**Буров А. Г.**



**Режиссура**

**и**

**педагогика**

*МОСКВА «СОВЕТСКАЯ РОССИЯ» 1987*

Рецензент М. Н. Строева, доктор искусствоведения

Буров А. Г.

Б91 Режиссура и педагогика.— М.: Сов. Россия, 1987.— 160 с.— (Б-чка «В помощь художественной самодеятельности» № 23).

*Реализация режиссерского замысла через актера всегда связана с педагогикой. Эта книга посвящена педагогике режиссуры. Режиссура и педагогика — понятия разные, но соединенные воедино в процессе рождения спектакля.*

Издательство «Советская Россия», 1987 г.

**ВМЕСТО ВСТУПЛЕНИЯ**

ПОЧЕМУ «РЕЖИССУРА И ПЕДАГОГИКА»?

О чем эта книга? 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 различных 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» *(Товстоногов Г. Л. Зеркало сцены.—Кн. 1.— Л., 1980.)*.

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 ни 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 бывало 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 п е д а г о г и ч е с к а я. 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 так же 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, пьесе, 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 картину 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 профессиональную подготовку. В лучших своих спектаклях руководителям театральных коллективов Челябинска и Омска, Липецка и Ангарска, Соликамска и Брежнева, Москвы и Новосибирска удается решать профессиональные задачи достаточно высоко;'! 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-зеркало, отражающее индивидуальные качества актера, и

3) режиссер — организатор всего спектакля» *(Немирович-Данченко В. И. Театральное наследие.-Т. 1.—М., 1952.— С. 256.)*.

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» *(Немирович – Данченко В. И. Театральное наследие.-Т.1.- С.257)*.

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 и 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 *(Станиславский К. С. Статьи, речи, беседы, письма.— М, — С. 502—503.)*.

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 далеко 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 смещался 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 театрального 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 решать 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. Так же 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 — режиссер, 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. Возникнет 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 выделиться 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 свершается 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 но 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. По законам театра переживания, театра Станиславского нравственный выбор персонажа в пьесе, каждый раз требует сокровенных и честных нравственных, душевных усилий исполнителя. 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 включает в себя 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 жизнеобразующего 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 — в середине XVII века.

Театральные школы, тенденции их развития всегда находились в непосредственной зависимости от способов сценической игры и законов сценической правды своего времени. А потому если и можно говорить об истории

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.) 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 ним 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... Каждоенарушение меры отступает от назначения театра, цель которого во все времена была и будет: держать, так сказать, зеркало перед природой, показывать доблести её 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 прошлого 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 прошлого 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? 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, 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 свершался 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 великая 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 «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 значении этого понятия. Он безоговорочно подчинял все в спектакле своему замыслу. Своей 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-Мейнин-генского 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 насилия над собственной природой, не мог согласиться на ущемление своих художественных прав и интересов. Первые режиссерские театры — слаженные труппы актеров-«середняков». Спектакли без выдающихся имён и значительных актёрских 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 и даже скептическое отношение к режиссерским новациям со стороны части зрите1ей 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» *(Островский А. Н. Соображения и выводы по поводу мейнингенской труппы//0 театре.- М.; Л., 1947.- С. 193-195)*,— 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, люди бесспорно талантливые, тонкие, образованные, 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 актер и ролью, и сдирать мундир обветшалых традиций» *(Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве//Собр. соч.: В 8т.— Т. 1.—М., 1954.- С. 101, 111.)*.

Но все-таки даже лучшие из лучших, и Федотов в то 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» *(Немирович – Данченко В. И. Из прошлого.—М., 1936.)*.

Конец XIX века обозначил начало нового этапа театральной эволюции. Так же как в свое время на смену авторскому театру пришел театр актерский, так теперь на смену актерскому театру приходит режиссерский. Автор — актер — режиссер. Да, сперва был театр Эсхила, Еврипида и Аристофана, Шекспира и Лопе де Вега, Корнеля, Расина, и Мольера. Авторский театр, театр драматурга. Драматический писатель был определяющей силой, началом всех начал. Эра авторского театра самая продолжительная и значительная в театральной истории. Конец XVIII — XIX век — актерский театр, эпоха великих актеров. Театр Тальма, Кина и Леметра, Мочалова и Щепкина Мартынова и Стрепетовой, театр Сары Бернар Коклена, Дузе и Сальвини, Ермоловой и Комиссаржевской 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, надо 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»**

Вторжение режиссуры в сценическое искусство было воспринято как нечто всерьез угрожающее самой природе театра, в фигуре театрального режиссера виделась опасная разрушительная сила.

...Кто, кто был этот новый Хозяин сцены, в чьи руки переходила теперь судьба и драматурга и актера? Кто же это взваливал на свои плечи бремя великой ответственности за судьбу Театра? Режиссер?.. Режиссер, еще недавно исполнявший такие скромные обязанности в театре, служивший ему так, 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 брался 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...» *(Анненский Ин. Книги отражений.— М., 1979.—С. 483. (Курсив Анненского Ин.— А. Б.)).*

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 «товарища 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 стали просто декорациею: не грим стал дополнением к лицу, а лицо дополнением к гриму, не костюм — дополнением фигуры, а фигура — дополнением костюма...» *(Кугель А. Театральные заметки//Театр и искусство— 1907 — №9— С. 124.).*

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 натуральнейшем, 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 к 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 раз дело до 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 объединило одно: то, что, как заметил еще мудрый А. Н. Островский, «режиссер 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» *(Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве.—С. 129.)*. 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 нетолько 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».

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» *(Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве.— С. 130—131.)*. 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 своп 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 «Урисле Акосте» и «Отелло» исторические и бытовые подробности заслоняли 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 Дарений 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 объяснение 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 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» — открытие нового Художественно-Общедоступного театра. Дают «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 слова 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» *(Полякова Е. Станиславский.—М.. 1977.—С. 137.)*. Многие артисты впервые знакомятся в этот день друг с другом. Зачитывается телеграмма от Немировича-Данченко («Душою всегда вами...»), Станиславский произносит речь: «Если мы с чистыми руками не подойдём 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» *(Станиславский К. С. Статьи, речи, беседы, письма — С. 100—101).*

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» *(АлперсБ. В. О Чехове//Искания новой сцены.— М 1985 — С. 164.)*.

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 о 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» *(Алперс Б. В. О Чехове//Искания новой сцены.—М., 1985.— С. 166).*

Персонажи чеховских пьес, как правило, из среды российской трудовой интеллигенции — обыкновенные люди. Обыкновенные, каких много... Врачи, гимназические учителя, офицеры, помещики... член земской управы, литератор, купец, актриса, управляющий... Внешняя их жизнь обыденна и прозаична, 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 искания 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» *(Строева М. Н. Режиссерские искания Станиславского.— М-. 1973.— С. 366—367.)*. 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, и защищать 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 (ныне — проезд Художественного театра), 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. Новое здание строителя театра 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.

«Сладко замирало у меня сердце, когда в зале медленно угасал свет, мелодично и таинственно звучал 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, иСтаниславский восклицал: «Как можно аплодировать страданиям своей матери, сестры или брата?!» И аплодисменты были изгнаны из стен этого храма» *(Захава Б. Е. Современники.—М., 1969.—С. 17.)* .

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 чеховскими героями, прийти «в гости» к сестрам Прозоровым, чтобы, вернувшись домой, жить полученными впечатлениями пять-шесть лет, до следующей поездки.

...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...» *(Цит. по: Соловьева И. Н., Шитова В. В. Станиславский.— М., 1985.— С. 59.)*.

Пьесы Чехова (драмы, 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» *(Алперс Б. В. О Чехове.- С. 165.)*.

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 своём 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» *(Цит. по: Ежегодник МХТ за 1934 г.— М., 1945.— С. 592.)*.

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 творчества 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: создать Московский Художественный театр, дать жизнь многим студиям, в том числе студии Мейерхольда па 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 советские режиссеры Евгений Вахтангов и Всеволод Мейерхольд — тоже ученики Станиславского. Самые лучшие стали 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, 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, чтоб 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, которому до конца поверил, кем стал жить и кем стал измерять жизнь...

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». Эта Правда день за днем ломает меня и, если я не успею стать лучше, то только потому, что очень многое надо побеждать в себе...» *(Евгений Вахтангов: Сборник.— М., 1984.— С. 306—307.).*

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?!» *(Мейерхольд Вс. Э. Статьи, письма, речи, беседы.—Т. 2.— М., 1968.- С. 436.).*

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 актеры, литераторы, философы, 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 был театр 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 Джордже Стрелера, Анатолия Эфроса, Георгия Товстоногова и Роберта Стуруа, театр Ирда или Ефремова, Гончарова или Захарова; а в самое последнее время называем имена Васильева, Додина, Некрошюса, 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 театре в целом, если бы режиссер не решал творческую судьбу каждого спектакля в отдельности, то есть если бы режиссер не был автором спектакля в современном театре.

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...» *(Товстоногов Г. А. Круг мыслей.— Л., 1972.— С. 28.)*

Спектакль в современном театре — результат самостоятельного творчества режиссера, и это другое искусство, нежели пьеса, литература, драма. В этом смысле можно сказать, что режиссер — автор спектакля в большей степени, чем драматург. Пьеса может существовать и сама по себе, изолированно от театра. Пьеса всегда одинакова. Спектакли по этой пьесе — всегда разные. Известно, что за два года до премьеры в Москве «Чайка» позорно провалилась в Петербурге, в Александринском театре. Как явление театральной культуры «Чайка» не была той знаменитой «Чайкой» до тех пор, пока ее не поставили на сцене Художественного театра.

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 создания спектакля, в любой их последовательности...» *(Товстоногов Г. А. Круг мыслей.— С. 28.)* — говорит Г. А. Товстоногов.

Режиссура — это искусство создания целостного театрального произведения, которое любой драматургический материал воспринимает как импульс к самостоятельному сценическому творчеству.

Режиссура — искусство авторское. В процессе режиссерского творчества создается новое произведение нового искусства — театральный спектакль. Разумеется, что 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...

«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?..» *(Белинский В. Г. Литературные мечтани драме и театре-В 2 т.-Т. 1.—М., 1983.—С. 13.)*Должно быть, каждое время по-своему отвечает на этот романтический вопрос такого глубокого и тонкого ценителя театрального искусства, как В. Г. Белинский.

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.

Очевидно, что по масштабу проделываемой работы режиссер — чрезвычайная функция современного театрального организма, орган его жизнеобеспечения, его центральная нервная система. Искусство режиссуры — тончайшее, единственно возможное в каждом отдельном случае соединение между собой всех «что», всех «кто» и всех «как» театрального процесса.

«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» *(Владимиров С. В. О творческой режиссуре//Режиссура в пути.— Л.; М., 1966.— С. 97)..*

«Что» и «как» в режиссуре — это взаимоотношения режиссера и а в т о р а (с его эпохой, средой, социальными обстоятельствами), режиссера и актера, режиссера и времени, в котором сам он живет и ставит данный спектакль.

Режиссер ответствен и за логику соединения всех художественных структур спектакля, и — это, быть может, самое главное — за сопряжение театра с жизнью.

Театр — самый современный из всех видов искусств. Театральный спектакль — явление сегодняшнее и никаким другим быть не может. Потому что актерское искусство доступно только современнику — тому, кто сидит сегодня в зрительном зале. Великие произведения литературы, архитектуры, музыкального или изобразительного искусства живут веками, тысячелетиями. 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. Театр просто обязан быть понят и принят сейчас, сегодня, во время спектакля. 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. Театральное зрелище не может состояться, оно просто не в силах родиться, случиться без полноценного соучастия зрительного зала.

Не только в соединении многих искусств — «всех средств и всех оружий» — великая сила театра, но в том, прежде всего, что, как никакое другое, искусство театра ежедневно, ежечасно связано с самой жизнью. Это, должно быть, главное в специфике театра — его прямая зависимость от времени, от жизни общества и живого натурального человека как внутри театра, так и вне его, в самой реальной действительности.

Б. В. Алперс называет 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 зрительном зале и на сцене делает театр крайне не защищенным...» *(Алперс Б. В. Театральные очерки: В 2 т.— Т. 1.— М., 1977.-С. 213—214.)* 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, 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, что угадать, найти гармонию такого соединения, обнаружить, наладить и выявить эту связь — пьесы, коллектива, реальной действительности — искусство режиссуры.

Режиссура — это связь. Связь актеров на сцене друг с другом, материала пьесы с актерами, связь жизни автора с нашей жизнью. То есть связь — через спектакль и актеров — автора с публикой. Его проблем и его времени — с духовными запросами и потребностями сегодняшнего зрительного зала. Оказываются связанными между собою разные эпохи и разный быт, разные уровни понятий и разные жизни. Прошлое — с настоящим.

Режиссура — это связь мира сцены с жизнью зрительного зала. И связь эта всегда насыщена информацией не только о том, что заключено в тексте пьесы, но и о сегодняшней жизни театра и публики, о реальной действительности мира за стенами театра. В этом, в частности,— современность искусства театра в любой классической пьесе.

Для того чтобы добиться соответствующего уровня современности в звучании материала пьесы и дыхании спектакля, режиссер должен идти в замысле спектакля 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 режиссерского 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, ты сам общаешься с нею, и в этом залог собственного творчества» *(Берковский Н. Я. Литература и театр,—М., 1969.—С. 267.)*.

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, его 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. Ведь в пушкинском «Борисе Годунове» нам важнее всего другого сам Пушкин, мир Пушкина. И взгляд Пушкина — на народ и правителя, на мир и историю. Понять гоголевского «Ревизора» — не просто разобраться в комедии ошибок, приключившейся с петербургским чиновником Хлестаковым и провинциальным городничим по фамилии Сквозник-Дмухановский. Это было бы не так уж и сложно. Трудность в другом — понять самого Гоголя. Попытаться проникнуть в его душевное устройство, постичь фантасмагорию гоголевского мировосприятия — вот задача. А ставя чеховские «Три сестры», мы будем иметь дело не просто и не только с частной историей Прозоровского дома, но вступим в общение со всем творческим и духовным миром самого А. П. Чехова.

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.

В переписке Л. Н. Толстого есть замечательное письмо Н. Н. Страхову от 23 апреля 1876 года, в котором идет речь о работе над «Анной Карениной». 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 тот самый, который я написал, сначала...» *(Л. Н. Толстой о литературе.— М., 1955.— С. 155.)*

Но есть в письме Толстого еще одна поразительная мысль. Удивительное открытие из области психологии творчества, необычайнейшее по тонкости прикосновение 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...» *(Там же.- С. 155.)*

Критик А. Смелянский написал однажды в театральной рецензии «о тайне лабиринта сцеплений, в котором, по слову Толстого, заключена сущность искусства». Думается, что сам феномен искусства 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 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. И 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.

Мы знаем, что открытия плеяды великих физиков начала века произвели гигантский, непредсказуемый переворот в естественнонаучной картине мира. Так же и появление режиссуры — до чрезвычайности изменило лицо театра, его структуру и порядки, устоявшуюся, привычную картину театрального мира.

Мы знаем и то, что история развития науки XX века — ядерной физики, математики, генетики, медицинских знаний — история драматическая. И не все достижения научной цивилизации были употреблены во благо. Нелепо, конечно, сравнивать беды и драмы научно-технического прогресса с бедами театральными, не следует сопоставлять несопоставимое. Но можно говорить о некоторых общих тенденциях в развитии цивилизации и культуры XX века.

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, не идет уже теперь 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 кибернетика!). Сделалась необходимой. И не только в кино, на радио и телевидении, но и в цирке и 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 зрелища—эстрадного или спортивного, обрядового или развлекательного, назидательного, нравоучительного, публицистического.

Можно вспомнить, правда, что и раньше существовали и народные обряды, и церковный церемониал, а балаган или цирк появились задолго до Станиславского и Мейерхольда. Но, во-первых, старые традиции публичных зрелищ и обрядов держались столетиями, не нуждались в постановочных усовершенствованиях и, следовательно, в притоке новых сил специалистов-постановщиков, а во-вторых, 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 — явлением массовым. 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 культпросвстучилищ и институтов культуры, институты искусств, театральные вузы. Выпускаются специалисты для работы в театрах профессиональных и народных, в театральных коллективах и клубных 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 больных проблем сегодняшнего театра — весьма часто встречающееся несоответствие между амбициями режиссера, его практически неограниченными художественными полномочиями и административными возможностями и его реальной, истинной режиссерской квалификацией, профессиональной компетенцией, его моральным и творческим правом 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, обладающих малой культурой, узким кругозором, склонных к демагогии, людей, по сути, аполитичных, жестоких, негуманных. Случается, что эти люди обладают способностями и даже талантом постановщика спектакля, но разве этого достаточно?.. Даже хороший спектакль не стоит искаженной судьбы актера, униженного человеческого достоинства, которое, увы, нередко встречается в репетиционном процессе и порой выдается за законные издержки режиссерского характера. Хам не может быть художником.

За последние пятнадцать лет шел процесс 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» *(Сов. культура.— 1986.— 6 дек.)*.

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 пользоваться 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 сценического 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 истории отечественной режиссуры, тех ее страниц, которые связаны с именем Всеволода Эмильевича Мейерхольда, и в частности с лучшим, как утверждают многие, спектаклем Мейерхольда — гоголевским «Ревизором».

В. Э. Мейерхольд был, кажется, единственный, кто не постеснялся в буквальном смысле слова афишировать свое режиссерское 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 драматического 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»,— пишет К. Л. Рудницкий*(Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд.—М., 1969.—С. 376.).*

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 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 3. 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, оказавшисьперед лицом ее гибельной доступности, он тотчас забывал все, что должен был рассказать. Он пожирал 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 зеркалом, 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 появился на сцене будущий режиссер Валентин Плучек» *(Рудницкий К- Режиссер Мейерхольд.—С. 363—365.)*,— 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» *(Цит. по: Кристи Г. Возвращение к Станиславскому//Встречи с Мейерхольдом.— М., 1967.— С. 580.)*.

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» *(Товстоногов Г. А. Зеркало сцены.— Кн. 1.— С. 71—72. 54)*. 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 ярких, значительных произведений авторской режиссуры — в «Истории лошади» Товстоногова и Розовского, «Кавказском меловом круге» Стуруа, в спектаклях Театра на Таганке и театра имени Ленинского комсомола, в работах Васильева, Додина, Некрошюса, 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, в 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» *(Товстоногов Г. А. Зеркало сцены. —Кн. 1.—С. 79.)*. Значит, не всегда мы с своей работе до этих границ и добираемся... Не всегда, наверно, и 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 карнавала, 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 В. 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 Ее 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 он 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 вмещалось в него тех узнаний из того 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 поддастся рассудочному учету, не вызывает желания перехитрить эту форму остроумием рассудка» *(Чехов М. Об искусстве актера//Литературное наследие: В 2 т.—Т. 2.—М., 1986.—С. 90—91. (Курсив М. Чехова.—Л. Б.))*.

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 Мих. 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 п р о ц е с с а 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.

Мих. 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.

Так вот, только тогда, когда с режиссером «случилось», можно начинать, всерьез браться за дело — придумывать, сочинять, выстраивать, ставить спектакль. Для того чтобы знать, узнать, как ставить спектакль, режиссер должен в какой-то момент «обжечься» этим новым знанием. Оно должно его настигнуть, как некая стихия, как особенное состояние души. Это есть у Толстого: «...состояние души художника, из которого вытекает произведение искусства, есть высшее проявление знания, откровение тайн жизни»*(Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 20 т.-Т. 15.-М.. 1964. С. 43.)*. Сам процесс созидания спектакля, постижение его идеи, смысла и цели, его эстетики и стилистики, содержания и формы, словом, весь процесс творческой режиссерской работы становится для режиссера новым самостоятельным знанием («узнанием» — по Чехову), содержанием и состоянием его души.

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 для 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» *(Товстоногов Г. А. Зеркало сцены.— С.11О.)*.

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. Содержание это будет наполнено режиссерской индивидуальностью, личностным отношением режиссера и к миру пьесы и к миру самой жизни. Это содержание будет вбирать в себя эмоции, настроения, психологический климат и прочие реалии сегодняшнего дня. И только такое, насыщенное самостоятельным смыслом и значением содержание театрального спектакля становится людям нужным, важным, необходимым. Такой спектакль мы называем современным.

...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 негого мерина по кличке Холстомер — мюзикл?!! Вывести на сцену лошадиный табун, заставить лучших актеров одного из самых лучших 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. Л. Товстоногова, стал выдающимся явлением театральной культуры, а исполнение Е. А. Лебедевым роли Холстомера — одним из вершинных достижений актерского искусства последнего двадцатилетия. 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 Доме культуры медицинских работников. И прекрасный этот спектакль, последняя премьера любительского коллектива Розовского в ДК медиков, стал визитной карточкой нового московского профессионального театра — Театра-студии «У Никитских ворот».

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 *(Автор имеет в виду работу с прозой А. Морозова в челябинском «Манекене» («Белый пароход» Айтматова), опыты поэтического театра Р. Гринберг в Иваново, 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.)*.

В докладе К. Ю. Лаврова на Учредительном съезде было подчеркнуто, что любительское движение стало «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.

На январском (1987 г.) Пленуме ЦК КПСС были названы многие причины, породившие негативные тенденции и застойные явления в жизни нашего общества в последние годы, и в том числе в сфере культуры и искусства. «Элементы социальной коррозии», кризис духовных, нравственных ценностей в обществе, процветание потребительства, делячества, беспринципности и бездуховности не могли не проникнуть во все сферы жизни, не могли не сказаться 'на деятельности такого зависимого от реалий действительности организма, как театр. Начавшаяся в стране перестройка — революция не только экономического, социального, управленческого порядка; она подразумевает, предполагает и серьезнейшие изменения в общественном сознании, в духовной жизни общества.

**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 массовости «охвата»; в ущерб качеству: глубине, содержательности, уникальности. Так или иначе, навязывается, внедряется в обиход жизни псевдокультура, субкультура, подделки 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 па 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.

Уникальность самого творческого процесса в театре — в его публичности, прилюдности. Именно это и создает особенный уровень открытости и доверительности в отношениях между сценой и публикой. Как необходим сегодняшнему зрительному залу театр с чуткой живой душой и честной мыслью! Он должен обязательно к нам вернуться, такой театр — живой души и содержательной мысли...

Актер — душа театра. Он один вступает в непосредственный контакт с залом. 'В его руках судьба спектакля. Или — или. «Самое существенное в театре — это живой человек, актер с живым телом и живой душой, который служит театру орудием,— пишет Н. Я. Берковский,— Театр изображает живых людей через людей же, не через условные знаки, как литература или же отчасти живопись. Современные художники любят вводить в картину, на холсте написанную, подлинные вещи или их обломки, спичку, спичечный коробок, тряпицу, папиросу. Сцена поступает куда радикальнее. В сценическую композицию на все роли вводятся подлинные, из натуры призванные натурные люди в полный свой рост. Сцена пишет актером, как живописец кистью... Актер может на сцене добиться и впечатления величайшей истины и дойти до самой бесстыдной лжи. Либо он все на сцене подчинит своей человеческой подлинности, либо он должен утопить ее, истребить о ней воспоминание» *(Берковский Н. Я. Станиславский и эстетика театра//Литература и театр.— М., 1969. – С. 204 – 205.)*

Да, такова извечная альтернатива творческого процесса: либо — либо. Но, может быть, именно сегодня вопрос этот должен быть поставлен с особенной категоричностью. Либо мы сможем добиться в своих спектаклях величайшей истины — художественной правды, пронзительности и человеческой подлинности исполнителя на сцене,— либо пойдем по исхоженным путям искусственности, банальности, приблизительности и обмана. И дойдем до самой бесстыдной фальши и лжи.

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 только 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.

**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 мизансценические 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 для 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» *(Свободин А. сезон обещает быть…//Лит. газ.- 1979.- 10 янв.)*. 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 драматические 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 купле-продаже, а к результатам своего труда — как к чему-то, почти совершенно от нас не зависящему» *(Театр,— 1979.— № 4.— С. 104.)*.

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 нации созерцает самое себя, любуется собой, совершенствует себя» *(Борковский И. Я. Станиславский I! эстетика театра.— С. 199.)*2.

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 сотворчество, в счастье и радость, и зависимость 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. И с 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 общетеатральном процессе — режиссерам, драматургам, театральным организаторам. Разумеется, что теперь уже больнее других достается режиссуре. На ее голову — синяки и шишки.

«Период «сверхактивность» режиссуры, ее самодовлеющего влияния на строительство спектакля не мог не сказаться на состоянии исполнительского мастерства. Когда постановочные приемы преобладают, актер, естественно, подстраивает себя к ним, приспосабливается,— пишет ведущий актер московского театра имени Ленинского комсомола Олег Янковский.— Больше того: мы научились не только приспосабливаться к режиссерскому приему, но и прятаться за него. Чего ты не «дотянул», режиссер прикроет звуком, светом, поворотом круга... Мы потихонечку стали превращаться в иждивенцев, в людей, обслуживающих замысел постановщика, перестали чувствовать себя творцами, равноправными соавторами спектакля» *(Янковский О. Потребность в диалоге//Правда — 1981 — 10 стр.)*. Думается, что суждения Янковского ближе к истине, чем многие другие, потому что в них связаны причины со следствием.

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 противоестествен, он противоречит самой природе театра, его стихии коллективной игры, условиям его творческого сообщества, совместного способа производства. В театре все взаимосвязано и взаимообусловлено. И только неразрывное, друг от друга зависящее соединение, сцепление всех понятий и компонентов вместе образует целое — искусство театра, театральный спектакль. 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 должен быть режиссер-педагог. Оба качества, и то и другое,— 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 преимущественное дарование 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, для актера мощным импульсом к свежему самостоятельному творчеству. «Не как 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 предоставлена актерской индивидуальности и тем заметнее, ярче бывает в таком коллективе каждая актерская удача.

Это 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, выверенные по метроному. Тут 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» *(Рудницкий К.Л. О режиссёрском искусстве Товстоногова // Товстоногов Г.А. //А. Зеркало сцены. Кн. 1. – с.10)*.

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. Профессия режиссера — поприще многофункциональное. 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 — принадлежность исключительно режиссуры школы Станиславского. Художники же иного толка, лидеры других театральных направлений творчеством актера 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 для 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 актеров, 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 мироощущением Мейерхольда» *(Марков П. А. О театре: В 4 т.— Т. 2.— М., 1974.— С. 65, 73, 76)*.

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 актера, режиссера) задания» *(Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи беседы. Т 2- С. 488.)*. 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, 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 психеей, основан на проникновенном знании души человеческой» *(Там же.— С. 536.)*.

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 ограниченных внешними, часто формальными приемами возможностей и открыл для меня новые возможности — быть более живым, реалистическим человеком на сцене... Мейерхольд мне помог расширить возможности перевоплощения... найти в самом себе живые и смелые краски» *(Ильинский И. Сам о себе.— М., 1962.— С. 111.)*.

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 детскости и чистоты и 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...» *(Гарин Э. П. С Мейерхольдом.— М., 1974.—С. 118.)*. 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!» *(Гладков А. К. Театр: Воспоминания и размышления.— М., 1980.— С. 301, 278, 324.)*.

Иной, отличной от всего, что прежде было в театре, и в частности от принципов и Станиславского и Мейерхольда, была школа актерского мастерства у Брехта. Другое дело, что 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 реалистического театра место лишь живым людям, людям во плоти и крови, со всеми их противоречиями, страстями и поступками. Сцена — не гербарий и не музей, где выставлена набитые чучела. Задача актера — создавать образы живых, полнокровных людей. И они живут на сцене не вопреки, а благодаря нашим принципам» *(Брехт Б. Театр//Собр. соч.: В 5 т.— Т. 2.— М.,1955.—С.220.)*.

Практика Брехта-режиссера вступала иногда на наши: глазах в. очевидные противоречия с его теоретическим! предпосылками. В частности, способ существование Е. Вайгель в «Мамаше Кураж» во время гастролей «Берлинер ансамбля» в Москве в 1957 году не оставил у на сомнений в том, что Елена Вайгель — актриса подлинной органики, живущая на сцене по законам, ни в чем ж противоречащим законам, эстетике театра Станиславского ни по части проживания, ни в плане настоящего перевоплощения исполнительницы в образ матушки 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 нашего 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 мечталось Крэгу 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» *(Термин «сценография» был впервые предложен самим Крэгом.).* 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» *(Бачелис Т. И. Шекспир и Крэг.— М., 1983.—С. 174.)*.

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» *(Бачелис Т. И. Шекспир и Крэг. С. 172.)*.

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» *(Там же.— С. 176.)*.

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 Скоффилд — Гамлет у Брука и Гамлет — Высоцкий, Лебедев — Холстомер, 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» *(Бачелис Т. И. Шекспир и Крэг.—С. 304.)*.

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 задуманного. 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 других центральных 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...» *(Бачелис Т. И. Шекспир и Крэг.— С. 302.)*.

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 и 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» *(Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т.— Т. 7.— М., 1969. – с.433))*

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 не прерывная, 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 для 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?» *(Книппер-Чехова.—Ч. 2.—М., 1972.— С. 105—106.)*.

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» *(Бачелис Т. И. Шекспир и Крэг.—С. 261—262.)*. (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» *(Коонсн Алиса. Страницы жизни.—М., 1975.—С. 113)*.

На премьере «Мышеловка» имела оглушительный успех. Овация была такова, что в конце III такта режиссура в полном составе (Крэг, Станиславский, Сулержицкий) и Качалов должны были несколько раз выйти па 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. Музыкальное и мизансценическое изящество дворцового представления, внятно, определенно разыгрываемая пантомима бродячих комедиантов. Нарастающее напряжение «охоты» Гамлета за Клавдием. Смятение Короля, встретившегося, 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 постороннего, 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» *(Бениьяш Р. Режиссер оживает в актере// Режиссура в пути — М.; Л., 19С6.— С. 56, 87. (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 лишили себя счастья, какого своим чрезвычайным режиссерским дарованием вы вполне заслужили» *(Бирман С. Г. Судьбой дарованные встречи.—М., 1971.—С. 271.)*.

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: в том 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 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» *(Виноградская И. Н. Летопись жизни и творчества К. С. Станиславского.— Т. 2,— М., 197!.—С. 317)*...

Эдвард Гордон Крэг — славный театральный Дои Кихот. «Вечный изгнанник», как его называли, Рыцарь Печального Образа, всю жизнь странствовавший по Европе, вдали от своей родины. Великий бессребреник, мечтатель и максималист... Да, права, наверно, 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,— скажет в 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» *(Сулержицкий Л. А. Крэг в Художественном театре// Сулержицкий Л. А.— М., 1970.— С. 340.)*. 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 из всех выдающихся режиссеров столетия, кто не создал своей актерской школы. Крэг не был режиссером-педагогом. По призванию своему не был режиссером — учителем актеров.

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...» *(Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы.— Т. I.— С. 69. (Курсив Мейерхольда.— А. Б.)).*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» *(Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т.—Т. 8 —С 165).*

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 для актера. 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» *(Строева М. Н. Режиссерские искания Станиславского. 1898—1917.—М., 1973.—С. 373.)*.

За два года до смерти, в апреле 1936 года, К. С. Станиславский провел две беседы с мастерами Художественного театра. Опубликованные более тридцати лет назад стенограммы, объединенные под общим названием «Две беседы об искусстве режиссера и актера», являются одним из самых значительных документов в теоретическом наследии Станиславского. «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» *(Станиславский К. С. Статьи, речи, беседы, письма.— С. 653. (Разрядка К. С. Станиславского.— А. Б.)*.

...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» *(Там же.— С. 689-690.)*.

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 *(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 эти годы Товстоноговым и Эфросом, Туманишвили и Пансо, Ефремовым и Гончаровым, Шатриным и Львовым-Анохиным. Последним режиссерско-педагогическим открытиям Станиславского посвящена серьезная и обширная научно - исследовательская литература).*

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 него 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» *(Станиславский К. С. Статьи, речи, беседы, письма.— С. 689.)*. Станиславского волновала педагогика. Он был озабочен воспитанием, 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» *(Там же.— С. 690.)*. 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 стадию 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 и представляли собой чрезвычайную опасность, ибо могли быть употреблены 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» *(Вл. Ив. Немирович – Данченко. О творчестве актера.- М. 1973.)*. И еще: «Простецкость принижает общедуховный аппарат актера, направляет темперамент на самые маленькие темы» *(Там же,— С. 327. )*.

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» *(Соловьева И. Немирович-Данченко.—М., 1979.—С. 224.).*

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 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 отдастся 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» *(Станиславский К. С. Статьи, речи, беседы, письма. -С. 472. (Разрядка К. С. Станиславского.—Л. Б.))*.

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» *(Немирович-Данченко Вл. Ив. Театральное наследие. – Т.1. – М., 1952. – с.174)*.

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.

Театр — трудное искусство, ежедневно экзаменуемое зрительным залом на верность и созвучие своему времени Театр живет каждым днем, и эмоциональная правда сегодняшнего спектакля, рожденная именно сегодня живым контактом и сотворчеством артиста и зрительного зала, при определенных стечениях обстоятельств завтра уже может оказаться неправдой, подделкой, театральной приблизительностью. Живая творческая жизнь театра в том, чтобы не упустить этот построенный на тончайших нюансах контакт сцены и публики, успеть среагировать на малейшие изменения в понятиях сценической правды, которые совершаются временем и жизнью как внутри театра, так и в самой реальной действительности.

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 и поэтому он так упрямо всю жизнь шел вперед, дальше, дальше, бесперерывно 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 некую завершенность, законченность, нечто прочно заведенное и проверенно непогрешимое. Но 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» *(Станиславский К. С. Статьи, речи, беседы, письма.— С. 470.).* И еще — из «Записных книжек», впервые опубликованных отдельнымдвухтомником в 1986 году: «Система моя должна служить как бы дверью для творчества, но надо суметь не загородить, а отворить эту дверь для себя» *(Станиславский К.С. Из записных книжек: В 2т. – М., 1968. – с.193)*. «Если актер почувствовал по интуиции как по актерской, так и по человеческой — слава богу. Систему вон. Если нет — нужна внутренняя техника, чтоб вызвать эту интуицию...» *(Там же. – с.276.).* 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» *(Станиславский К.С. Собр. соч.: в 8 т. – т.2 –с.355.)*. Станиславский стремился разбудить актерское подсознание, подготовить, как он писал, «почву для 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» *(Евгений Вахтангов: Сб. – М., 1984. – с.274.).* 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» *(Строева М. Н. Режиссерские искания Станиславского.— Т. 2. С. 394.)*.

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» *(Товстоногов Г. Л. Зеркало сцены.— Кн. 2.— С. 39.)*.

ОБУЧЕНИЕ ИЛИ ВОСПИТАНИЕ?.. УЧИТЬ МУЗЫКЕ

Из записной тетради Е. Б. Вахтангова (октябрь 1918 г.): «В театральных школах бог знает что делается. Главная ошибка школ та, что они берутся *обучать,* между тем как надо *воспитывать» (Евгений Вахтангов: Сб.—С. 276. (Курсив Вахтангова.— А. Б.).*

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 для 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 первой 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» *(Жихарев С. П. Записки современника: Воспоминания старого театрала. – М; Л., 1955. – С. 617)*. 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 её 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» *(Аксаков С. Т. Яков Емельянович Шушерин и современные ему театральные знаменитости//Собр. соч.: В 4 т.— Т. 2.— М., 1955.— С. 351—353.)*.

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 Гнеднча 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 восторженным поэт Гпедич могли только ей намекнуть о тайнах искусства, которые поняла она откровением души» *(Пушкин А. С. Мои замечания об русском театре//Полн. собр. соч.: В 10 т.— Т. 7.— М., 1964.- С. 9.)*.

Не следует забывать, однако, что первым и, наверное, главным, настоящим учителем Екатерины Семеновой, ее педагогом в театральной школе был Иван Афанасьевич Дмитревский, которого смело можно назвать отцом русской театральной педагогики.

Младший товарищ Федора Волкова, его сподвижник по созданию ярославского театра, ведущий актер волковской труппы первого публичного профессионального русского театра в Петербурге, режиссер, переводчик и театральный деятель, И. А. Дмитревский 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 260-летнюю историю академии и 230-летнюю историю русского профессионального театра.)

Особенный интерес представляет для нас деятельность Дмитревского 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 Дмитревского, в которой уделил большое внимание и его педагогическому поприщу.

«Волков дал нашему театру жизнь, Дмитревский образование Им основана и организована театральная школа, где он был главным инспектором и учителем истории, географии, словесности и декламации. Дмитревский 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 се голосом сердца. Следовательно, учителю остается только развивать понятия и вкус ученика, направлять его чувство и показывать достоинства правильной дикции. Дмитревский 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 учители — сердце, талант и здравый смысл» *(Кони Ф. Л Иван Афанасьевич Дмитревский//Пантеон русских и всех европейских театров.— 1840.— Кн. 3.- С. 96)*.

В этом отзыве Ф. А. Кони много примечательного. Очевидно, что в педагогике Дмитревского 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, Дмитревский был также для своих воспитанников еще и учителем истории, географии и литературы! Несколько поколений русских актеров — ученики класса Дмитревского, в том числе Семенова и 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 П. А. Дмитревский в Театральной энциклопедии. Честь высокая и справедливая. Думается, что и в артистической судьбе великой Семеновой театральное воспитание Дмитревского торжествовало все же над методами обучения Шаховского и Гнедича.

Истинным учителем сцены, воспитателем театральной молодежи был и гениальный русский актер Михаил Семенович Щепкин. Величайшая фигура отечественной театральной 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. Шуйскому ц 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» *(Евгений Вахтангов: Сб.— С. 276.)*. 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 - к т о 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 н е в о з м о ж н о? Вот один из важнейших вопросов художественной педагогики» *(Нейгауз Г.Г. Размышления, воспоминания, дневники…- М., 1983. – с.46.)* 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 место в удивительных книгах Нейгауза «Об искусстве фортепианной игры» и «Размышления, воспоминания, дневники...». Надо сказать, что литературное наследие Нейгауза представляет огромный интерес для 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» *(Там же. – с.47.).*

Сам Нейгауз придерживался второй методы. Он называл себя учителем музыки. Учить надо м у з ы к е, 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 и всегда заурядные, посредственные студенты в руках других преподавателей выглядели предпочтительнее, 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*(Среди учеников Г. Г. Нейгауза по Московской консерватории выдающиеся музыканты современности, великие пианисты XX столетия Герои Социалистического Труда лауреаты Ленинской премии народные артисты СССР Эмиль Гилельс и Святослав Рихтер.).* 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» *(Нейгауз Г. Г. Размышления, воспоминания, дневники.— С. 56.).*

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!» *(Там же.— С. 47.)*

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» *(Нейгауз Г.Г. Размышления, влспоминания, дневники…- с.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» *(Там же.— С. 83.).* 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. Один из первых учеников Вахтангова по Мансуровской студии Б. Е. Захава, в течение нескольких десятилетий руководивший вахтанговской школой — Театральным училищем имени Б. В. Щукина, пишет: «Всей своей деятельностью и каждым 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... 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... 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?» *(Захава Б. Е. Современники.— С. 130.)*

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 в театральной 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 школьные 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!..

Еще одна запись из тетради Вахтангова, также помеченная октябрем 1918 года: «Самое интересное в каждой новой роли актера — неожиданность (Чехов, Москвин, Грибунин, Станиславский)». И неожиданностей нынче мало \_ неожиданных сценических реакций, неожиданных актерских приспособлений, неожиданных подробностей существования неординарных, неожиданных сценических характеров, то есть настоящих открытий актера в роли.

«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»*(Берковский Н. Я. Станиславский и эстетика театра,— С. 199.)*.

Да, общий уровень театральной грамотности заметно вырос. Кажется, что актеры обучены (или воспитаны) в органике, естественности, правдивости и все до единого знают, что на сцене надо «действовать». Но часто все же, слишком часто подлинность подменяется приблизительностью, игрой «вообще», и все тогда на сцене оборачивается заурядной фальшью, неправдой, о чем зло и справедливо сказал как-то С. А. Герасимов: «...уровень установившейся фальши в актерском искусстве сейчас... поразительно высок». 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 и с к а т ь, 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 неповторимая, 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» *(Туманишвили М. Заметки старого ворчуна // Театральная жизнь.— 1986.—№ 19.—С. 14—15.)*. 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 Туманишвили 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 актерская 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» *(Туманишвили М. И. Заметки старого ворчуна.- С. 15.)*.

«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 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» *(Туманишвили М. И. Режиссер уходит* ***из*** *театра.— М., 1983.— С. 272.)*.

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 профессиональную 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 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 он был педагогом по актерскому мастерству) 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 Додина и его 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 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 Веркалу. 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 которым 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 Додину 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 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» *(Смелянский А. Песочные часы.//Современная драматургия,— 1985.— № 4.— С. 217.)*. 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 являемся сучьями и листьями. Наше искусство еще пахнет землей. Ее аромат ощущается в произведениях Глинки, Даргомыжского, Мусоргского и в картинах, и творчестве Пушкина, Гоголя, Толстого, и в игре Ермоловой, Щепкина, Садовского, Шаляпина...» *(Цит. по: Прокофьев Вл. В спорах о Станиславском — М 1976.— С. 49.)*

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 — и 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, Гоголя и Чехова, Салтыкова-Щедрина, Лескова, Тургенева,— это тоже «искусство переживания».

Боль за человека и надежда на человека, пафос общественного 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 па русской сцене. Идея высокого сценического сочувствия актера своим образам и народной жизни 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 жаль 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 со-страдаиие, со-радость, со-любовь, его смех и слезы передаются зрителю как смех, слезы, боль, радость и любовь вашего сценического образа, как его душа» *(Михаил Чехов. Литературное наследие: В 2 т.— Т. 2.— С. 267.)*.

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 противу-стать 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 двадцатидвухлетннм 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: «О, ежели жизнь моя продолжится еще на десять раз во столько, сколько я уже прожил,— и тогда даже в минуту вечной разлуки с нею, не забуду я этого невысокого бледного человека с таким благородным и прекрасным лицом...» *(Белинский В. Г. Александрийский театра.—Т. 2.—С. 288.)*

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 н на протяжении всей Европы. Оба принадлежат к тем намекам на сокровенные силы и возможности русской натуры, которые делают незыблемой нашу веру в будущность России» *(Герцен Л. И. Собр. соч.: В 30 т.—Т. 17. М., 1956.—С. 259. (Курсив мой.— А. Б.))*. 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.

В русском театре XIX века великие имена актеров-исповедников — Мочалова и Щепкина, Мартынова и Садовского, Косицкой и Стрепетовой, Ермоловой и Комиссаржевской — обозначили особые вехи в истории российского актерского искусства и всегда были сопряжены с процессами развития духовной жизни русского общества.

Б. В. Алперс, выдающийся советский театровед, автор фундаментального исследования об актерском искусстве в России *(Кинга Б. В. Алперса «Театр Мочалова и Щепкина» была опубликована впервые в 1945 году под названием «Актерское искусство в России».)*, назвал этот тип актеров «актерами-расточителями», противопоставив их другому типу — «актерам-приобретателям», талантам по преимуществу «изобразительным», лицедейского толка, мастерам «уверенного и веселого творчества». Историк пишет об «актерах-расточителях» как об одержимых фанатиках сцены, «которые восходят на театральные подмостки для того, чтобы поведать миру о новых людях, о новых идеях, родившихся глубоко в недрах современного им общества... Творчество этих новаторов... 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 собственной души...

Водевильные простаки Мартынова с задумчивыми и печальными глазами несли в себе тайное горе, просвечивавшее сквозь их смешную внешность. Они были придавлены несчастьем. Их серьезные, задумавшиеся лица придавали нелепым водевильным положениям трагический смысл.

...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 Стрепстова, прошла, и вместо гениальной актрисы осталась измученная женщина с опустошенным сердцем, не находившая себе места и том, что называется «сценой»...» *(Театр Мочалова и Щепкина.—М., 1979.)*.

Слава им!.. И благодарная память потомства — великим труженикам и огненным страстотерпцам российской сцены, вечная нежность наша — к святым и прекрасным их именам. В подписанном В. И. Лениным в июле 1918 года Декрете Совнаркома о монументальной пропаганде, среди нескольких десятков имен великих революционеров, философов, писателен ученых, народных вождей и заступников всех времен и народов которым победившая революционная Россия намеревалась воздвигнуть памятники на русской земле, названы и два актерских имени — Павла Мочалова и Веры Комиссаржевской. Это в одном списке, одним декретом — рядом с именами Спартака и Степана Разина, Марата и Робеспьера, Пестеля и Рылеева, Желябова и Перовской, Маркса, Бакунина, Чернышевского, Байрона, Радищева, Вольтера, Герцена, Некрасова, Бетховена, Мусоргского.

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-художественники 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. Для нас вопрос этот принципиально важен еще и потому, что имеет непосредственное отношение к специфике работы любительского коллектива. Режиссер народного театра прежде всего должен быть ориентирован именно на живые человеческие проявления актера-любителя. Материалом для внутренней творческой работы любителя служит его собственный жизненный опыт, его реальная каждодневная жизнь в той социальной среде, откуда он после рабочего дня приходит к нам на репетицию. Это очень непростой вопрос — как переключиться ему из одного рода жизни и деятельности в другой. И задача режиссера — разобраться, понять, что лучше «выключить», оставить за порогом ДК, а что из того, чем живет, озабочен сегодня наш участник, наоборот — важно активно включить в нашу ситуацию, в жизнь пьесы, в сам процесс нашей театральной и воспитательной работы. Ведь актер-любитель приносит с собой в театр весь запас сегодняшних своих будничных, житейских и производственных отношений и впечатлений. Он приходит к нам как живой, действующий представитель реальной действительности и приносит в наш коллектив живую сегодняшнюю жизнь. И весь его личный эмоциональный и социальный опыт, все, что волнует актера-любителя как человека и гражданина, как представителя определенной социальной среды (рабочего или колхозника, инженера, студента, учителя, врача, служащего) — все это должно быть использовано в театральной работе, «пущено в дело», должно послужить материалом для совместного творчества актера-любителя и руководителя коллектива — режиссера и воспитателя.

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 па 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 МХА Т равносильно рождению нового человека»,— говорил В. И. Качалов *(Марков П. Л. О Качалове // И. Качалов: Сб. статей, воспоминаний, писем.— М., 1954.— С. 103.)*.

«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...» *(Станиславский К. С. Работа над ролью («Ревизор»): Реальное ощущение жизни пьесы и роли // Собр. соч.: В 8 т - Т . 4 )*

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» *(Станиславский К. С. работа над ролью («Ревизор»): Реальное ощущение жизни пьесы и роли//Собр. соч.: В 8 т.— Т. 4.— С. 342. (Курсив мой.—Л. Б.))*. И вот это именно последнее уточнение Станиславского, это его требование добывать в самой природе артиста его собственный материал, аналогичный 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» *(Михаил Чехов. Литературное наследие: В 2 т.— Т. 2.— С. 267.)*. 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» *(Гиацинтова С. В. С памятью наедине.—М., 1985.—С. 204.)*,— признается в своей незаконченной книге С. В. Гиацинтова, партнерша Мих. Чехова в спектаклях Первой студии и во МХАТ 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 М. 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 невыделялся, «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 пришепетывающая манера говорить» *(Кнебель М. О. О Михаиле Чехове и его творческом наследии// Чехов Михаил. Литературное наследие: В 2 т.—Т. 1.— С. 10—11.)*.

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» *(Пушкин А. С. Поли. собр. соч.: В 16 т — Т 11 \_М- Л  
1937-1959.- С. 32.)*. 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» *(Михаил Чехов. Литературное наследие: В 2 т — Т. 1 — С. 368. (Выделено Чеховым.— А. Б.))*.

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 тесамые секунды, когда Чехову надо было уже выходить на сцену. Тут же прозвучала и реплика, вслед за которой появляется Фрэзер... Чехов потом 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» *(Кнебель М. О. О Михаиле Чехове и его творческом наследии // Чехов Михаил. Литературное наследие: В 2 т.— Т. 1.— С. 13. (Кнебель пишет, что роль Фрэзера принесла Чехову «неслыханный успех» А. Б.))*.

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» *(Русские писатели XIX века о Пушкине.— Л., 1938.— С.)*.

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» *(М. Чехов. Литературное наследие: В 2 т.— Т. 1.— С. 352)*.

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» *(Там же.- С. 353.)*. Кажется, это была их последняя встреча. Во всяком случае если они не увиделись еще раз тогда же в сентябре 1928 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 МХА Та Немирович говорил: «Это мало — «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 но столько борьба, сколько сложная диалектическая связь — ведь невозможно представить себе творчество того же Чехова вне его собственных чувств, собственной эмоциональной памяти, постоянно обогащающихся художественных впечатлений и т. д.» *(Кнебель М. О. Михаил Чехов об актерском искусстве//Чехов Михаил. Литературное наследие: В 2 т.— Т. 2.— С. 11 —12.)*

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» *(Михаил Чехов. Литературное наследие: В 2 т.—Т. 1.—С. 36°-(Выделено Чеховым.— А. Б.))*,— 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. Понятно, как велико значение той воспитательной, а вернее будет сказать, учебно-воспитательной работы, которую ежедневно ведет в коллективе режиссер — руководитель любительского театра.

О том, как практически проходила в самом Художественном театре работа актера по принципу «от себя — к образу» очень хорошо рассказал в статье «Работа вл. Н. Немировича-Данченко с актером» В. Я. Виленкин: «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. Так же, как Станиславский, Немирович-Данченко требует, чтобы актер шел от себя' но от себя — к образу, и чтобы он именно шел, а не застывал в себе, чтобы он будоражил свою эмоциональную память активной мыслью, воображением и волей. «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 «российского 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, когда она репетировала Машу в «Трех сестрах»? Дорого стоит актерам подобная готовность «идти от себя» *(Виленкин В. Я. Работа Вл. И. Немировича-Данченко с актёром // Немирович-Данченко ведет репетицию.— М., 1965.— С. 86—87.)*.

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. Именно так — каждого в отдельности. Это уже вопрос актерской «кухни» — собственного самостоятельного колдовства, своей 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» *(Ежегодник МХТ за 1945 г.— Т. 2.— М., 1948.— С. 359.)*), 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» *(Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т.—Т. 1.—С. 125.)*. 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.

Известно, что Станиславский и Немирович-Данченко совершенно различно подходили к работе с актером. И это было, наверное, большой удачей, счастьем для школы и метода Художественного театра, потому что к одному и тому же — созданию сценического характера в театре «живого человека» — они шли с разных, противоположных сторон. Станиславский начинал с действия, задач и событий, он стремился помочь актеру понять характер роли «от себя», от живого человеческого чувства самого актера. Немирович-Данченко начинал с «лица автора», особенностей пьесы, с характера, «внутреннего образа», природы самочувствия и «зерна» роли. Немирович-Данченко «считал для себя возможным так репетировать,— пишет А. Д. Попов,— только потому, что рядом с ним совершенно иначе работал Станиславский» *(Попов А. Д. Творческое наследие.— М., 1980.— С. 359.)*.

Именно 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»! Конечно же, это главное — надо идти, преодолевать дистанцию. И от себя — к роли, и от роли — к себе. Ведь деятельность актера тогда только становится искусством, когда в результате всего творческого процесса работы над ролью, над характером действующего лица ему удается создать в спектакле сценический образ. И также как любая 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. В результате этого столкновения рождается новое живое лицо, новая, не существовавшая никогда ранее жизнь человеческого духа. В совершенно конкретных и определенных своих 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 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, естественности сценического поведения актера, пришедшая в театр в конце 50-х годов вместе с новой драматургией Розова и Володина и свежей сценической эстетикой «Современника», спектаклей Товстоногова и Эфроса. «Ваших актеров могут переиграть только собаки»,— скажет Эфросу А. Д. Попов. «Это было для нас большой похвалой» *(Эфрос Л. В. Репетиция — любовь моя.— М., 1975.— С. 6.)*,— вспомнит об этой фразе Попова спустя многие годы Эфрос. 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. Уместно вспомнить в этой связи десятилетней давности реплику П. А. Маркова: «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» *(Марков П. А. История одной реки //Сов. культура.— 1976.- 26 марта.)*.

Все дело именно в этом — 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 себя самого — 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» *(Евгений Вахтангов: Сб.— С. 159.)*. 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» *(Марков П. А. Правда театра.— 1965.—С. 293, 298.)*. 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»... *(Цит. по: Евгений Вахтангов: Сб.— С. 429.)* 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.

«Публика,— писал 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» *(Сулержицкий Л. А.: Сб.— М., 1970.— С. 505.)*.

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 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 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, 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...» *(Берковский Н. Я. Станиславский и эстетика театра,— С 272.)*.

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» *(Берковский Н.Я. Станиславский и эстетика театра. – С..272.).*

**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 и все знает и учит или нарочно потешает, он не действует. Только если он ищет, зритель, слушатель сливается с ним в поисках» *(Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т.— Т. 54.— М.,)*. 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, происходилов 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 брался. 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 режиссёра 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 режиссёрский факультет ГИТИСа и в течение уже ряда лет, не бросая «Манекена», работает очередным режиссёром 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 — ученика, 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 заходите другой стороны» *(Юрский С. Ю. Кто держит паузу.—Л., 1977.—С. 51.)*.

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!» — мгновенный взрыв фантазии. Немедленно предлагается: а что же «да». Началась работа. Он открыто, с детской радостью восхитится актерской находкой и крикнет: «Да!» Юрский С. Ю. Кто держит паузу.— С. 48..

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» *(Михаил Чехов. Литературное наследие: В 2 т.— Т. 1.—С. 90.)*. 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... Показательно и поразительно в этом смысле признание такого мастера, как Г. А. Товстоногов, который пишет, 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» *(Товстоногов Г. А. Зеркало сцены.— Кн. 1.— С. 243.)*.

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» *( Михаил Чехов. Литературное наследие: В 2 т — Т. 1 С. 90 (Курсив Мих. Чехова.—Л. Б.)*.

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, устроитель подпольной типографии РСДРП, друг и любимец Льва 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» *(Марков Д. А. Правда театра.—С. 255.)*.

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 вне-художественных целей...» *(Товстоногов Г. А. Лицо и зеркало//Сов. культура.— 1986. 6 сент.).*

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 к о г о 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» *(Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т.—Т. 19, 20.—М., 1984.— С- 346. (Разрядка моя.—Л. Б.))*. 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, 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 по-прежнему. 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, оплакивавших своих единственных... Кто же был я ему, Сулержицкому? Брат? Сын? Я был всего только одним из его учеников!!!» *(Михаил Чехов. Литературное наследие: В 2 т.— Т. 1.— С. 83—84.)*

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*(См.: Станиславский К. С. Из записных книжек.— Т. 2.— М., 1986.— С. 293.)*. 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 *(Евгений Вахтангов: Сб.— С. 383.)*.

«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» *(Мацкин А. П. Перечитывая Вахтангова // Евгений Вахтангов: Сб. — С. 507. (Курсив Мацкина.— А. Б.)*.

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 заглушенный крик: куда девалось наше прекрасное? Или вы не видите, что делается?

...Мне жутко будет прийти к вам, не имея вашего ответа» *(Евгений Вахтангов: Сб.— С. 239.)*.

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 Богратионовича, 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» *(Волков Н. Д. Вахтангов//Евгений Вахтангов: Сб.— С. 461.)*.

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 Богратионовиче Вахтангове» *(Тихомирова Н. Из воспоминаний // Евгений Вахтангов: Сб.— С. 446.)*. Из письма Вахтангова Станиславскому, 29 марта 1919 г.: «...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...

Когда рукопись этой книги была уже в издательстве, в театральной Москве 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» *(Товстоногов Г. А. Зеркало сцены.— С. 233.)*. 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 творческого 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 Брежневе, 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, которым еще 3—4 года -назад любительские театры вряд ли смогли бы похвастать. В спектаклях режиссеров Николая Колесникова из Брежнева, Игоря Маслова из Глазова, Любови Ермолаевой из Омска, альбины 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 Жу-лей 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 маленького 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 от того, 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-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? Наверно, 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...