха и Дон Кихота был безоговорочен, непререкаем. (В недавно вышедшей книге прекрасных театральных воспоминаний А. Гладкова рассказано об удивительном, всю жизнь ученическом отношении к Станиславскому его "блудного сына" Мейерхольда.)

"Я боюсь смерти Толстого, — писал в одном из писем Чехов. — Если он бы умер, то у меня в жизни образовалось бы большое пустое место. Во-первых, я ни одного человека не любил так, как его; я человек неверующий, но из всех вер считаю наиболее близкой и подходящей для себя именно его веру. Во-вторых, когда в литературе есть Толстой, то легко и приятно быть литератором; даже сознавать, что ничего не сделал и не делаешь, не так страшно, так как Толстой делает за всех. Его деятельность служит оправданием тех упований и чаяний, какие на литературу возлагаются"[69].

И жизнь Станиславского тоже явилась ярчайшим оправданием "тех упований и чаяний", которые на искусство "возлагаются". Мы берем на себя смелость поставить рядом эти два имени, потому что и тому, и другому суждено было не только самим творить по законам высшего смысла и высшей правды в искусстве,

но и сформулировать, передать другим свои принципиальные представления о творчестве пс этим самым законам.

Нельзя недооценивать значения системы Станиславского не только для развития драматического театра, но и для искусства в целом. Учение Станиславского о сверхзадаче как идейной и смысловой цели, компасе творческого процесса и душевной сущности художника является глубоко обоснованным исследованием природы художественного творчества вообще, материалистической философией искусства. Крупнейший советский философ В. Ф. Асмус считал, что в книге "Работа актера над собой" Станиславский проявляет себя как выдающийся философ. "Опыт гениального мастера искусства, — пишет Асмус в статье "Эстетические принципы театра К. С. Станиславского", — подсказывает философские формулы, а формулы становятся принципом конкретного художественного действия"[70].

Бесспорно, что учение Станиславского создавалось в том числе и под влиянием эстетических воззрений и нравственной философии Льва Николаевича Толстого, и мы вправе сопоставить между собой некоторые их взгляды и мысли. В вопросе о душевной содержательности творчества взгляды Толстого и Станиславского безусловно совпадают.

Попробуем вчитаться в основные положения статьи Толстого "Об искусстве".

"Произведение искусства хорошо или дурно от того, что говорит, как говорит и насколько от души говорит художник.

Для того чтобы произведение искусства было совершенно, нужно, чтобы то, что говорит художник, было совершенно ново и важно для всех людей, чтобы выражено оно было вполне красиво и чтобы художник говорил из внутренней потребности и потому говорил вполне правдиво.

Для того чтобы то, что говорит художник, было вполне ново и важно, нужно, чтобы художник был нравственно просвещенный человек, а потому не жил бы исключительно эгоистической жизнью, а был участником общей жизни человечества.

Для того чтобы то, что говорит художник, было выражено вполне хорошо, нужно, чтобы художник овладел своим мастерством так, чтобы, работая, так же мало думал о правилах этого мастерства, как мало думает человек о правилах механики, когда ходит.



А чтобы достигнуть этого, художник никогда не должен оглядываться на свою работу, любоваться ею, не должен ставить мастерство своей целью, как не должен человек идущий думать о своей походке и любоваться ею.

Для того же, чтобы художник выражал внутреннюю потребность души и потому говорил бы от всей души то, что он говорит, он должен, во-первых, не заниматься многими пустяками, мешающими любить по-настоящему то, что свойственно любить, а во-вторых, любить самому, своим сердцем, а не чужим, не притворяться, что любишь то, что другие признают или считают достойным любви"[71].

Для того чтобы сказать в театре что-либо "новое и важное для всех людей", нужна сверхзадача как "всеобъемлющая", идейная, смысловая и художественная цель сценическою создания.

Для того чтобы выразить в спектакле "вполне хорошо" то. что хочет сказать театр своему зрителю, нужна сверхзадача как компас, "направляющий творчество и стремление артиста". Сверхзадача — это отбор, она оставит то, что гармонично и естественно именно дтя данной работы, и отсечет все лишнее; чувство сверхзадачи подскажет художнику жанровую стилистику и другие художественные особенности его произведения.

Для того чтобы актеру и режиссеру выражать в профессии "внутреннюю потребность души", говорить искренне и честно от своего собственного имени, нужно иметь серьезную, значительную сверхзадачу в роли, пьесе и спектакле, необходимо, чтобы то, "что" говорит актер (режиссер) в произведении и "как" он это говорит, соответствовало его глубокой душевной сущности, являлось, по выражению Гоголя, "историей его собственной души".

Очевидна точка соприкосновения Станиславского с Толстым. Определение Станиславским сверхзадачи как душевной сущности художника абсолютно адекватно толстовскому пониманию процесса творчества "из внутренней потребности".

Мы говорили уже о том, что наличие сверхзадачи отличает творчество от сценического ремесла. С разговора о вредоносности ремесленничества в театре, по существу, и начинается система Станиславского: его статья "Ремесло", написанная в 1912—

1914 годы и опубликованная в 1921-м, то есть на пять лет раньше книги "Моя жизнь в искусстве", как бы предваряет все учение Станиславского. Для того чтобы создать систему театра переживания, ему с самого начата потребовалось отмежеваться от представления и ремесла.

Станиславский подмечает прямую, непосредственную связь существования и живучести сценических "приемов, штампов и трафаретов" с тем, что и в реальном "театре жизни" весьма распространены условные, формальные "приемы игры": "Ведь и в самой жизни сложились приемы и формы чувствований, упрощающие жизнь недаровитым людям. Так, например, для тех, кто не способен верить, установлены обряды; для тех, кто не способен импонировать, придуман этикет; для тех, кто не умеет одеваться, созданы моды... наконец, для тех, кто не способен творить, существует ремесло. Вот почему государственные люди любят церемониалы, священники — обряды, мещане — обычаи, щеголи— моду, а актеры— сценическое ремесло"". Борьбе с ремеслом в театре Станиславский посвящает, быть может, самые темпераментные свои страницы, пишет как об оскорбительном для искусства искажении, когда "слащавость принимается за лиризм, пафос — за трагизм, сентиментализм — за поэзию", а "простая актерская наглость — за смелость таланта"[73]. Уже в этой, сравнительно ранней работе находим мы у Станиславского мысли, совершенно созвучные тому, что тревожит нас сегодня: "Новый штамп включается в обиход ремесленных привычек актера и очень скоро изнашивается. Эта склонность к штампованию и к занашиванию всего живого составляет типичную особенность актеров-ремесленников, которые заштамповали в своем ремесле даже простоту, искренность, естественность. ...Вспомните ужасный тип актеров, кокетничающих простотой..."[74].

Немирович-Данченко отличал роли созданные от "сыгранных", "сделанных" и противопоставлял творчество "мастерству" ("Привык уже мастерить, а не творить"), а истинное актерское создание— "искусству": "Все-таки есть какое-то "искусство Художественного театра"... Оно в вас очень крепко сидит. Но оно именно— *искусство...* это не есть *создание.* Еще чего-то недостает, что непременно должно быть в Художественном театре" . — говорил он на репетиции "Трех сестер".



Произведение ремесленника никогда не будет созданием, а только переизданием, тиражированием того, что уже есть, существует в обиходе, пользуется массовым спросом. В той же статье "Об искусстве" Лев Толстой пишет о "бесчисленном количестве" "так называемых художественных произведений, которые могут быть исполняемы, как всякая ремесленная работа, без малейшей остановки: ходячие модные мысли всегда есть в обществе, всегда с терпением можно научиться всякому мастерству и всегда всякому что-нибудь да нравится"[76].

Всегда ли можно научиться "всякому мастерству"? И что, собственно, есть мастерство, а что — ремесло?

Толстой ставит знак равенства между тем и другим, говорит здесь о мастерстве как о "всякой ремесленной работе". Может быть, так и нужно, будет справедливо — не противопоставлять сами эти понятия одно другому, а просто помнить о той разнице, которая существует между ремесленной работой но уготовленному трафарету и высоким Ремеслом художника, мастерской поделкой и Мастерством создания, творения. В Древней Греции актеров-лицедеев называли "техниками" или "ремесленниками" Диониса, но и великий скульптор и зодчий Фидий тоже считался "ремесленником" ("банаусос").

"Тайны ремесла" — так называется известный стихотворный цикл Ахматовой. Под последней строкой цикла стоят даты 1936—1960. Почти двадцать пять лет создавались десять стихотворений о тайнах поэтического ремесла. Но и четверти века, да и всей жизни, не хватило поэту для того, чтобы удовлетворить свою жгучую "внутреннюю потребность" — познать все тайны и свести все "счеты": "У меня не выяснены счеты / с пламенем, и ветром, и водой..." Вот так бесконечно высоко судила о возможностях ремесла поэта Анна Ахматова...

Вопросы мастерства сценического — сложны до чрезвычайности. В архиве прекрасного нашего режиссера А. М. Лобанова среди прочих записей обнаружена и такая: "Долой мастерство, мастеров и мастериц!" Можно, наверно, предположить, что речь идет о таких мастерах, которые или еще не овладели своим мастерством так, чтобы, работая, как говорил Лев Толстой, так же мало думать о правилах этого мастерства, "как маю думает человек о правилах механики, когда ходит", или же пренебрегают

другим наставлением Толстого: "не оглядываться на свою работу, не любоваться ею, не ставить мастерство своей целью". Впрочем, возможно, что Лобанов имеет в виду "мастеров" и "мастериц", которые, по-настоящему не овладев подлинным мастерством, уже любуются своей работой; чаще всего бывает именно так.

Нас должно тревожить в первую голову не отсутствие мастерства, как такового, а недостаточная осмысленность, эмоциональная скудость ролей и спектаклей.

Нынешнее театральное время (как и любое другое) выдвигает свои проблемы мастерства и ремесла. Так, например, одна из серьезных "бед" нашего театра заключается, как это ни парадоксально звучит, в достижениях театрального образования, во "всеобщем" овладении сценической грамотой. Ну, о режиссуре и говорить нечего. Такое ощущение, что режиссеры знают и умеют сегодня решительно все. Вот, к примеру, что пишет К. Л. Рудницкий о повальном увлечении синтезом театральных средств в наших спектаклях: "А что касается пресловутого "синтеза", то кто же нынче не "синтезирует"? Кто не пытается впрячь в одну телегу коня и трепетную лань? Кто не пробует совместить безгрешную правду актерского переживания "по Станиславскому" с метафорической образностью "по Мейерхольду", насытить изощренным психологизмом форму внебытового спектакля, высокое — заземлить, низменное — поднять до небес и т. д. и т. п.? Все пробуют, у многих получается, — печально замечает критик. И печаль его объяснима. — "Синтез" стал общим достоянием и. значит, общим местом... Равно как и гармония содержания и формы, тоже для всех желательная"[78].

Достаточно образованны теперь и актеры, их тоже, что называется, голыми руками не возьмешь. Они обучены действовать словесно и действовать физически, могут существовать в исходном событии и дожидаться центрального, точно знают, когда, наконец, случится главное. И все это дается им легко, просто, потому что чаще-то всего и думают, и воздействуют, и воспринимают — дежурно, вообще, приблизительно, около правды, вроде бы по-настоящему.

Отсутствие подлинной человеческой затраты в роли, общая облегченность и упрощенность (не легкость и простота, а облегченность и упрощенность) сценического существования актера



чреваты воспитанием некой обезличенной, усредненной, нейтральной "органики" его поведения на все случаи жизни, из роли в роль. И из спектакля в спектакль, от одного характера к другому приходит такой актер со своими будничными эмоциями, обыденными чувствованиями того, что не может восприниматься обыденно. И оказывается, например, что такому вообще "органичному" и на "простоте" воспитанному исполнителю и на самом деле ничего не стоит, играя, скажем, Чацкого, встретиться с холодностью Софьи, узнать о ее романе с Молчалиным, услышать светскую болтовню о собственном безумии. Казалось бы, не мало за одни неполные сутки, не правда ли? Но каким-то удивительным образом случается иногда так, что все эти драматические постижения жизни, обрушившиеся на бедную голову молодого человека, ни ему (актеру), ни режиссеру действительно ничего не стоят. В буквальном смысле. Потому что за свои (Чацкого) страшные открытия в фамусовском доме исполнитель ничем на сцене не расплачивается. Ни пожаром в крови, ни муками рассудка, ни душевными страданиями.

Двадцать с лишним лет назад автору довелось в течение двух сезонов проработать в городе Орджоникидзе и близко наблюдать творчество великого осетинского актера Владимира Тхапсаева. Тхапсаев играл Отелло. Играл поразительно просто, вот уж действительно "ничего не играя". А может быть, так казалось оттого, что все, что он делал на сцене, поражало естественностью, абсолютной органической достоверностью душевных проявлений актера в роли.

Это был большой, мудрый и очень добрый человек. Прирожденный и талантливый военачальник, такой, кому дано и позволено командовать и вести за собой людей. И этот простой и прекрасный человек, немного усталый, всю жизнь очень занятый своим напряженным и нелегким делом — войной, любил. Любил единственный раз в жизни свою белокожую красавицу жену. И был любим ею. А потом случилось невероятное, невозможное... И непоправимое. Трагедия. И Владимир Васильевич Тхапсаев с такой потрясающей, леденящей душу человеческой и актерской простотой и естественностью проживал ужас выпавших на его долю страданий, что, конечно же, казалось, что он

ничего не играет, ничего другого не делает, кроме того, что на самом деле узнает о страшных предположениях Я ГО— о возможной измене жены, начинает подозревать, невольно сопоставляет факты и в результате убеждается в том. что она. Дездемона, неверна ему, Отелло.

И всю эту цепь невозможных, непоправимых и душераздирающих открытий, словно некую жуткую ядовитую отраву, как бы помимо собственной воли, вынужден был впускать Отелло в свое сердце. И там накапливать. Постепенно, шаг за шагом, подробно и обстоятельно воспринимает Тхапсаев—Отелло факт за фактом, догадку за догадкой. И каждый раз с новой болью и все нарастающим душевным напряжением встречается он на сцене с Яго. Кассио, Дездемоной... Л потом, подробно обсудив, обстоятельно взвесив и оценив случившееся, он приходит, не может не прийти к единственно возможному решению...

Спектакль был тогда новым, недавно выпущенным. И несмотря на то, что он пользовался огромным успехом, шел довольно редко, примерно раз в три недели. Потому что после каждого представления "Отелло" Тхапсаев... заболевал. На другой день после очередного спектакля у Тхапсаева неизменно случался рецидив, вспышка нервной экземы в острой форме. И нужно было время, чтобы снять, погасить обострение болезни.

Нельзя сказать, что естественность и трагическая простота Отелло ничего актеру не стоили...

А когда смотришь иной раз на банальную, удручающе унылую телеэкранную естественность некоторых наших мастеров (или ремесленников), как. впрочем, и на такую же банальную (а значит, и унылую!) смелость, имитирующую интенсивность сценического действия, то думаешь о том, что такое "поголовное" овладение органикой в театре выглядит подозрительно. Что-то здесь не так, не может стать расхожим и общедоступным само это понятие — чуда органической жизни актера в сценическом характере. Не может магия художественной естественности слияния актера с образом сделаться рядовым производственным явлением.

Просто ординарная сценическая грамотность— путь к ремеслу в том самом смысле, о котором говорил Станиславский.



Потому что можно *научиться,* можно знать и уметь "как", но упустить при этом главное — зачем, ради чего.

Грамотность ведет только к овладению известной суммой технических приемов, но без душевной потребности в сверхзадаче в каждой работе, никакое умение не может привести к сценическому творчеству, к "созданию" актера в роли.

Всеобщая грамотность действительно повышает средний уровень исполнительского мастерства, но почему-то и усредняет высший. Очевидно, причина здесь в потере "одушевления и одухотворенности", которую Попов связывал с "уходом от сверхзадачи". А в искусстве важны в первую очередь высшие его достижения. Они — движущая сила искусства, источник его дальнейшего развития.

Истинно высокое мастерство актера-создателя приходит к нему как результат больших художественных и нравственных идей и целей, пронизывающих его творчество. Эти идеи и цели художник может найти только в самой жизни, если он будет, как писал Толстой, "участником общей жизни человечества".

Степень, глубина и широта охвата жизни — суть сценического дарования артиста, показатель его профессиональной пригодности. Скрупулезность внимания, живость наблюдательности, острота эмоциональной памяти — непременные свойства сценически одаренной натуры. Жадное, интенсивное и заинтересованное восприятие окружающего мира является органической потребностью души художника. Происходит каждодневный процесс общения человеческой природы актера с миром, неустанное познание им всего многообразия человеческого материка жизни. Но это ни в коем случае не познание стороннего наблюдателя. Профессиональный багаж актера — его собственные "пережитые чувства и мысли", его личная реальная человеческая жизнь. И именно ее-то, эту жизнь, свой собственный опыт и свою судьбу и выносит прежде всего актер на суд зрителя.

Однако серьезное участие в "общей жизни человечества" не может актеру ничего стоить, не может обойтись совсем дешево, это ведь — жизнь. Проблему участия актера в нашей обшей с ним жизни, в несколько непривычном ракурсе (не сцена и публика, актер и мы. а в обратной зависимости: публика и сцена, мы и актер), рассматривает в "Литературной газете" М. Туровская:

"Мы... не только возвращаем актеру наше удовольствие, радость или слезы, но и перекладываем на него невольно груз наших дневных забот. Вам не утвердили тему научной работы. Нагрубили в химчистке. Вы простояли в очереди за босоножками... Все это отбрасывает вечерние тени на лице актера. Он постарел? Устал? Берется не за свое дело? Быть может. А может быть, это мы постарели, это наша усталость глядит на нас с экрана?.. Актер олицетворяет все-таки нас. с нашими "проклятыми" и каждодневными вопросами, и наши беды. вины, душевные сомнения не только на сцене, но и в быту..."[79].

Есть и другие сложные проблемы жизни сегодняшнего актера в профессии: творчество и производство, спрос и предложение. Очень трезвую и очень тревожную мысль сформулировала Н. Крымова: "Современный актер испытал отчуждение от результатов своего труда"[80]. Примечательно, что к столь горькому выводу критик приходит на основании публичных признаний самих же актеров. "...Мы любили. Но вот что-то произошло. Кажется, мы начали изменять. Будто ушли из дома, бежим куда-то... почему-ю привыкли относиться к своему труду, как к купле-продаже, а к результатам своего труда — как к чему-то, почти совершенно от нас не зависящему"[81]. Так исповедуется Р. Адомайтис в журнале "Театр". Статья популярного актера из Вильнюса, опубликованная в рамках дискуссии "Что же все-таки происходит с актерами?", называется строго и безжалостно — "Не лгать себе и другим". В том же номере журнала заметки другою прекрасного **aKiepa.** О. Мегвинетухуцеси из Тбилиси, также озаглавленные автором весьма недвусмысленно "Копить человека в себе".

Зная жестокую правду своей профессии, стоимость успеха и цену победы (или поражения) в театре, актер, быть может, более других озабочен смыслом и содержанием своей работы и профессиональной судьбы. Жизнь в театре никогда и ни для кого не была и не должна быть легкой. "Мы хорошо знаем, что за все в жизни надо платить, и платить чистой монетой, — пишет в "Правде" Янковский. — Если ты сам не хочешь обанкротиться как личность, в тебе должна жить великая потребность пропускать через себя общие радости и горести". Искусство актера — всегда преодоление. И хорошо очень, когда актер знает, что он должен преодолеть и ради чего.



Копить человека в себе. Не лгать себе и другим. Потребность в диалоге. Когда актеры так честно и так ответственно говорят о самом главном, о том. что, без сомнения, составляет их душевную сущность, можно надеяться на движение к новым уровням театрального развития. Живой актер — единственное, что в театре постоянно и вечно.

Речь идет о чуде присутствия в искусственно сконструированных сценических условиях натуральной, живой человеческой личности. Натуральной в том самом смысле, что перед нами настоящий живой человек, а еще вернее, дух человеческий, а не театральный муляж, который может и сопеть, и кашлять или. например, стихами говорить о любви, может обладать и многими прочими признаками "гомо сапиенса" и все равно оставаться муляжом, театральной фикцией, а не живым человеком.

Речь идет о безусловной духовной реальности живого человека на сцене, с которым мы, сидящие в зрительном зале, впервые встречаемся, знакомимся, вступаем в самые глубокие контакты. И правда сценической жизни актера, реальная естественность его поступков и мотивировок, мыслей и чувств, весь круг его душевных "горестей, забот и треволненья" становится тогда подлинной реальностью и нашей духовной жизни. Мы познаем внутренний мир нового знакомого и в ответ доверяем ему свои собственные душевные тайны — потому что с подтинными художественными и человеческими откровениями, в данном случае с истинной сценической жизнью, мы всегда сопоставляем свою собственную жизнь. И только в таком открытии сценического героя как реальной человеческой личности, в такой степени нашего сопереживания человеку на сцене и нашей с ним глубокой внутренней взаимосвязи — высшая правда театрального искусства.

"Боже мой, вот ходит по сцене человек, между которым и нами нет никакого посредствующего орудия, нет электрического кондуктора, а между тем мы испытываем на себе ею влияние; как какой-нибудь чародей, он томит, мучит, восторгает по своей воле нашу душу — и наша душа бессильна противустать его магнетическому обаянию... Отчего это? — На этот вопрос один ответ: для духа не нужно других посредствующих проводников, кроме интересов этого же самого духа, на которые он не может не ото-

зваться..." Это из знаменитой статьи В. Г. Белинского "Гамлет". Драма Шекспира, Мочалов в роли Гамлета".

Одна из центральных проблем, непосредственно связанных с пониманием сверхзадачи как душевной сущности художника, — это проблема отношения актера к создаваемому им характеру, его мыслям и поступкам.

У музыкантов есть понятие "четыреххвостки", смысл которого заключается в том, что качества исполнителя (скажем, пианиста) определяются в следующем порядке: первое — человек, второе — художник, третье — музыкант и только четвертое — исполнитель (пианист, скрипач, дирижер и т. д.). Согласно этой "четыреххвостке", самое главное, самое ценное для музыканта и исполнителя — что он за человек. Это — решающее, человеческие качества являются фундаментом, первоосновой для всего остального. "Музыкант, помимо всего прочего, еще и человек, — говорил выдающийся испанский виолончелист Пабло Казальс, — и важней, чем его музыка, его отношение к жизни".

С сожалением надо сказать, что в реальной действительности "четыреххвостка" нередко встает с ног на голову, и вся иерархия этого понятия безжалостно разрушается. Исполнительский дар дирижера, трубача или актера-комика из телевизионного цикла становится ведущим, решающим — для него самого в первую очередь, но, значит, и для окружающих, ибо то, как он читает партитуру, играет на трубе или отпускает шуточки — самое существенное в нем, во всяком случае, больше всего остального: музыканта (актера), художника, человека.

Несмотря на то, что подобные случаи возможны и встречаются, ясно, что именно собственно человеческая индивидуальность художника играет решающую роль в его исполнительской творческой деятельности. Хотя бы потому, что всякое творчество выражает внутреннюю сущность творца. Непременно, ту или иную. И зрители, читатели, слушатели умеют различить за техническим искусством мастера его сокровенные идеи и цели, увидеть индивидуальность артиста или литератора в ее человеческой целеустремленности. "Деятельные идеи и талантливое, живое их воплощение — великое дело, но только тогда, когда все это неразрывно связано с личностью автора" (В. Г. Белинский).



В наше время, в силу многих различных причин — и значительно выросшего уровня общей культуры, и перенасыщенности информацией, в том числе и художественной, ее всеобщей доступности, и широкой демократизации общества — понятие морального авторитета художника как человека ощутимо очень явственно. Сегодня, как никогда, существенно нравственное право художника на то или иное смысловое решение, форму подачи материала, эстетическую или этическую позицию. "Нравственность искусства, — говорит Ч. Айтматов, — убежден, проявляется в той мере, в какой читатель верит или не верит мне — не писателю, а человеку"[82].

Все возрастающее в наше время значение личности актера бесспорно и общепризнанно. И дело здесь не просто в эволюции театральных средств (скажем, в практическом отказе от гримов и внешней характерности в перевоплощении), а в тех же самых причинах общественно-социального характера. Демократизация искусства, может быть, нагляднее всего проявляется именно в актерской профессии. И в нынешней ситуации, когда интенсивно разрушается культ таинства, недоступности как самой профессии, так и личности артиста, усложняются и условия его профессиональной работы. Сегодня с актера больший спрос, чем раньше — он всегда на виду, всегда на людях (телевидение, кино, концерты, встречи со зрителями). Никогда прежде не выступал актер так часто от себя лично, вне образа и роли. А зритель ему верит или не верит и тогда, когда он в сценическом характере и в газетном интервью. "В актерах нация созерцает самое себя, любуется собой, совершенствует себя"". Попробуй-ка соответствовать такому уровню требований. Очень не просто актеру держать ответ перед публикой, которая столько видит, столько знает, ее очень трудно удивить, поразить, но, наверно, так же трудно и обмануть.

"Публика, — пишет Л. А. Сулержицкий, — заражается только тем, чем живет актер не только в данную минуту на сцене, а тем, что любит его душа, чему он поклоняется или просто любит инстинктивно, — тем, что он есть в своем главном сокровенном существе. Вот это и есть обаяние"[84].

Из душевной сущности актера рождается чувство сверхзадачи. И само качество постижения им сверхзадачи писателя, режис-

сера и театра, ее масштаб, глубина, ее эмоциональный накал — все зависит от личного человеческого существа актера. Если есть масштаб личности — будет и масштаб сверхзадачи, масштаб мышления и чувствования актера в роли, и невозможно будет подойти к пьесе и роли "с мелко налаженной душой". И тогда придут крупные страдания и крупные радости: не болячка, а боль, не несчастье, а горе, не удовольствие, а восторг. И сама работа в театре — не просто работа, но еще и служение театру, подразумевающее не обыденные, а необычайнейшие, чрезвычайные эмоции по поводу собственной профессии, дела своей жизни в театре.

А.К.Гладков вспоминает, как в 1926 году Станиславский пришел в театр Мейерхольда на "Мандат" Н. Р. Эрдмана. После спектакля, который очень ему понравился, Станиславский хотел поздравить исполнителя главной роли, молодого артиста Э. П. Гарина, и в сопровождении Мейерхольда направился с этой целью в гримерную. Узнав, что к нему идут Мейерхольд (!) и Станиславский (!!!), да еще оба вместе, Гарин от ужаса... спрятался под диван. Станиславский и Мейерхольд довольно долго беседовали в гримерной Гарина о спектакле, сидя вдвоем на том самом диване, под которым находился герой спектакля, его триумфатор.

Этот рассказ производит на меня чрезвычайно сильное впечатление. Что загнало Гарина под диван? Страх, робость, смущение? Нет, счастливый и бесценный ужас сопричастности в тот победительный вечер чему-то огромному, что случилось в его личной жизни.

Успех спектакля и то, что спектакль Мастера (так называти Мейерхольда в театре) и его, молодого артиста Гарина, работа приняты Станиславским, все это было событием масштаба, ни с чем несоизмеримого. Больше того, что Э. П. Гарин осознал и успел пережить к той самой секунде, когда услышат в коридоре шаги и голоса Станиславского и Мейерхольда, он уже пережить был не в состоянии.

Ф. Г. Раневская на вопрос, кто ее любимый режиссер, всю жизнь неизменно отвечает: Пушкин. И это вовсе не бравада и не просто парадоксапьность мышления выдающейся характерной актрисы. В этом ответе — масштаб представлений о том, что еще



надо сделать в профессии, к какому уровню постижения смысла творчества всю жизнь следует стремиться.

Рассказывают, как Л. М. Леонидов прослушивал своего сына (ныне народного артиста РСФСР Ю. Л. Леонидова), который готовился к поступлению в театральный институт. Юноша приготовил стихи Лермонтова "На смерть поэта". Но не успел произнести даже первой фразы, как был тут же резко остановлен громким окриком раздраженного отца. Леонидова сразу же, немедтенно, с первых двух слов раздосадовала будничная, дежурная (не из внутренней потребности души), как ему показалось, недостаточно осмысленная по масштабу свершившегося события интонация: "Погиб поэт". Леонидов обратил внимание сына только на два этих самых первых слова лермонтовского стихотворения: "ПОГИБ ПОЭТ". Леонидов произносил это, вкладывая в каждое из них ужас необратимости, непоправимости, бесповоротности, несправедливости случившейся трагедии. И невозможность, непостижимость поверигь. понять,смириться с этим — ни Лермонтову, ни всей России, ни тому, любому, кто возьмет на себя смелость произнести вслух два эти слова Лермонтова о Пушкине — "ПОГИБ ПОЭТ".

"Идея творчества — превзойти самого себя", — пишет Вольдемар Пансо в книге "Труд и талант в творчестве актера".

Человеку вообще, по природе своей, свойственно стремление к преодолению, к максимальным нагрузкам — физическим, психологическим, духовным. Он сам должен проверить себя в пределе своих возможностей.

А потому и сегодня, в такое по преимуществу комфортабельное время не всем все-таки спокойно сидится у телевизора. Кто-то побежит трусцой вокруг дома, а кто-то пойдет пешком через весь континент или поедет на велосипеде через Европу и Азию. В силу этой глубочайшей внутренней потребности — проверить свои возможности — сооружают люди папирусную лодку, выходят на плоту в открытый океан, идут на лыжах к Северному полюсу. А древнейшая, мифическая и фантастическая идея человечества оторваться от земли, взлететь?!

Надо превзойти самого себя, чтобы себя найти, обрести, чтобы осуществиться. И человек опускается на дно океана.

отправляется в космос, для того чтобы встретиться с самим собой. Впрочем, у каждого свой океан и свой космос — в профессии, призвании, жизненном предназначении, в постоянной работе души и сердца.

Михаил Чехов говорил о долгом и тяжелом труде актера, наградой за который будет ему "встреча с его собственной индивидуальностью". У Блока в "Записных книжках": "Надо измениться (или — чтобы вокруг изменилось), чтобы вновь получить возможность *преодолевать* матерьял"[85] (курсив мой. — *А. Б.).*

Весьма серьезный исследователь творчества Пушкина В. С. Непомнящий опубликовал работу, которая называется "Предназначение" ("Новый мир", 1979, № 6). Там он пишет: "То, что мы называем творческой эволюцией Пушкина — а мне кажется более правильным называть это его духовной биографией, — есть процесс первостепенного схождения, сближения поэта и его творчества, человека с его даром — процесс, в котором поэт в конечном счете устремлен к встрече с "самим собой".

Дорога к самому себе — самая трудная дорога в жизни. Для художника — поэта, актера, режиссера, музыканта — дорога эта вдвойне ответственна. Художник и человек должен не разминуться со своим даром. Наша великая всенародная любовь к Пушкину за это — за то, что не разминулся. И к Лермонтову, и Блоку тоже.

Жизнь великой русской актрисы Веры Федоровны Комиссаржевской оборвалась трагически. Она умерла в Ташкенте от черной оспы во время своих гастролей, оказавшихся последними. Но последними еще и потому, что актриса уже приняла категорическое решение оставить театр и отправилась в поездку с единственной целью: собрать деньги для своей новой студии, в которой она хотела воспитывать молодых людей не для сцены, а для жизни.

Комиссаржевская говорила, что нужен не новый театр, а новая жизнь и новый человек. "Я учить лицедейству не буду... не буду", — упрямо твердила она. Пережив зенит, высший пик своей артистической судьбы и потеряв веру в нравственные возможности театра, актриса отказывалась от сцены ради жизни. И ради того, очевидно, чтобы не потерять себя, свой духовный мир. Ей



понадобились новые условия жизни для гармонии человека и художника в себе. Но В. Ф. Комиссаржевской не суждено было освободиться от театра. Она не успела...

Для того чтобы пойти на штурм труднодоступной горной вершины, совершить восхождение, альпинисты собирают экспедицию, тщательно готовятся к предстоящему испытанию, а потом идут к намеченному пику несколькими группами, по четыре-шесть человек в каждой группе. Они преодолевают высоту все вместе, и неважно, какая группа или кто именно окажется у цели первым. Такое восхождение — коллективная акция, альпинисты говорят, что на восьмикилометровой высоте уже не думают о том, кому держаться за верхний конец веревки, а кому за нижний, просто не до этого.

Самая высокая точка земли находится в Гималаях; Эверест, или Джомолунгма, 8848 метров. В августе 1980 года Джомолунгма, впервые в своей истории, покорилась альпинисту-одиночке. Итальянец Месснер поднялся на величайшую вершину мира один. Это выдающееся достижение. Но когда по возвращении в Италию Месснера спросили, считает ли он теперь возможным подобные попытки, альпинист ответил: "Нет". Он признал свое восхождение в одиночку "большим заблуждением, безумием".

Театр — искусство коллективное. Покорение театральных "восьмитысячников" возможно только тогда, когда все вместе. Идея коллективного творчества в театре находит свое абсолютное воплощение в студийных формах работы, в студийности.

Студия, театр-студия, студийность — сколько прекрасных страниц в истории нашего театра связано с этими драгоценными понятиями. Студио — латинское слово, означает "усердно работаю". В студийной работе проверялось и развивалось учение Станиславского — от занятий "по системе" в Первой студии, которыми руководили Вахтангов и Сулержицкий, до последних уроков самого Станиславского в Леонтьевском переулке, куда мастера МХАТа приходили добровольно, студийно — только те, кто хотел учиться.

Студийность, разумеется, существует в театре и сегодня, не может не существовать.

И так же, как подлинное творчество возможно в условиях и профессиональных, и любительских, так и студийность может (а главное — должна!) проявляться и в жизни, и в спектаклях крупных, прославленных столичных театров, и в скромных театральных студиях при домах культуры.

В студийности заложена идея коллективной сверхзадачи театрального творчества. Студия существует, для того чтобы всем вместе ответить на самый важный в театре вопрос— ради чего!

Народный артист СССР, профессор Б. Е. Захава вспоминает о замятиях своего учителя Е. Б. Вахтангова в Мансуровской студии: "Всей своей деятельностью и каждым своим словом он убеждал своих учеников в том, что цели истинного искусства всегда находятся за его пределами — они в самой жизни. Принимаясь за ту или иную пьесу, Вахтангов всегда спрашивал: ради чего мы будем ее ставить. Говоря о самом театре, он ставил тот же вопрос: ради чего существует театр?.. Вместе с Л. А. Сулержицким Вахтангов верил, что "цель искусства — заставлять людей быть внимательными друг к другу, смягчать сердца, облагораживать нравы". Он верил, что без ответа на вопрос "ради чего" — невозможно создать ничего истинно ценного. Так, начиная с основного вопроса: "ради чего существует искусство", Вахтангов создавал целую лестницу вопросов, на которые обязан был ответить его ученик:

Ради чего существует искусство?
Ради чего существует театр?
Ради чего существует наша студия?
Ради чего студия ставит данную пьесу?
Ради чего я играю в этой пьесе свою роль?
Ради чего я играю данный кусок роли?
Ради чего я выхожу на сцену?"[86]

Студийность — это честность и бескорыстие в творчестве и взаимоотношениях друг с другом.

Студийность—это труд, самоотверженный и самозабвенный.

Именно в студийной работе происходит та эволюция чувств посредством искусства, о которой говорил Лев Толстой: когда вытесняются "чувства низшие, менее добрые и менее нужные для блага людей более добрыми, более нужными для этого блага".



И еще: студийность— это праздник. Обязательно. Праздник причастности всех к общему делу. Праздник родства душ, верности общим целям и идеалам. Праздник, потому что студия — это когда один за всех и все за одного. А что может быть счастливее для человека, чем сознание того, что ты — не один, что с тобой и за тобой — друзья и единомышленники.

Все это было бы написано совсем по-другому, если бы в декабре 1980 года, на учебной сцене Театрального училища имени Б. В. Щукина не состоялась премьера пьесы А. П. Чехова "Три сестры".

В спектакле были заняты Оля Кузяшина (Ольга), Таня Плотникова (Маша), Оля Чиповская (Ирина), Саша Сирин (Тузенбах), Алеша Кузнецов (Вершинин), Андрей Тупиков (Чебутыкин), Ольга Бобылева (Анфиса), Лена Покровская (Наташа), Саша Лисицын (Соленый), Саша Власов (Ферапонт), Игорь Чернявский (Кулыгин), Сергей Лупильцев (Андрей), Слава Жестовский (Родэ), Сережа Федоров (Федотик).

[1] *Блок А.* Возмездие//Собр. соч.: В 8т. М.; Л., 1960. Т. 3. С. 301.
[2] *Алперс Б. В.* Театральные очерки. М, 1977. Т. 1. С. 213—214.
[!] Вл. И. Немирович-Данченко о творчестве актера. М., 1973. С. 191.
[4] Л. Н. Толстой о литературе. М.. 1955. С. 155.
[5] *Товстоногов Г. А.* Зеркало сцены. Л., 1980. Кн. **I.** С. 73.
[6] Вл. И. Немирович-Данченко о творчестве актера. С. 185.
[7] Там же. С. 327.
[8] Мы оставим за пределами нашего разговора проблему собственно сквозного действия спектакля и роли. На эту тему достаточно уже было написано в последние годы (см.: *Поламишев А. М.* Событие — основа спектакля. М.. 1978: Сценическое действие. Труд актера. Вып. 23. М., 1980). Однако пытаясь разобраться в сущности и значении творческой сверхзадачи спектакля (роли), мы. разумеется, будем предполагать не статичное ее понятие, а именно сам процесс творчества, заключающийся в нахождении сверхзадачи и в "непрерывном стремлении" к действенному ее выполнению. Следовательно, таким образом, будем иметь в виду и сквозное действие, вся суть которого— в стремлении к выполнению сверхзадачи.
[9] *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1957. Т. 4. С. 149—151.
[10] "От зерна" Немировича-Данченко — прямой путь к "сверхзадаче" Станиславского, — пишет В. Я. Виленкин в статье "Работа Вл. И. Немировича-Данченко с актером".
[" *Попов А. Д.* Творческое наследие: Избранные статьи. Доклады. Выступления. М., 1980. С. 359.

[12] *Леонидов Л. М.* Воспоминания.статьи.беседы,переписка М.. 1960. С 384.

" *Станиславский К С.* Статьи, речи, беседы, письма. М., 1953. С. 685.

*Попов А. Д.* Творческое наследие: Воспоминания и размышления о театре. Художественная целостность спектакля. М.. 1979. С. 339.

[15] Там же. С. 343—344.

^*Станиславский К. С.* Статьи, речи, беседы, письма. С. 509.

[17] *Толстой Л. Н.* Собр. соч.: В 20 т. М., 1964. Т. 15. С. 43.

"Интересующихся проблемами психологии творчества и роли художественных эмоций можем адресовать к следующим работам: "Психология искусства" Л. С. Выготского. "Метод К. С. Станиславского и физиология эмоций" П. В. Симонова и др.

[19] *Берковский Н. Я.* Литература и театр. М.. 1969. С. 298.

[20] *Попов АД.* Творческое наследие: Воспоминания и размышления о театре... С. 343.

Вл. И. Немирович-Данченко о творчестве актера. С. 126.

[22] *Алперс Б. В.* Театральные очерки. Т. 1С. 452—454.

*Станиславский К С.* Статьи, речи, беседы, письма. С. 653.

[24] Там же. С. 656.

;s *Товстоногов Г. А.* Зеркало сцены. Кн. I. С. 243.

^*Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. С. 174.

[21] *Полякова Е И.* Станиславский. М.. 1977. С. 137.

г% *Захава Б Е.* Современники. М., 1969. С. 17.

:ч Цит. по кн.: *Прокофьев Вл* В спорах о Станиславском. М,. 1976. С. 49.

'0 Вл. И. Немирович-Данченко о творчестве актера. С. 62.

" *Вахтангов Евг.* Материалы и статьи. М.. 1959. С. 242.

[2] *Крымова Н. А.* Станиславский — режиссер. М.. 1971. С. 102.

"Там же. С. 103.

[34] *Берковский Н. Я.* Литература и театр. С. 210.

"*Лебедев А.* Грибоедов. М.. 1980. С. 245.

[36] Цит. по кн.: *Соловьева П.* Немирович-Данченко. М., 1979. С. 342.

[37] *Толстой Л. Н.* Поли. собр. соч.: В 90 т. М „ 1935. Т. 54. С. 74.

[18] *Станиславский К С.* Статьи, речи, беседы, письма. С. 684.

"Там же. С. 656.

[40] *Станиславский К С.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 2. С. 337.

"Там же. С. 334,338.

[42] У Михаила Чехова есть теория "психологического жеста", которую он разрабатывал в самом начале 30-х годов, то есть в то же самое время, когда Станиславский формулировал "метод физических действий". Обе эти теории, направленные на то, чтобы привести в движение физический аппарат актера, весьма близки между собой *(А. Б.).*

[41] *Брук П.* Пустое пространство. М., 1976. С. 168.

44 т-_

^*Станиславский К. С* Собр. соч. : В 8 т. Т. 2. С. 254

[47] Там же. С. 251.

*Попов А. Д.* Творческое наследие: Воспоминания и размышления о театре... С. 399.



[49] *Чехов А. П.* Собр. соч.: В 12 т. М., 1964. Т. 12. С. 348.

[50] *Станиславский К С* Собр. соч. : В 8 т. Т. 2. С. 332 (выделено мной. — *А. Б).*

[51] *Чехов А П.* Собр. соч.: В 12 т. Т. 10. С. 443.

[52] *Вересаев В В* А. П. Чехов // В сб.: Чехов в воспоминаниях современников. М.. 1952. С. 450.

" *Чехов А. П.* Собр. соч.: В 12 т. Т. 6. С. 236.

[54] *Станиславский К. С.* Собр. соч. : В 8 т. Т. 4. С. 151.

[55] Там же.

* *Лебедев А. А.* Грибоедов. С. 137.

[51] *Вахтангов Евг.* Материалы и статьи. С. 188.

"*Эфрос А. В.* Профессия: режиссер. М., 1979. С. 340.

i9 *4ехоеА. П.* Поли. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1979. Т. 16. С. 20.

ю *ЧеховА.П.* Собр. соч.: В 12 т.Т. 12. С. 521-522

[61] Чехов в воспоминаниях современников. С. 401.

"Там же. С. 409.

"*Лакшин В. Я* Биография книги. М „ 1979. С. 414.

ы *ЛинчДж. и Глаголь С.* Под впечатлением Художественного театра. М.. 1902. С. 84—86.

[65] См.: *Алексеев М. П.* Пушкин: Сравнительно-исторические исследования Л.. 1972. С. 208—240.

[66] *Аникст А. А.* Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. М.. 1972. С. 579.

[67] *Алперс Б. В.* Театральные очерки. Т. 1. С. 382.

^*ЛеонидовЛ. М.* Воспоминания, статьи, беседы, переписка. С. 414.

^ *Чехов А. П.* Собр. соч.: В 12 т. Т. 12. С. 360—361.

[70] *Асмус В. Ф.* Вопросы теории и истории эстетики. М., 1968. С. 618.

[71] *Толстой Л. Н.* Собр. соч.: В 20 т. Т. 15. С. 40—41.

[72] *Станиславский К. С.* Собр. соч. : В 8 т. Т. 6. С. 43.

"Там же. С. 56-57.

[74] Там же. С. 52.

[75] Вл. И. Немирович-Данченко о творчестве актера. С. 365.

[1] "*ТолстойЛ. Н.* Собр. соч.: В 20 т. Т. 15. С. 43.

"*Лобанов А. М.* Документы, статьи, воспоминания. М „ 1980. С. 75.

[78] *Рудницкий К.* О режиссерском искусстве Товстоногова // В кн.: *Товстоногов Г А.* Зеркало сцены. Кн. 1. С. 17.

[14] *Туровская М.* Профессия: актер // Литературная газета. 1981. 28 января.

[80] Новыймир. 1980. №2. С. 256.

[81] Театр. 1979. № 4. С. 104.

[82] *Айтматов Ч.* Критическое мировоззрение или энергия мифа? // Литературная газета 1978. 29 марта.

[83] *Берковский Н Я* Литература и театр. С. 199.

м Л . А. Сулержицкий. [Сборник]. М.. 1970. С. 505.

[85] *Блок А. А.* Записные книжки. М., 1965. С. 293.

*[6] *Захава Б. Е.* Современники. С. 130.

# ежиссура
# едагогика

## ВМЕСТО ВСТУПЛЕНИЯ

*Почему "режиссура и педагогика"?*

Режиссура и педагогика... О чем это? В основном о театральной педагогике. Но не о проблемах прохождения сценической грамоты в театральном учебном заведении или студии при народном театре, а о той "взрослой" педагогике в театре, которая является составной частью режиссуры. О педагогических функциях режиссерского искусства, педагогической работе режиссера с исполнителями. О режиссуре и педагогике... Но еще, пожалуй, можно было бы сказать и так: о *педагогике режиссуры*.

Работа режиссера с актером — всегда педагогика. Разумеется, если у самого режиссера есть вкус к такой работе, есть в ней необходимость. То есть когда режиссер, выстраивая спектакль, реализует свой замысел через актера, сочиняет живую жизнь спектакля, исходя из возможностей и конкретных индивидуальностей исполнителей. Речь идет о театре, который В. И. Немирович-Данченко называл "театром живого человека", а П. Брук — просто "живым театром" (противопоставляя этот истинный, подлинный, живой театр — "мертвому"). Живой театр — это прежде всего театр живого человека, артиста на сцене, каждый раз существующего в рамках своего сценического бытия однократно, как бы заново — в этот только вечер, на данном конкретном представлении. И именно в этой внутренней подвижности сценической жизни роли, человеческой открытости, незащищенности артиста в спектакле — изюминка театра, его сердцевина, его вечное волшебство.

Режиссура и педагогика.

Конечно, это разные понятия. Педагогика — обучение и воспитание актера. Режиссура— создание спектакля. Сотворение единого художественного целого, состоящего из множества раз-

личных автономных творческих структур (пьеса, актеры, художник, композитор).

"Режиссер — это точка пересечения времени, поэтической идеи и искусства актера, то есть зрителя, автора и актера. — пишет Г. А. Товстоногов. — Это призма, собирающая в один фокус все компоненты театрального искусства"'.

Все компоненты театрального искусства... В том числе, разумеется, и творчество актера. В сегодняшнем театре режиссер отвечает за все. И едва ли не в первую очередь — за то, что делает в спектакле актер, за творчество исполнителей.

Так, может быть, педагогика как таковая здесь и вовсе не при чем? Может быть, вообще не следует говорить отдельно о педагогике в режиссуре? Не путать одно с другим, оставить педагогику педагогам, а режиссерам с лихвой хватит и самой режиссуры?!

Действительно, режиссер ставит спектакль, и его творческие, рабочие взаимоотношения с актерами— это нормальная, будничная режиссерская работа. Режиссерская. Но тогда почему же: "режиссура и педагогика"? Разве недостаточно было бы просто (как и бываю неоднократно прежде)—"работа режиссера с актером"? Привычная, общепринятая театральная терминология. Ведь умение выстроить роль, помочь актеру найти сценический характер — непременная среди прочих профессиональная обязанность режиссера, один из важнейших элементов режиссерского искусства.

Все так. Все правильно. Но именно эта работа режиссера с актером и есть всегда, в первую очередь, работа педагогическая. Во всяком случае, так должно быть. Да, такая работа — элемент режиссерского искусства. Но в этом элементе (правда, не только в нем) заключено нечто весьма существенное— педагогический аспект искусства режиссуры. Вот почему — режиссура и педагогика. Рядом, вместе. Как двуединый процесс режиссерского творчества.

Проблема соотношения режиссуры и педагогики в театре — одна из ключевых проблем режиссерского искусства и современного театрального процесса, одинаково существенная как для профессионального, так и для любительского театра. Мы знаем, что режиссеру, работающему с любителями, важно не только поставить тот или иной спектакль, но и суметь воспитать, обучить



актеров-любителей, участников коллектива для будущей театральной работы. Сам процесс подготовки спектакля в самодеятельности становится для всех его участников актерской школой, важнейшим этапом профессиональной учебы. Так что в любительском театре педагогическая направленность работы режиссера принципиально очевидна. Но дело в том, однако, что и режиссер (руководитель) профессионального театра также озабочен тем. чтобы процесс работы над спектаклем всякий раз становился школой для актеров, продолжением профессиональной учебы. Чтобы всякий раз исполнителям было бы чему учиться, что преодолевать, что искать и от чего для "себя привычного" отказываться. Каждая новая работа в театре — это новая, следующая ступенька в познавании человеком-артистом профессии и жизни. И в случае удачи, конечно, происходят новые открытия актера — в роли, в пьесе, в себе самом. А потому и профессиональному актеру, даже самому талантливому и знаменитому, тоже очень нужна умелая рука режиссера-педагога.

Следует, пожалуй, высказать одно принципиальное соображение, касающееся специфики работы режиссера с артистами-любителями. Нам кажется, что никакую серьезную профессиональную проблему, возникающую в практической творческой деятельности режиссеров — руководителей любительских коллективов, нельзя решить келейно, "по-самодеятельному", исходя исключительно из специфических особенностей жизни и работы любительского театра, в отрыве от общих процессов театрального развития. Большие законы искусства не знают разницы между любителями и профессионалами. Это в одинаковой степени относится к любому виду творчества — поэтическому ли, изобразительному или театральному. Лучшие любительские коллективы страны сегодня уже естественно вписываются в общую картин) нашей театральной жизни. И не случайно, наверное, именно на базе нескольких народных театров создаются сейчас в Москве новые театральные организмы с абсолютно профессиональной постановкой дела. Наши режиссеры, работающие сегодня в народных театрах, — в подавляющем большинстве своем образованные специалисты, имеющие серьезную профессионашную подготовку. В лучших своих спектаклях руководителям театральных коллективов Челябинска и Омска, Липецка и Ангарска.

Соликамска и Набережных Челнов, Москвы и Новосибирска удается решать профессиональные задачи достаточно высокой категории сложности. И их достижения, так же, как и неудачи, объективно отражают проблемы всего театрального процесса, являются приметами общетеатральной ситуации. А потому всякий наш профессиональный разговор с режиссерами любительских театров — это разговор о коренных, самых острых проблемах современного театра и режиссерского искусства, в частности.

Когда мы заостряем сегодня наше внимание на самом факте сопоставления понятий "режиссура" и "педагогика", уточняем место и назначение того и другого в театральном процессе, думаем об оптимальном соотношении одного с другим в режиссерской профессии, мы пытаемся нащупать больное место, определить уязвимое звено в нашем общем театральном деле.

С тех пор, как режиссер взял на себя ответственность за судьбу спектакля и театра в целом, он стал ответственным и за судьбу актера — в роли, спектакле, и вообще в театре, в профессии.

Когда-то В. И. Немирович-Данченко написал о том, что "...режиссер — существо трехликое:

1) режиссер-толкователь; он же — показывающий, как играть; так что его можно назвать режиссером-актером или режиссером-педагогом;

2) режиссер-зеркато, отражающее индивидуальные качества актера, и

3) режиссер — организатор всего спектакля"[2].

Очевидно, что последние десятилетия прошли в нашем театре под знаком абсолютного преобладания одной из сторон режиссерской деятельности, а именно режиссера как художественного организатора, постановщика спектакля, между тем, как в определении Немировича-Данченко большая часть режиссерской деятельности связана с творчеством актера. Сегодня же мы вынуждены говорить об утрате большинством режиссеров роли педагога, воспитателя актеров. Потому что, как правило, именно сложным процессом актерского творчества занят, озабочен нынешний режиссер меньше всего.

Режиссура, постановка спектакля — это всякий раз сотворение нового мира, в который актер, исполнитель роли — тоже всякий раз входит претворенный, другой, такой, каким он еще не



был. Режиссура не только замысел, постановочная идея, и даже не просто вообще строительство (организация) спектакля, но и непременное формирование творческой личности исполнителя в самом процессе создания спектакля. И происходит этот процесс воспитания, педагогического воздействия режиссера на актера в каждом спектакле и в каждой роли. (Так должно быть!) Это и есть режиссура. И педагогика режиссуры. Впрочем, настоящая режиссура — всегда педагогика, даже в тех случаях, когда режиссер, казалось бы, специально и не ставил в своей работе задач чисто педагогических. Но ведь педагогика в режиссуре — это не утилитарное обучение азбуке и театральным приемам, а внимание к личности актера, формирование ее — путем вовлечения в особый мир содержания спектакля (его мыслей и эмоций), сотворенного автором и режиссером.

"Режиссер — зеркало. Важнейшая его способность — почувствовать индивидуальность актера, — продолжает В. И. Немирович-Данченко. — ...Одновременно и следовать за волей актера и направлять ее, направлять, не давая чувствовать насилия"[3].

А вот о каком режиссере мечтал К. С. Станиславский: "Он — режиссер — учитель, режиссер — психолог, режиссер — философ и физиолог. Он как никто знает физическую и духовную природу артиста, он понимает почтенную и трудную роль акушера, повивальной бабки, помогающих творчеству самой природы, и он отдал себя в услужение ей. Когда нужно, он умеет прятать и показывать себя... Зрелище, пышная обстановка, богатая мизансцена, живопись, танцы, народные сцены радуют глаз и ухо. Они волнуют душу, но не проникают так глубоко в нее, как переживания артистов. В них все дело в нашем искусстве. Не режиссерская постановка, а они вскрывают сердечные глубины артистов и зрителей для их взаимного слияния"[4].

Слова Станиславского о режиссере— "повивальной бабке" или Немировича-Данченко о том, что "режиссер должен умереть в актерском творчестве" вспоминаются и произносятся в наше время, как правило, с улыбкой, как бы с юмором... Мы, дескать, добры и снисходительны к чудачествам великих старцев и словно извиняемся перед кем-то за их милые безумства.

Увы, совместная работа режиссера с актером действительно складывается в наши дни не так благостно и идиллически-

любовно, как о том мечталось основателям Художественного театра. И как результат — все меньше в театре последнего десятилетия было "чудодейственных" откровений актерского искусства и все определеннее смешатся акцент в сторону искусства постановочного, организации зрелища, богатого мизансценами, насыщенного музыкой, хореографией, пением и всевозможными "радующими ухо и глаз" эффектами — цветовыми, звуковыми, шумовыми...

В условиях непререкаемой авторитарности режиссуры, ее подчас опасной и бесшабашной "сверхактивности", общая тенденция к режиссерскому самовыявлению, самопоказу, с одной стороны, и потеря вкуса к педагогической работе режиссера с актером — с другой, не могли не привести к значительным творческим и организационным деформациям внутри нашего театрального процесса. Заметно снизился уровень актерских достижений. И количественно и качественно. Оказались заниженными общие критерии **театрш1ьного** успеха. И как следствие этого — изменившиеся представления о месте актера в театральной иерархии, об истинных возможностях актерского искусства, о месте и значении самоценного творчества актера в самой структуре создания спектакля. Во многих случаях актер становился всего лишь функцией, реализующей, обслуживающей замысел постановщика.

В сознании большинства режиссеров годами укоренялись эгоцентрические представления об отдельном, самостоятельном всемогуществе театральной режиссуры. Очевидно, под впечатлением бурного расцвета режиссерского искусства конца 50-х — начала 70-х годов, действительно одарившего нас многими блестящими театральными достижениями, кому-то показалось, что. получив, наконец, желанную свободу полного раскрепощения, искусство режиссуры и впрямь способно в одиночку решить судьбу театрального дела помимо пьесы и актеров. Создалось такое, к примеру, предубеждение, что неожиданный, неординарный режиссерский разбор, острый, изобретательный режиссерский рисунок — уже, безусловно, являются гарантией успеха. И достаточно в этом случае режиссеру властно проложить необходимые ему режиссерские рельсы спектакля, сюжета и сквозного действия, как все покатится само собой. Ну, а уж кто именно "покатится" — какие актерские индивидуальности, каким содержанием наполненные, — это, мол, не столь и существенно.



Оказалось, что существенно...

Выяснилось, что и не всегда покатится...

Надежды на то, что все "вывезет" режиссура, крепко сколоченный режиссерский каркас спектакля, оправдывались все реже и реже.

Сегодня наши просчеты, как никогда, очевидны. Лихое мастерство осветителя, радиоинженера или пиротехника не могут подменить внимательного, бережного творчества режиссера-педагога. Также и никакой самый изысканный режиссерский структурный анализ или иное холодное рассудочное изобретение "головной режиссуры" не в состоянии заменить в театре органического процесса созидания и рождения живой сценической жизни

Не все в искусстве поддается математическому расчету. Сколько раз мы были свидетелями того, как безупречный режиссерский анализ, впечатляющий событийный разбор, остроумное сценографическое решение, ловко освоенные режиссером-постановщиком при изложении общей концепции спектакля в режиссерском докладе, при обсуждении макета или на занятиях режиссерской лаборатории, потом, в спектакле, вдруг разваливались как карточный домик. Все, что так красноречиво и стройно выглядело на словах, рассыпалось в процессе осуществления от столкновения с актерами, с самим актом создания спектакля. Воплощение компрометировало, уничтожало замысел. Но замысел в театре — без самого процесса работы, вне живого актерского творчества — это всегда еще только предчувствие спектакля, его предвосхищение, это "литературные мечтания" режиссера и художника.

С падением внутритеатрального престижа актерской профессии искусство актера как-то постепенно, но очевидно стало стушевываться, все чаще и чаще прятаться за спину режиссуры. И при этом все-таки уже заметном оскудении актерского искусства в театре стало скучнее. Потускнел волшебный фонарь театрального чуда — живого праздника, неподдельной игры и... театральной тайны. Но ведь волшебство в зрительном зале возможно только в том случае, если оно "случилось" в процессе работы, если его "наколдовали". Если создатели спектакля — ре-

жиссер, актеры, художник и музыкант, работники постановочной части, все вместе — творили свое детище по любви, а не по расчету, если, ничего не зная наперед, они трудились, мучились, и искали, и тоже... верили в тайну, ждали чуда и это чудо примагничивали.

С утратой роли педагога оказались потерянными или забытыми и многие живые механизмы соединения режиссерского замысла с актерским творчеством, индивидуальные пути в подходе режиссера к актеру, которые и есть собственно суть сценического творчества.

Однако — такова вечно оптимистическая, жизнестойкая логика театрального развития — рано или поздно любой театральный цикл приходит к своему завершению и в театре наступает время перемен. Склонность к аттракционным и чисто изобразительным решениям, откровенная режиссерская заданность, эгоистическое режиссерское мышление должно было исчерпать себя. Должна была возникнуть потребность в многомерности, в ином, более сложном и подвижном сценическом объеме, более свободном дыхании спектакля.

Хочется верить, что сегодня наш театр уже находится на пороге качественных изменений в некоторых принципах театральной работы. Не в последнюю очередь это относится и к методологии режиссерского творчества. Все меньше привлекает нас театр откровенно постановочный, все внимательнее становится режиссура к внутренней жизни персонажа в пьесе и исполнителя на сцене, к психологической усложненности, неоднозначности человеческой судьбы в жизни и спектакле. В театр возвращается потребность в многозначном, многомерном актерском искусстве. А раз так — необходим иной уровень актерских постижений. Быть может, иные, нежели те, к которым мы уже привыкли, способы существования актера в спектакле и роли, другие представления о подходе актера к образу, о качестве и критериях сценического перевоплощения. Возникает потребность и в новом уровне сценической правды — достоверности и выразительности в актерском искусстве. Актерскому цеху, очевидно, придется что-то существенное в принципах своей работы изменить, попытаться открыть свежие, новые для себя пласты в постижении реальной жизни, живого человека и собственной профессии, проделать ту



работу, которую К. С. Станиславский называл "очищением своего творческого существа от прилипшей грязи".

В современном театре актер не может справиться со всем этим в одиночку — должно проявиться иное, чем было в последние десятилетия качество сотрудничества, сотворчества режиссера и актера.

Это означает, что режиссура вновь, как когда-то, повернется лицом к актеру, приблизится к нему, станет от него зависимой. Эпоха жесткого режиссерского "прессинга" уступит место иным, более тонким и глубоким взаимоотношениям между режиссером и актером. От режиссера снова потребуется идеальное знание актерской природы, умение "поколдовать" с артистом и ролью, тонкое педагогическое чутье, абсолютный слух на правду, человеческая добросердечность, художественная интуиция...

Педагог — от греческого "воспитатель". Как правило, педагогический процесс, решая конкретные, локальные задачи обучения и воспитания (а работа артиста-исполнителя над ролью — всегда "учение"; и всегда — воспитание), обеспечивает еще и некий общедуховный, общекультурный нравственный уровень творческой работы.

Вообще, в принципе, педагогическое деяние всегда нравственно. Именно в силу того, что оно связано с воспитанием. Воспитание — заботы о том, чтобы напитать ученика духовно и профессионально. И для данной конкретной работы, и вообще — для жизни, на будущее. Вспоминая слова из "Дневника писателя" Ф. М. Достоевского: "...сделаться человеком нельзя разом, а надо выделаться в человека", — можно сказать, что педагогика — это еще и "делание" человека.

Специальное, профессиональное обучение и воспитание неотделимо в театре от воспитания нравственного. Становление молодого актера или участника любительского коллектива, его воспитание и созревание духовное, гражданское, человеческое совершается в театре прежде всего (и наиболее эффективно) в самом процессе его творческой работы на материале профессии. Театр, драма, спектакль — всегда арена столкновений человеческих судеб и характеров, а также нравственности и безнравственности, правды и лжи, добра и зла. Вторгаясь в сферу чужой жизни, чужой судьбы, актер в процессе соединения с образом, вольно

или невольно соизмеряет свою личностную жизненную позицию с позицией персонажа, которого он изображает, и с моралью других действующих лиц. Погружаясь в материал пьесы и роли, исполнитель всегда оказывается в центре человеческих конфликтов и противоречий — мировоззренческих, этических, психологических, эмоциональных. Работа над ролью — это всегда доузнавание жизни, открытие в ней того, что ты раньше не знал, это новые душевные знания. О людях, о жизни, но часто очень и о себе самом.

Театр — человековедение. Прежде всего благодаря той удивительной художественной и душевной работе, которую производит исполнитель, актер, воссоздавая на сценических подмостках "жизнь человеческого духа" роли. Сценическое творчество — может быть, прежде всего работа духовная, труд души. А театральная педагогика— это обучение ремеслу и воспитание духа. Одновременно. Как единый педагогический процесс.

От того, насколько квалифицированную педагогику содержит в себе работа режиссера в спектакле, впрямую зависит и качество спектакля, а также уровень и качество самой режиссуры. Это естественно: чем интереснее, неожиданнее и тоньше существуют в спектакле исполнители, тем гармоничнее, ярче, доказательнее выглядит режиссерская концепция и весь художественный строй спектакля. Но дело не только в умении режиссера работать с актерами. Если педагогика — воспитание (а это так!), то именно наличие педагогики, вернее сказать, качество педагогики будет определять нравственное содержание режиссуры.

Наблюдая со стороны за репетиционным процессом или глядя на готовый спектакль из зрительного зала, мы всегда видим, понимаем, какую педагогику содержит эта режиссура, какой духовный, эмоциональный и. значит, воспитательный заряд содержит в себе этот спектакль. Вот почему нам кажется, что театральная педагогика— это не только знание режиссером актера и умение выстроить роль, но еще и нечто неизмеримо большее.

В самом понятии "режиссура", в искусстве режиссера — художественного, духовного организатора и руководителя театрального действия — автору видится наличие серьезного жизне-



образующего педагогического, воспитательного начала. Вот почему у нас пойдет речь о педагогике режиссуры, вот почему так называется эта книга: режиссура и педагогика.

* * *

Не правда ли, может показаться странным, что история режиссуры еще не написана? При том, что существует огромная специальная литература, горы книг, рассказывающих об истории театра с времен древнейших и до наших дней. Давно уже и прекрасно изучены отдельные театральные эпохи, созданы теория и история драмы — от античных трагедий до пьес Чехова и Горького, Маяковского и Брехта. Самым тщательным образом исследованы пути развития и эволюции актерского искусства... Но даже самого скромного учебника по истории режиссуры до сих пор не существует. Быть может, оттого, что искусство режиссуры сравнительно молодо и его история еще слишком коротка для учебника?.. Или причина в том, что театральные специалисты все еще не могут сговориться относительно того, что именно следует принять за точку отсчета, с которой и начинается собственно искусство режиссуры?..

Ну а что же театральная педагогика? В этом смысле, в плане ее исторического развития, с педагогикой все обстоит гораздо "благополучнее", во всяком случае, проще и понятнее, чем с режиссурой. Сценическая педагогика никогда не воспринималась как отдельная дисциплина в театре и потому уже — своей отдельной истории не имеет. Да кажется, что и не нуждается в ней.

Театральная педагогика — профессиональное обучение актерскому ремеслу, передача из рук в руки сценического опыта, приемов актерской игры — существует, очевидно, ровно столько же, сколько существует и сама профессия актера.

А как же иначе? Как всякой профессии и всякому ремеслу, игре на сцене или в ярмарочном балагане можно было обучиться. При соответствующих данных, некотором даровании и непременном усердии. И, разумеется, нужны были учителя, руководители — кто мог бы научить, наставить, передать свое умение и опыт, свои профессиональные секреты. Как правило, в роли такого сценического учителя, воспитателя или педагога выступал сам

хозяин труппы: драматург или первый актер. А в давние времена именно драматург чаще всего был и хозяином труппы, и ее первым актером.

Известно, что профессиональные актерские труппы ("синоды ремесленников Диониса") впервые организуются в древнегреческих городах-государствах уже в IV веке до н. э. А не позднее II века до н. э. в Риме возникают и специальные актерские школы. История сохранила имя первого знаменитого театрального педагога. Им был древнеримский комический актер Квинт Росций . Сын раба, любимец римской публики и личный друг Цицерона, Росций содержал театральную школу, сочинил специальный трактат, за что был назван Горацием "ученым" и заслужил славу признанного педагога.

И в России первая театральная школа появилась вместе с возникновением профессионального театра — во второй половине XVII века.

Театральные школы, тенденции их развития всегда находились в непосредственной зависимости от способа сценической игры и законов сценической правды своего времени. А потому если и можно говорить об истории педагогики, то исключительно в связи с историей развития и этапами эволюции актерского искусства. Педагогика всегда существовала как бы в подчинении у актерского искусства, в услужении ему. И никогда не видела в том ничего для себя зазорного. Наоборот: Учитель воспитывал ученика— "ремесленника Диониса", Актера, Художника... Мастер своего дела воспитывал Мастера.

Педагогика изначально бескорыстна, по своей глубинной внутренней сути. Иначе это не педагогика.

На протяжении двух с половиной тысячелетий в искусстве театра существовали две демиурговы профессии, два высоких предназначения — Поэт (драматург) и Актер. И только их имена заносились на мраморные плиты-дидаскалии во время театральных состязаний в Древней Греции. Функции педагогики — обучение, воспитание, помощь актеру. Разве этого мало?

А функции режиссуры? Попробуем разобраться.

Глава первая

## РЕЖИССУРА... ВРЕМЯ. МЕСТО. ПРЕДНАЗНАЧЕНИЕ

*"Управляющий актерами, игрою, представленьями..."*

Считается, что понятие режиссуры как особого вида театральной деятельности сложилось в Германии к концу XVIII столетия. То была эпоха Просвещения, время поэтов и драматургов "Бури и натиска", рождение "гамбургской школы игры" и Гамбургского национального театра, осуществлявшего принципы просветительного реализма Лессинга. Годы активного сотрудничества с труппой Веймарского театра Шиллера и Гете, расцвет театральной деятельности Фридриха Людвига Шредера — реформатора немецкой сцены, выдающегося актера, педагога и драматурга, который вошел в историю мирового театра в качестве "основоположника немецкой режиссуры". А, судя по всему, одним из первых, кто произнес само это слово — "режиссер", был великий Гете.

Во всяком случае, уже через несколько десятилетий, Владимир Иванович Даль, готовя к изданию "Толковый словарь живого великорусского языка" (год издания— 1863-й), включает в него и французское слово "режиссер". Известно, с какой осторожностью и строгостью относился В. И. Даль к "чужесловам" — иноземным словам и выражениям, отбирая для словаря только те из них, что прочно вошли уже в живой обиход русской речи. Тем примечательнее для нас появление в словаре этого иностранного "чужеслова" — "режиссер". Итак, слово В. И. Далю: "Режиссер — управляющий актерами, игрою, представленьями, назначающий, что давать или ставить, раздающий роли и пр.".

Замечательно! Толкование Даля вполне адекватно понятиям о функциях режиссуры своего времени — эпохи дорежиссерского театра. "Управляющий актерами и назначающий, что давать или ставить"!!! Не надо большой смелости, чтобы предположить, что такого рода "режиссура" существовала всегда, на протяжении всей истории театра, и вовсе не Шредер или Гете были ее родоначальниками.

Режиссер — от латинского "управляю". И разумеется, что управление, организация театрального действия, спектакля и даже творческое руководство спектаклем существовали и раньше, за тысячелетия до того, как появилась специальная профессия — режиссер.

Очевидно, что на ранней стадии развития античного театра таким организатором и постановщиком театрального зрелища был ведущий хора — корифей, который организовывал все действия хора, разучивал с ними стихи, устанавливал характер пластических и музыкальных номеров. "Отец трагедии" Эсхил был, как известно, и первым актером — протагонистом в собственных постановках, но, конечно же, и организатором, руководителем всего спектакля, то есть "управляющим актерами, игрою, представленьями". Понятно, что не могли обойтись без организации и управления театральным "действом" ни в средневековых мистериях, в которых участвовало до пятисот человек, ни в построении богатых феодальных театральных празднеств.

Словом, мы легко обнаружим наличие элементов режиссуры на всех без исключения этапах театрального развития, во все театральные времена. И не трудно догадаться, что функции режиссера, так удачно перечисленные Далем, выполнял обычно руководитель труппы, драматург или первый актер, а в более поздние времена — и хозяин театрального дела, антрепренер или даже просто просвещенный феодал. Как, например, в "Гамлете" Шекспира такой "режиссер" — сам принц Гамлет. Мы помним, что именно принц "назначает" появившимся в замке актерам "что ставить" — "Убийство Гонзаго", организует все представление и заблаговременно проводит с исполнителями определенную режиссерскую (а можно сказать — педагогическую) работу. Причем не только объясняет, но и сам показывает актерам ("режиссерский показ"): "Говорите, пожалуйста, роль, как я показывал: легко и без запинки".



Во всяком случае, знаменитое обращение Гамлета к актерам, его режиссерские наставления прочно вошли в театральную историю в качестве эстетической программы и практических рекомендаций самого Вильяма Шекспира: "Во всем слушайтесь внутреннего голоса... Каждое нарушение меры отступает от назначения театра, цель которого во все времена была и будет: держать, так сказать, зеркало перед природой, показывать доблести ее истинное лицо и ее истинное — низости, и каждому веку истории — его неприкрашенный облик".

Нечего и говорить о том, как велико было значение многообразной театральной деятельности Жана Батиста Мольера, в том числе и в той ее сфере, что, безусловно, может считаться работой режиссера.

...И тем не менее все это еще не было режиссурой. А вернее, очевидно, будет сказать так: эта режиссура еще не была искусством.

Искусство театральной режиссуры — приобретение второй половины XIX века. Существуют некоторые разночтения по поводу того, когда же и с кого "все началось". Одни театроведы ведут историю режиссуры с герцога Мейнингенского и его помощника Л. Кронека, другие — с А. Антуана и О. Брама, третьи начинают историю новой театральной эпохи с основателей Московского Художественного театра Станиславского и Немировича-Данченко.

Легко заметить, правда, что речь идет об одном и том же историческом периоде — последней четверти XIX столетия. Мейнингенцы — середина 70-х — начало 90-х годов, Свободный театр Антуана в Париже — 1887—1897-й, Немецкий театр Брама в Берлине — 1894—1905-й, открытие МХТ — год 1898-й.

Однако новейшее театроведение снова отодвигает время зарождения режиссерского искусства на несколько десятилетий назад и ведет его историю точно с середины XIX века, связывая возникновение режиссерского театра в Европе с деятельностью Чарльза Кина в лондонском театре Принцессы (1850—1859-й гг.) и Генриха Лаубе в венском Бургтеатре (1849—1867-й гг.).

И все-таки... Ну почему же все-таки не с "самого начала", не с Эсхила и Софокла или хотя бы уж с Мольера, а с Генриха Лаубе и мейнингенского герцога Георга II?

Ну, разумеется, не потому только, что именно Лаубе действительно оказался первым в истории театра, кто превратил режиссуру в самостоятельную профессию. Он пришел в Бургтеатр, будучи уже известным драматургом, но, возглавив театр, пьес больше не писал, поскольку считал, что обязанности руководителя театра и режиссера невозможно совмещать ни с какими другими занятиями.

Дело вовсе не в том, что до середины XIX века вообще не существовало режиссуры как специальной профессии. Суть в другом — в том коренном перевороте, который совершался в театральном искусстве на рубеже XIX и XX веков. Театр актерский становился театром режиссерским. В этом все дело. Появилась не просто новая профессия, зарождался принципиально новый вид искусства — искусство театральной режиссуры. Режиссура драмы.

Нравственный и поэтический смысл нового художественного поприща не вмещался уже в скромные рамки толкового словаря. Не в "назначении" и "управлении" было дело. Начиналась следующая театральная эпоха, новая эра в истории театра, драматургии, искусства Актера. И режиссура, эта последняя театральная профессия, упрямо выходила вперед, на самый первый план, смело и дерзко утверждая себя в театре в качестве профессии ведущей, определяющей, самой первой...

Впрочем, не будем забегать вперед. Пока еще, в середине XIX века — во времена Кина, Лаубе и Толкового словаря Даля — до новой театральной эпохи, до самоценного, художественно значительного режиссерского творчества, искусства режиссуры, было еще далеко. Можно сказать, что вся середина и вторая половина XIX века — это предрежиссерская эпоха в театре. Это время, когда режиссеры уже были, но искусства режиссуры еще не существовало. Режиссура только получала права гражданства. Профессия, должность режиссера уже реально существовала в театре, была означена в театральной номенклатуре, однако же функции режиссуры по-прежнему продолжали оставаться сугубо вспомогательными.

Прежде всего то была режиссура организации театрального дела и каждого конкретного представления. Режиссура по преимуществу, так сказать, административного, управленческого



порядка. Сама должность режиссера была второстепенной в театре. Он, во всяком случае, значил меньше, чем, скажем, театральный музыкант, композитор или художник-декоратор. Режиссер был администратором, управляющим, часто — руководителем театральной машинерии (нечто вроде "машиниста сцены"), с помощью которой он создавал эффектные феерические картины по ходу действия. Мог быть, правда, еще режиссер, компонующий театральное действие и "разводящий" исполнителей по мизансценам. Но и то, и другое, как правило, по указаниям первого актера.

Именно первый актер, актер-гастролер, актер-корифей и "задавал тон" в старом актерском театре. Являясь исполнителем центральной роли в пьесе, именно актер-корифей и был, по существу, создателем идейно-художественной концепции спектакля, то есть фактическим режиссером спектакля в нашем сегодняшнем понимании. Он безоговорочно подчинял все в спектакле своему замыслу. Трактовкой собственной роли он направлял в определенное русло игру партнеров, остальных участников спектакля, заставляя их подыгрывать себе. Правда, в столичных театрах, в частности, на русской "казенной", императорской сцене, где в одном спектакле собиралось, как правило, несколько больших мастеров, актеров первой величины, складывался иногда прекрасный актерский ансамбль — корифеи "сговаривались" между собою, искали и пробовали вместе, помогая друг другу, находили "общий тон" спектакля... Но в любом случае только актер мог быть истинным хозяином положения, только актеру принадлежала реальная художественная власть в театре. Потому что то была еще эпоха актерского театра.

Первые же режиссерские театры в Европе — еще только предтечи нового театрального времени. Постановка дела в Бургтеатре при Лаубе, в театре Принцессы или придворном театре столицы герцогства Саксен-Мейнингенского была явлением абсолютно исключительным. То были своего рода театральные эксперименты, случаи единичные, исключительные для общей театральной культуры времени. Чрезвычайно показательным является тот факт, что в труппах этих театров практически не было больших актеров. А если таковые и появлялись, то не выдерживали более одного сезона. В новых условиях режиссерского единоначалия актеру-мастеру было неуютно, он не терпел подчинения и наси-

лия над собственной природой, не мог согласиться на ущемление своих художественных прав и интересов. Первые режиссерские театры — слаженные труппы актеров-"середняков". Спектакли без выдающихся имен и значительных актерских достижений.

Вот почему, скажем, гастроли мейнингенцев в России не только поразили публику декоративными и историческими подробностями постановок, тщательностью и стройностью решений многолюдных массовых сцен, но и вызвали некоторое разочарование, даже скептическое отношение к режиссерским новациям со стороны части зрителей и специалистов. Русская критика писала о "дрессированной труппе" герцога, а большей хулы в адрес актеров в то время и представить себе было невозможно. Внимательно пересмотрев весь репертуар мейнингенцев во время их гастролей в Москве в 1885 году, А. Н. Островский подметил среди прочего, что "толпа" у мейнингенцев выглядит сценически заразительнее, эффектнее, чем игра исполнителей центральных ролей. "Главный персонал с толпой рознит, он отстает от нее, он ниже ее... У мейнингенцев и сам Юлий Цезарь принадлежит к бутафорским вещам". "Видно, что режиссер Кронек— человек образованный и со вкусом, но в том-то и недостаток мейнингенской труппы, что режиссер везде виден"[6],—сокрушался великий русский драматург.

Надо сказать, что среди первых профессиональных режиссеров России не было столь громких имен, как в европейском театре. Но справедливости ради следует отметить, что, скажем, в Москве и Петербурге в 70—80-е годы работали в качестве режиссеров специалисты, достаточно по тем временам квалифицированные, с хорошим вкусом и настоящим режиссерским темпераментом. Можно вспомнить главного режиссера Александрийского театра в Петербурге А. А. Яблочкина, М. В. Аграмова, сотрудничавшего в Москве с Ф. А. Коршем, наконец. А. Ф. Федотова, известного режиссера и театрального педагога, одного из организаторов Общества искусства и литературы, режиссера-постановщика спектаклей, в которых играл сам Станиславский! "Впервые я встретился с настоящим талантливым режиссером, — вспоминал Станиславский в "Моей жизни в искусстве"... — Общение с ним и репетиции были лучшей школой для меня... Федотов умел разбирать стену, стоявшую между актером и ролью, и сдирать мундир обветшалых традиций"[7].



Но все-таки даже лучшие из лучших, и Федотов в том числе, были еще режиссерами дорежиссерского театра. Им отводилась роль помощников актеров, а также изобретателей сценических иллюзий и эффектов, организаторов репетиционного процесса, администраторов. Конечно, в некоторых случаях режиссер, безусловно, мог предложить и общее толкование пьесы, но ему под силу было разве что только "намекнуть" на возможные сценические решения. И — не более того. Решающее слово все равно оставалось за актерами.

Замечательное наблюдение о работе режиссера с актерами в Малом театре оставил нам В. И. Немирович-Данченко: "Ермолова все еще смотрит в тетрадь. Однажды, войдя на сцену на репетицию, она говорит своим низким грудным голосом, негромко, словно самой себе: "Сегодня попробую третье действие". Это значит, что она дома разработала свой замысел и хочет проверить. Она репетирует третье действие наизусть, бросает искры своего могучего темперамента. Кругом загораются, поднимается интерес к пьесе, возбуждается желание подтянуться. В перерыве ее хвалят, более молодые восхищаются, целуют руку, — она ее скромно вырывает, — пьеса начинает становиться на рельсы. Актеры с искренней или показной любовью дают друг другу советы, сочиняют новые удобные мизансцены. Роль режиссера здесь впереди, у рампы, на стуле, около суфлера, окончилась; он никому не нужен, ему удобнее уйти в глубину и заняться "народной сценой"... Актеры наладят пьесу сами"[8].

Конец XIX века обозначил начало нового этапа театральной эволюции. Так же, как в свое время на смену авторскому театру пришел театр актерский, так и теперь на смену актерскому театру приходит режиссерский. Автор— актер— режиссер. Эра авторского театра самая продолжительная и значительная в театральной истории. Конец XVIII — XIX век— актерский театр, эпоха великих актеров. Следует выделить отдельно, правда, уникальную ситуацию, сложившуюся в этом смысле в России, где существовали одновременно, взаимно обогащая друг друга, и театр Островского, и великий актерский театр. Но доминанта времени, доминирующий театр XIX века — конечно же, театр Актера.

И вот настал час, можно сказать, что приходит историческая минута, когда Актеру, этому всемогущему властелину сцены, на-

до сложить свои королевские полномочия. И не просто потесниться, поделиться своей властью в театре, но фактически передать ее другому...

Такой новый и весьма решительный поворот в истории театра был, конечно же, явлением закономерным и неизбежным. Такова была органика эволюции театрального искусства, логика его исторического развития. Однако на осознание этой эволюции, ее закономерности и неизбежности потребуется не одно десятилетие.

Тогда же, на рубеже столетий, возникновение режиссерского театра в Европе застало современников "врасплох". Появление режиссера в качестве первого творческого лица все смешало, поставило все с ног на голову: традиции, иерархию, взаимоотношения артиста с публикой и критикой, саму структуру театрального производства. Многие любители театра и даже серьезные театральные специалисты отказывали этому новому театру в праве на существование, относились к нему как к какому-то театральному курьезу, модернистскому фокусу, свидетельствующему о какой-то серьезной болезни театрального дела. В некоторых высокообразованных кругах художественной интеллигенции складывалось прочное убеждение, что театральная.эволюция заблудилась...

*О "декораторах и бутафорах", "Станиславских и мейерхольдах"*

... Кто, кто этот новый Хозяин сцены, в чьи руки переходит теперь судьба и драматурга, и актера? Кто же это взваливает на свои плечи бремя великой ответственности за судьбу Театра? Режиссер?.. Режиссер, еще недавно исполнявший такие скромные обязанности в театре, служивший ему где-то "сбоку припека"?.. Но почему вдруг все так переменилось: "Король умер— да здравствует король"? И откуда у этого самого "режиссера" такие притязания, такие смелые художественные амбиции, на основании чего, каких творческих мотивов?.. По какому праву берется он за разрушение того, что создавалось и существовало в театре тысячелетиями?..

"Некогда драматург задавался мыслью учить своих сограждан через'посредство лицедеев... Трагик *учил* истинному смыслу



мифов, как теперь катехизатор учит детей понимать молитвы и заповеди. Когда миновала пора творчества, выдвинулись актеры — век творчества сменился веком *интерпретации*. Современник Аристотеля, актер Полос так высоко ставил свое искусство, что, когда ему надо было изобразить глубокое страдание и заразить зрителей волнением при виде чужой скорби, он принес на сцену урну с пеплом собственного сына, и никогда, конечно, рыдание не было таким непосредственным — среди праздничной толпы. Но в наше время... драма от *трагиков* и даже *лицедеев* перешла и уже давно — еще ниже, в руки *декораторов, бутафоров. Мейерхольдов*... И это не случайность— в этом проявилась эволюция театра и театрального искусства..." .

Так безнадежно горько приветствовал в 1908 году новую эру режиссерского театра Иннокентий Анненский. Для замечательного русского поэта, одного из образованнейших людей своего времени, директора царскосельской гимназии, преподавателя латыни и древнегреческого, театр существовал единственно как искусство поэтическое, как творчество трагика — поэта и драматурга, которому если и нужны были помощники, вернее, посредники, то только в лице актера— лицедея и интерпретатора. Новейший театр раздражает Ин. Анненского дотошной навязчивостью "театрального комментария", мелочными режиссерскими подробностями, которые только ограничивают "свободную игру творческой мысли" и поэта, и публики. "...Такова театральная эпоха, — язвительно продолжает Ин. Анненский, — надо было удовлетворить фигурантов, дать заработок театральным плотникам, а главное, окрылить фантазию "господина Мейерхольда". Были времена, когда Фидий был только банаусос, то есть ремесленник с ремешком на лбу — Фидий! Теперь ремесло отыгрывается на Станиславских и мейерхольдах..."

Да, именно вот так, уничижительно, с маленькой буквы.

Не сговариваясь, вторит Ин. Анненскому человек совершенно другого круга, из самого что ни на есть театрального "пекла" — А. Р. Кугель, талантливейший, остроумный и влиятельный критик, редактор популярнейшего в России театрального журнала "Театр и искусство", непримиримый, принципиальный противник "режиссерского засилья": "Не вижу принципиальной разницы между столярно-малярною работой г. Станиславского и

столярно-малярною работою г. Мейерхольда. И в этом вся суть: в подмене таланта актера столярно-малярною работою, а не все ли равно, в какую сторону столярно-малярная работа обращается, в сторону ли того, чтобы все было "как в жизни" или в сторону того, чтобы ничего не было "как в жизни"... Суть в том, что в театре центр тяжести перенесен из игры актеров в плоскость постановки, а постановка— это механика, и эта механика вместо того, чтобы занимать приличествующее механике место, заняла командующую позицию и превратилась в самодовлеющее искусство, для которого актеры стати просто декорациею: не грим стал дополнением к лицу, а лицо дополнением к гриму, не костюм — дополнение фигуры, а фигура — дополнением костюма..."[10].

При этом знаменательно, что Кугель, как и Ин. Анненский. сознательно, принципиально ставит на одну доску диаметрально противоположные по смыслу своих творческих поисков режиссерские направления — театр Станиславского и театр Мейерхольда (времен его сотрудничества с В. Ф. Комиссаржевской в театре на Офицерской).

Защитников старого, актерского театра не интересуют различия в режиссерских ухищрениях, им неважно, "в какую сторону" уходит театр от Актера и Поэта, важно только, что уходит...

К чести А. Р. Кугеля следует заметить, что пройдут годы и он еще сумеет по достоинству оценить деятельность МХТ: режиссера Станиславского, актера Станиславского, других великих мастеров Художественного театра.

Тогда же, в самом начале века, ситуация с режиссерским театром в принципе была еще не устоявшаяся, неоднозначная. Справедливости ради следует признать, что резкое неприятие некоторой частью публики и даже людей театра новейшей театральной стилистики не всегда было просто проявлением того вульгарного человеческого и художественного консерватизма, который не принимает ничего нового только потому, что оно новое. Негативную реакцию на первые шаги режиссерского театра, пожалуй что, можно даже и понять, если вспомнить, с чего конкретно начинали пионеры режиссуры в Европе и России практическое утверждение своих новых театральных принципов.

А начинался режиссерский театр, как это часто и бывает в новом деле, действительно не очень убедительно. С приемов



внешней выразительности спектакля, внешней театральности, с демонстрации элементов формальных, декоративных. И это в одинаковой степени относилось и к так называемому "зрелищному" театру с его пышными декорациями, впечатляющей машинерией и вымуштрованными статистами (на гастролях мейнингенцев в России это были солдаты из московских казарм) и к театру натуральному, жизнеподобному, достоверному, как "кусок жизни". В таком натуратьнейшем, как "кусок жизни", спектакле на сцене располагался со всеми удобствами откровенный, махровый натурализм. Вспомним настоящие мясные туши из парижских мясных лавок на сцене Свободного театра Антуана или взаправдашние продавленные диваны в спектаклях Немецкого театра Брама, который называли еще "пиджачный театр" за отчаянную, принципиальную приверженность Отто Брама репертуару исключительно из современной жизни. Среди прочих деклараций Отто Брама (который, как и Андре Антуан, считал себя последователем "натуральной школы" Золя) была и такая: он никогда не будет ставить пьесы в стихах (Шиллера, Гете, Шекспира, другую классику); во всяком случае, до тех пор, пока люди не заговорят стихами в реальной жизни...

А знаменитый "историзм" мейнингенцев! В своем стремлении к абсолютной исторической достоверности костюмов и реквизита Георг II и его штатный режиссер Кронек доводили иной разделодо абсурда. Так, чтобы соблюсти историческую точность, императорская тога в "Юлии Цезаре" была сделана из 30 "локтей" ткани (около 15 метров), что соответствовало подлинному размеру одеяния Цезаря, но практически лишало исполнителя возможности передвигаться по сцене. То же — и с достоверностью, натуральностью батальных сцен. В одном из гастрольных спектаклей в Москве (драма Линднера "Кровавая свадьба") бой на сцене был представлен так "правдиво", что, как свидетельствуют очевидцы, актеры из-за обильного порохового дыма не могли говорить, а зрители ровным счетом ничего не видели.

Словом, было от чего прийти в отчаяние сторонникам и рьяным защитникам актерского театра, да еще в те годы, прямо сказочно богатые выдающимися актерскими индивидуальностями. Все же эти поиски, эти новые режиссерские театры объединяло одно: то, что, как заметил еще мудрый А. Н. Островский, "режис-

сер везде виден". Режиссура заслоняла собою актеров — где мясными тушами и продавленными диванами, где пороховым дымом, где бутафорией и декорацией или какой-либо другою "столярно-малярною работою".

Такова была одна точка зрения на происходившие в театре перемены. И нельзя не признать ее убедительности, доказательности. Но все же это была еще не вся правда. То, что увидел во время гастролей мейнингенцев в 1890 году Станиславский, произвело на молодого актера-любителя из Общества литературы и искусства очень сильное впечатление. "Их спектакли впервые показали Москве новый род постановки — с исторической верностью эпохе, с народными сценами, с прекрасной внешней формой спектакля, с изумительной дисциплиной и всем строем великолепного праздника искусства"". Как праздник искусства запомнились гастроли мейнингенцев Станиславскому, который как раз за год до этого, в 1889 году, попробовал свои силы в режиссуре, осуществив постановку одноактной комедии П. Гнедича "Горящие письма".

Спектакли знаменитого европейского театра стали хорошей школой для ищущего актера и начинающего режиссера. "Я не пропускал ни одного представления и не только смотрел, но изучал их". Станиславский посещает также репетиции Людвига Кронека и непосредственно из зрительного зала наблюдает за тем, "как это делается". Идеальная дисциплина труппы и сотрудников, слаженность, упорядоченность работы производственных цехов, всего коллектива в целом, высоко профессиональная постановка дела, в котором нет мелочей, образцовая театральная культура— все это не может не нравиться, не может не послужить примером для подражания.

Станиславский видит, как много значат сила и власть режиссера в театре, как все режиссеру подчиняется и все от него зависит. И это тоже наверняка будоражит мысли и чувства будущего основателя Художественного театра. Он по достоинству оценивает режиссерское искусство мейнингенцев, обращает внимание на их умение распорядиться сценическим пространством и сделать жилым любой его угол. Станиславский с удовольствием пишет о тех моментах постановки, которые трактуются "с хорошей режиссерской выдумкой".

П. Вайс. «Марат-Сад» (1990 г.). Сцена из спектакля. В центре - Де Сад - Андрей Соколов

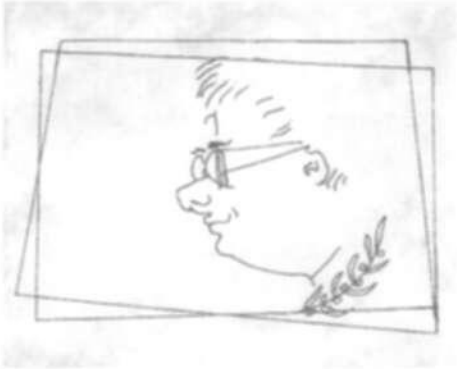
Марат - Сергей Поскребышев, Шарлотта - Наталья Масич

М. Булгаков. «Дни Турбиных».
Студзинский - Станислав Классен,
Алексей Турбин - Александр Корученков,
Мышлаевский - Дмитрий Марьянов,
Шервинский - Виктор Бакин,
Николка - Максим Разуваев

Алексей Турбин - Александр Корученков,
Елена - Елена Ланская

Елена - Елена Ланская,
Шервинский - Виктор Бакин

Участники спектакля «Дни нашей жизни» Л. Андреева (1966 г.).
В первом ряду: второй слева - Н.Л. Раснер, далее - И.М. Рапопорт,
А.Г. Буров, М.Р. Тер-Захарова, Б.Е. Захава,
далее - потомки Л. Андреева (дочь писателя и его сын с женой)

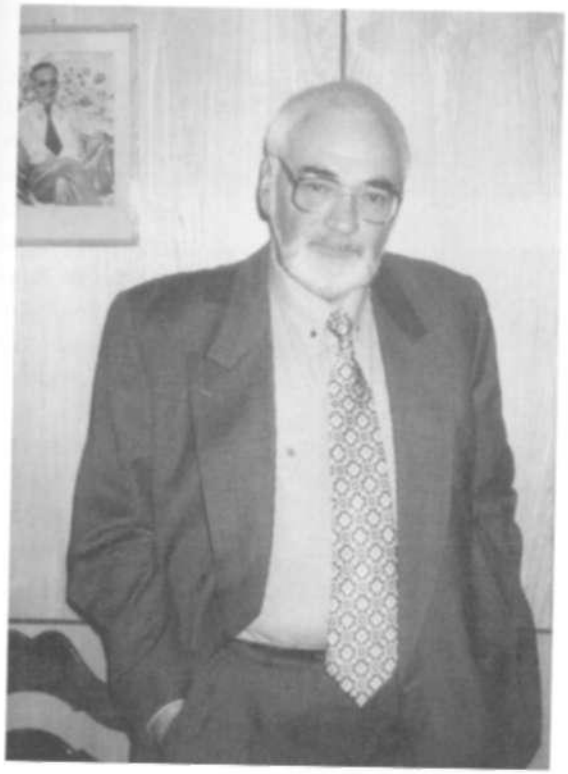


А.Г. Буров в шаржах
П.Е. Любимцева

Инна Ульянова, Альберт Буров, Марина Пантелеева. (1960 г.)

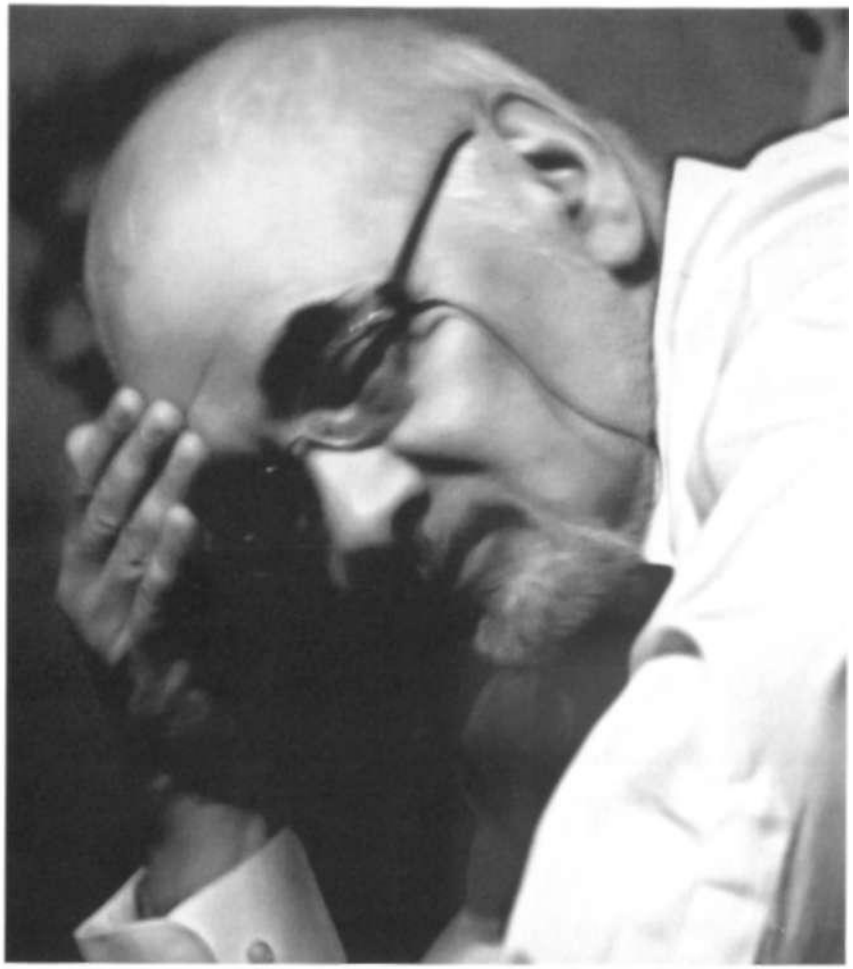
А.Г. Буров в 1974 г.

А.Г. Буров в 1998 г.



Заведующий кафедрой мастерства актера А.Г. Буров. 2003 г.

А.Г. Буров гримирует Юлию Ванюкову (выпуск 1999 г.)



Последняя фотография
А.Г. Бурова.
23 октября 2005 года -
День рождения Школы

Вспоминая о своих впечатлениях 35-летней давности, Станиславский напишет и о самом главном: "Режиссер может сделать многое, но далеко не все. Главное в руках актеров, которым надо помочь, которых надо направить в первую очередь. Об этой помощи актеру, по-видимому, недостаточно заботились мейнингенские режиссеры, и потому режиссер был обречен творить без помощи артистов. Режиссерский план был всегда широк и в духовном смысле глубок, но как выполнить его помимо артистов? Приходилось центр тяжести спектакля переносить на самую постановку. Необходимость творить за всех создавала режиссерский деспотизм"[12]. Трудно сказать, заметил ли все это Станиславский так остро и определенно уже тогда, в 1890-м, или в данном случае речь идет о выводах, к которым он пришел много лет спустя, и в этих размышлениях говорит теперь уже не только о мейнингенцах, но и оглядывается на собственный опыт. Но, как бы то ни было, мы знаем, что и сам Станиславский тоже начинал строить свой режиссерский театр, перенося "центр тяжести спектакля на самую постановку", проявляя "режиссерский деспотизм" и используя в первых своих спектаклях приемы режиссуры в значительной степени внешней, натуралистически-декоративной. И в спектаклях Общества искусства и литературы, и уже в самом Художественном театре. Критика подмечала, в частности, что в "Уриеле Акосте" и "Отелло" исторические и бытовые подробности заслонили главных действующих лиц. Много насмешек вызвала неудачная постановка "Венецианского купца" Шекспира, осуществленная в качестве третьей премьеры нового театра через неделю (!) после открытия Художественного Общедоступного. В тяжеловесном, растянутом спектакле сверкали драгоценности, золотилась парча, проплывали по сцене гондолы в таинственной полутьме, а известный провинциальный актер Дарский старательно изображал Шейлока с подчеркнутым "акцентом черты оседлости". Все газеты дружно издевались над постановщиком, а "король московских журналистов" Влас Дорошевич назвал Станиславского "московским первой гильдии комментатором Шекспира".

В "Моей жизни в искусстве" Станиславский откровенно признается: "Попав на внешний реализм, мы пошли по этой линии наименьшего сопротивления". Впрочем, он сам же находит и объ-

яснение, и оправдание принципам своей режиссерской работы в первых постановках: "Нужно было epatir зрителей, так как это вернее всего обещало успех. А успех был необходим, и необходим вовсе не для удовлетворения жажды похвал, но потому, что первый неуспех мог развалить все наше дело. Ему нужен был цемент. Нужно было во что бы то ни стало как-нибудь продержаться на поверхности, чтобы выиграть время, чтобы дать труппе хоть немного подрасти, получше сформироваться и тогда работать спокойно".

Много лет спустя Станиславский напишет, что свою основную режиссерскую задачу в то время он как раз и видел в необходимости постепенного преодоления приемов "внешнего реализма".

...Поразительный, уникальный исторический факт, дружно зафиксированный всеми историографами театра: на это самое преодоление, на то, чтобы перейти из одной театральной эпохи в другую, Станиславскому потребовалось... два месяца. Да, именно такой срок отделяет одну премьеру нового театра от другой — "Чайку" от "Царя Федора".

14 октября в Каретном ряду, в саду "Эрмитаж", состоится открытие нового Художественно-Общедоступного театра. Сыграют "Царя Федора Иоанновича" графа А. К. Толстого... Раздастся за сценой троекратный удар колокола, возвещающий о начале спектакля, оркестр из 35 музыкантов сыграет специально сочиненную по этому случаю увертюру г-на Ильинского под названием "Царь Федор", пойдет занавес... И первая же реплика спектакля прозвучит пророчески: "На это дело крепко надеюсь я!.."

Через два месяца, 17 декабря,— премьера чеховской "Чайки". Первая совместная режиссерская работа Станиславского и Немировича-Данченко, который в буквальном смысле заставил Станиславского включить пьесу в репертуар. Основные постановочные заботы — разработка режиссерской партитуры спектакля, мизансцены, работа с исполнителями— лежали на Станиславском. Но помощь Немировича-Данченко, объяснившего, растолковавшего природу чеховской драмы, ее скрытые пружины и мотивы, ее интонацию, в этой работе бесценна.

"Чайка" была показана последним, шестым спектаклем из числа тех постановок, что готовились летом к открытию первого сезона.



Репетировали в подмосковном Пушкино, на даче юриста Н. Н. Архипова. Жили все тут же — снимали комнаты на дачах по соседству. Станиславский ежедневно приезжал из Любимовки, собственного имения, тоже расположенного неподалеку. На всю подготовку было отведено четыре месяца. Первая встреча, "сбор труппы",— 14 июня. "Длинный жаркий день. Дамы в легких платьях и широкополых шляпах, украшенных лентами и перьями, мужчины в строгих костюмах, в модных шляпах-канотье"[13]. Многие артисты впервые знакомятся в этот день друг с другом. Зачитывается телеграмма от Немировича-Данченко ("Душою всегда с вами..."), Станиславский произносит речь: "Если мы с чистыми руками не подойдем к этому делу, мы замараем его, мы его испошлим и разбредемся по разным концам России... Не забудьте, что мы разойдемся запятнанными, осмеянными поделом, так как мы приняли на себя дело, имеющее не простой, частный, а общественный характер. Не забывайте, что мы стремимся осветить темную жизнь бедного класса, дать им счастливые, эстетические минуты среди той тьмы, которая окутала их. Мы стремимся создать первый разумный нравственный общедоступный театр, и этой высокой цели мы посвящаем свою жизнь"[14].

Итак, 14 июня в Пушкино — "молебен и раздача ролей" (из письма Станиславского), 14 октября — открытие нового театра в "Эрмитаже", 17 декабря— премьера пьесы Антона Павловича Чехова "Чайка". Премьера-легенда, премьера-триумф, обозначившая рубеж, с которого начинается новое время, новая эра в театре: новая драматургия — Театр Чехова, новый уровень сценической правды — Театр Чехова, новая актерская стилистика — Театр Чехова. И, наконец, новое искусство — искусство режиссуры.

Перечеркнув всю систему старого театра и определив основные пути развития театрального процесса XX века, режиссура как искусство, как отдельный вид художественного творчества, не могла бы состояться без рождения новой драматической литературы. А новая драматургия не могла возникнуть без тех глубоких изменений, которые происходили на рубеже столетий в общественном сознании. И не случайно поэтому, что пьесы Чехова появляются в годы, предшествующие первой русской революции.

"Исторический процесс с неотвратимой силой втягивает в свой водоворот огромное количество людей, еще вчера стоявших далеко от мировых вопросов и загадок, и заставляет их понять связь своей собственной маленькой судьбы с судьбами всего человечества"[1] .

И в жизни, и в театре начинается пересмотр старой "табели о рангах". Изменяется соотношение героя и толпы, индивидуалиста-одиночки и народной массы, возникают новые отношения между личностью и обществом. Происходит "перераспределение" социальных ролей и функций, идет процесс "снижения" героя в реальной социальной действительности. А потому и в искусстве тоже — на смену "культу героя" приходит глубокая заинтересованность в подробностях жизни, личностного самосознания и индивидуального мышления людей обыкновенных, ничем примечательным не отличающихся. "В жизни начинают говорить молчавшие, и еще недавние "статисты" истории превращаются в мыслящих и действующих героев"[16].

Персонажи чеховских пьес, как правило, из среды московской трудовой интеллигенции — обыкновенные люди. Обыкновенные, каких много... Врачи, гимназические учителя, офицеры, помещики... член земской управы, литератор, купец, актриса, управляющий... Внешняя их жизнь обыденна и прозрачна, обыкновенна. Они ведут хозяйство, учительствуют и лечат людей. А еще — любят, ревнуют, думают, разговаривают, мечтают, стреляются... Они существуют в нерасторжимой связи со своим каждодневным бытом, с почти всегда враждебной себе, насыщенной материальной средой, вырваться из которой — невозможно. В этом — конфликт, противоречие между духовным и материальным. Освобождение может быть только внутренним, нравственным, духовным...

Станиславский и Немирович-Данченко чутко уловили и изменения, происходившие в реальной жизни, и проявленное драматургией Чехова такое пристальное внимание к "обыкновенной" человеческой личности. Вместе с чеховскими спектаклями на сцену Художественного театра пришла "сама жизнь" — цельная, неразъятая, подробная, тщательно прописанная документальная картина мира... В монографии "Режиссерские изыскания Станиславского" М. Н. Строева пишет, что Станиславский и Немирович-Данченко предложили формулу чеховского театра, "и поныне едва ли превзойденную", которая положила начало сценическому реализму XX века. "...Все было связано между собой — сутулая спина актера, полоса света из приоткрывшейся двери, брошенная на полу игрушка, унылый вой ветра в печи... невольно снятая шляпа или тихо опущенная крышка рояля"[1] . Это было новое качество театрального искусства, которое будет определено как "театр настроения". Театр фиксировал действительность, чтобы открыть ее "внутренний потаенный смысл". Это было и совершенно новое качество режиссуры, открывавшее Станиславскому дорогу к поэтическому театру. Театру, который он будет искать всю свою жизнь.

Нельзя переоценить значение нравственного, воспитательного воздействия искусства Художественного театра на демократические слои русского общества. Сохранились многочисленные воспоминания современников о Художественном театре той поры. Студенческая молодежь, мелкие служащие, многие сознательные рабочие ночами напролет выстаивали в Каретном ряду у "Эрмитажа", а потом в Камергерском переулке, куда театр переехал в 1902 году, длинные очереди за дешевыми абонементами и билетами на верхние галереи театра.

Строительство нового здания театра в Камергерском — важная часть театральной реформы Станиславского и Немировича-Данченко. Они, по существу, предложили новую пространственную и эмоциональную среду зрительного зала, которая в значительной степени способствовала ликвидации разобщенности между сценой и публикой. Снижена высота самой сценической площадки — сцена насколько возможно оказывается теперь приближенной к уровню пола. Уничтожена оркестровая яма — этот провал, своего рода крепостной ров между актерами и зрителями. Здание архитектора Ф. Шехтеля— шедевр русского модерна — поражало строгим благородством интерьеров. Преобладающая цветовая гамма — серая с коричневым. Простота фойе, строгое, почти аскетическое убранство зала. Изгибающиеся, тускло-коричневые ленты ярусов, тянущихся к сцене. Освещение, похожее на северные сумерки... Ничего лишнего, никакой театральной пышности — ни золота лож, ни плюша или бархата. Серый, суконный и— тоже нововведение— раздвигающийся занавес...

Колдовская магия нового театра — как некое духовное деяние — подразумевала глубокую сосредоточенность и тех, кто на сцене, и тех, кто в зале. И те, и другие были готовы к исповеди и совместной духовной работе.

...Сохранился старый альбом, больше похожий, правда, на конторскую книгу, где расписывались на память дорогие для театра посетители. Здесь подписи Толстого, Чехова, Горького, Ермоловой, Римского-Корсакова и многих других. Сюда же вкладывали письма зрителей. Вот одно из них, без подписи: "Нигде, ни в одном театре не испытываешь такого общения зрителей с исполнителями, как у Вас... Пойти к Вам в театр, это все равно, что побывать у родного, любимого человека, которому поведаешь свое горе, выплачешь слезы, выскажешь недоумение, а он поймет... Спасибо Вам всем. Будьте благополучны, и да процветает Ваше дело". В этом же письме: "Спасибо и А. П. Чехову за талантливое, любовное изображение нашей серенькой, будничной жизни, этих наших ближних, которые нас окружают, которые мы сами..."[18].

Пьесы Чехова (драмы или комедии?..) произвели переворот в эстетике, социологии и философии театра и драматургии.

"...Его произведения, — пишет Б. В. Алперс, — до сих пор остаются такими же странно-живыми, как будто они написаны не классиком, а художником нашей эпохи. Именно поэтому во всем мире Чехов невольно играет роль зачинателя современной литературы.

Чехов начинает новую историю в искусстве всего человечества. В этом отношении его можно сравнить только с Шекспиром... который был первым художником, определившим систему нового искусства, родившуюся в эпоху Возрождения и главенствующую на протяжении целых трех столетий.

Чеховская система приходит на смену шекспировской. Ей предстоит долгая историческая жизнь"[19].

А началась эта историческая жизнь тем поздним декабрьским вечером 1898 года, когда впервые в Москве "художественники" сыграли "Чайку". Потом будут новые чеховские премьеры и новые триумфы, но первой "прилетела" Чайка... И как высокий и



многозначный символ навечно осталась знаком театра, его эмблемой и строгим украшением.

17 декабря 1898 года — день великой театральной революции, которую произвели премьерой "Чайки" Чехов, Станиславский и Немирович-Данченко. И, наверное, это и есть истинный день рождения искусства Московского Художественного театра и режиссера Константина Сергеевича Станиславского.

Во время зарубежных гастролей Художественного театра в начале 20-х годов критики и театральные деятели Европы и Америки назовут Станиславского "величайшим режиссером современности". А один из первых режиссеров Европы, основатель Свободного театра Андре Антуан, предваряя спектакли МХТ в Париже, в своем обращении к публике писал: "В ближайшие дни к нам приезжает из Москвы знаменитая труппа Художественного театра, она покажет нам мастерство режиссуры, которая изменила театральную технику всего мира"[2] .

В этих словах не было преувеличения. Реформаторская деятельность Станиславского и Немировича-Данченко в Художественном театре коснулась всех без исключения частей многосложного театрального организма, не оставила без внимания ни одной из сторон театрального дела. Предшественники Станиславского по режиссерскому театру только начали "раскачивать" одряхлевшее здание старого традиционно-условного, канонического театра. Им удавалось разрушить частности и в лучшем случае, как Антуану, например, кое-что из существенных "частностей" построить.

Станиславскому удалось все. Или почти все из того, что мог совершить один, даже великий человек за одну, пусть и долгую человеческую жизнь. "Программа начинающегося дела была революционна... В своем разрушительном, революционном стремлении, ради обновления искусства, мы объявили войну..."

Удалось разрушить старое: разобщенность и стихийность отдельных актерских индивидуальностей, актерский произвол, премьерство, наигрыш, ложный пафос и декламацию, "дурные условности постановки, декораций и костюмов", "и весь строй спектакля", и "ничтожный репертуар тогдашних театров".

И удалось воздвигнуть новое: создатг Московский Художественный театр, дать жизнь многим студиям, в том числе студии Мейерхольда на Поварской, Первой студии во главе с Сулержицким и Вахтанговым (впоследствии МХАТ Второй). Третьей студии — бывшей Мансуровской под руководством Вахтангова, из которой вырос Театр имени Вахтангова. И, наконец, Станиславскому удалось создать "систему". Всеобъемлющую, всеохватывающую теорию актерского творчества, сценическую азбуку актера, разработать эстетические и философские основы театра "переживания", предложить стройную методику работы актера над собой, актера и режиссера над ролью и пьесой, обосновать принципы режиссерского анализа и разбора драматургического материала. И ничего, хоть сколько-нибудь отдаленно подобного этой грандиозной работе, теория и практика мирового театра не знала и не знает.

Можно сказать, что Станиславскому удалось замыслить и осуществить строительство многопланового, многоэтажного здания современной театральной культуры, ставшего важным ценностным ориентиром в духовной жизни и художественной культуре века.

Влияние режиссерского искусства К. С. Станиславского на развитие мирового театра огромно. Что же касается отечественной режиссуры, то вся она вышла из недр Художественного театра, из "режиссерской мастерской" Станиславского и Немировича-Данченко. Практически все крупнейшие наши режиссеры являются или непосредственными учениками Станиславского, или учениками его непосредственных учеников.

Великие Евгений Вахтангов и Всеволод Мейерхольд — тоже ученики Станиславского. Самые лучшие, они стали и самыми "непослушными"... Лучшие — пошли своей дорогой... Но оба они — и Вахтангов, и Мейерхольд — при всех противоречиях и конфликтах, сложностях отношений со Станиславским и даже резкости некоторых суждений с обеих сторон, оба они до конца дней своих сохранили благоговейно-ученическое отношение к Станиславскому. К его Личности и его Школе, к его Идеалам и Принципам.

Вот что пишет уже тяжело больной 36-летний Вахтангов 56-летнему Станиславскому (май 1919 года): "...я знаю, что земные



дни мои кратки. Спокойно знаю, что не проживу долго, и мне нужно, чтобы Вы знали, наконец, мое отношение к Вам, к искусству Театра и к самому себе.

С тех пор, как я узнал Вас, Вы стали тем, что я полюбил до конца жизни, которому до конца поверил, кем стал жить и кем стал измерять жизнь..."[21].

А это из письма Мейерхольда Станиславскому, присланного по случаю 75-летия Константина Сергеевича: "К Вам — дорогому моему учителю — чувства мои таковы, что для выражения их на бумаге всякое перо оказывается и вялым, и мертвым.

Как сказать Вам о том — как я Вас люблю?!

Как сказать Вам о том — как велика благодарность моя Вам за все то, чему Вы научили меня в столь трудном деле, каким является искусство режиссера?!"[22]

Письмо Мейерхольда датировано 18 января 1938 года.

Через полгода Станиславского не стало.

Когда все-таки будет написан учебник по истории режиссуры или составлена Большая режиссерская энциклопедия, туда, конечно же, войдут имена и театральные судьбы Шекспира и Мольера, Дидро и Гете, Шредера и Федора Волкова, Пушкина и Гоголя, Щепкина и Островского. Все они и другие великие литераторы, философы, актеры, деятели Просвещения, театра и культуры, каждый на своем поприще, закладывали основы того искусства, которое в наше время называется искусством театральной режиссуры.

И непосредственным предшественникам или соратникам Станиславского по режиссерскому делу — Кронеку, Браму, Антуану, актеру и режиссеру Малого театра А. П. Ленскому, Крэгу и Рейнгардту — также, разумеется, будут принадлежать самые достойные страницы режиссерской истории. Но родоначальником современного искусства сценической режиссуры следует считать Станиславского. Он был первым. Его имя открывает плеяду блестящих режиссерских имен нашего столетия.

*Режиссер — автор спектакля.*
*"Век атома и режиссуры"*

Да, театр XX века — эпоха великих режиссеров. Театральное развитие столетия определили поиски и свершения Станиславского и Немировича-Данченко, Мейерхольда и Вахтангова, Таирова и Марджанова, Крэга и Рейнгардта, драматурга и режиссера Брехта, режиссеров французской "Картели". Потом у нас были театры Алексея Попова и Рубена Симонова, Лобанова и Охлопкова, во Франции — Жана Вилара и Ж.-Л. Барро, а в Италии — Э. Де Филиппе Говоря о достижениях театра последних десятилетий, мы опять же в первую очередь имеем в виду режиссерское искусство Питера Брука и Джорджо Стрелера. Анатолия Эфроса, Георгия Товстоногова и Роберта Стуруа, театр Каарела Ирда или Олега Ефремова, Андрея Гончарова или Марка Захарова; а в самое последнее время называем имена Анатолия Васильева, Льва Додина, Эймунтаса Някрошюса, молодых режиссеров.

Что это значит? Это значит, что мы живем в эпоху режиссерского театра. Современный театр — театр режиссера. Режиссер ныне — первая фигура театрального производства. Он является лидером театрального процесса, возглавляет и ведет театральное дело, именно режиссер сегодня определяет творческое лицо театра, его идейную направленность, репертуарную политику, его художественный стиль, почерк, метод, организационную и творческую структуру, его эстетические и этические принципы. Это было бы невозможно в современном театре, если бы режиссер не решал творческую судьбу каждого спектакля в отдельности, то есть если бы режиссер не был автором спектакля.

Режиссер — автор спектакля. Помните: Поэт (драматург) — Актер — Режиссер... Однако театральная эволюция не просто передала в руки режиссера бразды правления, сделав его первой фигурой театральной иерархии. Дело тут не в административной власти режиссера, а в том, что в структуре современного спектакля режиссер наделен чрезвычайными художественными полномочиями. Искусство сценической режиссуры коренным образом изменило принципы, форму, содержание театрального представления.



"Театральный режиссер сегодня — это не постановщик, это автор спектакля, — пишет Г. А. Товстоногов. — Возможности режиссера в трактовке пьесы сегодня безграничны. Его роль в создании спектакля (и ответственность, следовательно) возросла во много раз даже по сравнению с годами расцвета режиссерского творчества самого Станиславского... Не нужно бояться признать это. как вообще не нужно бояться признавать естественные изменения в искусстве..."[23].

Пьеса существует для чтения. И для театральной работы. Для публики создается спектакль. От пьесы до спектакля — дистанция огромная. Пьеса — творчество драматурга, произведение литературы. Процесс создания спектакля — сложное художественное производство, движущей силой, энергетическим и духовным центром которого становится режиссер, весь его творческий потенциал.

Быть может, высшая степень близости режиссера к тексту пьесы — это свобода. Та глубокая внутренняя творческая свобода, которую он обретает, услышав, поняв нечто самое важное в пьесе, что-то очень сокровенное в намерениях автора. Сокровенное для него — режиссера. Бывает так, что внешне самый близкий, идентичный пьесе спектакль может оказаться самым неудачным. Может остаться текст, но умереть театр. Творческая раскрепощенность, духовная, художественная свобода режиссера в материале пьесы — одно из непременных условий для созидательной деятельности режиссера в театре.

"Необходимо свободно плыть в стихии предстоящего спектакля... Мне важна свободная импровизация, маневрирование, без всякого пиетета; любыми способами — создание спектакля, в любой последовательности действий..."[24] — говорит Г. А. Товстоногов.

Режиссура — искусство в огромной степени авторское. В процессе режиссерского творчества создается новое произведение нового искусства — театральный спектакль. Разумеется, происходит это в союзе, сотворчестве и соавторстве искусства режиссуры с другими великими искусствами, которые служат Театру тысячелетиями: искусством драмы (комедии или трагедии) и искусством актера, художника, музыканта...

В современном театре союз драмы со всеми искусствами осуществляется волей, талантом и профессионализмом режиссера. Собственно творческая организация этого союза или самостоятельная художественная комбинация театральных средств — и есть профессиональная обязанность режиссера и предмет его искусства.

"Режиссура — это связь. Связь людей, характеров, судеб на сцене. Художественная ее природа проявляет себя в сценическом действии, смысл которого выходит далеко за пределы буквального содержания изображаемых событий, суммы поступков действующих лиц и реализуется в движущемся, развивающемся образе спектакля"[25].

"Что" и "как" в режиссуре — это взаимоотношения режиссера и автора (с его эпохой, средой, социальными обстоятельствами), режиссера и актера, режиссера и времени, в котором сам он живет и ставит данный спектакль.

Режиссер ответственен и за логику соединения всех художественных структур спектакля, и — это, быть может, самое главное — за сопряжение театра с жизнью.

Не только в соединении многих искусств — "всех средств и всех оружий" — великая сила театра, но в том прежде всего, что искусство театра, как никакое другое, ежедневно, ежечасно связано с самой жизнью. Это, должно быть, главное в специфике театра — его прямая зависимость от времени, от жизни общества и живого человека как внутри театра, так и вне его, в самой реальной действительности.

В этой незащищенности театра, вечной зависимости от того, что делается за его стенами в живой жизни, в "бесцеремонном" и таком необходимом вмешательстве зрителей в сам процесс театрального творчества и заключается чудо театра, его вечная детскость. Его игра и реальность, его правда и вымысел, ритуальность и сумятица, мудрость и озорство, праздник и жизнь.

Существует известная триада Вахтангова: "Автор — Коллектив — Время". Согласно этой формуле, единственно верное решение спектакля складывается только тогда, когда угадывается гармоничное, естественное соединение материала пьесы, времени постановки и особенностей коллектива, эту работу осуществляющего. Разумеется, умение угадать, найти гармонию такого соединения, обнаружить, наладить и выявить эту связь — пьесы, коллектива, реальной действительности — и составляет важную часть искусства режиссуры.



Режиссура — это связь. Связь актеров на сцене друг с другом, материала пьесы с актерами, связь жизни автора с современной жизнью. То есть связь автора с публикой — через спектакль и актеров. Проблем, волновавших автора и его современников, — с духовными запросами и потребностями сегодняшнего зрительного зала. В хорошем спектакле между собою оказываются связанными разные эпохи и разные бытовые подробности, разные житейские понятия... Словом, разные жизни! Прошлое — с настоящим.

Для того, чтобы добиться соответствующего уровня современности в звучании пьесы, в дыхании спектакля, режиссер должен идти в своем замысле не только от пьесы, но и от своего собственного знания действительности. Это очень важно. Ибо именно индивидуальное, личностное, субъективное режиссерское знание — одно из непременных условий самостоятельного творчества.

"Своя собственная связь с реальностями жизни — условие, без которого нет творческого начала, — пишет Н. Я. Берковский. — Действительность из вторых рук — и ты всего лишь исполнитель; но если ты сам общаешься с нею, — начинается твое собственное творчество"[26].

Понятно, что положение это ни в коей мере не противоречит той очевидной истине, что начинается дорога к спектаклю, конечно же, с пьесы. Она — первотолчок, драматургия — первооснова театрального представления. И первейшая задача режиссера — понять пьесу. А значит, прежде всего понять автора — его идеи, его замысел, цели и сверхзадачу. Но речь идет не только о материале самой пьесы. Для того чтобы полноценно, глубоко постичь одно конкретное произведение, режиссеру необходимо узнать, понять весь мир автора. В особенности же когда речь идет о классическом произведении.

Исходя из сверх- и сверх-сверхзадачи автора, из всего мира автора и конкретной целостной жизни его пьесы и опираясь на собственное знание, свой сокровенный душевный, человеческий

опыт, режиссер создает самостоятельную концепцию пьесы и спектакля. Именно эта самостоятельность делает режиссера художником, творцом. Интерпретатором.

Интерпретация — это истолкование. Но для художественного истолкования пьесы в театре необходимо ее творческое, сценическое воспроизведение, воссоздание. Которое заключается в переведении текста пьесы в другую форму — в сценическое действие, в театральный спектакль.

Интерпретация — это еще и построение новой модели. Можно сказать, что режиссерская интерпретация пьесы — суть построение новой творческой модели, новой художественной формы — спектакля.

Создание режиссером самостоятельной концепции, новой художественной интерпретации пьесы становится для него кровной, личностной сверх-сверхзадачей в данной работе, его собственным творческим исканием, предметом его искусства. Вот почему мы говорим об искусстве режиссуры как об авторском искусстве и называем режиссера автором спектакля.

Найти дорогу, не заблудиться в колдовском "лабиринте сцеплений", составленном самой природой и спецификой театрального творчества, — вот основная задача всех художников театра. Трудности актера в этой работе — ни с чем не соизмеримы. И как нужна здесь актеру рука режиссера, чуткая и умная рука режиссера-педагога. Руководителя актера и его помощника, который, говоря словами Немировича-Данченко, способен "одновременно и следовать за волей актера и направлять ее". Актер — ведомый в этой работе, ведущий — режиссер.

Конечно, режиссер должен и знать, и предвидеть больше других. Наверное, он единственный, кому известна сокровенная тайна причудливого лабиринта сцеплений в театральной работе. Ведь это он сам, более чем кто-либо, создает— запутывает, распутывает и снова запутывает этот лабиринт. Он всегда знает — с какой целью. Ради чего. Во имя какой сверхзадачи. Искусство режиссера в том, чтобы суметь уловить художественную логику сценических сцеплений и, подчинив ее своему замыслу, воссоздать с помощью живого человека— актера и всеми другими средствами театра новый, особенный мир — "сцепленных между



собою, для выражения себя" — обстоятельств, судеб, идей, эмоций. То есть создать новую художественную гармонию, новую духовную реальность, произведение искусства— спектакль. Режиссер — автор спектакля.

Около тридцати лет назад Г. А. Товстоногов в знаменитом в то время "Открытом письме Николаю Охлопкову" сформулировал тезис, к которому впоследствии неоднократно и с видимой охотой возвращался: "XX век— век атома, спутников, кибернетики и... режиссуры". Это смелое заявление крупнейшего нашего режиссера и по сей день звучит решительно, категорично и, может быть, даже несколько вызывающе. Режиссура — поприще художественное, отрасль художественной культуры — поставлена здесь в один ряд с грандиозными свершениями научно-технической революции. Так же, как атомная энергетика и освоение космического пространства, или, скажем, телевидение и реактивная авиация, искусство режиссуры рассматривается Товстоноговым как опознавательный знак времени, как его символ, в качестве явления, определяющего лицо столетия. Ну что же, человек Театра, Товстоногов говорит о своем времени с позиции человека Театра, и имеет на это право. Думается, однако, что афоризм Товстоногова не просто эффектная реплика в азартном споре и он многозначнее, чем это может показаться на первый взгляд.

Удивительно, что, заявив о себе более ста лет назад как редчайшая театральная профессия, режиссура в наши дни превратилась в занятие едва ли не массовое. Речь, разумеется, теперь идет уже не только о театре. С поразительной легкостью и интенсивностью, в течение всего нескольких десятилетий, режиссерской профессии удалось значительно расширить сферу своей деятельности, обнаружить совершенно новые возможности для приложения сил.

В эпоху бурного развития массовых средств информации и массовых зрелищных мероприятий режиссура проникла всюду (почти как электроника и кибернетика!). Сделалась необходимой. И не только в кино, на радио и на телевидении, но и в цирке, и в мюзик-холле, в городском парке, в Доме культуры, в загсе, на стадионе, во время народных гуляний и водно-спортивных мероприятий...

Речь идет о режиссуре как о способе пропаганды и подачи материала, как о культуре организации любого зрелища— эстрадного или спортивного, обрядового или развлекательного, назидательного, нравоучительного, публицистического, даже политического...

Можно вспомнить, правда, что и раньше существовали народные обряды и церковный церемониал, что балаган или цирк появились задолго до Станиславского и Мейерхольда. Но, во-первых, старые традиции публичных зрелищ и обрядов передавались из поколения в поколение и столетиями не нуждались в постановочных усовершенствованиях, а следовательно, и в притоке новых сил специалистов-постановщиков, во-вторых же, поражает нынешний масштаб распространения режиссируемых программ и мероприятий. И потом — появились ведь совершенно новые виды искусства и отрасли культуры, новые средства массовых коммуникаций, которым без режиссуры уже никак не обойтись. В одном только кинематографе — режиссура художественная, документальная, научно-популярная, хроникальная, мультипликационная. А телевидение! Это отдельное огромное производство, вся продукция которого построена на режиссуре. Только в спортивных программах — режиссура фигурного катания, хоккейного и футбольного матча, синхронного и подводного плавания...

Профессия режиссера стала популярной. Потребность в режиссуре — огромной. И занятие режиссурой тоже — делом модным, престижным и— массовым. "Век атома и режиссуры". Дальше — больше. Выделилась, скажем, в отдельную специальность да еще с вузовской системой подготовки профессия режиссера массовых представлений. Выяснилось также, что режиссура может различаться по габаритам, на эстраде, к примеру: режиссура крупных и малых форм... Как говорится, спрос рождает предложение. Стало налаживаться массовое производство режиссеров. Разрастаться система их подготовки и переподготовки. Только театральных режиссеров (или, как обозначено в некоторых дипломах, режиссеров с "театральной специализацией") — со средним и высшим образованием — готовят теперь десятки культпросветучилищ и институтов культуры, институты искусства, театральные вузы. Выпускаются специалисты для работы в театрах профессиональных и народных, в клубных театральных



коллективах и школьных драмкружках. Очные и заочные формы обучения. Курсы повышения квалификации и высшие режиссерские курсы, где заодно с режиссерами готовят также и театральных администраторов...

Но разве возможно в принципе массовое, серийное производство самостоятельных художников, творцов— поэтов или живописцев, композиторов или... режиссеров?! Нет, разумеется. Суть творческого процесса— в индивидуальном постижении мира. Как заметил кто-то из великих: наука — это мы, искусство — это я. Однако несчастье все же не в том, что режиссеров много, несчастье в том, что хороших — мало. Происходит девальвация режиссерской профессии, компрометация режиссуры как особого, самостоятельного вида художественного творчества.

В докладе К. Ю. Лаврова "Театр и общество в эпоху революционных перемен" на учредительном съезде Союза театральных обществ СССР в декабре 1986 года были сказаны жесткие и честные слова о неблагополучии во многих сферах театрального производства. Однако наибольшая тревога и озабоченность за дальнейшую судьбу театра прозвучала именно в той части доклада, которая была посвящена положению дел в режиссуре.

Бесспорно, что одна из самых больших проблем сегодняшнего театра — весьма часто встречающееся несоответствие амбиций режиссера, его практически неограниченных административно-художественных полномочий его реальной, истинной режиссерской квалификации, профессиональной компетенции, его моральному и творческому праву определять лицо театра и распоряжаться человеческими судьбами. В докладе К. Ю. Лаврова впрямую говорится о пренебрежении человеческим фактором в сложившейся системе отбора и подготовки театральных режиссеров.

"Перестали обращать внимание именно на личностные, человеческие качества тех, кому будет вручена по природе театра положенная неограниченная власть над актерами. Поэтому немало сегодня среди режиссеров людей, которые не должны были избирать эту профессию, людей, обладающих малой культурой, узким кругозором, склонных к демагогии, людей, по сути своей, аполитичных, жестоких, негуманных. Случается, что эти люди обла-

дают способностями и даже талантом постановщика спектакля, но разве этого достаточно?.. Даже хороший спектакль не стоит искаженной судьбы актера, униженного человеческого достоинства, которое, увы. нередко выдается за законные издержки режиссерского характера. Хам не может быть художником.

В последние пятнадцать лет шел процесс последовательного ухудшения как человеческих, так и профессиональных качеств людей этой решающей театральной профессии. Режиссер из идеологического лидера труппы, воспитателя коллектива, педагога и постановщика спектаклей все больше превращался только в постановщика"[27].

Надо сказать, что впервые за многие десятилетия так резко и справедливо поставлен был вопрос о самом статусе режиссера в театре. О степени его чрезвычайной ответственности перед каждым актером и коллективом в целом. Ответственности как профессиональной, производственной, так и нравственной. И о неразрывности, нерасторжимости одного с другим в режиссерской профессии.

"Век атома и режиссуры". Выяснилось, что и занятие режиссурой — предмет не безопасный, что и режиссурой тоже надо заниматься умеючи, квалифицированно, иначе — беда. Режиссер может создать, сотворить, но может и разрушить, искалечить — пьесу, спектакль,актера.

Режиссер — автор спектакля. Режиссерское авторство, режиссерская власть над пьесой и исполнителями может породить театральное чудо, явить выдающееся художественное открытие, озарение, но может и стать примером театрального уродства, ремесленного убожества. Сколько раз мы были свидетелями ничем не оправданного режиссерского своеволия, доведенного порой до абсурда, губительного для смысла пьесы, бесполезного или вредного для сценическою творчества исполнителей.

Это не простой вопрос — чем и как должна быть ограничена режиссерская воля в работе над пьесой и спектаклем. И должна ли она быть ограничена в принципе, если мы утверждаем, что режиссура — искусство авторское?..

Когда заходит речь о режиссерской "вольнице", о гипотетических границах режиссерского "волюнтаризма" в обращении с материалом пьесы, нельзя не вспомнить историю отечественной



режиссуры, те ее страницы, которые связаны с именем Всеволода Эмильевича Мейерхольда, и, в частности, с лучшим, как утверждают многие, спектаклем Мейерхольда — гоголевским "Ревизором".

Вс. Э. Мейерхольд — кажется, единственный, кто не постеснялся в буквальном смысле слова афишировать свое режиссерскос авторство. На афише "Ревизора", премьера которого в ГОСТИМе состоялась в декабре 1926 года, значилось: "Ревизор" Н. В. Гоголя. Сценический текст (композиция вариантов) в обработке Вс. Мейерхольда и М. М. Коренева (15 эпизодов и немая сцена). Автор спектакля — Всеволод Мейерхольд".

У нас нет ни необходимости, ни возможности подробно рассказать здесь об этом историческом спектакле Мейерхольда. Скажем только, что режиссерская власть была в этом спектакле абсолютной, режиссерское своеволие, постановочная самостоятельность, уникальность сценических трактовок — поразительны и безграничны. Масштаб режиссерской смелости, дерзости, пиршества режиссерской фантазии, продемонстрированный Мейерхольдом в этой работе, был ошеломителен, ни с чем не сопоставим. Фейерверка режиссерских находок и парадоксальных решений, красок, приспособлений, придумок, трюков и аттракционов хватило бы на добрую дюжину вполне экстравагантных постановочных решений.

Впрочем, их и "хватило" — как и многие другие спектакли Мейерхольда, "Ревизор" был впоследствии, что называется, растаскан по частям, по крохам и кусочкам десятками режиссеров — учеников, последователей, продолжателей, подражателей, эпигонов.

"...Многие элементы цельной режиссерской формы спектакля потом — в разрозненном виде — использовались другими режиссерами драматическою и музыкального театра, постановщиками эстрадных программ, кинофильмов. Огромная формирующая энергия Мейерхольда, сообщившая его грандиозной гоголевской композиции гармонию и динамическое единство, и на этот раз дала толчок самым разнообразным, чаще всего — сравнительно умеренным, ослабленным вариациям мейерхольдовских решений, а иных режиссеров подвигла на самые сумасбродные.

внутренне вовсе необоснованные, но экстравагантные и эпатажные эксперименты"[28], — пишет К. Л. Рудницкий.

Возникает еще один вопрос — существуют ли какие-либо принципы или конкретные признаки, по которым можно отличить "сумасбродные, экстравагантные, эпатажные" режиссерские решения (то есть режиссерское самоуправство и дешевое самовыражение) от решений, внутренне обоснованных, выражающих существо произведения в его самостоятельной режиссерской концепции?

Мейерхольду в "Ревизоре" было позволено все — отказаться от канонического текста пьесы и составить его, "надергать" по репликам из всех шести сохранившихся авторских редакций, перемонтировать эпизоды, вывести на сцену вымышленных персонажей (Заезжего офицера, Поломойку, Авдотью, Парашку...), вставлять отдельные реплики и даже целые фрагменты из других произведений Гоголя ("Игроков", в частности). А чего стоит такой, например, эпизод, как "Исполнена нежнейшей любовью"! Из небольшого, в полторы странички, диалога Добчинского и городничихи Мейерхольд выстраивал роскошное представление, маленький самостоятельный спектакль.

Действие переносилось в будуар Анны Андреевны. "Если доминирующим мотивом первых эпизодов было ожидание бедствия, — пишет Рудницкий, — то знойная, разомлевшая Анна Андреевна, едва появившись на сцене, приносила с собой мотив ожидания чувственных радостей. Выдвижная платформа ее будуара вся словно уходила в огромный шкаф, который стеной высился сзади. Перед шкафом стояла ширма, за этой ширмой З. Райх, готовясь к встрече с Хлестаковым, меняла платья. Из шкафа выволакивали новые и новые туалеты, и, выбирая очередное платье, городничиха гуляла в шкафу.

...Добчинский явился только затем, чтобы рассказать о Хлестакове, но... увидев Анну Андреевну, оказавшись перед лицом ее гибельной доступности, он тотчас забыват все. что должен был рассказать. Он пожират глазами городничиху, следил за каждым ее движением, сквозь зубы цедил слова. Тем не менее слова эти говорились, они радовали Анну Андреевну, распаляли ее, городничиха возбуждалась, смелые мечты возникали в ее голове. Анна Андреевна оживленно вертелась перед зеркатом, поправляя шелковое платье, обнажая то одно плечо, то другое.



Когда Анна Андреевна исчезала за дверцей шкафа и меняла платье, Добчинский бесстыдно за ней подглядывал. Он при этом облизывался. Распрощавшись, наконец, с городничихой, Добчинский отчаянной походкой, как бы заколдованный Эросом, уходил, но — не в дверь, а в шкаф. Тотчас загремели пистолетные выстрелы, и из шкафа, из-под кушетки — отовсюду — грянули бравые красавцы офицеры в блестящих мундирах. Игривым табунком окружили они городничиху, завертелись вокруг нее, заполнили всю сценическую площадку.

Офицеры находились за гранью реальности, они воспринимались, как чувственное видение городничихи, мечтающей о встрече с Хлестаковым. Они застывали вокруг городничихи в изящной пантомиме, элегантные, молодые, безусые, обольстительно-призывно склонялись к ней, напевали и наигрывали на невидимых гитарах:

— Мне все равно, мне все равно!..

Серенада офицеров заканчивалась эффектной точкой. Один из них вытаскивал пистолет, стрелялся и падал, как подкошенный, к ногам Анны Андреевны. Тотчас на выстрел с треском вылетал из коробки для шляп другой совсем молоденький офицерик, гордо выставляя перед собой букет цветов и — падал на колени перед городничихой. Так экстравагантно впервые появлялся на сцене будущий режиссер Валентин Плучек"[29],— заканчивает описание эпизода "Исполнена нежнейшей любовью" К. Л. Рудницкий.

Так почему же все-таки в одном случае можно решительно все, и мы восхищаемся буйством фантазии, отчаянной режиссерской смелостью, как восхищались серенадой офицеров Маяковский и Луначарский, а в другом случае мы будем говорить о режиссерских излишествах и переборах, уводящих нас от сути пьесы, о нелепости режиссерских экзерсисов, вступающих в противоречие с драматургом? Что это: одному— можно, другому — нельзя? Потому только, что один, как Мейерхольд в данном случае, — гениален, а другой, ну, к примеру, режиссер Икс — просто обыкновенный профессиональный режиссер, окончивший

институт культуры или, скажем, Высшие режиссерские курсы?.. Что — только поэтому?

Ну, на этот вопрос можно, очевидно, ответить, что разница квалификаций в данном случае существенна. И Вахтангов, и Михаил Чехов, и Луначарский действительно называли Мейерхольда гениальным режиссером, причем двое последних — именно в связи с постановкой "Ревизора". К. С. Станиславский — это было уже в 1936 году — на вопрос, кого он считает лучшим советским режиссером, ответил: "Единственный режиссер, которого я знаю, — это Мейерхольд"[30].

И все же дело не в том, конечно, что одному можно, а другому нельзя. В искусстве так не бывает. Перед творческим актом все равны. И потому не может быть такой заведомой установки: один, мол, пускай экспериментирует, перекраивает и перемонтирует, этот — имеет право, а другому — лучше не надо. Для этого "другого" у нас может быть припасено вполне благоразумное высказывание Г. А. Товстоногова: "Благородное величие нашей профессии, ее сила и мудрость— в добровольном и сознательном ограничении себя. Границы нашего воображения установлены автором, и переход их должен караться как измена и вероломство по отношению к автору"[31]. Мысль Товстоногова действительно представляется нам безукоризненно справедливой. Но опять-таки, рассуждая по принципу: для одних — одни законы и рекомендации, для других — другие, одним — куролесить, другим — "ограничивать себя", мы не приблизимся к ответам на волнующие нас вопросы.

Хотелось бы докопаться до каких-то общих, принципиальных художественных закономерностей, которым подчиняется искусство режиссуры, в соответствии с которыми строит режиссер свои взаимоотношения с пьесой и приходит к ее сценической интерпретации.

Мы говорили уже о чрезвычайной зависимости театра от своего времени, от реальностей современной жизни. И творчество каждого художника театра (и Мейерхольда в том числе) отличается тем, что протекает в определенных исторических условиях, на определенном театральном, общекультурном фоне и — так или иначе — соответствует данному конкретному этапу в развитии общества в целом, театра и режиссерского искусства в частности. Это очень важное обстоятельство, многое в театре решающее. Действительно, самым существенным фактором в формировании законов театральной эстетики и режиссерской стилистики является время. Одна эпоха в жизни театра и общества подразумевает и "вымагничивает" одни выразительные средства, другая — по преимуществу нуждается в других. Бывают в театре времена и периоды яркие, взрывные, годы "театрального бума" и громких побед, но бывают и тусклые, неживые, безрадостные. Все так. Но вряд ли справедливо будет утверждать при этом, что театр 20-х или, скажем, 60-х годов больше нуждался в смелой многозначной авторской режиссуре, чем в 70-е и 80-е годы. Кстати, именно в последние два десятилетия мы стали свидетелями появления на сцене ярких, значительных произведений авторской режиссуры — в "Истории лошади" Товстоногова и Розовского, "Кавказском меловом круге" Стуруа, в спектаклях Театра на Таганке и театра "Ленком", в работах Васильева, Додина, Някрошюса, Черняховского, Гинкаса, Виктюка, Тростянецкого...

Так что же все-таки можно в авторской режиссуре и чего нельзя, каковы "границы нашего воображения" по отношению к жизни пьесы? Как далеко от нас они могут находиться? Ведь даже если границы эти установлены автором, то и в этом случае — всегда ли просто узнать, понять, в каких пределах они проходят, на каких глубинах бытия, мысли и чувства, на каких высотах духа человеческого? Недаром сам же Г. А. Товстоногов пишет о том, что серьезным "пороком многих современных спектаклей является то, что режиссеры в поисках решений спектакля идут по линии иллюстративной, по линии раскрытия произведения вширь, а не вглубь, направляют свои усилия лишь на создание внешней среды, а не на углубленное прочтение ее конфликта"[32].

Значит, не всегда мы в своей работе до этих границ добираемся... Не всегда наверно, ставим перед собой такую задачу: во что бы то ни стало вычерпать содержание материала пьесы до дна, до конца; обнаружить, выявить предельную, донную глубину ситуации и смысла, дойти до самой сути... "До сущности протекших дней,/до их причины/До оснований, до корней,/ до сердцевины..."

...А вот Мейерхольду это удалось—подойти к намеченным Гоголем границам художественного воображения на стыке реальности и фантасмагории, социальной психологии и театрального кар-

навала, удалось найти и постичь глубинное содержание гоголевского мира и гоголевской России — "до оснований, до корней...".

Вот как пишет об этом Михаил Чехов в статье "Постановка "Ревизора" в Театре имени Вс. Э. Мейерхольда":

"Он *проник в содержание*... не "Ревизора"... дальше... в содержание того мира образов, в который проникал и сам Гоголь. Гоголь и В. Э. Мейерхольд встретились не в "Ревизоре", но далеко за его пределами. И прав Мейерхольд, называя себя автором спектакля. Автор он потому, что между ним и его спектаклем нет никого, нет даже и самого Гоголя. Гоголь указал Мейерхольду путь в мир образов, среди которых жил. Он сам провел его туда и оставил его там. Мейерхольд проник к первоисточнику; он был очарован, взволнован, растерян; его охватила жажда показать в форме спектакля сразу все до конца, до последней черты. Он взял "Ревизора" и ужаснулся тому, как мало вмешалось в него тех узнаваний из необъяснимого мира образов, в который проник он, ведомый Гоголем. И он понял, что поставить "Ревизора", только "Ревизора",— это значит измучить себя непосильною тяжестью обета молчания. "Ревизор" стал расти, набухать и дал трещины. В эти трещины бурным потоком хлынули: "Мертвые души", "Невский проспект", Подколесин, Поприщин, мечты городничихи, ужасы, смехи, восторги, крики дам, страхи чиновников... и многое из того, на что намекал в своих видениях Гоголь, потребовало от Мейерхольда полного выявления и точного оформления... Он показал нам тот мир, полнота *содержания* которого обняла собой область такого масштаба, где "Ревизор" только частица, только отдельный звук целой мелодии... мы поняли, что форма мейерхольдовского спектакля заново складывается почти сама собой, подчиняясь мощному содержанию, в которое проник Мейерхольд, и не поддается рассудочному учету, не вызывает желания перехитрить эту форму остроумием рассудка"[35].

Перед нами документ бесценный. Бесценный в историческом, художественном, теоретическом, нравственном отношении. Гениальный актер судит о работе великого режиссера. Знаменитый виртуозный Хлестаков мхатовского "Ревизора" 1921 года (в постановке самого Станиславского) нервно, влюбленно, неистово проникает в содержание нового, чужого для себя спектакля. Загорается, заражается мощью этого содержания и заражает нас —



качеством, степенью своего понимания Гоголя, участия в работе Мейерхольда, масштабом и компетентностью своих суждений. Так глубоко и честно, на таком уровне соучастия, так талантливо прекрасно может понять, принять и высказаться вслух о работе Художника — только Художник.

Рецензия Михаила Чехова дает ответ на многие наши вопросы. Мы получаем представление о градусе, масштабе художнической, режиссерской работы Мейерхольда, а вернее даже будет сказать (и это для нас еще важнее) — о масштабе и темпераменте самого процесса режиссерского творчества Мастера. Посмотрев готовый уже спектакль, Чехов как профессионал, как художник, наделенный необыкновенным даром и интуицией, понял, догадался, почувствовал, что случилось с Мейерхольдом в процессе работы. А это первейшее условие режиссерского творчества, исходное событие всякого творческого акта — должно что-то случиться. После знакомства с пьесой, по мере погружения в материал с режиссером должно что-то произойти. А если нет, если с ним лично ничего не произошло, с ним лично ничего не случилось — тогда не надо. Как не надо было (если — "не случилось") драматургу и поэту браться за перо, так режиссеру — не надо по этой пьесе ставить спектакль.

Михаил Чехов прекрасно знает и подчеркивает, выделяет для нас эту главную эмоциональную пружину творческого процесса. Когда Мейерхольд проник, припал к первоисточнику — содержанию гоголевского мира, с ним произошло нечто, его обожгло, он испытал потрясение. Именно на таком максимальном, предельном уровне эмоционального накала настаивает Чехов: "Он был очарован, взволнован, растерян... его охватила жажда... он ужаснулся..." Все решают степени, уровень. Только тот, кто действительно может испытать потрясение такого уровня, способен потом сотворить, создать, потрясти сам. Эмоциональный заряд, эмоциональный запас художника есть его творческий темперамент. Уровень, масштаб темперамента — определяет его возможности и его права.

На протяжении приведенного нами небольшого отрывка из статьи Чехова о мейерхольдовском "Ревизоре" четырежды говорится о содержании. О содержании того мира, в который проникал сам Гоголь. О том, что в это гоголевское содержание проник

Мейерхольд. О содержании того нового произведения искусства, каким явился спектакль Мейерхольда и в котором пьеса Гоголя — только отдельная часть огромного целого. О том, наконец, что уникальная форма мейерхольдовского спектакля органично, естественно, "почти сама собой" складывается, подчиняясь тому мощному содержанию, которое постиг, открыл и сотворил уже в этой работе сам Мейерхольд.

Содержание... Это — вопрос вопросов, это вообще всегда — самое главное в искусстве. От содержания все зависит, все ему подчиняется, содержанием все оправдывается. Только исходя из содержания спектакля можно ответить на вопросы, связанные с его формой, приемами, мерой условного и безусловного.

...Что можно и чего нельзя? Где будет режиссерское сумасбродство, формализм, выкрутасы и "режиссерские бантики", а где — чудо режиссерской фантазии, пиршество театрального праздника, уникальная самостоятельность формы, естественно рожденной для данного спектакля? Как отличить одно от другого — верное от неправильного, форму от формализма, искусство от искусственности, хорошее от дурного?

Прежде всего по значительности смысла, содержания, вложенного режиссером в спектакль. По убедительности и естественности оправданий — смысловых, образных, психологических. По соотношению частей, художественных компонентов, эту работу составляющих, и по органике соединения, сцепления между собой всех слагаемых компонентов.

Только заново рожденное содержание, самостоятельная содержательность спектакля как нового произведения искусства может в каждом конкретном случае диктовать, предполагать или разрешать ту или иную сценическую форму, стилистику спектакля, причуды и условия театральной игры.

Понятие содержания включает в себя социальную и нравственную позицию создателей спектакля, уровень художественности (уровень искусства!), гармоническую целостность произведения. Содержание, это, наконец, то, "куда направлен темперамент" (выражение Вахтангова), то есть сверх-сверх-сверхзадача режиссера и театра — "ради чего?..".

Претензии режиссуры на авторство в театре не могут быть оправданы ни ловкостью монтажа, ни количеством аттракционов



и режиссерских метафор в спектакле, ни новой конструкцией текста пьесы. Только наличие в спектакле нового самостоятельного содержания, новой серьезной идеи, опирающейся на время, на живые эмоции сегодняшней жизни, делает режиссерское искусство искусством авторским.

Проблема не в том, близко или далеко стоит творчество режиссера по отношению к тексту пьесы, а в том, насколько оно — это творчество — содержательно само по себе, богато или бедно по смыслу, в какой степени соответствует эмоциональному и психологическому уровню и социальному опыту сегодняшнего зрительного зала.

"Сверхзадача, или идея спектакля, лежит в пьесе, — пишет Г. А. Товстоногов. — Мы по-разному можем ее понять, но она дана нам автором. Никто не может похвастать, что он лучше всех понял автора. Каждый театр стремится докопаться до самых тайных, даже неосознанных намерений драматурга. Но этим нельзя ограничиваться. Нельзя устремлять свои взоры лишь внутрь произведения. Мы же творим не в вакууме, не дтя некоего неопределенного зрителя, живущего "вообще". За стенами театра ярко светит солнце. Люди учатся и спорят, работают и изобретают, совершают подвиги и ошибки, сталкиваются с тысячами сложных вопросов. Нужно ли им сегодня то, над чем мы трудимся? Поможет ли им наше искусство? Заинтересует ли?

Сверх-сверхзадача и есть тот мост, который соединяет спектакль с жизнью. Сверх-сверхзадачу невозможно определить, зная только пьесу. Она требует знания жизни, знания людей, для которых мы работаем. Она требует не только знания, но и чувств. Сверх-сверхзадачу нельзя навязывать художнику. Она должна быть рождена художником-гражданином самостоятельно. Сверх-сверхзадача делает спектакль глубоко личным делом режиссера и артиста"[34].

Замечательно! Режиссер должен уметь прочитать и понять пьесу, но он должен также уметь слышать и понимать жизнь. Только при субъективном, сугубо индивидуальном подходе режиссера к пьесе возможно режиссерское творчество, возможно создание, рождение нового самостоятельного содержания.

...Когда-то, еще в 20-е годы, во времена "золотого века" теоретической физики, на одной из научных конференций с участием практически всех великих ученых-физиков родился блистательный парадокс, высказанный по поводу одной из гениальных догадок кого-то из корифеев: "Нет никакого сомнения в том, что перед нами безумная идея. Вопрос только в том, достаточно ли она безумна, чтобы быть верной".

Как не хватает нам сегодня безумных театральных идей! Ну, скажем, на уровне выдающейся выдумки М. Розовского, его озарения толстовским "Холстомером"! Ну, действительно, казалось бы, вызывающе эксцентрическая и абсолютно безумная затея — перенести толстовский рассказ на сцену. Да еще и сочинить вокруг истории лошади—трагической истории жизни и смерти пегого мерина по кличке Холстомер — мюзикл?!! Вывести на сцену лошадиный табун, заставить лучших актеров одного из самых мощных отечественных театров играть лошадей — старого мерина, жеребца Милого, кобылу Вязопуриху. И ржать по-лошадиному, и бить копытами, закусив удила, и петь по-человечески, исполняя зонги на авансцене в традициях брехтовского театра!..

Выяснилось, однако, что идея Розовского оказалась "достаточно безумна". Счастливо безумна. Потому что спектакль БДТ, поставленный под руководством Г. А. Товстоногова, стал выдающимся явлением театральной культуры, а исполнение Е. А. Лебедевым роли Холстомера— одним из вершинных достижений актерского искусства 60—70-х годов. Что же касается изначального безрассудства, театрального "безумства" идеи Розовского с "Холстомером", то прекрасно заметил по этому поводу Марк Захаров: "Нормальному профессионалу такое в голову прийти не могло". Счастье нашего театра в том, что есть у нас такие "ненормальные профессионалы", как Марк Розовский или, скажем, Анатолий Васильев. Впрочем, судя по всему, неугомонный театральный фантазер, талантливейший режиссер-профессионал М. Розовский навсегда останется неистовым, одержимым любителем в самом прекрасном и возвышенном значении этого понятия.

Розовский замышлял "Холстомера" еще в 60-е годы, в эстрадной студии ДК МГУ "Наш дом". В 1975 году состоялась премьера в БДТ, потом был спектакль на сцене Рижского русского театра. И только теперь Розовскому удалось, наконец, осуществить свою давнюю затею — поставить "Холстомера" с любителями. "История лошади" вернулась на круги своя — на улицу Герцена. Родилась идея в ДК МГУ на углу Герцена и Моховой, реализовалась через двадцать лет в спектакле на другом конце улицы — у Никитских ворот, в театре Марка Розовского, визитной карточкой которого стал прекрасный этот спектакль.



Еще два слова в развитие тезиса М. Захарова. Действительно, лихая, замечательно "безумная" театральная идея может иногда скорее осенить режиссера любительского театра, нежели найти себе место в душе и мыслях "нормального профессионала". Следует вспомнить, что многие принципиально существенные тенденции в развитии режиссуры 60—70-х годов родились и были опробованы именно в любительском театре. И форма поэтического спектакля, и опыты по сценическому воплощению лучших произведений современной советской прозы, и перенесение спектакля в условия комнатного театра — во всех этих значительных художественных начинаниях и поисках любительский театр не только не отставал от профессионального, но часто шел впереди[35].

В докладе К. Ю. Лаврова на учредительном съезде было подчеркнуто, что любительское движение стаю "теперь фактом большой общественной значимости" и играет заметную роль в нашем общем театральном процессе. Более того, докладчик призвал деятелей профессионального театра "заимствовать" у любителей: "...моральный климат— это утрачиваемое нами чувство единой театральной семьи, ощущение эстетического и нравственного идеала".

Думается, что, говоря об этих потерях — утрате ощущения нравственного и эстетического идеала в театральной работе, — Лавров указывает на одну из самых существенных болевых точек сегодняшнего театра. Может быть, эта проблема— наиважнейшая сегодня, именно в этих утратах — идейных и художественных — первопричина нашего очевидного театрального кризиса.

"Век атома и режиссуры"... В самое последнее время появилось выражение "взбунтовавшийся атом". Неосторожное, неразумное, некомпетентное пользование атомной энергией чревато смертельной опасностью. Современное развитие цивилизации.

достижения научно-технического прогресса поставили много новых и непростых проблем как перед научным миром, так и перед обществом в целом. Проблем специальных — технических, естественнонаучных и проблем общечеловеческих, морально-нравственных. Также и в художественной культуре века — свои проблемы и сложности и свои чрезвычайные опасности.

Сегодняшний мир, современный человек живет в эпоху телевизионной и видеореволюции, мощнейшего информационного взрыва, тотального наступления массовой эстрады и глобальной индустрии музыкального ширпотреба, революции средств массовых коммуникаций.

Все эти последствия великой технической революции XX века небезопасны для человеческой культуры. Происходит экстенсивное развитие, вернее даже будет сказать, не развитие, а распространение культуры — вширь, количественно, за счет массового "охвата"; в ущерб качеству: глубине, содержательности, уникальности. Так или иначе навязывается, внедряется в обиход жизни псевдокультура, субкультура, подделка под культуру, то, что мы называем явлениями массовой культуры. И — как заметил на страницах "Литературной газеты" Чингиз Айтматов — "отупляющий ширпотреб искусства делает свое недоброе дело".

Положение осложняется тем еще, что подлинное произведение искусства может не иметь формальных, что ли, признаков отличия от произведения массовой культуры. Дело здесь не в жанровых или каких-либо других различиях. И, скажем, легкая джазовая композиция может быть явлением музыкального искусства, а толстый роман или двухсерийный телефильм окажется рядовой псевдохудожественной продукцией рынка массовой культуры. Массовая культура распространяется ведь не только с помощью кассетных магнитофонов и видеоустановок. И проникает она, как известно, не только на эстрадные представления во дворцы спорта и в диско-бары, но и на страницы книг и журналов, в кинематограф и театральные залы.

Как противостоять этому разливанному морю ширпотреба — псевдоискусству и псевдокультуре? Как спасти молодежь от массового психоза увлечения агрессивным однообразием поп-музыки? Как сохранить, уберечь для них подлинную культуру? И как вообще оградить, защитить духовное от бездуховного в нашей жизни?



В последние годы мы много говорим, пишем и думаем об экологии. Экология — от греческого "дом", "жилище", "местопребывание". Экология — наука о защите, охране нашего общего дома, среды обитания всего живого. Но сегодня речь идет уже не только о проблемах охраны природы, сохранения природных ресурсов. Человек ведь неотделим от природы. Познавая и защищая органический, живой и растительный мир вокруг себя, мы познаем и защищаем свой собственный мир, самих себя. Собственно, может быть, именно с борьбы за сохранение природы, окружающей нас среды обитания всего живого и естественного и начинается в наше время новая фаза активной и серьезной духовной работы по сохранению человеческого в человеке. И потому, наверно, говорим мы сегодня об экологии человека, о социальной экологии, об экологии культуры.

Важнейшая задача экологии культуры — сберечь великую традицию русской художественной культуры, ее духовность и демократизм.

Театр — инструмент познания человека и мира человеческих отношений. Задача театра в нынешней борьбе за все живое в искусстве и жизни, в противостоянии бездуховности и многим фальшивым ценностным ориентирам потребительства: сберечь, сохранить свою живую душу, это живое свободное дыхание "жизни человеческого духа" и на сцене, и в зрительном зале.

Искусство театра — в единении режиссера с актером. И все-таки актер в конечном счете решает судьбу спектакля, актер выходит к зрительному залу. Пускай режиссер — автор спектакля, его архитектор или композитор, актер же — его душа, его ежевечерняя жизнь, его плоть и кровь. По-настоящему режиссура становится творчеством тогда, когда режиссер-постановщик может не только выдвигать смелые художественные идеи и задачи, но и последовательно, убедительно осуществлять, разрешать их через актера.

Режиссер и актер. Они вместе. В одной упряжке. Им нельзя друг без друга. Но — это уже следующая тема нашего разговора.

[1] *Товстоногов Г. А.* Зеркало сцены. Л., 1980. Кн. I. С. 73.

[2] *Немирович-Данченко Вл. И.* Театральное наследие. М., 1952. Т. I. С. 256.

[3] Там же. С. 257.

[4] *Станиславский К. С.* Статьи, речи, беседы, письма. М, 1953. С. 502—503.

' Среди знаменитых речей Цицерона есть и такая "Речь за Квинта Росция. актера". Цицерон учился декламации у комика Росция и трагика Эзопа. (Не путать с легендарным баснописцем Эзопом, жившим в VI в. до. н. э.)

*Островский А Н* Соображения и выводы по поводу мейнингенской труппы // О театре. М ; Л . 1947. С. 193—195.

[7] *Станиславский К С.* Моя жизнь в искусстве *II* Собр. соч.: В 8 т. М . 1954 Т. I. С. 101. I I I

[8] *Немирович-Данченко Вл И.* Из прошлого. М., 1936. С. 101.

[9] *Анненский Ин* Книги отражений. М., 1979. С. 483. (Курсив Ин Аннснского. —*А. Б.)*

'"*Кугель А.* Театральные заметки // Театр и искусство. 1907. № 9. С. 124.

"*Станиславский К С* Моя жизнь в искусстве. С. 129.

'[2]Тамже.С. 130—131.

"*Полякова Е И* Станиславский. М., 1977. С. 137.

"*Станиславский К С.* Статьи, речи, беседы, письма. С. 100—101.

"*Алперс Б В.* О Чехове // Искания новой сцены. М., 1985 С. 164

[1]*Там же. С. 166.

^*Строева М II.* Режиссерские искания Станиславского: 1898—1917. М., 1973. С. 366—367.

[18]Цит. по: *Соловьева И Н. Шитова В В.* Станиславский. М., 1985. С. 59.

[19] *Алперс Б В.* О Чехове. С 165.

[20]Цит. по: Кжегодник МХТ за 1934 г. М , 1945. С. 592.

[21] Евгений Вахтангов: Сборник. М . 1984. С. 306.

[22] *Мейерхольд Вс Э* Статьи, письма, речи, беседы М . 1968. Т. 2.С. 436

[23] *Товстоногов Г А* Круг мыслей. Л., 1972. С. 28.

[24] Там же.

[25]*Владимирове В* О творческой режиссуре'/ Режиссура в пути. Л ; М „ 1966 С. 97.

[26]*Берковский Н. Я.* Литература и театр. М.. 1969. С. 267.

[27]Советская культура. 1986. 6 декабря.

[28]*Рудницкий К* Режиссер Мейерхольд. М.. 1969. С. 376—377.

[29]Там же. С 363—365.

[10]Цит. по: *Кристи Г.* Возвращение к Станиславскому // Встречи с Мейерхольдом. М.. 1967. С. 580.

*Товстоногов Г А.* Зеркало сцены. Кн. 1. С. 71—72.

"Там же. С. 79.

[33] *Чехов М* Об искусстве актера // Литературное наследие: В 2 т. М.. 1986 Т. 2. С. 90—91. (Курсив М Чехова. —*А. Б.)*

[34] *Товстоногов Г. А.* Зеркало сцены. Кн. 1. С. 110.

[35] Автор имеет в виду работу с прозой Анатолия Морозова в челябинском "Манекене" ("Белый пароход" Айтматова), опыты поэтического театра Р. Гринберг в Иванове, комнатные театры В. Соколова в Абакане ("Последний срок" Распутина) и Л Ермолаевой в Омске ("Птицы нашей молодости" и "Чайка"), многие другие любительские коллективы и спектакли.

Глава вторая

# РЕЖИССЕР И АКТЕР

*"...В сторону театральной педагогики"*

Анатолий Васильевич Эфрос, наш замечательный режиссер, ушедший так неожиданно и так рано, успел написать три книги о театре, об искусстве режиссуры, о своей работе с актерами: "Репетиция — любовь моя", "Профессия: режиссер", "Продолжение театрального рассказа". Хронологически все три укладываются ровно в десятилетие. Первая вышла в 1975 году, третья— в 1985-м. Но по интонации и мироощущению, по количеству накопившейся усталости и грусти между первой книжкой и третьей — не десять лет, а целая жизнь. Вернее, вторая ее половина, которая внешне выглядела куда как благополучнее первой, удачливее, внутренне же была критически напряженной и драматической.

Моя любимая книга— первая. Это книга счастливого человека. Репетиция — любовь моя... Это гимн театру, актеру. Прежде всего актеру. Взволнованная исповедь влюбленного. Книга о любви и преданности — театральной семье, театральному единомыслию, театральному братству, каждому дню в театре. Монолог талантливого, сильного, счастливого человека, которым так много уже сделано в искусстве и еще вся жизнь — впереди...

Все три книги оформил выдающийся сценограф Давид Боровский. На обложке и форзацах книги "Репетиция— любовь моя" — фотографии. Очень крупные планы. Лица актеров — Дуров. Козаков. Яковлева, Броневой, Каневский и другие в эфросовских спектаклях. На второй книжке— тоже фотографии. Но уже не лица актеров, нет крупных планов, а есть целые мизан-

сценические композиции из двух или нескольких актеров. На форзацах — тоже фотокомпозиции, размытые или непропечатанные, и на них — фотоналожением — тексты ролей. Яго, Дездемоны, Отелло. Очень хорошо, отчетливо читаются шекспировские стихи. "Не нравится мне это. ...Ты о чем? Что ты бормочешь? ...Ничего. Пустое". "...Прощай, покой! Прощай, душевный мир! Прощайте, армии в пернатых шлемах..." На последней странице обложки — сам Эфрос. Он снят во весь рост, в профиль, в динамике, в движении. Он идет по сцене, широкий шаг, кажется, что уходит. Что-то говорит, резко жестикулируя. Может быть, сердится на актеров, что-то им доказывая, в чем-то обвиняя. Он рассержен, огорчен, и кажется, что сейчас уйдет с репетиции...

В третьей книге нет никаких фотографий. И форзацев нет, только тонкая обложка. На четырех ее страницах Боровский раскадровал эскиз художника В. Я. Левенталя к "Женитьбе". Такая вот эволюция— от крупных планов любимых актеров, их глаз, выражения лиц— к графике отчужденного, красивого, искусно стилизованного театрального эскиза...

"Я люблю каждое утро приходить к актерам, с которыми работаю. Мы знакомы уже давно.

...В актеров надо влюбляться. Они прекрасные люди".

Это — из первой книги, которая заканчивается таким абзацем:

"Нужно поставить еще много спектаклей. Придумать хорошую новую работу для Дурова и для Яковлевой. Для Волкова и для Сайфулина. Для Каневского и дтя Дмитриевой. И т.д. И т.п.".

Последняя, третья книга Эфроса заканчивается фразой:

"Зиму я не люблю, хотя без работы, конечно, не мог бы жить".

В этой книге он много пишет о Японии и о том, как хорошо, дружно работалось с японскими актерами. Как они были исполнительны, старательны, деликатны, как хорошо его понимали. И... много горечи на тех страницах, где вспоминаются трудные репетиции в собственном театре, нелады со своими актерами. С которыми он работает "уже давно". Кажется, что с чужими — легче: "Но, может быть, так и нужно — быть чужим и приходить на короткий срок?"



Что-то разладилось в своем доме. Может быть, ушло что-то самое главное. Кончилась любовь? И выдохся, растаял "роман" между режиссером и актерами?.. Кто в этом виноват — *каждая несчастливая семья несчастлива по-своему...*

"Какая все-таки глупая наша театральная жизнь. И сколько вокруг нелепостей. Вместо того чтобы что-то сберечь, погубили...

В нашем деле участвует много людей, и все топчутся на маленькой лужайке, так что она в конце концов становится вытоптанной, лысой. А кто именно затоптал — поди разберись. Слишком много топталось...

Зиму я не люблю..."

Он умер зимой. В очень морозный день, 13 января 1987 года.

Наверное, сама жизнь, время тому причиной. И еще какие-то частные обстоятельства. Но очень много накопилось недоразумений в театре вообще. Непонимания, претензий друг к другу. "Взаимных болей, бед и обид". Мы все время выясняем отношения. Актеры — с режиссерами, режиссеры — с актерами, актеры и режиссеры — с критикой. Обвинения и обиды, споры и ссоры. И как следствие общего разлада — обострившиеся противоречия, и в частности участившиеся противопоставления актерского театра — режиссерскому, творчества режиссера — искусству актера. В многочисленных дискуссиях пытаются обнаружить причины поселившегося в театре творческого неблагополучия, ищут виноватых.

"Что происходит с актером?— вот болевая точка сегодняшнего театра,— заявляет А. Свободин, определяя больное место, пораженный участок в театральном организме. — Внутреннее состояние актера становится все более неспокойным, нервический темп души возрастает, она преждевременно стареет и пустеет" . Об угрозе душевного старения, бессодержательности и пустоте актера на сцене выскажутся и многие другие. И сами актеры тоже — бесстрашно и честно. И — покатится. Все смешается в кучу — причины и следствия, проблемы серьезные и надуманные. Актера обвинят едва ли не во всех смертных грехах: всеядности, спешке, халтуре, легковесности, корысти, сытости, отсутствии сосредоточенности и содержательности, в том, что драма-

тические актеры много поют, много танцуют, много снимаются, много разговаривают по телевизору.

Журнал "Театр" организует большую, растянувшуюся на несколько номеров дискуссию все с тем же сакраментальным и риторическим вопросом: "Что же все-таки происходит с актерами?" В числе других ответит и популярный актер из Вильнюса Р. Адомайтис: "...мы любили. Но вот что-то произошло. Кажется, мы начали изменять. Будто ушли из дома, бежим куда-то... почему-то привыкли относиться к своему труду — как к чему-то, почти совершенно от нас не зависящему"[2].

Итак, камень был брошен. Первопричина театральных бед обнаружена — актер. Он за все в ответе...

А впрочем, как же иначе, с чего же еще начинать большой разговор о театре, если не с актера, актерских проблем и актерских болезней? Актер — "зерно" театра, его душа и его суть. Творчество актера — источник сценической энергии и точка приложения всех театральных сил. Автор и режиссер, театральный композитор и сценограф, публика — все и вся от актера зависят, актера питают, нуждаются в нем и от него требуют, в актерском искусстве воплощают самих себя. "В актерах нация созерцает самое себя, любуется собой, совершенствует себя"[3].

Актер соединяет в своем искусстве (если это искусство!) все правды театра и жизни — сцену и зал, пьесу и время, автора и режиссера, нас всех друг с другом. Кому же еще отвечать за театр в первую голову, если не актеру? Он ведь на сцене, на подиуме, в луче света...

Актер... Нет профессии прекраснее! И нет профессии тяжелее. Как хочется быть актером!.. И как невозможно им быть... Эта извечная актерская зависимость. От планов театра или киностудии, от пьесы, от роли, от режиссера, от партнера, от публики. И еще от тысячи больших и малых величин, которые окружают актера в жизни театра и которые живут рядом с ним. так же как и с каждым из нас в живой жизни. Зависимость — как союз и сотворчество, — в счастье и радость; и зависимость же — в тягость, в муку, в безысходность и безнадежность.

Публичность актерской работы. Ее всенаглядность и вседоступность в святая святых ее. Ее величайшее честолюбие, гордость и высочайшая скромность, робость. Ее чистота, целомудрие и то, что во всяком творческом акте — поименованное Анной Ахматовой — "когда б вы знали, из какого сора/ растут **СТИХИ,** не ведая стыда...". И мука, мука, мука. И все — прилюдно, при всех. Ничего не спрятать, не скрыть, надо отдать. Да лишь бы еще предоставили такую возможность — отдавать. И только было бы что отдать. Ис чем остаться...

Конечно же, актер, искусство актера всякий раз, при каждом новом витке развития театра постоянно оказывается в эпицентре всех театральных бурь и тревог. Именно за актера "принимаются" в первую очередь. Потом, когда полемические страсти вокруг актерского искусства постепенно стихают, как будто бы "торжествует справедливость" — приходит черед отвечать за свои "грехи" товарищам актера, его сподвижникам в общетеатралыюм процессе — режиссерам, драматургам, театральным организаторам. Разумеется, теперь уже больнее других достается режиссуре. На ее голову — синяки и шишки.

Однако в принципе сама такая постановка вопроса — "кто виноват", "кто провинился" больше в той или иной кризисной театральной ситуации — не может быть плодотворной. Сложность постижения театрального процесса в том как раз и состоит, что в театре нельзя безболезненно отделять одно от другого, рассматривать одну какую-нибудь жизненно важную театральную проблему изолированно от других. Коллективное искусство театра — чрезвычайный феномен художественной культуры, пожалуй, самый усложненный из всех видов искусств. И потому какой бы то ни было антагонизм в театре противоестественен, он противоречит самой природе театра, его стихни коллективной игры, условиям его творческого сообщества, совместного способа производства. Для того чтобы не разрушить это с таким трудом собираемое целое, ни в коем случае не следует противопоставлять один компонент другому, а в частности и прежде всего актерское искусство режиссерскому и наоборот.

Актер и режиссер — две равновеликие величины театрального мира. Так же как никогда — ни прежде, ни сегодня, ни завтра — невозможен театр без актера, так в наше время и теперь навсегда уже — немыслим театр без режиссера. Режиссера — строителя спектакля, его интерпретатора, руководителя и воспитателя актеров.

*Режиссер-постановщик или режиссер-педагог?.. Режиссер оживает в актере*

Режиссер-постановщик или режиссер-педагог? Нам кажется, что тут нет альтернативы. В данном случае не может быть такой постановки вопроса: или — или. Наоборот. Режиссер-постановщик — он же и режиссер-педагог. Так должно быть. Оба качества — в одном лице. Обязательно. В театральном производстве нет двух отдельных профессий — постановщика и педагога, профессия одна — режиссер. И речь может идти только о двух сторонах одного и того же режиссерского дела.

И тем не менее мы вынуждены все-таки прибегать к разделению, разграничению режиссерских функций, когда хотим подчеркнуть главные черты дарования того или иного режиссера. Про того, кто любит и умеет работать с артистами, но не слишком силен как конструктор и постановщик спектакля, как театральный мыслитель, говорим: "он хороший театральный педагог". Про другого режиссера с фантазией и темпераментом, склонного к форме, к неожиданным, нестандартным сценическим решениям, но неважно работающего с исполнителями, не реализующего полноценно свой замысел через артиста, говорим, что **ОН,** дескать, интересный, яркий постановщик.

Неверно это. Рассуждая таким образом, мы и в том, и в другом случае всего лишь пытаемся "подсластить пилюлю", говорим полуправду, потому что в каждом из этих вариантов есть прежде всего профессиональная режиссерская недостаточность, неполноценность. Если режиссер не хочет или не умеет воспитывать актеров, с которыми он работает, значит, он не настоящий режиссер. И так же, разумеется, нельзя считать режиссером того, кто не может самостоятельно поставить спектакль.

Разделение режиссеров на постановщиков и педагогов — это. по существу, такой же анахронизм, как противопоставление театра режиссерского и театра актерского. Очевидно ведь, что чем ярче фигура режиссера, тем больше вокруг него хороших актеров, и чем лучше, неожиданнее спектакль, тем значительнее его актерские достижения.

Что может предложить актеру так называемый режиссер-педагог в спектакле без концепции, без самостоятельного режиссерского решения — некую усредненную сценическую органику, вообще игру "по правде"? Но нет и не может быть органики "вообще", на все случаи жизни. Разные пьесы и авторы, различные жанры, разные театральные стилистики предполагают в каждом конкретном случае разную природу чувств артиста на сцене и вне режиссерской концепции. Вне решения спектакля никакой органики "вообще", органики самой по себе не существует. И в каждом отдельном случае способы существования актера в спектакле и роли будут складываться по-своему, по-разному, всегда индивидуально.

В банальном режиссерском замысле и актер, как правило, будет банален. С режиссером ищущим, предлагающим неожиданные, нестандартные ходы, одаренному актеру работать... как бы это сказать... не то чтобы легко, бывает, что и наоборот, мучительно трудно, но зато почти наверняка азартно, интересно. Есть что делать, потому что есть самое важное в творческой работе — *процесс.* Острый режиссерский рисунок всегда заразителен, сложность режиссерского задания только подхлестывает актера, помогает ему. Нетрадиционность, неординарность режиссерского замысла становится, как правило, дтя актера мощным импульсом к свежему самостоятельному творчеству. "Некак все", "иначе, чем раньше", "по-новому"— такая позиция всегда непременно стимулирует творческий процесс, предоставляет шанс, создает перспективу возможного художественного открытия актера в роли.

Надо сказать, что в принципе чем определеннее режиссерский почерк в театре, тем большая творческая свобода предоставляется актерской индивидуальности и тем заметнее, ярче бывает в таком коллективе каждая актерская удача.

Ото одна из серьезных и непростых проблем режиссерского искусства— соединить определенность трактовки, конструктивную точность постановочной идеи, законченность сценической формы с неповторимой уникальностью каждой человеческой личности, актерской индивидуальности, занятой в спектакле. Уметь сочетать жесткость режиссерского рисунка с внутренней раскованностью исполнителей, человеческой и актерской свободой их импровизационных проявлений в роли. Режиссер, которому это под силу, и есть режиссер подлинный. И значит, такой, который не может быть только постановщиком или просто педагогом.

Самым тщательным образом, безукоризненно скрупулезно выстроены обычно спектакли Товстоногова. Но опытный режиссер и мудрый воспитатель, он всегда оставляет в строго очерченных рамках режиссерского рисунка некие зоны, специально предназначенные для актерского вдохновения, свободной актерской игры, всякий раз как бы планирует те самые главные в спектакле секунды, которые целиком будут отданы, передоверены эмоции актера. Луспекаева или Копеляна. Борисова или Юрского, Поповой или Лебедева. "Композиции Товстоногова — жесткие, тщательно рассчитанные, словно выверенные по метроному. Т\ I всякое лыко в строку, самомалейшее движение заранее предуказано. Однако прочный режиссерский каркас постановки непременно предусматривает важнейшие мгновения, миги полной актерской свободы. Режиссерское владычество не тяготит и не сковывает артиста. Актер знает: настанет секунда, когда рука Товстоногова неумолимо, но легко толкнет его вперед, туда, куда и сам он рвется, — на самосожжение игры. Неоспоримая истина страстей рождается на театре только так: в счастливой муке актера, которому в этот момент все дозволено — и прибавить, и убавить. Эта мука и это счастье предуготованы артистам БДТ во всех спектаклях. Не потому ли так сильна и так популярна когорта артистов, Товстоноговым выпестованных"[4].

В режиссерском творчестве Товстоногова, можно сказать, классическим образом соединены мастерство постановщика и искусство педагога, каждым спектаклем и каждой ролью воспитывающего труппу.

Постановщик и педагог. Режиссура — это и то, и другое, и третье... Искусство режиссуры предполагает наличие у того, кто выбрал для себя режиссерскую судьбу, большого количества разнообразных дарований и знаний. Режиссер должен быть понемногу и литератором, и музыкантом, и художником или архитектором, психологом и историком. У него должно быть развито абсолютное чувство времени, ритма и темпа, пространственно-пластическое видение, чувство соразмерности частного по отношению к целому, особое композиционное мышление. И еще — высокая общая культура. И интуиция. И безупречный вкус. Но практическая деятельность режиссера — не только сфера его творческих, художественных, эстетических проявлений. Режиссура — это управление, организация, художественное руководство спектаклем. Однако же главная, основная функция режиссуры — работа с актером. Искусство актера — центральная проблема режиссерского творчества.



До сих пор бытует еще давно сложившееся заблуждение, что тщательная работа режиссера с актером — принадтежность исключительно режиссуры школы Станиславского. Художники же иного толка, лидеры других театральных направлений творчеством актера якобы пренебрегали, сочиняя, выстраивая свои спектакли помимо актеров.

Оговоримся сразу, что среди множества художественных течений, влиявших на бурную и сложную жизнь театра XX века и так или иначе противостоявших методу Художественного театра, режиссуре Станиславского и Немировича-Данченко, испытание временем, историей и театральной практикой выдержали только два серьезных театральных явления, два значительных эстетически принципиальных направления — театр Всеволода Мейерхольда и театр Бертольта Брехта. Так вот, для Мейерхольда и Брехта, так же как и дтя Станиславского, Немировича-Данченко и Вахтангова, творчество актера было жизненно важно. Как все без исключения выдающиеся режиссеры реалистического театра, и Брехт, и Мейерхольд были не только постановщиками, но и воспитателями актера, театральными педагогами, создателями и теоретиками своих актерских школ. Театру Мейерхольда или Брехта так же был нужен свой, специально воспитанный актер, как и театру Станиславского. Потому что только через такого актера могла осуществиться, реализоваться режиссерская система каждого из них.

Уж кто только ни обвинял Мейерхольда в том, что он "не знает актера", не умеет работать с актером, что ему, дескать, нужен театр кукол, театр марионеток, "дрессированные пудели", а не настоящие артисты. И все эти обвинения были следствием чистейшего недоразумения. Сам актер, высоко ценимый А. П. Чеховым, первый Треплев Художественного театра ("Нужны новые формы..."), Мейерхольд и знал актера, и блистательно с ним работал, и, может быть, как никто другой, нуждался в своем актере. Но именно в своем, актере — его. мейерхольдовского, толка и школы. "Любят говорить о том. что Мейерхольд давит

актера. Такая постановка вопроса упрощена и несправедлива, — писал П.А.Марков.— ...Быть актером театра Мейерхольда — значит не только воспринимать формальные принципы биомеханики или построения образов, но совпасть с миросозерцанием и мирооту щен ием Мейерхольда"[5].

Однажды во время публичного выступления в начале 20-х годов Мейерхольд с присущей ему категоричностью суждений и лапидарностью формулировок бросил фразу, которую ему долго не могли простить ревнители психологического театра: "Творчество актера есть творчество пластических форм в пространстве". В совершенстве владевший искусством использования сценического пространства и пластической лепки насыщенных психологией мизансцен и режиссерских композиций, Мейерхольд в своей педагогике действительно уделял огромное внимание вопросам актерского тренинга, физической и психической готовности актера (актера-художника, актера-трибуна, акробата и лицедея) к творческому акту. "Актеру нужно так натренировать свой материал — тело, чтобы оно могло мгновенно исполнять полученные извне (от автора, режиссера) задания"[6]. Разумеется, режиссура и педагогика Мейерхольда не ограничивала воспитание актера акробатической муштрой и упражнениями по биомеханике. Иначе каким бы образом была воспитана Мейерхольдом блестящая плеяда выдающихся актеров?! Бабанова, Ильинский. Гарин, Зайчиков, Тяпкина, а позднее Мартинсон, Райх, Боголюбов, Царев были любимцами театральной Москвы, создавая в спектаклях Мастера не только эксцентрически выразительные, но и живые, полнокровные сценические характеры. "Меня в мейерхольдовских постановках поразило то, что они глубоко психологичны,— писал К.И.Чуковский в письме к Л. О. Арнштаму в 1926 году. — Идиоты видят в них только трюки, не замечая, что каждый трюк осердечен, насыщен психологией, основан на проникновенном знании души человеческой" .

Наверное, самой объективной оценкой педагогической работы Мейерхольда с исполнителями могут служить свидетельства его учеников. В книге "Сам о себе", написанной в те годы, когда имя Мейерхольда еще только начинало возвращаться к жизни после двадцати лет забвения и поругания, Игорь Ильинский словно продолжил спор с противниками (оппонентами) учителя:



"Странно, что "режиссер-формалист" подтолкнул меня отойти от моих прежних возможностей, ограниченных внешними, часто формальными приемами, и открыл для меня возможности новые— быть более живым, реалистическим человеком на сцене... Мейерхольд мне помог расширить возможности перевоплощения... найти в самом себе живые и смелые краски"[8].

А какую удивительно искреннюю книгу написал о Мейерхольде самый верный, мужественный и последовательный его ученик, парадоксальный и мудрый Эраст Павлович Гарин, эксцентрик и философ, человек и художник кристальной деткости и чистоты, а также редкостного профессионального благородства. Вспоминая работу над "Ревизором", исполнитель роли Хлестакова Гарин пишет, что с первых же репетиций "началась кропотливейшая, трудоемкая каждодневная баня. Отмывались штампы и находились отмытые куски реалистических биографий каждого персонажа, будь он городничий или казачок Мишка, который подает свечи и запаливает чубуки. Отчеканивался каждый игровой сюжет..."[9]. Освобожденные от штампов и "гимназической оскомины", "отмытые куски реалистических биографий" — ну чем же не школа добротного сценического психологического реализма?

Мнение о том, что театр Мейерхольда— в чистом виде режиссерский театр, что в режиссерской практике Мейерхольда наличествует пренебрежение творчеством актера — не более, чем зловредная легенда.

Из записей А.К.Гладкова 1934—1939 годов "Мейерхольд говорит":

"Режиссерский театр — это есть актерский театр плюс искусство композиции целого".

"Самое ценное в актере — индивидуальность. Сквозь любое, самое искусное перевоплощение индивидуальность должна светиться".

"...Тезис о режиссерском театре — это полный вздор, которому не следует верить. Нет такого режиссера — если только это подлинный режиссер, — который бы поставил свое искусство над интересами актера как главной фигуры в театре. Мастерство режиссуры, искусство построения мизансцены, чередование света и музыки — все это должно служить замечательным высококвалифицированным актерам!"[10].

Иной, отличной от всего, что прежде было в театре, и, в частности, от принципов и Станиславского, и Мейерхольда, была школа актерского мастерства у Брехта. Теоретические концепции Брехта не всегда выглядят для нас убедительными и безусловными. Но все-таки речь идет именно о школе, с детально разработанной программой и методикой. Создатель теории эпического театра, Брехт по многим существенным позициям спорил с системой Станиславского, однако и он тем не менее творчество актера ставил в центр своего театрального учения. "Все зависит от актера",— считал Брехт. Он был убежденным противником и переживания, и перевоплощения, но категорически возражал тем, кто обвинял актера эпического театра в резонерстве, однозначности и схематизме: "Конечно, на сцене место лишь живым людям, людям во плоти и крови, со всеми их противоречиями, страстями и поступками. Сцена— не гербарий и не музей, где выставлены набитые чучела. Задача актера — создавать образы живых, полнокровных людей. И они живут на сцене не вопреки, а благодаря нашим принципам"".

Практика Брехта-режиссера вступала иногда на наших глазах в очевидные противоречия с его теоретическими предпосылками. В частности, способ существования Е. Вайгель в "Мамаше Кураж" во время гастролей "Берлинер ансамбля" в Москве в 1957 году не оставил у нас сомнений в том, что Елена Вайгель — актриса подлинной органики, живущая на сцене по законам, ни в чем не противоречащим законам, эстетике театра Станиславского ни по части проживания, ни в плане настоящего перевоплощения исполнительницы в образ Мамаши Кураж.

Доказать зависимость от актера Мейерхольда и Брехта — задача несложная. Но вот еще одно имя из плеяды великих режиссеров, еще одна человеческая и режиссерская судьба— Гордон Крэг... Англичанин Эдвард Гордон Крэг— один из самых выдающихся деятелей театральной культуры XX столетия. Историк и теоретик театра, писатель, философ, режиссер, художник. Многие годы имя Крэга ассоциировалось у нас с театром условно-символистским и исключительно формалистическим. Гордон Крэг значился в нашей театральной истории и теории в качестве режиссера, которому живой актер был совершенно не нужен. Однако такая точка зрения оказалась даже не то чтобы поверхностной, но попросту несправедливой, неправильной. При внимательном и заинтересованном исследовании выясняется, что и Гордон Крэг — тоже был в своей эстетической программе связан с исполнительским искусством актера и от него зависим. Ибо без того идеального актера, о котором мечтал Крэг и который мог бы органически войти в структуру "трагической геометрии" крэговских ширм и плоскостей, его вертикальных и параллельных друг другу объемов, игры света и цвета, без актера, способного интеллектуально и духовно соответствовать философским масштабам режиссерской концепции, театр Крэга не мог осуществиться... И, к великому сожалению, так до конца и не осуществился.



В течение более, чем полувека, все театральные справочники, учебники и энциклопедии уверяли нас в том, что режиссер и художник, "сценограф"[12] Гордон Крэг хотел заменить актера маской, марионеткой или даже "сверхмарионеткой", лишенной индивидуальности и человеческих чувств. Теперь, после выхода фундаментального исследования Т. И. Бачелис "Шекспир и Крэг", кажется, что истина проясняется и проблема творчества актера в условиях режиссерской системы Крэга может быть наконец-то рассмотрена обстоятельно и объективно.

"Крэг считал актера высшим существом, — приводит Бачелис высказывание одного из крупнейших исследователей творчества Крэга Доналда Онслегера, — вместе с тем он видел в нем совершеннейший инструмент, способный в одно и то же время и подчиниться строжайшей дисциплине, и быть самостоятельным творцом на сцене, настоящим художником... Он прославлял актера: сверхмарионетка— это актер плюс огонь и минус эгоизм; огонь как божественный, так и демонский, но в обоих случаях — очень чистый, без дыма и копоти"[13].

Чистый огонь актерский, без дыма и копоти... Актер плюс огонь и минус эгоизм... Именно это требование к актеру было принципиальным для Нового театра Гордона Крэга.

К моменту встречи Крэга со Станиславским их многое объединяло. Они с радостью и легкостью пошли навстречу друг другу. Как и Станиславский, Крэг выступал против беспорядочного, невоздержанного "играния чувств" на сцене, как и Станиславский, хотел вырвать с корнем ненавистную театральную рутину,

пошлость и безвкусицу. Крэг боялся, чурался бесконтрольных актерских эмоций, натурализма, игры случайностей и актерской фальши. Он хотел высвободить актера из-под власти всего мелкого, необязательного, частного, узколичного.

"Цель Крэга — трагедийный театр, раскрывающий философию бытия, смысл человеческой жизни... У Крэга образ непременно выше актера, и к идейному смыслу, к духовному богатству образа актер должен с помощью режиссера подняться"[14].

Крэг полагал, что актер должен быть "думающим существом" и что он сумеет, когда того потребуют обстоятельства пьесы и роли, возвыситься над собственной индивидуальностью, ибо индивидуальность эта, увы, "далеко не у всех очень уж содержательна". "Не унизить актера, а поднять его хотел Крэг" (А. А. Аникст).

Концепция Крэга подразумевала взаимоотношения "идеального режиссера" с "идеальным актером". Теория сверхмарионетки предполагала возможность создания талантливым актером (ну, скажем, в шекспировской трагедии) не просто индивидуального, конкретизированного сценического характера, но образа-обобщения. "Сверхмарионетка— актер-поэт,— формулирует Т. И. Бачелис. — Чистая духовность сверхмарионетки соединяет преходящее искусство театра с вечностью"".

Пытаясь еще и еще раз объяснить смысл предложенного им понятия, Крэг пишет: "Вводя этот термин в сферу актерского искусства, я вовсе не имел в виду создать некоего монстра... Когда я писал о сверхмарионетке, то имел в виду тип актера, который встречается и ныне существует, хотя и не очень часто..." Во время своего последнего приезда в Москву в 1935 году Г. Крэг четырежды (!) смотрит в ГОСЕТе "Короля Лира" с Михоэлсом. Он говорит, что актерская игра и режиссура — "лучшие из всего им в жизни виденного" и что Лир— "грандиозный, потрясающий". Бачелис называет и другие актерские создания, которые, как ей кажется, соответствуют представлениям Крэга о новом типе актера. В качестве примера сверхмарионетки помимо Михоэлса — Лира упоминаются также Бабанова— Джульетта, Пол Скофилд— Гамлет у Брука и любимовский Гамлет— Высоцкий. Лебедев — Холстомер, Рамаз Чхиквадзе — Ричард III в спектакле Стуруа. Рискнем добавить от себя к этому списку и выдающуюся



работу Автандила Махарадзе — две роли в ленте Тенгиза Абуладзе "Покаяние".

...Смело можно предположить, что идеальным актером театра Крэга мог бы стать Михаил Чехов. В мировоззрении, человеческих устремлениях, театральной философии Крэга и Чехова есть много сходного. И, в частности, есть общая точка отсчета, с которой начинается и для того, и для другого сценическое творчество актера—Воображение. О котором оба писали с большой буквы. Сила актерского воображения, доверие к подсознанию, страсть, отношение к сценической деятельности актера как к духовной работе, глубокому и тайному труду души художника... Если бы свела их в одном спектакле сценическая судьба! Кажется, что только гений Чехова сполна явил бы миру величие идей Крэга...

Очевидно, что самая яркая страница творческой биографии Гордона Крэга как режиссера-практика— его работа в Московском Художественном театре над постановкой "Гамлета". Сам факт такого тесного сотрудничества Крэга и Станиславского — случай уникальный, единственная в своем роде попытка соединить в совместной работе усилия двух таких по-разному думающих художников, две столь различные театральные системы. Для нас же существенно еще и то обстоятельство, что история "Гамлета" Крэга— Станиславского имеет самое непосредственное отношение к теме нашего разговора и именно в этом смысле весьма поучительна.

Переписка Станиславского с Крэгом началась в апреле 1908 года. В октябре Крэг уже в Москве. Он пересмотрел репертуар Художественного театра, безоговорочно поставив на первое место среди всех спектаклей "лучшей труппы Европы" чеховского "Дядю Ваню". И был восхищен Станиславским в роли Астрова... Так хорошо и просто начиналась эта сложная история сотрудничества знаменитого английского режиссера с молодым Художественным театром. История, которую можно назвать одним из самых горьких и драматических "театральных романов" века.

Долгожданная премьера "Гамлета" будет сыграна 23 сентября 1911 года. И день этот, как пишет Бачелис, "станет днем, с которого начнется действительная сценическая жизнь театральных идей Гордона Крэга"[16].

Очевидно было непосредственное влияние "московского Гамлета" на многие спектакли 20—30-х годов. Отголоски режиссуры Крэга обнаруживаются в "Каине" Станиславского и "Эрике XIV" Вахтангова, "Зорях" Мейерхольда, в постановках Таирова, Марджанова, Курбаса.

Решительные постановочные новации Гордона Крэга, его блистательные режиссерские и сценографические идеи, глубина постижения мира шекспировских трагедий— все это оказало значительное влияние на развитие сценического языка и философии современного театра.

Так почему же, спрашивается, в таком случае мы всякий раз вспоминаем историю постановки "Гамлета" в Художественном театре, эти годы сотрудничества Станиславского и Крэга с каким-то сложным и, в общем, нерадостным чувством, в котором более всего— недоумения, обиды и горечи?.. Эти эмоции — от сознания неудачи, полуудачи-полупровала многострадального спектакля. "Московский Гамлет" дал жизнь блестящим архитектурным и конструктивным идеям трагического театра Гордона Крэга. В этом — историческая заслуга спектакля, его миссия в развитии европейской театральной культуры. Однако о художественных результатах этой работы, как правило, говорится, скорее, в плане теоретическом, что ли, умозрительном. Крэгу не удалось осуществить, воплотить задуманное. Выдающийся режиссерский замысел остался во многом нереализованным.

Станиславский не видел в труппе МХТ исполнителя роли Гамлета. Крэг очень хотел, чтобы Гамлета играл сам Станиславский. ("Я надеюсь, что Станиславский будет играть Гамлета, он рожден для этого". "Чем больше я перечитываю "Гамлета", тем яснее вижу Вашу фигуру... Что может быть более высоким или более величественным, чем простота, с которой Вы подходите к Вашим ролям в современных пьесах?") Распределяли роли без Крэга, под руководством Немировича-Данченко: Гамлет — Качалов...

Крэг во что бы то ни стало хотел отойти от Гамлета скорбного, "от этой мрачной фигуры со скрещенными руками", он считал, что главное в Гамлете— "духовное мужество", что нужен "Гамлет— герой", "один из сильнейших характеров", что Гамлет— "это лучший человек в мире, и это радостный человек с



открытым лицом". В "Гамлете" чувствуется "деятельность, энергия, сила воли". Качалов такого Гамлета побаивался, многое в том. что предлагалось режиссером-постановщиком, было несвойственно сценической индивидуальности актера. Качалов "предпочел бы сыграть Гамлета— мыслителя, философа, печальный ритм и мерный темп, сдержанную пластику, спокойные и достойные "размышляющие" позы". Самым существенным для Качалова в Гамлете оказалась "его скорбь о несовершенстве мира"...

Рецензенты премьеры писали о том, что в центре спектакля — "человек, у которого непреходящий траур на душе".

"Только чтение. Игры нет. Выбран нарочито замедленный темп без подчеркиваний, с какими-то матовыми интонациями... Душа Гамлета г. Качалова обуздана, одета в корсет".

"Недостаток В. И. Качалова— отсутствие мощи, отсутствие необходимого Гамлету исполинского темперамента".

Совсем не удались, по общему мнению, три другие центральные роли— Гертруды, Офелии и Клавдия. "...Не вышла ни сцена Гамлета с матерью, ни сцена могильщиков, ни похороны Офелии". Некоторые важные узловые эпизоды выглядели в спектакле невнятно, смазано, потому что "постановочные планы Крэга выполнялись неточно или не выполнялись вовсе..."[17].

Да, много несуразностей и нелепостей (может быть, не всегда случайных?) сопутствовало этой трудной, мучительной для большинства ее участников работе. Как только в самом начале 1909 года окончательно решен был вопрос о включении спектакля в репертуар. Правление МХТ, не дожидаясь приезда постановщика с "рисунками для "Гамлета", ведь было заранее известно, что художником спектакля будет сам Крэг, почему-то постановило заказать декорации художнику Егорову, который был срочно командирован в Данию и Англию для сбора материала. Первые беседы с участниками будущего спектакля Станиславский проводит без Крэга. Он рассказывает о замыслах Крэга, развивая те постановочные идеи, которые они вдвоем успели обговорить осенью прошлого года. И с первых же встреч с артистами, занятыми в "Гамлете", Станиславский начинает приобщать их к тому, что его самого, Станиславского, волнует в эти дни больше всего — к первым элементам будущей "системы", первым шагам новой "грамматики драматического актера".

Замыслы Крэга и работа с актерами "по системе"!.. Причем по системе ее, так сказать, доисторического периода, эпохи "лучеиспускания" и "лучевосприятия". "самовыявления" и "самоубеждения". Изначально сомнительно, что одно другому помогало, одно с другим могло бы соединиться... Выбраться из этих ножниц, неизменно присутствовавших в работе над спектаклем на протяжении трех с половиной лет, не удалось никому.

Порой казалось, что они прекрасно понимают друг друга, два режиссера-новатора, каждый безмерно осчастливленный взаимным сотрудничеством. Во время второго приезда Крэга в Россию весной 1909 года они провели вместе часы и дни, наполненные абсолютным творческим и человеческим согласием и взаимопониманием. "Крэг, как и я, хотел совершенства, идеала, то есть простого, сильного, глубокого, возвышенного, художественного и красивого выражения человеческого чувства", — будет вспоминать Станиславский в "Моей жизни в искусстве". Каждый из них искренне и всю жизнь считал другого великим режиссером. В пору их особенно радостного творческого содружества Станиславский писал в частном письме: "...я состою его ближайшим помощником, отдал себя в полное подчинение ему, горжусь и радуюсь этой роли. Если нам удастся показать талант Крэга, мы окажем большую услугу искусству. Не скоро и не многие поймут Крэга сразу, так как он опередил век на полстолетия" . Не часто один режиссер про другого говорит такое.

И вместе с тем рядом — глухое непонимание, трагические, непреодолимые противоречия. Крэгу важно было движение. И темп. Движение актера в пространстве сцены, пластическое освоение пространства. Почти непрерывная, создающая напряжение подвижность, физическая динамика во взаимодействии исполнителей со средой и друг с другом. А Станиславский раз за разом настоятельно предлагает для актеров "сидячие мизансцены": "Можно ли им начать переживать и позволить им садиться по временам?" И в другой раз: "Нужно как можно меньше двигаться. Хотелось бы... их всех посадить". И в третий: "Я хотел бы сказать вам, что сидя — позы богаче"...

Крэг никак не мог взять в толк, почему сидя — лучше, чем стоя, почему дтя Станиславского— если "переживать естественно", то желательно все-таки — не торопясь и сидя. Шекспир, трагедия! Крэг был уверен, что рассиживаться некогда. "Надо *спешить,* как *спешит* пламя, когда разгорается" — это из известного письма Крэга к О. Л. Книппер-Чеховой, отправленного уже накануне премьеры. Крэг просит Ольгу Леонардовну "шепнуть словечко понежнее" Качалову и другим, чтоб говорили *"побыстрей",* играли *"побыстрей".* "По-английски слово "быстро" значит не только "скоро", — пишет Крэг,— оно также употребляется в смысле "живо" и противоположно слову "мертво"... Вероятно, Вы согласитесь со мной, что в равной мере *естественно* можно действовать быстро и медленно?"[19].

Станиславский хотел проникнуть в "скрытую суть" монологов, был полон забот о выявлении их подтекстов. "В Шекспире нет "подтекста", — парирует Крэг.

"Вы хотите понять и интерпретировать одно из гениальнейших произведений мира, и поэтому вы должны приблизиться к гениальности. Вами должен овладеть экстаз. Вы должны дать себе волю... Рассудок здесь бессилен, он — ваша слабость. Только сила Воображения поможет вам... Драматические Поэмы Шекспира нельзя ставить так же. как современные пьесы. Поэмы лишаются всех красок, если их играть, как пьесы Ибсена или Чехова... "Гамлет" состоит из Страсти... Стиля... Музыки... и Видения: но не из характеров"[20]. (Из "непроизнесенной" речи Гордона Крэга, которая была напечатана им в журнале "Маска" в 1915 г.)

В отсутствие Крэга, в марте 1911 года, на одну из очередных программных бесед с исполнителями об истолковании шекспировской трагедии К. С. Станиславский приходит вместе с В. И. Немировичем-Данченко. Владимир Иванович и вовсе не принимает трактовки Крэга, даже аккуратно подправленной, "смягченной" в изложении Константина Сергеевича...

Последний, завершающий (наконец-то уж!) этап работы над "Гамлетом", работа на сцене, в декорациях и с составом, то есть выпуск спектакля, начнется в августе 1911 года. Совет МХТ проявит "благоразумие" — вежливо и спокойно отклонит просьбу Станиславского вызвать в Москву постановщика спектакля. И только потом, уже в ноябре, решением Совета будет предусмотрена такая возможность— приезд Крэга... к генеральным репетициям.

Крэг приезжает в Москву 19 декабря. Прямо с поезда спешит в театр и по некоторым воспоминаниям в буквальном смысле слова врывается в зрительный зал. Станиславский и Сулержицкий репетируют "Мышеловку". Крэг возмущен изменениями установленного для этой сцены света. Освещение немедленно переделывается, и Крэг включается в репетицию. Вспоминает А. Г. Коонен: "Крэг проявил неистовое упорство. В сцене "мышеловки" он настойчиво стал требовать предельной стремительности ритма. "Движения Гамлета, — говорил он, — должны быть подобны молниям, прорезывающим сцену. Темперамент актера должен раскрываться здесь с максимальной полнотой, на бурных взлетах ярости, отчаяния, иронии и, наконец, торжества". В. И. Качалов пытается сопротивляться, предполагая, что эта резкость разрушит рисунок роли. Но вскоре вынужден уступить убежденности и бешеному напору режиссера. Отбросив сдержанность в конце концов, "Качалов дал волю движению и голосу. Гамлет зажил в совершенно другом ритме. Мужественная, сильная фигура Качалова стремительно металась в сложных переходах, рассекающих дворцовый зал. Сцена, казалось, обрела крылья. И любопытно, что на спектаклях именно здесь Качалов вызывал восхищение публики"[21].

На премьере "Мышеловка" имела оглушительный успех. Овация была такова, что в конце III акта режиссура в полном составе (Крэг, Станиславский, Сулержицкий) и Качалов должны были несколько раз выйти на поклоны. В одной из газетных рецензий будет сказано, что в сцене "Мышеловки" Качалов "поднялся до высот гениальности... что этот момент стоит всего спектакля".

Есть какое-то абсурдное недоразумение в том, что режиссер-постановщик, автор спектакля может фактически отвечать в спектакле только за одну-единственную сцену!!..

"Мышеловка" оказалась единственной сценой, срепетированной, сделанной Крэгом лично (на репетиции 19 декабря) не только постановочно, но и актерски, в живом рабочем контакте с исполнителями. Только в "Мышеловке" Крэг был по-настоящему удовлетворен игрой Качалова.

Были в спектакле и другие эпизоды, которыми Крэг мог быть доволен (в частности, весь финал трагедии, начиная с поединка



Гамлета с Лаэртом), но все же то были удачи прежде всего постановочного характера. В "Мышеловке" получилось все — блистательный спектакль в спектакле. Музыкатьное и мизансценическое изящество дворцового представления, внятно, определенно разыгрываемая пантомима бродячих комедиантов. Нарастающее напряжение "охоты" Гамлета за Клавдием. Смятение Короля, встретившеюся, наконец, взглядом с Гамлетом и прочитавшего вдруг в его глазах свою судьбу... Смятение, паника, побег Короля со сцены, общий испуг: "Огня, огня, огня!" И — бешеное торжество, восторженное потрясение Качалова — Гамлета: "Оленя ранили стрелой!" Этим вскриком, "радостным воплем", неистово взвинченной душевной экспрессией В. И. Качаловым высекалась живая и бесценная искра Трагедии и Театра... Оленя ранили стрелой!

А если бы не было этой сумасшедшей репетиции 19 декабря, когда прямо с поезда ворвался Крэг в Художественный театр за три дня до премьеры?!

Полуудача... Или поражение? В спектакле, которому было столько отдано... И как много оказалось постороннею, чужого — в своем, кровном!.. Через много-много лет, снова приехав в Москву, бросит он в сердцах эту страшную фразу: "Они взяли мои "ширмы", но лишили спектакль моей души!" ...Оленя ранили стрелой.

Что же требуется для того, чтобы сохранилась, жила в спектакле душа его создателя? И был ли Крэг действительно в полном смысле слова автором, создателем московского "Гамлета" образца 1911 года?

Мы знаем, что режиссер расстается со своим детищем в час премьеры. Спектакль не остается неизменной принадлежностью постановщика, как это бывает с произведениями других искусств. Живописное полотно всегда будет принадлежать художнику, его написавшему, а лирический сонет — создавшему его поэту. У театрального спектакля начнется в день премьеры своя собственная жизнь, осуществляемая теперь уже только сценическим творчеством исполнителей во взаимодействии со зрительным залом. Душа режиссера, его идеи, его заветное и сокровенное — в душе актера. Только через живого актера может быть выявлен, реализован в спектакле и, значит, адресован, "ретранслирован" зрительному залу нравственный, духовный потенциал, вложенный

режиссером в процесс создания, сотворения драматического спектакля. Оригинальная, конструктивная постановочная идея — уже режиссура. Но только реализация этой идеи в исполнительском творчестве актера — режиссерское искусство.

Режиссер живет и выражает себя в актере. "Режиссер оживает в актере" — сформулировала в давней статье известный ленинградский театральный критик Р. Беньяш, сознательно и остроумно перевернув классический афоризм Немировича-Данченко.

"Режиссерская мысль остается бесплотной, если она не обрела органического существования в исполнителях. Она становится искусством, только когда осуществляется в привольной игре живой натуры, в переливающемся свете человеческой личности. Когда режиссер оживает в актере.

...Если в процессе подготовки спектакля не наступает минута взаимного зажигания, не возникает вспышка, спектакль остается мертвым, как бы оригинально он ни был задуман.

Если режиссер не переселился в актеров частицей своей души, ничто не объединит исполнителей"[22].

Вот что пишет здесь же Беньяш по поводу крылатой фразы Немировича-Данченко "режиссер умирает в актере": "Едва ли Немирович-Данченко мог думать, что его изящный и острый парадокс в горькие для нашего искусства годы станет одной из защитных формул режиссерской скудости. Что, как всякая канонизированная творческая мысль, она превратится из открытия искусства в одну из его помех. Немирович-Данченко за это не отвечает. Он спорил не с активностью режиссерской мысли, а с ее деспотией. Не с глубиной и цельностью общего режиссерского решения, а с насильственным вколачиванием в него живого актера".

Статья Беньяш никоим образом не была связана ни с творчеством Крэга, ни с историей постановки "Гамлета" в МХТ. В ней излагались общие позиции, безусловно справедливые, относительно взаимозависимости актерского и режиссерского творчества в условиях так называемого режиссерского театра. Как общие положения тезисы критика могут быть, конечно, сопоставлены с процессом и результатом работы Крэга в Художественном театре. Однако, право, не хотелось бы, в который уж раз за эти десятилетия, снова и снова судить Гордона Крэга.



С. Г. Бирман, прекрасная характерная актриса и искренний, темпераментный человек, участница премьеры 1911 года, посвятила Крэгу целую главу в своих воспоминаниях, которую озаглавила "Трагедия невоплощенности". Да, трагедия, с этим нельзя не согласиться. Но во всем ли права Бирман, отважившись на такое, достаточно категорическое суждение: "И вот поперек моему сердцу, но по требованию моей совести отвечаю я Эдварду Гордону Крэгу: тем, что вы по трагическому заблуждению отвергли исконное право актера на сотворчество образа и спектакля, тем вы лишили себя счастья, какого своим чрезвычайным режиссерским дарованием вполне заслужили"[23].

Строгий суд Серафимы Германовны не кажется мне вполне справедливым. Я не верю в заблуждения Крэга относительно прав и возможностей актера в театральном сотворчестве. Но одно, к сожалению, несомненно: втом спектакле "режиссер не переселился в актеров частицей своей души". Быть может, от этого — такое количество актерских провалов. И потому, очевидно, прав был и сам Крэг, считая, что в мхатовском спектакле не было его души. Независимо от того, по каким причинам, но совершенно очевидно, что Крэг вовсе не осуществил педагогических функций режиссера в собственном спектакле, а без этого невозможно рассчитывать на полноценную удачу. Эксперимент же с "разделением труда" — когда Крэг в специально оборудованной мастерской манипулировал ширмами на большом макете и передвигал на плоскости деревянные фигурки, передавая через Станиславского и Сулержицкого свои задания и указания актерам, а непосредственные репетиции с исполнителями проводились под руководством Станиславского по его новой "системе", — этот эксперимент себя не оправдал. Да и вряд ли могло быть иначе... Станиславский и Сулержицкий тщательно фиксировали в режиссерском экземпляре все передвижения, срисовывали мизансцены, записывали за Крэгом его указания актерам, замечания, объяснения, мотивировки переходов... Но одно дело — рисовать и придумывать спектакль в макетной и совсем-совсем другое — ставить его на сцене...

История "Гамлета" Крэга — Станиславского, должно быть, останется единственным случаем в практике мирового театра,

когда два выдающихся режиссера по обоюдному и доброму согласию заранее сговорились строго разделить между собою основные режиссерские функции. Одному предстояло быть режиссером-постановщиком, автором спектакля, другому — осуществлять педагогическую работу с исполнителями. Но так не бывает. Весь смысл живого режиссерского творчества — в неразрывности, слитности, соединении и тех, и других обязанностей вместе, в творческих усилиях одного лица. Искусство— это "я", а не "мы"...

Премьера "Гамлета" взбудоражила театральную Россию. Крэг уезжал из Москвы обласканный вниманием, уважением и почестями Художественного театра. И сам он в свою очередь с благодарностью отзывался о театре, с искренней, неподдельной симпатией говорил и о В. И. Качалове и с восхищением — о К. С. Станиславском. В самый канун отъезда он напишет М. П. Лилиной— жене Станиславского и одной из ведущих актрис театра. В этом письме деликатное обращение к Станиславскому: "У меня есть для него одно пожелание... пусть он в будущем работает один, и это самое лучшее, что я могу ему пожелать, так как он великий человек"[24]...

Эдвард Гордон Крэг— славный театральный Дон Кихот. "Вечный изгнанник", как его называли, рыцарь Печального Образа, всю жизнь странствовавший по Европе, вдали от своей родины. Великий бессеребреник, мечтатель и максималист... Да, права, наверное, С. Г. Бирман, когда пишет, что один-единственный раз был только Крэг по-настоящему автором постановки "Гамлета", когда впервые демонстрировал Станиславскому и Сулержицкому свой режиссерский план.

"Для того чтобы театр мог поставить "Гамлета" так, как снился он Крэгу,—скажете 1914 году Л. А. Сулержицкий, — ему нужно было бы так целыми годами создавать свой крэговский Художественный театр, подобно тому, как К. С. Станиславский, В. И. Немирович-Данченко и Чехов создавали свой Московский Художественный театр, в котором осуществляли свои творческие видения" [5]. Замечание Сулержицкого весьма существенно. Создавая Художественный театр, Станиславский и Немирович-Данченко годами создавали и Школу, художественное и человеческое единомыслие внутри театра. Крэг же был единственным



их всех выдающихся режиссеров столетия, кто не создал своей актерской школы. Крэг не был режиссером-педагогом. По призванию своему не был режиссером — учителем актера.

Еще в первые месяцы своей учебы и работы под руководством Станиславского, накануне открытия МХТ, Мейерхольд писал жене (О. М. Мунт) в Пензу: "Вот какое впечатление выношу я, — кончив школу, я попал в Академию драматического искусства... Алексеев не талантливый, нет. Он гениальный режиссер-учитель..."[26]. Мы знаем, что и через сорок лет Мейерхольд думал о Станиславском так же: *гениальный* режиссер-учитель. Само это понятие— принадлежность школы Художественного театра. Не порознь, и не одно при другом, а как единое целое, в одно, слитно: режиссер-учитель. Потому что искусство режиссуры было для Станиславского и Немировича-Данченко прежде всего учительством — искусством театральной педагогики.

*Режиссер-учитель.*
*"Хотите ли вы учиться? "*

"Художественный театр является исключительно драматическим театром, — пишет К. С. Станиславский немецкому режиссеру Герберту Графу в октябре 1927 года. — Его художественные принципы основаны целиком и главным образом не на режиссере-постановщике, типа Мейерхольда и Таирова, но на режиссере — учителе актера... Внешняя постановка нужна нам постольку, поскольку этого требует внутреннее творчество актера"[27].

Да, есть, конечно, принципиальное отличие педагогики Станиславского, школы Художественного театра от театральной педагогики Мейерхольда, Таирова или Брехта. Станиславский и Немирович-Данченко создали первый в Европе режиссерский театр и целое театральное направление, наиважнейшей задачей которого было творчество актера, создание оптимальных художественных и этических условий для свободного и органического развития самостоятельного, самоценного актерского искусства. Брехт и Мейерхольд, каждый, разумеется, по-своему, были озабочены формированием и воспитанием актера, который бы выразил, реализовал определенную театральную систему — театр Мейерхольда или театр Брехта. В первом случае — театр дтя ак-

те ра. Во втором — актер для театра. В первом — вся система, вся структура театра исходит из творчества актера и к актеру приспособлена— "внешняя постановка" служит интересам исключительно "внутреннего творчества актера". Во втором — актер — инструмент режиссуры, рупор авторской идеологии, живое звено постановочной структуры.

В отличие от других театральных систем театру Станиславского более всего в спектакле важен был сам актер-человек, актер как живое существо, "с живым телом и живой душой".

Театр Станиславского— исследование жизни. В процессе ее реалистического и психологического воссоздания на сцене, сочинения сценического "романа жизни". Человек — центр жизни, ее носитель и основа, столп возведенного Станиславским театрального мироздания. "В центре всех режиссерских открытий Станиславского всегда стоял человек-актер, — пишет М. Н. Строева. — Режиссура для него начиналась не с решения сценического пространства, а с решения актерского образа. Полем его творчества как режиссера была прежде всего душа актера... Его постановочные приемы, принципы целостности спектакля, единства ансамбля, атмосферы, настроения, ритма... его работа с художником и композитором, словом, все, что "служит глазу и слуху", носило характер подчиненный, служило человеку. Воспитание, восстановление цельности человека-актера было сверхзадачей его "системы"[28].

...Последней в жизни Станиславского работой с актерами МХАТа станет мольеровский "Тартюф". Сохранилась запись занятий от 29 апреля 1937 года. В ней нашел свое отражение важнейший мотив всех четырех десятков лет творческих исканий Станиславского в Художественном театре — "Хотите ли вы учиться?" — этот его вечный вопрос к товарищам, сподвижникам, ученикам.

"Прошу вас честно сказать: хотите ли вы учиться? Только будьте откровенны... Если вы согласны учиться, давайте начнем, нет — расстанемся без всяких обид друг на друга. Вы пойдете в театр продолжать свое дело, а я соберу другую группу и буду делать то, что считаю своим долгом перед искусством"[29].

В тот день в большом кабинете Станиславского в Леонтьевском переулке перед ним сидели Кедров, Топорков, Книппер-



Чехова. Коренева, Бендина, Гейрот и другие. Это у них (у них!) спрашивал семидесятичетырехлетний Учитель — хотят ли они учиться ("...будьте откровенны. Здесь нет ничего зазорного: вы уже люди взрослые, каждый из вас имеет актерское имя. звание, каждый вправе считать себя законченным мастером..."). То, что предлагал им Станиславский, не было ни капризом, ни старческим вздором. И не для самоуслаждения придумывал Станиславский в процессе занятий по "Тартюфу" новые упражнения, отказывался от "застольного периода", бился над новым — этюдным методом работы, который связывал с осуществлением актером на сценической площадке "линии простых физических действий"... Из этих именно проб и уроков Станиславского вырастет впоследствии стройная и эффективнейшая система репетиционной работы, столь широко и победоносно развивавшаяся в нашем театре в конце 50-х, в 60-е годы — метод действенного анализа[30].

То, что было высказано Станиславским — с тревогой и болью, страстью и убежденностью — во время последних бесед и занятий с актерами Художественного театра в 1936—1937 годы, следует рассматривать как некое духовное завещание учителя своим ученикам, как его самый последний, выверенный и выстраданный художественный манифест. "Есть одна система-— органическая творческая природа...

Если придет ученик... и скажет что-то важное... — я буду у нею учиться..."

В этих тезисах, прямых, категорических и обезоруживающе честных, откровенных — подлинный дух, не буква, а дух Системы Станиславского. Учения, школы и Системы — с большой буквы. Учитель— только тот, кто всегда учится сам. И он готов был учиться. Но он и от них, своих учеников, ждал того же. И снова и снова, который раз— спрашивал: "Хотите ли вы учиться?" Этот вопрос, этот рефрен — как заклинание, как тема и как последний аккорд (апофеоз? Или драматическая развязка?) его жизни в искусстве...

"...Режиссерские лавры меня не интересуют сейчас. Поставлю я одним спектаклем больше или меньше, это уже не имеет никакого значения. Мне важно передать вам все, что накоплено за всю мою жизнь. Я хочу научить вас играть не роль, а роли"[31]. Станиславского волновала педагогика. Он был озабочен воспита-

нием, никогда не прекращающимся процессом формирования личности актера, он хотел сохранить школу. Потому что знал: "Каждый большой, взыскательный актер должен через определенный промежуток времени (через четыре-пять лет) идти учиться заново" . Именно мастерам, большим актерам Художественного театра, нервничая, волнуясь, хотел он внушить беспокойство, передать охватившую его самого тревогу за судьбу выбранного, выпестованного ими вместе театрального направления, художественного поприща — искусства "театра переживания".

"Собранием верующих в религию Станиславского" публично назвал в 1915 году молодой Михаил Чехов Первую студию МХТ. Жива ли еще эта вера в самой метрополии, — тревожился Станиславский, — творится ли еще в недрах самого Художественного театра эта "непрерывная молитва" его учения и его жизни — работа актера над собой?

Тревоги Станиславского не безосновательны. Они связаны как раз с особенными, самыми дорогими для него открытиями и принципами искусства Художественного театра. Ни в какой другой театральной системе не было дано актеру такой свободы самовыявления, самовыражения, как в Художественном театре. Никто так не нянчился с актером, не верил, не доверял актеру, как Станиславский и Немирович-Данченко. Но именно эта почти неограниченная свобода человеческих проявлений актера в роли, столь безоговорочное доверие к его органике, все это и представляло собой чрезвычайную опасность, ибо могло быть употреблено во вред. Это обстоятельство являлось предметом всегдашних беспокойств и особой озабоченности Станиславского и Немировича-Данченко. Десятилетиями боролись основатели театра со штампами самого Художественного театра, родившимися, "сработанными" уже внутри, в недрах самой эстетической и стилистической системы театра. Оказавшись в некотором смысле в тепличных условиях, актер МХАТа мог позволить себе иногда довольствоваться малым, удовлетвориться подделкой, имитацией живого чувства, обозначением, представлением подлинной жизни на сцене. Простота оборачивалась "простотцой", правда — "правденкой", органика — бытовизмом, натурализмом. "Есть простота и простота, — говорил Немирович-Данченко. — Простота, переходящая в простецкость: "простота", про которую говорят,



что она хуже воровства... простота, задерживающая полет фантазии"[33]. И еще: "Простецкость принижает общедуховный аппарат актера, направляет темперамент на самые маленькие темы" .

В книге о В. И. Немировиче-Данченко И. Соловьева размышляет об особенных тонкостях и трудностях актерского искусства МХАТа, связанных с незащищенностью творческого акта актера "театра переживания" перед зрительным залом. Мастера всех иных искусств, и в том числе актеры — мастера сценического представления, приходят на встречу с публикой с уже готовым, сотворенным и теперь, сегодня только демонстрируемым произведением. Станиславский и Немирович-Данченко противопоставили этому традиционному, "закулисному" способу творчества совершенно новый театр, наполнили иным содержанием традиционный контакт аудитории с актером. Искусство переживания, театр "живого человека" воздействуют на публику "именно своей открытой прилюдностью, — пишет И. Соловьева. — При нас рождается живое чувство, обретая в тот самый миг цену и обаяние образа. Такой способ творчества неотразим, но беззащитен"[35].

Именно эта беззащитность не давала покоя Станиславскому. Он придумывал специальные упражнения, разрабатывал тренинг, вводя в обиход системы такие понятия, как "публичное одиночество", "круги внимания"... Было очевидно — чтобы сохранить драгоценность эмоциональной неотразимости нового сценического искусства, надо во что бы то ни стало постараться сберечь, оградить, защитить от перетруженности и огрубления живые человеческие чувства актера, их свежесть и непосредственность. Это — главное. Как никто, знал Станиславский цену подлинным человеческим эмоциям по обе стороны рампы. Заботясь о живых переживаниях актера, Станиславский был уверен в том, что только искренность и человеческая подлинность на сцене способны в полной мере производить необходимое воспитательное воздействие на зрителя. Можно сказать, что, создавая театр живого человека, руководители Художественного театра выполняли свою основную сверхзадачу — воспитание зрительного зала. "Учить чувствовать — это самое трудное, что есть в воспитании", — говорил выдающийся советский педагог В. А. Сухомлинский. Очевидно, что тезис этот впрямую относится как к воспитанию актера, так и к воспитанию публики.

"Ничего нет заразительнее для живого человеческого организма зрителей, как живое человеческое чувство самого артиста, — пишет Станиславский. — Стоит зрителю почувствовать раскрывшуюся душу артиста, заглянуть в нее, познать духовную правду его чувства, физическую правду выявления его, и зритель сразу отдается этой правде чувства и бесконтрольно верит всему, что видит на сцене... Зритель сразу познает на сцене правду, но не ту маленькую правду, которая создает на сцене пресловутый внешний натурализм, а иную — высшую, духовную, художественную правду артистического чувства, из которого создается на сцене... жизнь человеческого духа"[36].

Создавая и "вынянчивая" на сцене Художественного театра искусство необычайной пронзительности и заразительности — "театр живого человека", Станиславский и Немирович-Данченко не могли не предпочесть в своем режиссерском творчестве задачи чисто педагогического характера всему остальному.

Внутреннее творчество актера по законам искусства переживания, процесс зарождения на сцене жизни человеческого духа роли более другого требовали педагогической работы режиссера с актером. На замечание о "режиссерских лаврах" Станиславского откликается реплика Немировича-Данченко: "И всю мою горячность, на какую я способен, я хотел бы направить больше всего именно в сторону театральной педагогики"[37].

Общеизвестны великие режиссерские достижения и Станиславского, и Немировича-Данченко, их исторические спектакли, ставшие принципиальными вехами театральной эволюции, но речь сейчас идет не об этом, — о том, что тем не менее именно работа педагогическая была (или стала) главным делом жизни того и другого. Помощь актеру, поддержка актера, служение актеру, воспитание актера, совершенствование процесса работы актера над собой, актера и режиссера над ролью и пьесой — вот основные направления их творческих усилий. У Немировича-Данченко было такое понятие, такой любимый вопрос: "Куда направлен темперамент?" Смело можно сказать, что и у Станиславского, и у Немировича-Данченко весь их человеческий, художественный и режиссерский темперамент был направлен в сторону театральной педагогики.



Собственно педагогическое наследие Станиславского и Немировича-Данченко огромно. Книги их многократно переизданы, и кажется, что достаточно хорошо изучены и освоены. Станиславским разработана целая система — технология творческой сценической работы актера и режиссера, ориентированная последовательно на все ступени — этапы профессиональной театральной деятельности, начиная с самых первых ее шагов. Есть в этой технологии понятия и термины устаревшие, есть — вечные, есть такие, к которым мы с особенным вниманием относимся именно сегодня, в нашей нынешней театральной работе.

Каждое время приносит в театр свою, новую меру сценической правды и свои открытия в способах существования актера на сцене. И потому новые категории являются, как правило, в борьбе со старыми: сегодняшнее и завтрашнее в театре рождается в полемике со вчерашним и сегодняшним.

Так и большинство терминов и понятий системы Станиславского рождено было в полемике с каждодневной театральной практикой. В системе Станиславского шло беспрерывное уточнение и даже переосмысление целого ряда положений по мере того, как некогда открытое, впервые рожденное со временем утрачивало свое внутреннее содержание и первоначальный смысл, становилось из сегодняшнего вчерашним.

И вот еще что. К. С. Станиславский не мог не догадываться, не предчувствовать, что его система, его открытия в области внутренней актерской техники и режиссерского анализа могут со временем стать чрезвычайно опасным оружием в руках театральных ремесленников. Наверное, еще к поэтому он так упрямо всю жизнь шел вперед, дальше, дальше, беспрерывно ставя (перед самим собой прежде всего) все более усложненные задачи, развивая и обогащая систему. Он сомневался, искал, пробовал, отказывался от старого во имя нового и снова искал, увлекался до чрезвычайности, бесконечно углубляя свои знания об искусстве театра. И до последнего дня жизни боролся с устоявшимся, привычным, примитивным, будничным — с театральным ремеслом — во имя творчества в театре.

Кого-то может насторожить, отпугнуть само понятие "система", сам этот термин. Есть в нем нечто громоздкое и холодное. Кажется, что всякая "система" подразумевает, предполагает не-

кую завершенность, законченность, нечто прочно заведенное и проверенно непогрешимое. Нет же, нет, система Станиславского — живое, развивающееся учение о живом театре. О живом театре, который имеет дело с живой жизнью. И кажется, что лучше всех это знал и понимал сам Станиславский: "Жизнь так неисчерпаемо сложна и разнообразна, что никаких приемов и способов сценического творчества не хватит, чтобы исчерпать ее целиком"[38]. И еще — из "Записных книжек", впервые опубликованных отдельным двухтомником в 1986 году: "Система моя должна служить как бы дверью для творчества, но надо суметь не загородить, а отворить эту дверь для себя"[34]. "Если актер почувствовал по интуиции как по актерской, так и по человеческой, — слава Богу. Систему вон. Если нет — нужна внутренняя техника, чтобы вызвать эту интуицию..."[40]. Очень важна последняя запись. Именно интуиции, работе подсознания придавал Станиславский решающее значение в творчестве актера. "Работу актера над собой" завершает глава о подсознании в сценическом самочувствии артиста, в которой сформулирована одна из главнейших задач системы: "Через сознательную психотехнику создавать подсознательное творчество артиста"[41]. Станиславский стремился разбудить актерское подсознание, подготовить, как он писал, "почву дня вдохновения". Как о "лучших минутах нашей работы" говорил Станиславский о неосознанных, подсознательных моментах выявления актера в творческом акте. Весьма определенно высказался по этому поводу Вахтангов: "Сознание никогда ничего не творит... творит бессознание"[42]. М. Н. Строева называет особым секретом режиссуры Станиславского "таинство духовной жизни человека" на сцене: "Режиссер всегда открывал глубину и непрерывность духовной жизни человека, докапывался до скрытого подтекста, до подсознательных душевных движений личности"[43].

Мы зачастую приходим к Станиславскому за самым простым, за термином или формулировкой, а система — о сложном. О самом сложном — процессе живого творчества органической природы актера. Результат творчества всегда непредсказуем, логика творческого процесса уникально индивидуальна. И потому сам феномен творчества выше любой художественной системы, а система, разумеется, выше метода. Любой творческий метод и даже целая система — только ступеньки к творчеству.



"Система Станиславского — не свод правил, которые можно зазубрить, — пишет Товстоногов. — Каждый художник должен однажды открыть ее в себе самом. Но открыть в себе — не значит просто следовать заветам учителя. Надо множить учение Станиславского на вечно движущуюся жизнь. Надо развивать и совершенствовать законы творчества, открытые им"[44].

*Обучение или воспитание?.. Учить музыке*

Из записной тетради Е.Б.Вахтангова (октябрь 1918г.): "В театральных школах бог знает что делается. Главная ошибка школ та, что они берутся *обучать,* между тем как надо *воспитывать*"[45]

Обучать или воспитывать? Воспитание или обучение? Но правомочно ли противопоставление одного другому? Правомочно. Если иметь в виду под обучением догматическое освоение системы. Если обучение — всего лишь усилия по разучиванию тех или иных определенных театральных приемов. Навязывание штампов, то есть расхожих изобразительных средств дтя обозначения разного рода театральных эмоций. Натаскивание на интонацию, обучение "с голоса" и вообще всякого рода дрессура.

Конфликт воспитания с обучением прослеживается на протяжении всей истории русской театральной педагогики. Хрестоматийный пример тому — творческая судьба прославленной Пушкиным трагической актрисы русского театра Екатерины Семеновой. Воспитанница петербургской театральной школы, она блистательно начинала на столичной сцене, дебютировав в 17 лет, в 1803 году. Несомненный артистический талант и прекрасные сценические данные красавицы-дебютантки привлекли внимание к ее творчеству со стороны таких весьма просвещенных театралов, как князь Шаховской и поэт-переводчик Гнедич. Под активным и неустанным руководством новых наставников и стала отныне готовить свои роли Екатерина Семенова. Историк пишет, что "ни над кем из актеров театралы не потрудились с таким рвением, как над развитием таланта Семеновой". Добросовестные учителя по части напыщенной декламации и "любители

изящных поз" сочинили турнир, соревнование Семеновой с знаменитой французской актрисой Жорж, типичной представительницей игры исключительно виртуозной и исключительно технической. Семенову готовили к этим соревнованиям под руководством Гнедича в том же точно духе. Гнедич с гордостью демонстрировал тетрадку Семеновой с ролью вольтеровской Аменаиды, "в которой все слова были то подчеркнуты, то надчеркнуты, смотря по тому, где должно было возвышать или понижать голос, а между слов в скобках сделаны были замечания и примечания, например: *с восторгом, с презрением, нежно, с исступлением, ударив себя в грудь, подняв руку, опустив глаза* и прочее"[46]. Одной недели усиленных занятий (так и хочется написать: "тренировок") по ловко размеченным по роли инструкциям Гнедича хватило восприимчивой Семеновой для того, чтобы побить соперницу ее же оружием, переняв от самой госпожи Жорж "всю ее эффектную, но бессмысленную технику". Свою безоговорочную викторию над французской знаменитостью Семенова праздновала в трагедии Вольтера "Танкред". (Разумеется, в переводе того же Гнедича.) Но вот как реагировал на этот общепризнанный успех Семеновой ее товарищ по петербургскому театру известный актер Шушерин, дважды видевший актрису в роли Аменаиды: "Ну, дело кончено: Семенова погибла невозвратно, то есть она дальше не пойдет... А что могло бы выйти из нее!.." "И до своей смерти, — вспоминает С. Т. Аксаков, — не мог он без огорчения говорить о великом таланте Семеновой, погибшем от влияния пагубного примера ложной методы, напыщенной декламации г-жи Жорж и разных учителей, которые всегда ставили Семенову на ее роли с голоса"[47].

Можно предположить, что Я. Е. Шушерин был излишне строгим критиком. Известно ведь, что именно партнеры, товарищи по театру,— судьи самые строгие, но одно несомненно, что если Семеновой удалось все же сохранить свой артистический дар и остаться в российской истории, по словам Пушкина, "единодержавной царицей трагической сцены", то не благодаря обучению у Гнедича и Шаховского, а вопреки ему: "Одаренная талантом, красотою, чувством живым и верным, она образовалась сама собою. Семенова никогда не имела подлинника. Бездушная французская актриса Жорж и вечно восторженный поэт Гнедич



могли только ей намекнуть о тайнах искусства, которые поняла она откровением души"[48].

Не следует забывать, однако, что первым и. наверное, главным, настоящим учителем Екатерины Семеновой, ее педагогом в театральной школе был Иван Афанасьевич Дмитриевский, которого смело можно назвать отцом русской театральной педагогики.

Младший товарищ Федора Волкова, его сподвижник по созданию ярославского театра, ведущий актер волковской труппы первою публичного профессионального русского театра в Петербурге, режиссер, переводчик и театральный деятель, И. А. Дмитриевский был одним из самых авторитетных деятелей русской культуры конца XVIII — начала XIX века. За выдающиеся заслуги перед литературой и театром в 1802 году был избран действительным членом Российской академии. (Оставшись таким образом и поныне единственным актером-академиком за всю историю Академии и за всю историю русского профессионального театра.)

Особенный интерес представляет для нас деятельность Дмитриевского в качестве преподавателя петербургской театральной школы. Редактор журнала "Пантеон русских и всех европейских театров", автор знаменитых водевилей Ф. А. Кони написал и опубликовал в своем журнале в 1840 году статью о творчестве Дмитриевского, в которой уделил большое внимание и его педагогическому поприщу.

"Волков дал нашему театру жизнь, Дмитриевский образование. Им основана и организована театральная школа, где он был главным инспектором и учителем истории, географии, словесности и декламации. Дмитриевский вполне понимал свое дело. Он знал. что... нельзя заставлять учеников читать стихи с голоса учителя нараспев, с возгласами в известных местах. Так обучают скворцов и попугаев; человеку дана разумная душа, которая должна чувствовать красоты, усваивать мысль автора и выражать ее голосом сердца. Следовательно, учителю остается только развивать понятия и вкус ученика, направлять его чувство и показывать достоинства правильной дикции. Дмитриевский постиг эту мысль гораздо прежде Тальмы, который в своих записках сказал: "Я никогда не учил декламации... Я твердо убежден, что драматическому искусству учить нельзя: тут лучшие учителя — сердце, талант и здравый смысл"[49].

В этом отзыве Ф. А. Кони много примечательного. Очевидно, что в педагогике Дмитриевского преобладало именно воспитание, а не обучение. Учитель апеллировал к "разумной душе" ученика, направлял "его чувство", развивал "понятия и вкус". А как замечательно, что, будучи основным преподавателем, как бы мы теперь сказали, по профилирующей дисциплине, то есть по мастерству актера, Дмитриевский был также для своих воспитанников еще и учителем истории, географии и литературы! Несколько поколений русских актеров — ученики класса Дмитриевского, в том числе Семенова, Сандунова, Шушерин и Плавильщиков. Самый любимый — знаменитый Яковлев, актер огромного трагического темперамента и яркой, увы, трагической судьбы, "дикий, но пламенный"— по словам Пушкина—"с восхитительными порывами гения".

Первым русским режиссером-педагогом назван И. А. Дмитриевский в Театральной энциклопедии. Честь высокая и справедливая. Думается, что и в артистической судьбе великой Семеновой театральное воспитание Дмитриевского торжествовало все же *нал* методами обучения Шаховского и Гнедича.

Истинным учителем сцены, воспитателем театральной молодежи был и гениальный русский актер Михаил Семенович Щепкин. Величайшая фигура отечественной театра!ьной культуры, гордость русской сцены, ее совесть и ее священнослужитель, чья клятва на верность сцене стала первым словом русской актерской театральной этики: "Театр для актера храм. Это его святилище! Твоя жизнь, твоя честь, все принадлежит бесповоротно сцене, которой ты отдал себя. Твоя судьба зависит от этих подмостков... Священнодействуй или убирайся вон". Известно, что, ведя класс в Московском театральном училище, Щепкин принимал некоторых учеников в свою семью в качестве ее членов. "Они у него жили, столовались, росли, женились". Напомним, что в письмах Щепкина, прежде всего тех, что адресованы любимым ученикам — актеру С. В. Шумскому и актрисе А. И. Шуберт, изложены его взгляды на актерское искусство, на проблему соединения актера с ролью и характером действующего лица. Многие советы, замечания и формулировки великого актера стали основополагающими принципами русского сценического реализма. "Великим законодателем", создателем "основы подлинного драматического русского искусства" назвал М. С. Щепкина Станиславский.



Когда Е. Б. Вахтангов фиксирует наше внимание на противопоставлении обучению воспитания, он ведь имеет в виду воспитание сугубо профессиональное, не вообще воспитание — этическое, общедуховное, общекультурное, нет— речь идет о воспитании в актере профессиональных умений, профессиональных навыков, о развитии его сценических, артистических средств и возможностей. "Воспитание актера должно состоять в том, чтобы обогащать его бессознание многообразными способностями: способностью быть свободным, быть сосредоточенным, быть серьезным, сценичным, артистичным, действенным, выразительным, наблюдательным, быстрым на приспособления и т. д. Нет конца числу этих способностей"[50]. Вахтангов говорит, очевидно, о том, что невозможно обучить (научить) быть наблюдательным или артистичным, действенным или свободным. Можно лишь развить, воспитать в молодом актере эти и другие необходимые качества и способности. Если они. разумеется, в нем хоть в какой-то степени заложены. Элементы системы Станиславского — не таблица умножения, их нельзя просто вызубрить, один раз и на всю жизнь.

Мне кажется еще, что Вахтангов не имел в виду противопоставить всякое обучение любому воспитанию. И обучение обучению рознь и воспитание бывает разным. Не говоря уже о том, что все в искусстве и художественной педагогике решает личность педагога или режиссера-учителя — кто и чему учит, кто и как воспитывает.

Выдающийся советский музыкант и педагог Генрих Густавович Нейгауз формулирует ту же самую проблему, которая нас сейчас занимает, под несколько другим углом зрения: "Чему можно учить, чему не возможно? Вот один из важнейших вопросов художественной педагогики"[5']. Одним из самых трудных для уникального музыканта вопросов его профессиональной жизни был именно этот: чему учить ученика? Какие он как профессор консерватории, педагог по классу фортепиано должен ставить перед собой задачи в своей педагогической деятельности? Рассуждения на эту тему занимают значительное ме-

сто в удивительных книгах Нейгауза "Об искусстве фортепианной игры" и "Размышления, воспоминания, дневники...". Надо сказать, что литературное наследие Нейгауза представляет огромный интерес дня всех, кто причастен к педагогике в любом из видов искусств.

Нейгауз сопоставляет две позиции, две педагогические точки зрения по вопросу, чему именно следует учить ученика, над чем в первую очередь надо заниматься самому студенту, на что главным образом тратить энергию и время преподавателю. Речь, разумеется, идет об обучении искусству фортепианной игры. Позиция первая — работать только исключительно над техникой. Заниматься технически трудными местами музыкального текста. Учить, втренировывать трудные, сложные и сверхсложные пассажи, пытаться добиться технической виртуозности пианизма. Идея проста: заниматься надо техникой, а музыка придет сама. Это — первая позиция. Вторая — противоположная первой. Нейгауз приводит ее в парадоксальной формулировке профессора Ленинградской консерватории пианистки Н. Голубовской: "Учить надо только тому, чему нельзя научить"[52].

Сам Нейгауз придерживался второй методы. Он называл себя учителем музыки. Учить надо музыке, а техника, овладение техникой — это, как говорится, приложится, техника — это как само собой разумеющееся. Нейгауз пишет, что эта педагогическая концепция, которой он следовал всю жизнь, принесла ему "массу огорчений". Он преподавал в нескольких консерваториях (Тифлисской, Киевской, Московской) и везде, всегда заурядные, посредственные студенты в руках других преподавателей выглядели предпочтительнее, были технически более оснащенными (более обученными), чем такого же уровня данных и способностей пианисты — его ученики. Эта досадная неудача преследовала профессора на каждом консерваторском экзамене. Правда, из лучших, талантливых учеников вырастали выдающиеся музыканты. — Таких были единицы[53]. Но обыкновенные, "нормальные", а таких было большинство, выглядели на прослушиваниях еще "обыкновеннее", а нередко и хуже "нормальных" учеников менее знаменитых преподавателей. Про школу Нейгауза часто говорили, что у него, мол, должны заниматься только талантливые ученики. "Подразумевается, что малоспособного я ничему не могу



научить, — комментирует Нейгауз. — Печально. Но зачем ему тогда учиться, спрошу я"[54].

Драма Нейгауза как педагога состояла в том, что он, искренне переживая, понимая свою возможную недостаточность как преподавателя, все равно не мог и не хотел учить пианизму, фортепианной технике. "Учитель музыки во мне всегда преобладал над учителем фортепианной игры". Он хотел посредством игры на фортепиано (другой же возможности у него не было) учить музыке. "Хотелось протащить ученика в область духовной культуры, в область нравственных начал, а единственным средством, которым я мог пользоваться, было обучение игре на фортепиано!! Какое слабое, какое мизерное средство — в свете таких задач!"[55]

Всякое обучение — тяжелейший труд. Установлено, что преподавательская работа — одна из самых трудоемких профессий. Но как же трудно в таком случае учить тому, чему нельзя научить — учить невозможному! Но, встав на этот путь, с него уже не свернешь. И Г. Г. Нейгауз, вдоволь поведав нам о своих потерях и огорчениях на этом пути, подготавливает читателя к той мысли, что и в таком способе преподавания есть свои плюсы, что "это не так уж вредно": "Такой способ приучает ученика к самостоятельности, к поискам, к живой работе мысли, он прямо противоположен системе натаскивания, которая не в чести, и заслуженно не в чести, у всех хороших педагогов"[56]. Но как же все-таки быть с ремеслом, с техникой, которая так важна в искусстве — во всякой художественной работе, и в исполнительском творчестве в частности? Нейгауз знает ответ на этот вопрос. Он убежден в том, что именно высота поставленной цели (сверхзадача по Станиславскому) облегчает нахождение путей для ее достижения. И ученику, и учителю. Чем выше нравственный, духовный (и. значит,— идеологический) уровень творческой задачи, которой одушевлен, вдохновлен артист — студент — ученик, тем вернее найдет он возможности для технического ее выполнения. "Я работал с учениками главным образом над музыкой, полагая, что чем яснее поставленная цель (цель музыкально-художественная), тем увереннее и безошибочнее найдутся средства для ее достижения, а это и есть вопрос техники" . То есть наоборот: не от техники — к музыке, а от музыки — к технике.

Очевидно, что педагогика Г. Г. Нейгауза предпочитает воспитание обучению. В ней все подчинено содержанию, смыслу, высшим целям искусства — ради чего.

"Ради чего" — это термин Вахтангова, его излюбленное положение, главный вопрос вахтанговской педагогики.

Уроки Вахтангова напоминают нам, что нельзя постигать технику независимо от содержания, нельзя учить "как" независимо от "что" и "зачем". Даже самая начальная азбучная школьная педагогика (внимание, сосредоточенность, органика, вера, "я" в предлагаемых обстоятельствах) не может быть тренингом и муштрой ради тренинга и муштры. Нельзя замучивать ученика техникой, грамматикой, чтобы не засушить, не "заскучнить" его, чтобы, боже упаси, не убить в нем радости театра, праздника театра, страсти к игре, не убить музыку театра. Уже в первых упражнениях и этюдах, с самых первых шагов должно раскрываться само содержание театра, его поэзия и музыка. Ученик (студент, актер) должен узнать, понять и сделать постепенно своими собственными высшие цели театрального искусства и актерской профессии, мировоззренческий, нравственный, этический и поэтический смысл сценического поприща. Это педагог, настоящий, квалифицированный режиссер-учитель укажет своему ученику дорогу (или "протащит" его) в "область духовной культуры и нравственных начал". Это и есть воспитание.

Театральное воспитание было для Вахтангова понятием более широким, а главное— в большей степени отражающим суть педагогического процесса втеатральной школе, нежели обучение. Поэтому с таким раздражением констатирует он, что "Бог знает что делается"—берутся обучать, когда надо воспитывать. Вахтанговское "воспитание" сродни "обучению музыке" Нейгауза. Вахтангов был уверен в том, что не следует открытие театра, постижение театра, крещение театром и воспитание театром сводить к овладению суммой технических приемов, к тренировке ремесла.

Сводить не следует. Пусть постижение духовной сущности театра преобладает в процессе воспитания над всем остальным. Пусть обучение школе будет воспитанием по школе. Но как хотелось бы видеть в наших спектаклях реальные, но не ординарные, не обыкновенные, а выдающиеся результаты такой работы. Драматическое искусство построено на исключительности, неповторимости, экстраординарности. Как же не хватает сегодня всего этого в театре — в спектаклях, в ролях, в режиссерских и актерских индивидуальностях!..



Актеры вроде бы действуют, вроде бы по-настоящему живут в обстоятельствах и событиях пьесы. А на самом деле ходят где-то рядом. Около характера, около обстоятельств и потому приблизительно действуют, приблизительно существуют в событиях. И эта приблизительность неизбежно лишает сценический характер конкретности, одной-единственной своей определенности, индивидуальной логики поступков и восприятий. Нет и не бывает такой правды и такой простоты в способе существования актера в роли, которую не надо было бы искать, к которой не надо было бы актеру прийти только в результате всего процесса его жизни в спектакле. Все дело в том, что даже самые обычные человеческие проявления (эмоции и поступки), как бы они ни были просты и естественны сами по себе, в искусстве, в театре должны быть найдены актером как единственно возможные. Именно такие, а не другие проявления конкретного человеческого характера в определенных сценических обстоятельствах. Театр всегда исследует конкретного человека, и жизнь человеческого духа каждой новой роли актера всегда неповторима, всегда одна-единственная.

"А в нашем деле все стало спорным, зыбким, приблизительным. Целое поколение актеров выросло на "приблизительной жизненности". Раньше был Хмелев— Тузенбах, а не Хмелев, изображающий Тузенбаха. Огромная разница. Но понятие перевоплощения стало немодным" [8]. Так пишет Михаил Туманишвили, замечательный режиссер-практик и режиссер-учитель, воспитатель плеяды грузинских актеров и режиссеров (нынешние руководители ведущих грузинских театров Роберт Стуруа и Темур Чхеидзе — его ученики). Солдат Великой Отечественной, осенью 44-го года стал Туманшвили студентом Тбилисского театрального института. Он учился режиссуре у молодого тогда преподавателя и режиссера Русского театра имени А. С. Грибоедова Г. А. Товстоногова, который на всю жизнь привил своему ученику верность идеалам Театра Станиславского.

В "Заметках старого ворчуна" изложена позиция более чем определенная. Грузинского мастера тревожит, что наша актер-

екая школа, школа Станиславского стала терять сегодня "свою чистоту и обязательность". "Дело не в словах, не в терминах, а в едином, общем понимании природы искусства и его законов. Школа делает из человека профессионала. Она диктует ему некие *обязательства*. Актер обязан уметь: переживать, действовать, создавать характеры, перевоплощаться, владеть художественной речью, пластично двигаться, петь, мгновенно реагировать на изменение обстоятельств и т. д., и т. п. И все это — на высоком уровне, а не приблизительно. Разве можно ходить по канату приблизительно? А у нас это можно, потому что наш канат невидим. Увы, он невидим не только для публики. Его не видят, не чувствуют актеры и режиссеры. Это и есть потеря Школы.

...Мы научились намекать зрителю: вот здесь должно быть переживание. А на самом деле никакого переживания и нет. Наши актеры смеются и плачут во всех спектаклях одинаково. Между тем Лев Толстой насчитал у человека 97 улыбок и 85 выражений глаз. Вот о чем речь.

...Творчеству не научишь. Но Школе научить можно. Каждый должен ее освоить, постичь законы и правила, чтобы иметь право, чуть-чуть нарушая их, творить по-своему. "Чуть-чуть" — и есть индивидуальность художника. Моя цель: дать Школу и открыть в талантливом человеке его "чуть-чуть"[59].

"Творчеству не научишь". Этой репликой профессор Туманишвили оппонирует профессору Нейгаузу. Туманишвили заостряет наше внимание именно на необходимости овладения внутренней и внешней сценической техникой, с которой ныне явно неблагополучно. Но разве М. И. Туманишвили против того, чтобы "учить музыке"? Разве открыть в талантливом человеке его "чуть-чуть" — не значит всякий раз совершить чудо? И разве не в таких открытиях смысл и предназначение педагогики, творчества режиссера-учителя?

Зная все, что сделал и делает в нашем искусстве Туманишвили: его спектакли в Театре имени Руставели и солнечно-карнавального мольеровского "Дон Жуана" в Театре киноактера, читая его исповедально-пронзительную и поэтическую книгу "Режиссер уходит из театра" и наблюдая этого сухощавого, седовласого, изящного и артистичного человека в окружении его смелых и талантливых учеников — очень современных и очень



красивых молодых людей — мужчин и юных женщин, актеров и актрис Театра киноактера студии "Грузия-фильм", зная и видя все это — обязательно думаешь о том, что Михаил Туманишвили — тоже, конечно же, в первую очередь все-таки — учитель Музыки...

Когда случилось так, что М. И. Туманишвили ушел из театра, с поста главного режиссера знаменитого Академического театра имени Руставели, у него осталась только небольшая группа совсем юных учеников в Тбилисском театральном институте. И судьбе было угодно распорядиться так, что занятия с учениками стали главным делом жизни этого талантливого и самобытного мастера, что отныне все его усилия оказались направлены "в сторону театральной педагогики".

"Самое главное и самое трудное — разбудить, воспитать художников. Это преувлекательнейшая затея, — пишет на последних страницах своей книги М. И. Туманишвили. — В старом городе Мцхета жил садовник Михаил Мамулашвили. Его имя в Грузии знали все. На маленьком клочке земли он создал сказочную планету, астероид цветов и чудесных растений. В каждом кустике он видел личность, а не просто зелень. Каждое растение было для него феноменом, с каждым у него складывались взаимоотношения. Весь день он что-то подрезал, поправлял, поливал, прививал, рыхлил землю, пригревал, ласкал, ухаживал — и все для того, чтобы куст стал необыкновенным, чтобы он дал все, что может дать, все, на что способен"[6] .

Оставшись один на один с молодыми, Туманишвили многое в своей жизни начал сначала, снова. И сегодня маленький зал тбилисского Театра киноактера— источник новых театральных идей, свежей режиссерской мысли, ярких и неожиданных актерских откровений; волшебная Мастерская, где "колдует", создает свою сказочную театральную планету, "астероид цветов и чудесных растений" художник и садовник, режиссер-учитель Михаил Иванович Туманишвили.

Процесс обновления в театре чаще всего, как правило, связан с появлением молодых коллективов. В наши дни молодежное театральное движение— и любительское, и профессиональное — снова на подъеме, снова наблюдается хороший, здоровый театральный бум. Только в Москве начинают сегодня свою профес-

сиональную жизнь около десятка новых театров-студий. Один из самых плодотворных в этом смысле путей возникновения новых театральных организмов — это когда театр непосредственно рождается в школе, вырастает из школы, из театрального учебного заведения. Когда воспитательные, педагогические усилия Мастера приводят коллектив его учеников к самостоятельным художественным открытиям. Так было и в случае с учениками Туманишвили. Так было и с рождением "Современника" в 1956 году, когда О. Н. Ефремов на базе Школы-студии Художественного театра собрал вокруг себя недавних выпускников и старшекурсников в спектакле "Вечно живые" по пьесе В. С. Розова. Так из дипломного спектакля щукинцев "Добрый человек из Сезуана" Б. Брехта родился Театр на Таганке в 1964 году. Один из интересных сегодня молодых коллективов с яркими, обещающими актерскими индивидуальностями — театр под руководством О. П. Табакова. Только Табакову пришлось, кажется, труднее всех. Ему понадобилось для получения официального статуса театра целых два своих выпуска в ГИТИСе, хотя спектакли в табаковском подвале на улице Чаплыгина у Чистых прудов идут уже несколько лет. В этом же ряду примеров — дорога к своему театру ленинградского режиссера и педагога Л. А. Додина.

Среди самых значительных театральных событий последнего десятилетия — осуществленная Львом Додиным постановка сценической трилогии по романам Федора Абрамова. В два вечера идет спектакль "Братья и сестры" по "Пряслиным" и отдельно, в третий вечер, — "Дом".

Мне кажется, что необычный процесс рождения этой трилогии на сцене ленинградского Малого драматического театра и ее безоговорочный серьезный зрительский успех и общественный резонанс могут в каком-то смысле подвести черту под нашими спорами "чему учить" и "с чего начинать" — с музыки или техники.

На эти три театральных вечера, которые вмещают в себя сюжет всех четырех романов Федора Абрамова ("Пряслины"— трилогия), режиссеру Додину понадобилось почти десять лет жизни. Он пришел с идеей абрамовского спектакля на курс Ленинградского театрального института (где был педагогом по актерскому мастерству, первым помощником А. И. Кацмана, худ-



рука мастерской) и предложил студентам второго курса, мальчикам и девочкам, попробовать — погрузиться в прозу Федора Абрамова с перспективой на будущую дипломную работу.

Абрамовская проза — обжигающий исторический и художественный материал. С очень высокой в нравственном отношении точки отсчета затевалась большая, долгая и многотрудная работа Кацмана, Додина и их учеников. О самом процессе на пути к спектаклю, так прекрасно завершившемся, можно рассказать очень много. И про то, как девочки и мальчики — студенты ЛГИТМиКа пришли за помощью к автору и натолкнулись на его фактическое неприятие, упрямое недоверие к самой их затее. "Вы в деревне-то настоящей были хоть раз? А вы, девушки, грабли-то крестьянские видели, в руках держали?" И как потом все они во главе с педагогами А. И. Кацманом и Л. А. Додиным поехали на Север, на Пинегу, в деревню Веркола — на родину писателя, и целое лето работали, "вкалывали" в тамошнем колхозе и на следующее лето отправились снова. И вилы в руках "подержали", и в коровнике поработали, и жизнь посмотрели. Как и о чем говорят люди, послушали и порасспрашивали.

Так сочинился, родился в ЛГИТМиКе замечательный выпускной спектакль, о котором сразу же хорошо и широко заговорили — "Братья и сестры". А потом выпускники разъехались и разошлись по разным театрам, и прошло еще несколько лет. Когда Додин получил театр, многие опять собрались вместе. И спектакль родился во второй раз. (И опять, уже не студенты, а артисты во главе с самим главным режиссером поехали в свой отпуск в Верколу. И снова целый месяц жили в селе и работали в колхозе, и опять — смотрели и слушали...)

Очевидно, что в этой работе все определили ее высшие цели. Уровень нравственной и профессиональной ответственности молодых исполнителей перед исторической и человеческой правдой материала, с которой они соприкоснулись, честная, истинная и истовая сверхзадача спектакля помогли всем им, режиссеру и актерам, безошибочно определить необходимые выразительные средства для сценической интерпретации абрамовской прозы.

Но нельзя все же не сказать и о том, как серьезно и тщательно и как талантливо был организован весь процесс создания спектакля с точки зрения методической. Педагогу и режиссеру

Долину необходимо было для истинного постижения исполнителями материала их реальное погружение в деревенскую жизнь; нужен был этот подробный и постепенный процесс в освоении внутренней и внешней техники спектакля. Здесь имеется в виду и напевный северный говор, и пластические решения характеров, и особая природа чувств и выявлений. Именно за всем этим и надо было отправиться к Белому морю, креститься русским Севером, и в простых крестьянских избах пожить, и с народом пинежским познакомиться-подружиться.

Очень важное достижение в педагогической режиссуре Додина подметил А. Смелянский, увидев в спектакле Ф. Абрамова "Братья и сестры" "...прежде всего сопереживание своей истории, взгляд на нее изнутри, дрожь живой человеческой материи актера, передающей дыхание небывалого времени и небывалого государства. Быт, возведенный в бытие"[61]. Эта заветная "дрожь живой человеческой материи актера" и составляет существо искусства переживания на русской сцене.

Секрет Школы Станиславского, ее внутреннего содержания — во взаимозависимости, сопряженности одного с другим: высших нравственных целей театра и его сценической технологии — искусства переживания.

Братья и сестры... Вспоминаются строки Александра Трифоновича Твардовского: "Я счастлив тем, что я оттуда,/из той зимы, из той избы. / И счастлив тем, что я не чудо/особой, избранной судьбы".

*Восстанавливать значение подлинного человека. История собственной души. Идти от себя. Что такое "майевтика"*

"Чтобы понять нас, а следовательно, и то искусство, которое мы создаем, — писал Станиславский, — надо иметь в виду землю, природу, корни, от которых растет наше родовое дерево, которого мы является сучьями и листьями. Наше искусство еще пахнет землей. Ее аромат ощущается в произведениях Глинки, Даргомыжского, Мусоргского, и на картинах, и в творчестве Пушкина, Гоголя, Толстого, и в игре Ермоловой, Щепкина, Садовского, Шаляпина..."[62].



М. С. Щепкин называл себя "сочувствующим артистом". К. С. Станиславский определил этот способ соединения актера с образом, это особое качество нравственной ответственности актера за свое творчество как искусство переживания.

Искусство сценического переживания понималось Станиславским, разумеется же, много шире чисто методологических принципов существования актера в образе. По глубокому замечанию Н. Берковского, "театр переживания, как понимал его Станиславский, восстанавливал значение подлинного человека и значение его души". Социально-эстетические корни театра переживания — в идейной направленности всего искусства русского критического реализма.

Художник в вас страдает за Гамлета...

Первой сценической исповедью русского театра стал Гамлет величайшего трагического актера России Павла Степановича Мочалова.

Значение актерского искусства Мочалова для русской культуры бесценно и ни с чем не соизмеримо. Ибо Мочалов — это не только целая эпоха русской сцены, но — и это именно поразительно — творчество П. С. Мочалова стало эпохой в развитии русской духовной жизни. Современники называли Мочалова актером "веяния", одним из "великих воспитателей нашего поколения", видели в нем человека, сыгравшего едва ли не решающую роль в их нравственном, духовном развитии.

"Гамлет Мочалова — трагедия мочаловского современника, никем не записанная, а только рассказанная артистом со сцены" — явление в истории отечественной культуры уникальное. На рубеже 30—40-х годов XIX века Мочалов был в истинном смысле властителем дум передовой части русского общества. Его влияние и воздействие на умонастроения тех лет ставило имя и творчество Мочалова, чья собственная жизнь была сплошным сцеплением трагических коллизий и противоречий, рядом с поэзией и судьбой М. Ю. Лермонтова.

Искусство Мочалова в "Гамлете" вызывало подлинно очищающее потрясение, переворачивало умы и души современников. "Боже мой, вот ходит по сцене человек, между которым и нами нет никакого посредствующего орудия, нет электрического

кондуктора, а между тем мы испытываем на себе его влияние; как какой-нибудь чародей, он томит, мучит, восторгает, по своей воле, нашу душу — и наша душа бессильна противустать его магнетическому обаянию... Отчего это? — На этот вопрос один ответ: для духа не нужно других посредствующих проводников, кроме интересов этого же самого духа, на которые он не может не отозваться..." Это из знаменитой статьи В. Г. Белинского "Гамлет". Драма Шекспира, Мочалов в роли Гамлета".

Пройдут годы. Многое изменится в восприятиях Белинского. Не останется и следа от того пылкого очарования театром, какое всласть было испито двадцатидвухлетним критиком в "Литературных мечтаниях". ("Театр!.. Любите ли вы театр так, как я люблю его... Или лучше сказать, можете ли вы не любить театра больше всего на свете, кроме блага и истины?..") Но образ мочаловского Гамлета не померкнет в его памяти никогда. И уже незадолго до своей смерти Белинский снова к нему вернется: "Никогда, что бы горького ни послала мне жизнь, не забуду я этого невысокого бледного человека с таким благородным и прекрасным лицом..."[63].

Но самые удивительные слова, свидетельствующие о признании чрезвычайного значения искусства актера, роли его личности в формировании нравственного климата эпохи и — более того — в исторической судьбе народа, скажет из своей долгой и далекой эмиграции А. И. Герцен: "Щепкин и Мочалов, без сомнения, два лучших артиста изо всех виденных мною в продолжение тридцати пяти лет и на протяжении всей Европы. Оба принадлежат к тем намекам на *сокровенные силы и возможности* русской натуры, которые делают незыблемой нашу *веру в будущность России*"[64]. Так можно думать и говорить о явлении исключительного порядка — когда театральные впечатления становятся фактом духовной биографии, играют важную роль в становлении гражданской позиции, переходят из разряда впечатлений художественных в представления мировоззренческие. Очевидно, что подобной силой эмоционального и духовного воздействия на зрителя может обладать только искусство глубоко личностное, исповедальное, когда сценическое творчество становится для актера, говоря словами Гоголя, историей его собственной души.



Московский Художественный театр унаследовал лучшие демократические традиции русского театра. Его актерская школа выросла не на пустом месте. Истоки театра Станиславского, "искусства переживания" — в духовной, этической наполненности творчества корифеев русской сцены, в традиционном "учительстве" русского искусства вообще и отечественного театра в частности. Лучшие актеры-художники поддержали, продолжили в своем искусстве живые традиции русского сценического реализма, суть которого — в постижении актером души и сердца роли и в непременном подключении в процесс рождения образа, характера на сцене и в живую жизнь человеческого духа роли в спектакле — самой личности артиста, его собственной души и сердца.

Основополагающий принцип театра Станиславского — "идти от себя" в процессе создания сценического образа.

Это очень существенное положение, относящееся как к методике сценической работы актера, так и раскрывающее нравственный, этический смысл учения Станиславского.

Идти от себя — это открытие Станиславским душевного мира актера как прямого источника его творчества. Идти от себя — это суметь разбудить свою собственную человеческую природу, поставив ее на службу творческому процессу. Идти от себя — значит, воссоздавать, пересоздавать театральную роль в себе самом, превращая собственную жизнь и собственные волнения души и сердца в основной материал для творчества. Принцип театра Станиславского, актерского искусства Художественного театра заключен в "законе внутреннего оправдания" актером сценического образа, в его органическом рождении из человеческой природы самого артиста. "Рождение новой роли на сцене МХАТ равносильно рождению нового человека", — говорил В. И. Качалов .

"Моя цель — заставить вас из самого себя, заново создать живого человека. Материал для его души должен быть взят не со стороны, а из себя самого..."[66].

Одна из последних теоретических работ по системе "Реальное ощущение жизни пьесы и роли", написанная и отредактированная Станиславским в 1936 году, посвящена изложению "метода физических действий", принципу "я в предлагаемых обстоятельствах" и новому приему репетирования в работе над ролью.

"Новое свойство моего приема заключается в том, что он помогает добывать из души творящего человека-артиста его собственный, живой, внутренний материал..." Если бы можно было оборвать цитату на этом слове!.. Но Станиславский продолжает: "...материал, *аналогичный* с ролью. Этот материал — *единственный подходящий для* создания живой души изображаемого человека" И вот это именно последнее уточнение Станиславского, это его требование добывать в самой природе артиста его собственный материал, *аначогичный* с ролью как *единственно возможный* ("подходящий") в строительстве, создании нового живого существа— человека-роли, является одним из спорных, небезоговорочных положений системы. Возникает вопрос: а всегда ли, для каждой ли роли имеется у актера его собственный внутренний материал, аналогичный с ролью? И даже если он есть, всегда ли можно добыть этот искомый материал из самого актера, начиная работу, двигаясь исключительно по принципу — "от себя — к роли"? Во всяком случае, спор Михаила Чехова со Станиславским весь был сосредоточен в этой именно точке. "Актер ошибается, полагая, что он может сыграть роль при помощи своих личных чувств,— пишет М.Чехов.— ...Его личные чувства говорят ему только о нем самом и ничего не могут сказать о его роли" .

Ученик Художественного театра, актер, воспитанный системой Станиславского (как мы помним, один из самых яростных "верующих в религию Станиславского"), Михаил Чехов был актером гениальным. Так считали и говорили абсолютно все, кто видел Чехова на сцене. "Каждый раз, возвращаясь памятью к Чехову, я не могу найти слов, отвечающих его гению"[69], — признается в своей незаконченной книге С. В. Гиацинтова, партнерша Чехова в спектаклях Первой студии и во МХАТе Втором. "Воздействие Чехова-актера на зрителя было феноменом, который до сих пор никто не может полностью объяснить,— пишет М. О. Кнебель во вступительной статье к двухтомнику Чехова. — Мне приходилось говорить о нем со многими выдающимися актерами и режиссерами. Все повторяли одно: это чудо, которое нельзя разгадать". Актер сверхъестественной сценической заразительности, Чехов внешне решительно ничем, никак не выделялся, в нем не было "ничего бросающегося в глаза", "не было ни одной черты, которая намекала бы на его гениальный актерский



дар. Небольшого роста, очень худой, курносый... Тусклый голос, немножко пришептывающая манера говорить" .

После того как в апреле 1912 года, во время петербургских гастролей Художественного театра, Станиславский прослушал по просьбе О. Л. Книппер-Чеховой совсем молодого актера Суворинского театра (Чехов читал Станиславскому монологи Мармеладова и царя Федора), он сказал Немировичу-Данченко: "Племянник Антона Павловича Миша Чехов — гений".

Чехов родился актером и был только актером. Театр был его судьбой, актерство — его жизнью и ее предназначением. К Чехову как актеру-художнику вполне приложимы слова Пушкина: "Поэзия бывает исключительно страстью немногих, родившихся поэтами; она объемлет и поглощает все наблюдения, все усилия, все впечатления их жизни"[71]. И потому Чехов был образцовым актером театра переживания, которому был доступен в его искусстве очень высокий болевой порог ("Художник в вас страдает за Гамлета, плачет о печальном конце Джульетты") и для которого тоже, конечно, актерское поприще было возможностью высказаться, исповедаться — поведать со сценических подмостков "историю собственной души". Именно из себя самого, из своей плоти и собственной душевной организации "добывал" он всякий раз в каждой новой роли новый, неожиданный материал для творчества. Но именно "добывал". И всегда— неожиданный, часто — фантастический. Как никто, умел Чехов в каждой роли стать другим, оставаясь самим собой. И всегда в каждом его сценическом создании, за каждой его новой фигурой стоял сам Чехов — мастер, актер-художник, человек. "...Непереносно, когда за ролью не видно ЧЕЛОВЕКА"[72].

Как всякий великий художник, Чехов испытывал воистину благоговейное отношение к делу своей жизни. До жути, до страха, до психических стрессов. М. О. Кнебель рассказывает, как на генеральной репетиции "Потопа" в присутствии Станиславского Вахтангов вдруг увидел за кулисами Чехова — уже в гриме Фрэзера, но смертельно бледного и трясущегося. Едва выговаривая слова. Чехов произнес: "Женя, не сердись, я не знаю, как играть Фрэзера". И это в то самое время, вернее, в те самые секунды, когда Чехову надо было уже выходить на сцену. Тут же прозвучала и реплика, вслед за которой появляется Фрэзер... Чехов по-

том рассказывал, что глаза у Вахтангова стали страшными. (Он был режиссером спектакля.) Продлившаяся какие-то считанные мгновения безмолвная и беспощадная схватка между "Женей и Мишей" кончилась тем, что "Вахтангов повернул Чехова лицом к сцене и с силой его туда вытолкнул"[73].

Но дело не в этом вовсе инциденте. Вообще, в принципе театр, актерство, игра на сцене никогда ни на секунду не воспринимались Чеховым как нечто обычное, нормальное, естественное, как обязанность профессиональная. "Поэзия, — писал Н. В. Гоголь о Пушкине, — была для него святыня, точно какой-то храм. Не входил он туда неопрятный и неприбранный; ничто не вносил он туда необдуманного, опрометчивого из собственной жизни своей; не вошла туда нагишом растрепанная действительность. А между тем все там — история его самого"[74].

Театр всегда был для Чехова явлением и поприщем чрезвычайным, сценическое творчество — всегда деянием экстремальным: мучительным или счастливым; всегда как существование на грани — сознания и подсознания, реального и нереального, правды и вымысла, искусства и жизни. Театр переживания, искусство перевоплощения актера в образ, рождение человеческого духа роли — все, к чему стремился Станиславский, было идеалом творчества Чехова. Но, как пишет М. О. Кнебель, они расходились в путях, которые к этому искусству вели. В принципе Станиславского "идти от себя", проверить чувства и события роли условием "я в предлагаемых обстоятельствах" виделась Чехову определенная недостаточность.

В одном из писем, отправленных в Москву вскоре после отъезда за границу, Чехов рассказывает о своей встрече в Берлине со Станиславским. "Я зашел к нему на 10 минут и просидел 5 часов... Мы сравнивали наши системы, нашли много общего, но и много несовпадений. Различия, по-моему, существенные, но я не очень напирал на них, так как неудобно было критиковать труд и смысл всей жизни такого гиганта. Для себя же лично я извлек колоссальную теоретическую пользу... Замечательно, что если бы Костя мог согласиться на некоторые изменения в своей системе, то мы могли бы работать с ним душа в душу и, наверное, сделали бы вместе больше, чем порознь. Как это, в сущности, обидно"[75].



Чехов считает, что когда "актер, по системе К. С. начинает с физической задачи, причем выполняет ее от себя лично: поставить стол, передвинуть стул, зажечь спичку и т. д.", — то такой метод репетирования, с его точки зрения, есть "прямой путь к жуткому натуралистическому настроению и к привлечению внимания к своей нетворческой личности". Не удовлетворяет Чехова и такая посылка Станиславского, такой его вопрос: "Как бы мой герой (а в данную минуту — я) поступил в данных предлагаемых обстоятельствах". Потому что это опять — о чувствах и импульсах самого актера-человека, а не сценического персонажа. "Этот пункт, — продолжает Чехов, — меняет всю психологию актера и. как мне кажется, невольно заставляет его копаться в своей собственной небогатой душонке".

Историческая беседа в номере берлинской гостиницы затянулась за полночь и кончилась вполне дружески. "Словом, поговорили мы с Костей всласть, расстались друзьями, что меня очень радует, и пошли в кафе пить воду — это было уже около часу ночи. Я пил мокко"'[6]. Кажется, это была их последняя встреча. Во всяком случае, если они не увиделись еще раз тогда же в сентябре 1928 года в Берлине, то они уже не увиделись никогда... Не только Станиславский, но и сам Чехов не мог предположить в тот вечер, что больше он на Родину не вернется.

"Я в предлагаемых обстоятельствах" — одно из тех "словесных наименований", которые и сегодня вызывают разноречивые суждения, — пишет Кнебель. — Прав ли Станиславский, который настаивал на этом пути? Прав ли настороженно к этому относившийся Немирович-Данченко? Прав ли Чехов, ощутивший здесь опасность бездуховности?

...Немирович до глубокой старости не мог примириться с формулой "я в предлагаемых обстоятельствах". Во время одной из бесед с молодыми актерами МХАТа Немирович говорил: "Это маю — "идти от себя". Вы должны "от себя" находить самочувствие, которое диктуется автором"...

Чехов с годами пришел к убеждению, что "я", о котором говорит его учитель, может привести актера к натурализму... что материалом искусства являются лишь чувства по поводу роли, чувства, очищенные материалом искусства. Но тут между Станиславским и Чеховым не столько борьба, сколько сложная диалек-

тическая связь— ведь невозможно представить себе творчество того же Чехова вне его собственных чувств, собственной эмоциональной памяти, постоянно обогащающихся художественных впечатлений и т. д."[77].

Суждения и комментарии М. О. Кнебель, одного из самых лучших наших театральных педагогов, которой довелось непосредственно соприкасаться с практической творческой работой всех, о ком она пишет, кажутся нам абсолютно убедительными — и тонкими, и объективными. "Чтобы быть САМИМ СОБОЙ — на это надо иметь право[78], — напишет Чехов в другом письме своему товарищу по МХАТ Второму актеру А. М. Азарину.

Но разве Станиславский согласен на актера, идущего "от себя" — любого? Разве у Станиславского могла идти речь о "нетворческой личности" актера и его "небогатой душонке"? Это у Станиславского-то! Чехов придавал огромное значение фантастическому элементу в театре, работе актерского воображения; но разве Станиславский думал иначе? Ведь это Станиславский, как рассказывает И. Н. Берсенев, подвел его однажды на Молчановке к маленькому полуразвалившемуся домику, который притулился бочком к небольшой старенькой церкви и сказал, показывая на этот покрытый мхом домик: "Вот мой Крутицкий". Блистательный характерный актер, Станиславский и играл Крутицкого огромным корявым стариком с мохнатыми ушами и большущими усами, которые были сделаны по его заказу из морской травы (!). А роскошная театральная буффонада Станиславского-режиссера в "Горячем сердце" с фантасмагорическими актерскими созданиями Москвина и Тарханова? И, наконец, разве не Станиславский был постановщиком гоголевского "Ревизора", в котором сам же Михаил Чехов сыграл в Хлестакове фантастическое "ничто", инфернальное ничтожество, человека-фитюльку?!

За семь с лишним десятилетий вокруг системы Станиславского скопилось множество недоразумений. И кривотолки по поводу "идти от себя" — в их числе. Да, "от себя". Но какого? Мы говорим об исповедальном мотиве в искусстве переживания — истории собственной души актера. Но для такого случая, во-первых, необходимо ведь наличие этой самой души (души, а не "душонки"), а во-вторых, душа-то должна быть живой, импульсивной, восприимчивой, аккумулирующей все обстоятельства



своей и чужой жизни, всего живого мира вокруг себя, а иначе — откуда у нее возьмется "история"? Да еще такая, которая будет интересна, заразительна, поучительна для зрительного зала? И, собственно говоря, вся воспитательная работа в театре направлена на это — на формирование личности актера, человеческой индивидуальности богатой, привлекательной своим глубоким душевным содержанием.

Что же касается чистой методики: "от себя" или "от образа", от внутреннего или от внешнего, от роли — к себе или от себя — к роли, то это всякий раз — вопрос личного, интимного индивидуального творческого процесса каждого актера в отдельности. Это уже вопрос актерской "кухни" — собственного самостоятельного колдовства, сугубо личной "алхимии" всякого артиста. Известно только, что очень многие выдающиеся актеры идут от образа, от внешнего (лучший актер второго поколения МХАТа Н. П. Хмелев, в частности: "У меня особый подход, я иду от внешнего к внутреннему"[79]), да и сам Станиславский, как мы поняли, шел к Крутицкому от замшелой развалюхи и вообще признавался впоследствии в том, что лично ему как актеру "без типичной для роли характерности... стыдно было оставаться перед зрителями самим собой, неприкрытым"[80]. Словом, вопрос этот сложный и решение его — в каждом случае индивидуально.

Сам великий мастер перевоплощения и сценической характерности, Станиславский больше всего в театре боялся штампа, трафарета, бутафорских театральных подделок и подпорок в характеристике роли; внешнего представления, изображения персонажа актером. И потому всю жизнь требовал от себя и других живого участия в репетиционном процессе собственной органической человеческой природы актера — "я сам", "если бы я" — для того чтобы с этим живым, непосредственным ощущением себя в роли прийти к характеру и сценическому образу.

А. Д. Попову принадлежит замечательный афоризм по поводу того, что в споре — идти ли актеру от себя или от образа — удавалось установить одно: самым важным в этой формуле является глагол "идти"! Конечно же, это главное— надо идти, преодолевать дистанцию. И от себя — к роли, и от роли — к себе.

Перевоплощение — единственный путь создания образа, характера на сцене. Другого пути нет. Перевоплощение—это

преодоление дистанции между актером-исполнителем и творимым им образом. Перевоплотиться — значит, постичь, принять и пронести в себе самом в течение сценической жизни роли некую иную структуру, некое другое состояние. Но другое — как свое собственное. То есть стать другим, оставаясь самим собой.

В этой формуле одинаково существенны и обязательны обе ее части. На протяжении последних десятилетий эстетика сценического перевоплощения, способы существования актера в образе активно эволюционировали в сторону слияния актера с воплощаемым персонажем. Происходило это в силу различных объективных причин и обстоятельств. Тут и влияние кинематографа с его подробной выразительностью и абсолютной достоверностью крупных планов, где соврать актеру, подделаться — невозможно. И новая мера правды, пришедшая в театр в конце 50-х годов вместе с новой драматургией Розова и Володина и свежей сценической эстетикой "Современника", спектаклей Товстоногова и Эфроса. Были на этом пути и замечательные актерские достижения, но не обошлось, как мне теперь кажется, и без некоторых, но существенных потерь. Мы привыкли уже чуть ли не гордиться повсеместным и почти абсолютным отказом от сценической характерности. Так ли уж это всегда безоговорочно ценно? Нет ли тут обеднения, оскудения театра, ущемления его изначальной игровой природы? Думается, что теперь, на предстоящем театру новом витке развития, кое-что в этом смысле может измениться уже в ближайшие годы. Речь идет не о возвращении к представлению, изображению внешней характерности образа, не о том, чтобы ею прикрываться, прятаться за нее. Но, может быть, есть смысл в практической работе режиссера с актером более определенно вернуться к понятию "зерна" роли, характера, к совместным поискам обязательной внутренней характерности актера в каждой роли, которая, очевидно, не может не быть хоть в какой-то степени выражена и внешне. Создание сценического образа — не помеха личностным откровениям, самовыражению актера в роли.

Все дело именно в актерском могуществе! Которое должно снова вернуться в театр, ибо нет театра без могущества актера на сцене. В способности актера к непредсказуемым способам существования в спектакле и роли, в возможности создания целой галереи сценических характеров проявляется масштаб утверждающей себя в искусстве личности актера-художника.



Самовыражение. Художник об этом не думает. Наверно, Микеланджело был озабочен тем, чтобы выразить вечную библейскую мудрость Моисея, красоту и силу Давида, скорбь и величие Пьеты. И выразил в этих великих образах искусства самого себя — свой гений и свое могущество. Идти от себя — это сметь обрести актерское могущество, иметь на него творческое и человеческое право.

"Через себя, и утверждая себя, надо идти к образу, — читаем в одном из писем Вахтангова. — А у нас идут от себя в полном смысле этого "от"[81]. Ученик Станиславского, лучший толкователь и пропагандист "системы", Вахтангов был органически чуток к субъективному, личностному проявлению актера в театре. Вахтангов раньше и глубже других понял Станиславского — в каком смысле и как именно следует актеру "идти от себя". "Тема его театрального дела, — пишет о Вахтангове П. А. Марков, — освобождение творческих сил актера до прорыва к новым театральным откровениям". Критик усматривает в исканиях Вахтангова "прорыв не только к психологическому зерну роли, но, более того, к творческому зерну *личности актера*... Вахтангов ринулся к существу человека-актера и неожиданно обнаружил, что никакой раздвоенности нет, что правда театра и состоит для актера в том, чтобы, играя образ, свободно владея им, через него говорить свою, только ему одному присущую правду... все приемы "системы" зажили по-новому ярко, смело и свободно. Он очищал "систему" и... возвращал ей ее первоначальный смысл"[82]. И сам Станиславский это знал. Из надписи на портрете, подаренном Станиславским Вахтангову 18 апреля 1922 года (за сорок дней до смерти Вахтангова): "Дорогому другу, любимому ученику... единственному преемнику; первому, откликнувшемуся на зов, поверившему новым путям в искусстве, много поработавшему над проведением в жизнь наших принципов; мудрому педагогу... Надежде русского искусства, будущему руководителю русского театра"[83]... Станиславский не мог бросаться такими словами. Даже если иметь в виду то обстоятельство, что знал он о близком конце Вахтангова, все равно — не мог...

Вахтангов очищал систему и возвращал ей ее первоначальный смысл. Наша общая задача— все время, год за годом, спектакль за спектаклем очищать систему от того, что может ее дискредитировать. Без устали твердим мы все последние годы о значении личности актера, личностного начала в сценическом творчестве. И справедливо твердим. Но ведь именно Станиславский обнаружил, поставил перед нами эту проблему. "Идти от себя" и "я в предлагаемых обстоятельствах" — именно об этом. Нельзя же всерьез предполагать, что эти принципиальные установки Станиславского более всего связаны с методом репетирования, с линией простейших физических действий: поставил стол, передвинул стул. Надо очищать, освобождать, увы, затрепанные нами же самими понятия Станиславского от буквалистики, от примитивных, бездуховных, лишенных воображения школярских трактовок; надо возвращать и сообщать терминам и положениям "системы" иное качество и глубинный смысл.

Процесс сценического творчества, путь к образу и человеческому характеру на сцене начинается с образа и характера самого артиста. Актер не может прийти к воссозданию человеческого "я", человеческой личности, минуя свою собственную личность. И уровень актерских достижений определяется всегда в первую очередь не технической оснащенностью актера, не количеством его "умений", то есть не самим по себе его мастерством, а самоценностью собственно сценической индивидуальности актера, масштабом, содержанием и своеобразием его личности.

В последние годы многократно приходилось задумываться над тем, что желаемого результата работы актера над ролью не получается вовсе не из-за ошибок или недоделок в самом процессе работы, а вследствие, что называется, невосполнимых потерь на старте. Роль остается несыгранной, несозданной в желаемом объеме не потому, что что-либо недоразобрано или не выстроено, а потому только, что исходные данные исполнителя недостаточны. Просто сама по себе личность исполнителя, его индивидуальность недостаточно глубока, тонка, недостаточно интересна и неповторима. И проблемой номер один в сегодняшнем театре и театральной педагогике становится задача воспитания личности актера как художника и гражданина. Нужна личность как материал для творчества. Нужно индивидуальное, чтобы создать неповторимое.



Идти от себя — это доверие к личности актера, заинтересованность в ее человеческой содержательности. Это этическое оправдание актерской профессии. Признание за актером права на самостоятельное творчество, на равноправное сотрудничество (соавторство и сотворчество) в работе над ролью с автором пьесы и режиссером спектакля.

Автор выдающегося исследования творческого метода Станиславского "Станиславский и эстетика театра" Н. Я. Берковский называет принципы режиссуры Станиславского, его работы с актером, вообще систему воспитания актера в Художественном театре "сократическим методом", по имени древнегреческого философа Сократа. Исследователь сталкивает, противопоставляет два различных направления в режиссерском театре — "свенгализм" и "майевтику" (как метод Сократа).

"Свенгализм" — это режиссерский деспотизм, режиссерский диктат, дрессура, автоматическое подчинение исполнителя режиссеру, рабская от него зависимость, невозможность самостоятельного существования актера отдельно от режиссера. Свенгали — герой популярного в начале века романа Дж. Дюморье "Трильби". Музыкант по профессии, Свенгали— некое странное лицо, мистификатор; в его характере — смесь демонизма, шарлатанства и гениальности. Скромную парижскую натурщицу по имени Трильби, девушку милую, но на редкость немузыкальную, Свенгали каким-то непостижимым образом превращает в великую певицу, которая быстро становится всемирной знаменитостью. Свенгали возит Трильби по европейским столицам, и всюду ее концерты проходят с потрясающим успехом. Развязка романа драматична, блестящая карьера Трильби обрывается катастрофой. Во время одного из концертов, как всегда при огромном стечении публики, Трильби вдруг... не может петь. Хочет, пытается, — и не может, из горла у нее вырываются какие-то дикие, грубые, ни на что не похожие звуки... Кончилось колдовство Свенгали, кончилось его воздействие на Трильби. Он скоропостижно скончался здесь же, в зале, в одной из боковых лож партера, никто еще об этом даже не знает. Но нет Свенгали — и все, нет Трильби. Она могла петь и пленять только под его гипнозом.

только под его постоянным, неослабным воздействием. Оборвалась эта ниточка, кончился гипноз, и Трильби как певица тоже кончилась навсегда. Лишенная своей воли и своего "я", жертва Свенгали, духовно им отравленная, Трильби приспособилась уже существовать исключительно его волей, его силой и магией, и она тоже умирает вскоре после смерти своего властелина. "История Свенгали и Трильби — предвосхищение режиссерского театра, первые очертания его, миф и легенда о нем, — пишет Н. Берковский. — ...Пусть "свенгализм" — один тип режиссерства. Тогда другой можно уподобить методам Сократа..."[84].

Из истории философии известно, что величайший мудрец древности Сократ посвятил всю жизнь воспитанию в своих учениках и согражданах духовной самостоятельности. Сократ знаменит был тем, что, в отличие от других философов, он не считал себя владельцем истинного знания — учителем мудрости, а только человеком, который способен *пробуждать стремление к истине* в других людях. С помощью искусно наводящих вопросов он помогал людям самим находить истину. Сократ умел извлекать скрытые в самом человеке знания; он убеждал учеников внимательнее всмотреться в собственный внутренний мир и указывал им на лучшее в них самих.

Сократ сравнивал свой метод воспитания с "майевтикой" — повивальным искусством своей матери, повитухи Фенареты. Сократ считал, что, способствуя людям, ученикам и согражданам своим в рождении их собственных мыслей и помогая тем мыслям и истинам выйти на свет неповрежденными, он продолжает дело своей матери. Такое важное для жизни.

Станиславский и Немирович-Данченко понимали режиссуру в первую очередь как педагогику, потому что в основе их метода в работе с актером лежала "майевтика" — сократовский метод воспитания, искусство выхаживания собственного самостоятельного творчества артиста. Никак не связывая, очевидно, принципы режиссуры Художественного театра с именем древнегреческого философа, Станиславский, как мы помним, подчеркивал "почтенные и трудные обязанности акушера, повивальной бабки" в искусстве режиссера. "Свенгализм в режиссуре — символ режиссерского насилия над личностью актера, деспотического навязывания ему своей воли, унизительное подчинение актера власти



режиссерского диктата. "Майевтика", сократовский метод в искусстве режиссера — воспитание, "выращивание" (термин Станиславского) сугубо самостоятельного и личностного, неповторимого в индивидуальности актера. Режиссер, педагог, так работающий, — воспитатель и помощник актера, который стремится угадать собственные художественные движения и проявления актера, чтобы развить их и укрепить.

Очевидно, что сократовский метод воспитания актера в театре — достояние исключительно школы Станиславского. Ни одно другое направление, никакая другая театральная школа не способна на такое качество широты, внутренней свободы, раскрепощенности, бескорыстия и демократизма. Сократовский метод предполагает особые, равноправные отношения между учителем и учеником: "Оба — познающие, оба обращены к тому же предмету"[85]

*Ученик выбирает учителя.*
*Педагогика — это искание.*
*Вопросы искусства и вопросы морали*

"...Художник для того, чтобы действовать на других, должен быть ищущим, чтоб его произведение было исканием, — пишет Л. Н. Толстой. — Если он все нашел, все знает и учит или нарочно потешает, он не действует. Только если он ищет, зритель, слушатель сливается с ним в поисках"[86]. Все это — слово в слово — можно сказать и о работе режиссера и педагога с актером и учеником. В творчестве все — искание. И театральная педагогика (если заниматься ею как творчеством) — тоже. Это очень давно так думали, что приходит к ученикам мастер (к исполнителям — режиссер) и учит их, наставляет, рассказывает и показывает, "как надо". Потому что он же — мастер, значит, он-то знает! Что, например, происходило в самодеятельности, в работе с любителями тридцать-сорок лет назад? Приходил, как правило, в коллектив, в драмкружок профессиональный актер из местного театра, чаще всего — уже в летах, сведущий, понимающий, что к чему и... передавал опыт. (Еще это называлось "шефством".) Актер этот знал, как поставить "Горячее сердце" или "Бедность — не порок", и ставил — так, как он это знал. А чего не знал — за то и не брал-

ся. Выходили еще в те же годы и такие "методички" — с разработками по той или иной пьесе. Там все было "разработано" — и какую декорацию надо сделать, как расписать задник, и про что должен получиться спектакль, и как играть каждого персонажа, с какими приспособлениями, и откуда выходить исполнителям в финале 1-го действия... Давно это было.

Теперь лидером, руководителем любительского коллектива становится режиссер (имеющий специальное образование или не имеющий — это в данном случае неважно), преимущество которого в том, что для него предстоящая работа в коллективе — проба, попытка, собственный поиск, способ познать самому. И он будет пробовать и искать вместе с коллективом. Они будут вместе учиться, вместе пытаться узнать, добыть художественное знание, вместе открывать, находить для себя художественные и нравственные истины. Вместе будут какие-то принципы определять и утверждать, и вместе же что-то чужое для себя — отвергать.

Так в середине 50-х пришел в Студенческий театр МГУ молодой артист Московского ТЮЗА Ролан Быков— попробовать себя в режиссуре. А потом, через несколько лет, в этот же коллектив пришел испытать свои силы в качестве режиссера и другой молодой артист, из Театра миниатюр— Марк Захаров. Так же пришел в Студенческий театр челябинского Политехнического института и начинающий вузовский преподаватель, инженер, выпускник МАИ Анатолий Морозов. Вскоре родился "Манекен", а сейчас (прошло, правда, много лет) Морозов заканчивает режиссерский факультет ГИТИСа и в течение \ же ряда лет, не бросая "Манекена", работает очередным режиссером в Театре имени Цвиллинга.

Работа режиссера с актером — всегда искание. Прекрасная особенность этой работы в том, что ищут вместе, в том, что в известном смысле оба — ученики, оба идут дорогой от незнания к знанию. Правда, у каждого режиссера в этом поиске, на этом пути — своя тактика, собственная метода. Вот как размышляет об этом С. Ю. Юрский, рассказывая о работе Товстоногова: "Есть режиссеры, которые идут в поиск вместе с актерами, другие ведут их за собой... Товстоногов идет навстречу актерам. Его поиск — это окружение. Товстоногов дает актерам направление движения, а сам заходит с другой стороны"[87].



Самое первое, главное условие для занятий педагогикой — любовь к ученику. И значит, доверие к нему, уважение, крайняя степень озабоченности и заинтересованности, преданность общим, единым целям и задачам. Именно в силу этой любви, очевидно (всегдашней тревоги и чувства ответственности за судьбу, тебе доверенную), педагогу, режиссеру-учителю бывает иногда так трудно с учеником, когда не знает он, как быть в том или ином случае, куда идти, как и куда вести актера дальше — в роли, спектакле, вообще в театре. (А если и в жизни — тоже?..) Всегда тяжело очень воспринимаются ситуации сложные — когда работа не ладится, и нарушаются контакты, и нет вдруг необходимого доверия; возникает тупик. Так не знают, что делать со своими детьми родители. Часто очень— чем больше любят, тем меньше знают, как помочь...

У режиссера-постановщика нет таких проблем, как у режиссера-учителя, и нет таких мучений. А режиссер-педагог всегда — в поисках ответа, он всегда больше не знает, чем знает. У него вопросы и сложности, проблемы и препятствия в работе с актером возникают каждый день, во всяком случае, неизмеримо чаще, чем у постановщика. Потому что для постановщика актерские проблемы — это их проблемы, а для педагога проблемы актера — прежде всего его, педагога, проблемы и заботы. И эти педагогические, родительские проблемы и незнания всякий раз предполагают новые педагогические усилия, обнаруживают новые возможности, могут обернуться ценными художественными свершениями режиссера-педагога.

Существует еще один принципиальный аспект совместного творчества актера и режиссера, ученика и учителя. Режиссерская и педагогическая работа — не поучение и не назидание. Это художественный поиск режиссера (учителя), который всегда происходит на глазах артиста (ученика). И качество, содержание этого поиска— лучшая школа театрального воспитания. Именно содержание и интенсивность, а также свобода и импровизационность режиссерского поиска захватывает исполнителей, ведет их за собой. С. Юрский обращает наше внимание на одну важную деталь, характерную для режиссерского почерка Товстоногова. Когда что-нибудь не ладится в сцене и Товстоногов вынужден остановить репетицию, он никогда не говорит актерам просто

"нет". Он сразу же предлагает другой, новый ход, новый вариант сцены. "Нет!"— и мгновенный взрыв фантазии. Немедленно предлагается: а что же "да". Началась работа. Он открыто, с детской радостью восхитится актерской находкой и крикнет: "Да!"[88].

Театр — искусство особое. Как ни в каком другом виде творчества важен здесь фактор времени— правды жизни и правды театра сегодняшнего дня. Можно сказать, что в театре время настигает учителя и ученика одновременно. Они равны перед законами сценической правды. Вчерашнее знание режиссера (или умение ученика) сегодня уже может не пригодиться, сегодня уже надо по-другому. Вот почему мы говорим, что в общей работе они в известном смысле оба ученики. Вместе ищут и отвечают друг перед другом. Происходит взаимное воздействие, взаимовлияние одного на другого. В руки учителя попадает часто бесценный человеческий материал, а иногда и незаурядное сценическое дарование. Как с этим быть, как обращаться, как по достоинству оценить и сохранить для театра?.. Ведь у Станиславского про это: "Если придет ученик и скажет что-то важное, — я буду у него учиться". А наши ученики — новички, начинающие— приносят к нам удивительное богатство своей естественной органической природы — интуицию, свежие мысли, максимализм, свой взгляд на мир, искренность и эмоциональность, легкость и возбудимость, некую общую *чистоту тона,* которую сберечь надо — как особую драгоценность — изо всех сил. И настоящий учитель, режиссер-учитель всегда заражается, заряжается тем, что несут в себе его ученики. И работая с ними, помогая им раскрыться, обрести себя в театре, способствуя их росту, учитель тоже, обязательно — растет и раскрывается вместе с ними.

М. Чехов вспоминает, как работали они в Первой студии под руководством совсем еще молодого Вахтангова. "Вахтангов был знатоком системы Станиславского. На его занятиях система оживала, и мы начинали понимать ее действенную силу. Педагогический гений Вахтангова творил в этом смысле чудеса. И, уча нас, Вахтангов сам развивался с необыкновенной быстротой"[89]. Вот это последнее замечание Чехова очень важно. Обучая, воспитывая других, развиваться самому—это принципиально существенно и в режиссуре, и в педагогике. Ведь режиссер, педагог учит, ставит спектакль, преподает систему не потому, что он уже все



знает (как ставить, как преподавать, вообще — "как надо"), а потому прежде всего, что он еще хочет узнать, что он еще не знает, что самому ему как режиссеру нужно еще пробиться, прорваться, ему самому необходимо еще, и еще, и еще раз узнать, понять, найти, "как надо", как можно, как будет вернее и лучше всего...

Среди всех прочих дарований, необходимых режиссеру, Михаил Чехов ставит на первое место одно, как наиважнейшее — то, что он называет наличием у режиссера "особого *чувства актера".* Чехов пишет, что "этим *чувством* в совершенстве обладал Вахтангов... Он как бы незримо становился рядом с актером и вел его за руку. Актер никогда не чувствовал насилия со стороны Вахтангова, но и не мог уклониться от его режиссерского замысла. Выполняя задания и замыслы Вахтангова, актер чувствовал их как свои собственные. Эта удивительная способность Вахтангова снимала вопрос о том, кому принадлежит решающий голос в трактовке роли: актеру или режиссеру... Вахтангов решал вопрос практически. И это решение заключалось в человечности самого Вахтангова, в его умении проникать в чужую душу и говорить на ее языке. Во многом можно убедить человека, если начать говорить с ним на его языке, на языке его души. Вахтангов умел делать это... Для того чтобы стать режиссером типа Вахтангова, надо научиться человечности и внимательному отношению к людям вообще. Здесь снова сходятся вопросы искусства и вопросы морали" .

Надо научиться человечности и внимательному отношению к людям вообще. Наверно, это важнейшая заповедь для режиссера-воспитателя, его главный нравственный закон. Через всю жизнь пронес Михаил Чехов благодарную память об учителях своей театральной юности Л. А. Сулержицком и Е. Б. Вахтангове. Сулержицкий, лучезарный Сулер, как называл его Л. Н. Толстой — режиссер Художественного театра, верный "оруженосец", стойкий пропагандист системы Станиславского, фактический руководитель Первой студии, ее душа—одна из самых светлых легенд русского театра. "Его жизнь—яркое горение силы недюжинной... Это был сказочный человек,— воспоминание о нем будит в душе радость и окрашивает жизнь в яркие краски",— сказал о Сулержицком А. М. Горький. Художник и писатель, моряк, пахарь, водовоз и садовник, санитар на русско-японской войне, друг и любимец

Л. Н. Толстого, Сулержицкий поздно пришел в театр и принес с собой огромный жизненный опыт, который не мог ему не пригодиться в работе с молодежью Художественного театра. Все, за что бы ни брался Сулержицкий, он делал горячо и талантливо, но именно театр оказался главным делом его жизни, а сценическая педагогика, поприще режиссера-воспитателя — его истинным призванием. Прекрасно написал о значении деятельности и личности Сулержицкого П. А. Марков: "Его личность не исчерпывалась его сценическим делом... Он был в равной мере учителем жизни и учителем сцены. Впрочем, учителем жизни более, чем учителем сцены. Учительство, проповедничество лежало в существе его таланта, таков он был и по отношению к тем, с кем работал, — к актерам, и по отношению к тем, кто следил за спектаклем,— к зрителям. Смысл и значение всего его дела на театре заключалось в том, что он пронизал сценическое искусство особенными, нетеатральными, внеэстетическими струями. Это не могло не передаваться зрителям, когда они смотрели, как играют актеры, сгруппировавшиеся вокруг этого странного и вдохновенного человека"[91].

С именем Сулержицкого связано понятие студийности, столь драгоценное для всей истории отечественного театра, и столь существенное для нас сегодня. Студийности не просто как театрального братства, живущего по высшим, благородным законам нравственности и театральной этики, а как принципиального метода театрального воспитания, способа формирования творческой и человеческой личности артиста.

В дни, когда мы вновь переживаем бурный всплеск студийного движения, нельзя не сказать о той исключительной роли, которую играет в жизни и работе студии, впрочем, как и любого другого театрального организма, личность лидера — руководителя, режиссера, воспитателя, того, кто стоит во главе театрального коллектива, определяет и формирует его идейную и эстетическую программу. Проблема театрального лидера, его художественной компетентности и человеческого авторитета — одна из самых актуальных сегодня как в профессиональном, так и любительском театре. Вот что думает по этому поводу Г. А. Товстоногов: "Для того чтобы вокруг тебя захотели на сколько-нибудь долгий срок соединиться люди, нужна "длинная мысль", как говорил Достоевский. Нужна творческая задача, не в один



прием решаемая, нужна притягательность этой задачи. И — едва ли не главное — нужна притягательность самой личности, той, вокруг которой образуется театр. Ее масштаб, ее, если хотите обаяние. И еще — у того, кто собирает вокруг себя театр, должен быть некий "запас поручений", который — мнится — сама жизнь дала этому человеку, никакому другому не решаясь их доверить... Очень важно, чтобы при ясности целей в искусстве у лидера не было бы иных, сугубо внехудожественных целей..." .

Истинное учительство — всегда, и прежде всего, бескорыстно. Моральный авторитет учителя, театрального лидера, содержание и благородство его человеческой личности являются решающим фактором в педагогике, где обязательно, говоря словами М. Чехова, должны сходиться вопросы искусства и вопросы морали. Педагогика, особенно в искусстве — один из видов познания жизни и мира. Как важен в этом процессе сам характер, качество, нравственный и идеологический уровень воздействия учителя. Учитель — это в конечном счете не тот, кто учит, а тот, у кого учатся, у кого хотят научиться, кто может послужить примером. В одном из писем Толстого есть замечательное рассуждение на тему о воспитании. "Воспитание представляется сложным и трудным делом только до тех пор, пока мы хотим, не воспитывая себя, воспитывать своих детей или кого бы то ни было. Если же поймем, что воспитывать других мы можем только через себя, воспитывая себя, то упраздняется вопрос о воспитании и остается один вопрос жизни: как надо самому жить" Не каждому удается собственной жизнью достойно ответить на этот главный, "один вопрос жизни"...

Ведь нам только кажется, что это мы выбираем себе учеников, а в итоге получается, что ученики выбирают нас. Ученик выбирает учителя, и запоминаются, и остаются с учеником на всю жизнь не технические навыки, которым он обучился у мастера, и даже не художественные достижения и откровения учителя, а всегда сама по себе его личность, масштаб и неповторимость, исключительность его индивидуальности. Л. М. Леонидов говорил о Станиславском, что "это был не просто человек, а какое-то замечательное явление природы", и что дело не в открытиях Станиславского, не в его системе, а "вся сила в нем самом". Неотразимо воздействуют на ученика моральные ценности учителя, его

человечность, такое простое и не частное дарование, как талант человеческий.

Началась империалистическая война. Михаил Чехов подлежал воинскому призыву и должен был пройти медицинское освидетельствование. Когда рано утром, на рассвете, вышел он из дома, то с удивлением увидел поджидавшего его Сулержицкого, который пришел, чтобы проводить своего встревоженного, легкоранимого ученика до призывного пункта. Михаил Чехов вспоминает толпу возбужденных и озлобленных людей, бесконечное количество грязных комнат с холодным каменным полом, окрики солдат, толчки и брань. "Часы проходили в бестолковой сутолоке. Нас партиями то загоняли в какую-нибудь комнату и запирали надолго, то снова выпускали и снова запирали, казалось, безо всякого смысла и порядка". Только поздним вечером попал, наконец, Чехов на комиссию и к неописуемой своей радости получил три месяца отсрочки. "...Еще в течение часа я искал свое платье. Было совсем темно, когда я вышел на улицу. Дождь лил попрежнему. У меня кружилась голова от счастья. Я бросился бежать, жадно вдыхая свежий воздух. — Миша! — услышал я тихий и ласковый голос. Я обернулся. Около меня стоял Сулержицкий, весь мокрый от проливного дождя. Я остолбенел. Весь день Сулержицкий не отходил от призывного пункта и ждал меня в толпе родных, оплакивающих своих единственных... Кто же был я ему, Сулержицкому? Брат? Сын? Я был всего только одним из его учеников!!!"

В "Записных книжках" Станиславского последнего периода (1926—1938 гг.) есть запись, свидетельствующая о том, что Станиславский признавал своими настоящими учениками только двоих— Сулержицкого и Вахтангова, и только им доверял он преподавание системы[95]. Слова М. Чехова о "педагогическом гении" Вахтангова — не преувеличение. В первые послереволюционные годы, когда про театральные студии в Москве говорили, что они возникают и множатся как грибы после дождя. Вахтангова в буквальном смысле слова разрывали на части, ему приходилось заниматься преподавательской и режиссерской работой в шести-семи местах одновременно. Его популярность, авторитет как режиссера и толкователя системы Станиславского был так



велик и безусловен, что не было, по словам очевидцев, такой студии, такого театрального коллектива, который не мечтал бы о занятиях с Вахтанговым.

Мы иногда привычно связываем имя Вахтангова с поисками в области театральной формы, с яркими, неожиданными решениями его последних спектаклей, между тем как Вахтангов был прежде всего и по преимуществу театральным педагогом, воспитателем. "Я буду учить вас играть, но учить вас ставить спектакли должен Мейерхольд!" — сказал Вахтангов молодежи одной из очередных студий .

"Искусству нужна вечная нить преемственности, связь поколений, союз и братство учителей и учеников, и в этом нравственном и эстетическом воспитании молодых людей, пришедших в театр, Вахтангов видел особую миссию и главное призвание. Вот почему, несмотря на триумф "Турандот", "Гадибука"... он отдавал предпочтение *педагогике,* то есть формированию человека-художника"[97].

Наследие Вахтангова, и в частности его многочисленные письма и обращения к совету и коллективу Третьей студии, должны быть предметом внимательного изучения всех, кто занимается студийным движением и любительским театром. "Педагогические письма" Вахтангова, эти уникальные человеческие документы, всякий раз поражают нас уровнем разговора Вахтангова с юными студийцами, предложенной им мерой взаимной ответственности, пронзительной откровенностью и глубочайшей серьезностью. Это — уроки искренности и честности учителя по отношению к ученикам, уроки студийности, уроки театра и уроки жизни. "...С тоской, которой еще никто из вас не видел у меня, глазами, в которых, я знаю, есть она, я смотрю сейчас на вас и требую, слышите, требую ответа. Требую потому, что в этих стенах живут отзвуки моего голоса, покрывавшего ваш гул, потому что в этой коробке сейчас стонет клочок моей жизни, может быть, короткой, может быть, близкой к концу. Потому что в каждом, кто сейчас сидит здесь, есть мое, и мое самое ценное во мне. если вообще во мне есть что-нибудь ценное...

Вы, близкие мне и дорогие мне, все до единого, вы знаете, как я это говорю... я верю, что вы чувствуете тоску мою, которая в последние дни выросла. И вот я требую ответа на мой заглу-

шейный крик: куда девалось наше прекрасное? Или вы не видите, что делается?

...Мне жутко будет прийти к вам, не имея вашего ответа"[98].

Уроки Вахтангова — в отношении к театру как самому лучшему, самому благородному делу на земле. Которым нельзя заниматься без света в душе, без радости, без внимания и участия друг к другу, без душевного братства. По Вахтангову, театр — праздник. Счастливая игра счастливых людей, радость жизни. И каждый спектакль— праздник, и ежедневная работа— в радость. В этом яростном жизнестойком оптимизме Вахтангова — уроки мужества и душевной щедрости. Он был театральным педагогом, учителем сцены по призванию и вдохновению, воспитателем по убеждению, по своему мировоззрению.

Навсегда остались в памяти учеников и современников, вошли в легенду ночные репетиции в особняке на Арбате, когда в холоде и голоде зимы двадцать второго года, измученный тяжелой неизлечимой болезнью, закутанный в огромную шубу, создавал Вахтангов веселый и нарядный, грациозный и легкий, счастливый и сказочный Праздник Жизни — озорную и ослепительную "Принцессу Турандот"...

"Самосжиганием" назвал последние годы жизни и работы Вахтангова В. В. Лужский. Мейерхольд откликнулся на смерть Вахтангова заметкой, которая называлась "Памяти Вождя". Через тридцать с лишним лет А. Д. Попов напишет о Вахтангове статью, которую озаглавит "Вахтангов—надежда Станиславского". В маленькой книжечке-некрологе, написанной Н. Д. Волковым спустя месяц после смерти Евгения Багратионовича, была подчеркнута кажущаяся такой справедливой нам сегодня мысль о безусловной принадлежности Вахтангова к основной традиции русского сценического реализма: "Вахтангов получил от своих учителей проникновенное знание природы актерского творчества... Постигши не букву, а дух системы, сам превосходный актер— Вахтангов явился в дальнейшем не просто режиссером, а режиссером-актером. Он мыслил актерски. Искал актерски... В этом блюдении основ актерского искусства, в своем ощущении его, как живого и одухотворенного процесса, Вахтангов — несомненный традиционалист, славный продолжатель. Его имя должно было бы завершить триаду: Щепкин — Станиславский — Вахтангов"[99].



В последнем вахтанговском сборнике впервые опубликованы воспоминания актрисы Н. В. Тихомировой. В них рассказано о ее посещении Станиславского в январе 1933 года, в дни, когда праздновалось семидесятилетие Константина Сергеевича. Было уже десять часов вечера. Никого посторонних в доме не было. Станиславский и Лилина ждали гостью в кабинете. Константин Сергеевич был не совсем здоров и полулежал на большом диване с высокой спинкой. После длинного и неловкого молчания Станиславский заговорил. Он жаловался своей ученице на утомлявшие его многочисленные посещения — отдельных лиц и даже целых делегаций. На необходимость отвечать на бесконечное число вопросов, подписывать фотографии, давать интервью...

"— Вот посмотрите, сколько цветов! Цикламены — холодные цветы. Я их не люблю, в моем возрасте они наводят на тяжелые мысли. Много мне за эти дни сказали хороших слов, но ничего не говорили о новом в искусстве, о своих мечтах...

К. С. сделал большую паузу.

— И не было той розочки красной от Вахтангова, которую он приносил мне в день моего рождения. В бумажке. Под шубой, чтобы она не замерзла. И не было мечтаний и сомнений, которые он мне приносил. Молодой, приносил мне новое, молодое искусство, которое я так, всем сердцем принял в "Турандот".

К. С. тихо облокотился на руку, голова упала на круглый стол, и он глухо зарыдал...

Никогда не забуду то щемящее чувство, которое я испытала при виде его одиночества в такую ночь, когда он горячо, кровью сердца при своей жене и молодой девчонке, которой я тогда была, тосковал о своем любимом ученике — Евгении Багратионовиче Вахтангове"[100].

Из письма Вахтангова Станиславскому 29 марта 1919 года: "...я считаю, благодаря этой, полученной от Вас Правде, что Искусство есть служение Высшему во всем. Искусство не может и не должно быть достоянием группы, достоянием отдельных лиц, оно есть достояние народа. Служение искусству есть служение народу... Вы когда-то сказали: "Художественный театр— мое гражданское служение России"... В этой Вашей фразе— символ веры каждого художника".

## Заключение

## "ШКОЛА ДРАМАТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА"

*Живое создается живым...*

В середине 80-х годов в театральной жизни Москвы произошло событие, которого, признаться, давно ждали. Получил свой театр Анатолий Васильев. В данном случае ситуация была такова, что, с одной стороны, как сложившееся понятие, как незаурядное художественное явление "театр Васильева" уже прочно существовал в нашем сознании (после двух спектаклей: "Первый вариант Вассы Железновой" А. М. Горького и "Взрослая дочь молодого человека" В. Славкина в Театре Станиславского), а с другой стороны, как раз театра-то у Васильева и не было. Совсем, никакого. Он в театре не работал и ни с каким производственным коллективом связан не был. После ухода из Театра имени Станиславского Васильев трудно приживался в ведущих, сложившихся столичных театрах, куда его, надо сказать, с большой охотой приглашали. Не получилось ни во МХАТе у Ефремова, ни в "Лейкоме" у Захарова, ни на Таганке у Эфроса. В результате за несколько лет один только спектакль — "Серсо" на малой сцене Таганки. Было очевидно, что именно Васильеву, быть может, как никому другому, необходимо иметь свой, собственный театр. И вот теперь он создан, узаконен, существует официально.

Впрочем, театра как такового, в смысле театрального здания, сегодня еще нет. Но есть уже репетиционное помещение — подвал жилого дома на улице Воровского у Арбатской площади, есть талантливейший главный художник театра Игорь Попов, сценограф всех московских спектаклей Васильева, они работают вместе уже десять лет. Есть ядро труппы — артисты, которые служат



пока еще в других театрах или работают в кино — Петренко, Филозов, Андрейченко, Гребенщиков, Романов, Полякова и, очевидно, некоторые другие, имена которых ничего еще нам не говорят. У театра пока нет репертуара, но есть планы и мечты, и уже есть директор. И... название! "Школа драматического искусства" — так называется теперь еще один, новый московский театр, главным режиссером которого назначен Анатолий Васильев.

Первой премьерой театра (в подвале на Воровского) стал дипломный спектакль студентов IV курса заочного отделения режиссерского факультета ГИТИСа. Луиджи Пиранделло — "Шесть персонажей в поисках автора". Художественный руководитель курса, педагог (так объявлено в программке!)— А. Васильев. Не правда ли, знаменательно, что "Школа драматического искусства" открывается педагогической, учебной работой!

На режиссерском факультете ГИТИСа обучение совместное — вместе с режиссерами учится большая группа актеров. В спектакле занят практически весь курс. Это актеры и режиссеры, работающие в различных, больших и маленьких, городах страны. Актеры из Кустаная, Саратова, Алма-Аты, Кемерова, Омска, режиссер музыкального театра из Одессы и драматического из Прибалтики. Они учатся заочно и дважды в год съезжаются в Москву на сессию. И как же все они — все — хорошо, а некоторые — просто отлично работают, существуют, играют в спектакле Васильева!

После "Взрослой дочери..." говорили: "Вот, пожалуйста, пришел настоящий режиссер, поставил настоящий спектакль, и как заиграли, как ярко проявили себя актеры, годами пребывавшие в тени — не только в Москве, но, пожалуй, даже и в собственном театре". А речь ведь при этом шла о тех же Филозове, Гребенщикове, о Савченко, Виторгане— хороших, известных столичных актерах. В новом спектакле Васильева в центральных ролях выступили актеры и не имеющие высшего театрального образования, и совершенно московской публике неизвестные. Успех спектакля, уровень исполнительского мастерства студентов-заочников— счастливая неожиданность, открытие, режиссерская, педагогическая загадка Васильева в этой работе.

"Шесть персонажей..." — учебный спектакль. Тут педагогика, педагогический процесс работы с исполнителями — основное,

исходное. В данном случае Васильев — прежде всего педагог, воспитатель. И кажется, что именно изначальность задач чисто педагогических подсказывает режиссеру-педагогу форму спектакля, его постановочное решение.

За исходное, за данность в качестве предлагаемых обстоятельств работы берется, учитывается все: необходимость занять в спектакле весь курс (и поэтому некоторые роли играют по ходу спектакля несколько исполнителей, по очереди) и методические заботы руководителя именно режиссерского курса. Вынужденное отсутствие сцены, подмостков оборачивается режиссерским приемом, и весь второй акт играется просто между зрительскими стульями, которые в антракте расставляются по всему залу в хорошо продуманном, организованном беспорядке. Сценическая среда внедряется в публику. Публика начинает существовать внутри сценического пространства. Это становится находкой, отвечающей смыслу пьесы Пиранделло. Встречаются, сталкиваются, оказываются рядом, бок о бок "персонажи" из реальной жизни и актеры, лицедеи — профессионалы сценического ремесла. Участников спектакля и зрителей больше ничто не разделяет. Все смешалось, все вместе — поди разберись, где жизнь, где театр, что истина...

Пиранделло написал пьесу, а Васильев поставил спектакль о столкновении театра с жизнью. Правил и условностей сценического ремесла с неправдоподобной, казалось бы. фантастической безусловностью печальных реалий настоящей, обыденной жизни. И о кризисе, катастрофе театра, оказавшегося не готовым к этой встрече с непредсказуемой логикой подлинных событий и жестокой правдой живых человеческих судеб. Театр не в состоянии освоить, воссоздать, сделать предметом искусства, театральной игры неожиданную многозначность натуральной жизни. И в спектакле Васильева безупречно выстроен и тонко выдержан хрупкий баланс между условностью сценической игры и безусловностью человеческих чувств исполнителей, между вымыслом старой итальянской пьесы и нашим реальным ощущением сегодняшних проблем театрального искусства.

Еще семь лет назад критика писала о Васильеве как о режиссере "с редким чувством театра и... чувством жизни также" (Т. Шах-Азизова). Этим режиссерским его знанием — что играть.



про что и как — оснащены исполнители. Еще и поэтому у Васильева всегда хорошо, в удовольствие, как-то по-хозяйски чувствуют себя, играют актеры. Так было в предыдущих его работах, когда он был прежде всего режиссером, постановщиком, так и сейчас, когда Васильев — педагог. Но эта педагогическая работа Васильева, дипломный спектакль заочников, несет и все приметы его незаурядного постановочного дарования: острая театральность формы, конкретность решения, выстроенность, музыкальность, пластичность.

Для Васильева как режиссера дороже всего остального в театре сам процесс работы над спектаклем. Он режиссер процесса. Утренняя репетиция ему важнее вечернего представления. Для него и готовый, уже эксплуатируемый на публике спектакль интересен, важен с точки зрения его дальнейшего развития, становления, как процесс организации внутренней жизни исполнителя, вступающего в контакт с залом. Готовый спектакль в том только случае нужен Васильеву, если он как режиссер имеет возможность непосредственно участвовать в процессе самостоятельной жизни спектакля на публике, влиять на этот процесс, вторгаться в него, контролировать, нести за него ежевечернюю ответственность. Отсюда, наверно — его понимание театра как Школы драматического искусства. И в каждом спектакле школа, педагогика для Васильева— занятие не побочное, не дополнение к работе чисто режиссерской, а сама эта работа. Для него режиссура и есть педагогика. И педагогика — суть режиссуры. Педагогика необходима Васильеву как "зерно", сущность, как стиль и атмосфера самого процесса сочинения, подготовки, создания и рождения спектакля. Когда у Васильева спросили однажды (это было во время его встречи со студентами Театрального училища имени Щукина), что для него было самым трудным в работе над "Взрослой дочерью...", он ответил дословно следующее: "Самое трудное было договориться с актерами, условиться о понятиях, сговориться".

"Замысел — это "заговор" одинаково думающих людей, — пишет Г. А. Товстоногов, — это то, чем надо заразить, увлечь артиста, сделав его соучастником в такой степени, чтобы он этот замысел считал своим"[101]. Замысел не есть нечто окаменевшее, нечто такое, что приходит в работу извне и вколачивается в нее

раз и навсегда. Замысел — это процесс; он возникает, предчувствуется, определяется, присваивается и становится собственной сутью для каждого в самом процессе театральной работы. Замысел рождается, становится решением, существом спектакля — в этом самом "заговоре", в процессе и результате "сговора" режиссера с актерами. Если продолжить мысль Товстоногова, то можно сказать, что там, где нет такого заговора, — нет замысла.

Мне представляется, что Васильев— один из самых настоящих, лучших наших "заговорщиков". В его спектакле всегда очевиден этот заговор. Он сговорился с артистами. Они все вместе с ним — заодно. В спектаклях Васильева присутствует, существует нечто большее, чем просто театральная режиссура. Уже в готовом спектакле еще живет воздух, объем, особая тайна и атмосфера самого процесса работы. И слышно, очевидно, что актеры наполнены, одухотворены, облагорожены и заряжены этим единым и общим процессом-заговором. Такое насыщенное художественное и человеческое соучастие, сотворчество в самом акте рождения спектакля дарит актерам особую радость и легкость творческою самочувствия. Театр Васильева отличает удивительная гармония, музыкальность слияния яркой, очень субъективной театральной стилистики, выверенной режиссерской конструкции с полнотой и многомерностью сценического существования актеров. В "Серсо" и "Взрослой дочери молодого человека" такие актеры, как Петренко, Гребенщиков, Филозов, прямо-таки купающиеся в пластической и эмоциональной стихии режиссуры, вместе с тем — безоговорочно, идеально подчиняют свое искусство воле режиссера, многозначной полифонии режиссерского рисунка, всему строю спектакля. И делают это с очевидным вдохновением, какой-то упоительной свободой человеческого самоосуществления — в спектакле, роли, в своей профессии.

"Школа драматического искусства" — очень подходящее название для нового театра. "Школа" здесь понятие принципиальное, как качественное свойство режиссуры. В каждом спектакле — школа, всегда постижение новой, особой сценической технологии, иного способа существования, природы чувств, характерной именно для данного конкретного произведения. Школа — потому что, создавая новый, особенный мир спектакля, режиссер всякий раз устремлен к воспитанию и развитию духовной личности исполнителя, которому предстоит существовать в этом мире, его обжить и заполнить.



В течение последнего года автору удалось побывать на трех фестивалях любительских театров, проходивших в рамках Второго Всесоюзного фестиваля народного творчества— в Набережных Челнах, Ангарске и Омске; просмотрев в общей сложности свыше тридцати спектаклей, могу отметить два обстоятельства, которые стали общей приметой нынешних смотров. Первое — выросшее в целом качество репертуара, стремление большинства руководителей самодеятельных коллективов включать в работу произведения достойные, без скидок и компромиссов, в которых бы ставились по-настоящему серьезные проблемы, честно отвечающие духу и потребностям времени. И второе радостное обстоятельство, во многом, очевидно, вытекающее из первого,— это, бесспорно, новый уровень в работе режиссера с актером. Такое количество актерских удач, которыми еще 3—4 года назад любительские театры вряд ли смогли бы похвастать. В спектаклях режиссеров Николая Колесникова из Набережных Челнов. Игоря Маслова из Глазова, Любови Ермолаевой из Омска, Альвины Янцен из поселка Черлак Омской области, Леонида Беспрозванного из Ангарска можно было увидеть добротную режиссерско-педагогическую работу с исполнителями, доверие к актеру, повышенное внимание к его внутренней жизни на сцене. И как результат— замечательные, полноценные актерские создания Натальи Жулей и Ларисы Дубининой в омском театре "Поэзия". Александра Трапезникова в народном театре "Чудак" города Ангарска, других актеров-любителей.

"Живое создается живым, трепещущим, непрестанно зарождающимся, стремящимся вперед, действующим", — писал Станиславский об искусстве переживания.

...Небольшая аудитория в ДК нефтехимиков в Ангарске. Детская театральная студия "Родничок". Гости и участники фестиваля "Сибирская рампа", всего около пятидесяти зрителей пришли на спектакль режиссера Тагира Хамитова "Лети, журавлик". Гаснет свет, звучит музыка, два фонаря освещают крохотное пространство сценической площадки и двух исполнителей — самого режиссера, руководителя коллектива Т. Хамитова и совсем ма-

ленького мальчика. "Пап. а пап! — А? — Откуда все это взялось? — Что "это"? — Ну, все это — то, что вокруг?" Сын спрашивает, а отец отвечает. Это так естественно. О происхождении жизни на Земле, о Солнце, которое согревает Землю, о Вселенной... "Пап. а пап!— А?— А может все кончиться раньше? — Что именно? — Ну... жизнь на Земле... — Гм... Может. Если случится ядерная война. — А что такое ядерная война?.. А кто придумал эти бомбы?.. А зачем они их придумали?.."

Маленький мальчик Роман и несколько девочек-школьниц из сибирского города Ангарска играют этот скромный спектакль. О самих себе, о жизни, о мире детей и мире взрослых. И о том, что всем людям на Земле нужен мир. Невозможно оторваться оттого, что происходит на маленькой сцене, от детских лиц и детских глаз, простоты и естественности исполнителей, обаяния детской игры... Но вдруг перехватывает горло неожиданная глубина их недетского понимания жизни.

В спектакле несколько отдельных новелл, стихи и песни. Песни озорные — шуточные, игровые и песни серьезные — лирические. Дети рассказывают нам об американской школьнице Саманте Смит и о японской девочке, которая спешила, торопилась — хотела успеть сделать своими руками много-много бумажных журавликов, тысячи, кажется, десять тысяч... И не успела сделать всего нескольких... Японская девочка умерла от лучевой болезни. Такие бумажные журавлики оказываются в руках участников спектакля. И они дарят их нам, своим гостям и зрителям, на память... "Лети, журавлик" будоражит нашу взрослую память, тревожит ум, завораживает душу нежностью к создателям и участникам спектакля, ко всему живому на земле Взывает к защите.

Я много думал об этой работе начинающего режиссера Тагира Хамитова. Что превалирует в его спектакле— режиссура или педагогика? Наверное, педагогика. Вне всякого сомнения, перед нами чуткий, умный, преданный детям педагог, талантливый воспитатель, работа с детьми — его призвание, душевная необходимость. Но ведь это же был спектакль, театральное действие, зрелище. Хорошо режиссерски организованное, точное по стилю и по вкусу, выверенное по логике сценического действия и по выразительным средствам. Спектакль по-детски чистый и не по-



детски тревожный, спектакль, никого не оставивший равнодушным. Это был театр.

"Пап. а пап!— А?— Откуда все это взялось?— Что "это"? — Ну. все это — то, что вокруг?.."

Живое создается живым.


[1] *Свободин А.* Сезон обещает быть... // Литературная газета 1979 К) января

[2] Театр 1979 №4. С. 104.

[3] *Берковский Н Я* Станиславский и эстетика театра // Литература и театр. М. 1969. С 199.

[4] *Рудницкий К Л.* О режиссерском искусстве Товстоногова // *Товстоногов Г А* Зеркало сцены. Л.. 1980 Кн. 1. С. 10.

[5] *Марков П А.* О театре: В 4 т. М.. 1974. Т. 2 С 65, 73.

[6] *Мейерхольд В Э.* Статьи, письма, речи, беседы: (1917—1939) М. 1968 4.2. С 488

[7] См.: там же. С. 536.

[8] *Ильинский И.* Сам о себе. 1С, 1962. С. 111.

[9] *Гарин Э ПС* Мейерхольдом. М., 1974. С. 118

[10] *Гладкое А К.* Театр: Воспоминания и размышления. М., 1980. С. 301. 278. 324.

[11] *Брехт Б* Театр. М., 1955. Т. 2. С. 220

[12] Термин "сценография" был впервые прехтожен сачим Крэгом

[13] См.: *Бачелис Г И* Шекспир и Крэг М. 1983. С. 174.

[14] Тамже. С. 172.

[15] Там же. С 176.

[16] Там же. С. 304.

[17] Там же. С. 302.

[18] *Станиславский К С.* Собр. соч : В 8 т М.. 1969. Т. 7. С. 433

[19] О. Л. Книппер-Чсхова. Переписка (1896—1959). Воспоминания об О Л. Книппер-Чеховой М.. 1972. Ч. 2.С. 105—106

[20] См.: *Бачелис Т. И.* Шекспир и Крэг. С. 261—262.

[21] *КооненА.* Страницы жизни М„ 1975 С 113

[22] *Беньяш Р.* Режиссер оживает в актере "Режиссура в пути. М ; Л . 1966 С 56.87

[21] *Бирман С Г* Судьбой дарованные встречи. М.. 1971. С. 271.

[24] *Виноградская И Н.* Летопись жизни и творчества К С Станиславского. М . 1971. Т. 2. С. 317.

[25] *Сулержицкий Л А.* Крэг в Художественном театре // Л. А. Сулержицкий (Сборник]. М.. 1970. С. 340

[26] *Мейерхольд В Э.* Статьи, письма речи, беседы. 4.1. С. 69. (Курсив Вс Мейерхольда. —А Б)

[27] *Станиславский К С.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. С. 165

[28] *Строева М Н* Режиссерские искания Станиславского 1898—1917 М. 1973 С. 373

[29] *Станиславский К С.* Статьи, речи, беседы, письма М., 1953 С. 689–690

[30] Последние открытия Станиславского— событийный разбор, метод действенного анализа пьесы и роли — были внедрены в практическую жизнь нашего театра благодаря усилиям непосредственных учеников и продолжателей Станиславского— Кедрова и Топоркова, получили свое дальнейшее развитие в творческой, исследовательской и выдающейся педагогической деятельности Попова и Кнебель. Найденные Станиславским новые методы работы принесли блестящие художественные результаты в спектаклях, поставленных в дальнейшем Товстоноговым и Эфросом, Туманишвили и Пансо. Ефремовым и Гончаровым. Шатриным и Львовым-Анохиным... Последним рсжиссерско-иедагогическим открытиям Станиславского посвящена серьезная и обширная научно-исследовательская литература.

*Станиславский К С.* Статьи, речи, беседы, письма С. 689

[32] Там же. С. 690.

Вл. И. Немирович-Данченко о творчестве актера М., 1973 С 185

[14] Там же С. 327.

[15] *Соловьева И* Немирович-Данченко. М.. 1979. С. 224.

^*Станиславский КС.* Статьи, речи, беседы, письма. С. 472. (Разрядка К. С. Станиславского. —*А. Б.)*

[17] *Немирович-Данченко Вл П.* Театральное наследие. М.. 1952. Т. 1. С. 174.

[18] *Станиславский К С.* Статьи, речи, беседы, письма. С. 470.

*Станиславский К. С.* Из записных книжек: В 2 т. М., 1986. Т. 2. С. 193.

[40] Там же. С. 376.

[41] *Станиславский К С.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 2. С. 355.

[42] Евгений Вахтангов: Сборник. М„ 1984. С. 274.

"*Строева М Н* Режиссерские искания Станиславского: 1917—1938 М , 1977. Т. 2. С. 394.

[44] *Товстоногов Г А.* Зеркало сцены. Л., 1980. Кн. 2. С. 39.

[45] Евгений Вахтангов: Сборник. С, 276. (Курсив Вахтангова. — *А. Б.)*

""*Жихарев С П.* Записки современника: Воспоминания старого театрала. М.;Л., 1955. С. 617.

"*Аксаков С Т.* Яков Емельянович Шушерин и современные ему театральные знаменитости//Собр. соч.: В 4 т. М., 1955. Т. 2. С. 351—353.

[48] *Пушкин А С.* Мои замечания об русском театре/ЛЛолн. собр соч.: В 10 т. М., 1964. Т. 7. С. 9

[АЧ] *Кони Ф'А.* Иван Афанасьевич Дмитриевский//Пантеон русских и всех европейских театров. 1840. Кн. 3. С. 96.

[50] Евгений Вахтангов: Сборник. С. 276.

" *Нейгауз Г Г* Размышления, воспоминания, дневники... М . 1983. С. 46.

"Там же. С. 47.

"Среди учеников Г. Г. Нейгауза по Московской консерватории выдающиеся музыканты современности, великие пианисты XX столетня Эмиль Гилельс и Святослав Рихтер.

[54] *Нейгауз Г. Г.* Размышления, воспоминания, дневники... С. 56

"Там же. С. 47

[56] Там же. С. 56.

[57] Там же. С 83



[58] *Туманишвили М* Заметки старого ворчуна *II* Театральная жизнь. 1986. S« 19 С. 14—15.

"Там же. С. 15.

[60] *Туманишвили М И.* Режиссер уходит из театра. М., 1983. С 272.

[61] *Смелянский А.* Песочные часы //Современная драматургия. 1985. № 4 С. 217.

[62] Цит. по: *Прокофьев Вл.* В спорах о Станиславском. М.. 1976. С. 49.

*Белинский В. Г.* Александрийский театр // *Белинский В Г* Собр. соч : В 9 т. М., 1981. Т. 7. С. 220. Т. 2. С. 288

[64] *Герцен А. И.* Собр. соч.: В 30 т. М.. 1956. Т. 17 С. 259 (Курсив мой. — *А. Б.)*

*Парков П. А.* О Качалове // В. И Качалов: Сборник статей, воспоминаний, писем. М.. 1954. С. 103.

[m] *Станиславский К С.* Работа над ролью ("Ревизор"): Реальное ощущение жизни пьесы и роли // Собр. соч.: В 8 т. Т. 4. С. 332.

[67] Там же С. 342. (Курсив мой. — А. Б.)

[68] *Чехов М* Литературное наследие: В 2 т. М.. 1986. Т. 2. С. 267.

[09] *Гиацинтова С. В.* С памятью наедине. М., 1985. С. 204.

[70] *Кнебель М О.* О Михаиле Чехове и его творческом наследии // *Чехов М* Литературное наследие: В 2 т. Т. I. С. 10—11.

*Пушкин А С.* Поли. собр. соч.: В 16 т. М ; Л , 1937—1959. Т. II. С. 32.

[72] *Чехов М.* Литературное наследие: В 2 т. Т. I. С. 368. (Выделено Чеховым — *А. Б.)*

[7>] *Кнебель М О.* О Михаиле Чехове и его творческом наследии *II Чехов М* Литературное наследие: В 2т. Т. I. С. 13. (Кнебель пишет, что роль Фрэзера принесла Чехову "неслыханный успех". —*А. Б.)*

[74] Русские писатели XIX века о Пушкине Л., 1938 С. 164

" *Чехов М.* Литературное наследие: В 2 т. Т. I. С. 352—353.

'"Там же. С. 353.

[11] *Кнебель М О.* Михаил Чехов об актерском искусстве// *Чехов М.* Литературное наследие: В 2 т. Т. 2. С. 11-12.

[78] *Чехов М.* Литературное наследие: В 2 т. Т. I. С. 368 (Выделено Чеховым — *А. Б.)*

"Ежегодник МХТ за 1945 г. М , 1948. Т. 2. С. 359.

'*Станиславский К С.* Собр. соч.: В 8 Т. Т. I. С. 125.

[41] Евгений Вахтангов: Сборник. С. 159.

[12] *Марков П А.* Правда театра М , 1965 С. 293. 298.

[8)] Цит. по: Евгений Вахтангов: Сборник. С. 429.

[84] *Берковский Н. Я.* Станиславский и эстетика театра // *Берковский Н Я* Литература и театр. С. 272.

[8<] Там же.

[84] *Толстой Л. Н.* Поли. собр. соч.: В 90 т. М.. 1935 Т. 54. С. 34.

[87] *Юрский С Ю.* Кто держит паузу. Л., 1977. С. 51.

"Там же. С. 48.

[89] *Чехов М.* Литературное наследие. В 2 т. Т. I. С. 90.

Там же С 90—92 (Курсив Мих Чехова. — *А Б.)*

[91] *Марков П А.* Правда театра. С. 255.

[92] *Товстоногов Г. А.* Лицо и зеркало // Советская культура. 1986 6 сентября

[93] *Толстой Л. Н.* Собр. соч.: В 22 т. М, 1984. Т. 19–20. С. 346 (Разрядка моя. — *А. Б.)*

[94] *Чехов М.* Литературное наследие: В 2 т. Т. 1. С. 83–84

[95] См.: *Станиславский К. С.* Из записных книжек. Т. 2. С. 293.

[96] Евгений Вахтангов: Сборник. С. 383.

[97] *Мацкин А П.* Перечитывая Вахтангова//Евгений Вахтангов: Сборник.С. 507. (Курсив А .Чайкина — *А Б.)*

[98] Евгений Вахтангов: Сборник.С. 239.

[99] *Волков Н Д.* Вахтангов//Евгений Вахтангов: Сборник. С. 461.

[100] *Тихомирова Н* Из воспоминаний//Евгений Вахтангов: Сборник. С 446

[101] *Товстоногов Г А* Зеркало сцены. С. 233.

## ОГЛАВЛЕНИЕ


*Павел Любимцев.* Возвращение к простым истинам.....3

**АКТЕР И ОБРАЗ**

Глава первая

АКТЕР И ВРЕМЯ.....13

*"Что же такое театр?.."*.....13

*Законы сценической правды*.....18

*"Сорвал бороду с короля Лира..."*.....39

Глава вторая

ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ АКТЕРА И ХАРАКТЕР ПЕРСОНАЖА.....53

*Преодоление дистанции*.....53

*"Приобретатели" и "расточители"*.....59

*Главное — идти!*.....72

Заключение

ОПЫТ ЖИЗНИ И ОПЫТ ТЕАТРА.....101

*"Сочувствующий артист"*.....101

*Содержание личности и опять "про это"*.....108

**СВЕРХЗАДАЧА**

*От автора*.....117

МЫ ВЫБИРАЕМ "ТРИ СЕСТРЫ".....121

ТАЙНА ЛАБИРИНТА СЦЕПЛЕНИЙ.....133

ПОЧЕМУ ЖЕ СВЕРХ ЗАДАЧИ?.....140

ЗА ЧТО ЛЮБИЛИ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР?".....157

ПУТЬ ОТ НЕЗНАНИЯ К ЗНАНИЮ.....167
СВЕРХЗАДАЧА — КАК ДУШЕВНАЯ СУЩНОСТЬ.....207

## РЕЖИССУРА И ПЕДАГОГИКА

ВМЕСТО ВСТУПЛЕНИЯ.....233
*Почему режиссура и педагогика?*.....233

Глава первая

РЕЖИССУРА... ВРЕМЯ. МЕСТО. ПРЕДНАЗНАЧЕНИЕ.....245
*"Управляющий актерами, игрою. представленьями..."*.....245
*О "декораторах и бутафорах", "Станиславских и мейерхольдах"*.....252
*Режиссер — автор спектакля "Век атома и режиссуры "*.....266

Глава вторая

РЕЖИССЕР И АКТЕР.....289
*"...В сторону театральной педагогики"*.....289
*Режиссер-постановщик или режиссер-педагог?.. Режиссер оживает в актере*.....294
*Режиссер-учитель. "Хотите ли вы учиться?"*.....313
*Обучение или воспитание?.. Учить музыке*.....321
*Восстанавливать значение подлинного человека История собственной души. Идти от себя. Что такое "майевтика"*.....334
*Ученик выбирает учителя. Педагогика — это искание. Вопросы искусства и вопросы морали*.....349

Заключение

"ШКОЛА ДРАМАТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА".....360
*Живое создается живым*.....360

В книге использованы фотоматериалы из архива
Театрального института имени Бориса Щукина
и личного архива А. Ф. Одиноковой

Альберт Григорьевич Буров

**ТРУД АКТЕРА И ПЕДАГОГА**

Художник С. *Архангельский*
Редактор .7 *Птушкина*
Корректор *Н Медведева*
Оригинал-макет *О Белкова*

**Подписано • печать 15 11 2007 Формат 60x90/16**
**Бумага офсетная Печать офсетная Уел п л. 23.5 + 1.5 п л** им г.ік.ну **2190**
**Тираж 1000 экз.**

**Российская академия театрального искусстви - ГИТИС**
**Издательство "ГИТИС" 103999 Москва. Малый Кисловский пер . 6**
**Тел •7(495)290-35-89. факс 202-27-53**
**Отпечатано с готового оригинал-макета**
**В ГУП ППП «Типографи» "Наука"» РАН**
**121099 Москва. Шубинский пер , 6**