

Российский государственный институт
сценических искусств

театрон

Научный журнал

2022 № 1 (39)

Выходит четыре раза в год

Главный редактор

Чепуров А. А., д-р. искусствоведения

**Редакционная
коллегия**

Богданов И. А., д-р искусствоведения

Васильев Ю. А., канд. искусствоведения

Галендеев В. Н., д-р искусствоведения

Голдовский Б. Н., д-р искусствоведения

Красовский Ю. М., канд. искусствоведения

Максимов В. И., д-р искусствоведения

Некрасова И. А., д-р искусствоведения

Песочинский Н. В., канд. искусствоведения

Учитель К. А., д-р искусствоведения

Цимбалова С. И., канд. искусствоведения

Чепуров А. А., д-р искусствоведения

Шор Ю. М., д-р филос. наук

Адрес редакции:

191028, Санкт-Петербург,

Моховая ул., дом 34

E-mail: publish@rgisi.ru

Редактор Е. В. Миненко

Эскиз обложки, макет

и компьютерная верстка

А. М. Исаев

При перепечатке ссылка

на журнал обязательна.

ISSN 1998-7099

Свидетельство о регистрации

средства массовой информации

ПИ № ФС77-47147 от 03.11.2011

выдано Федеральной службой

по надзору в сфере связи,

информационных технологий

и массовых коммуникаций

(Роскомнадзор)

Подписной индекс в каталоге

Роспечати 81788

© Российский
государственный институт
сценических искусств, 2022

Содержание

Аудиторный практикум

- Красовский Ю. М.* Стратегия актерской педагогики.
Театр. Начало 3
- Астахов А. Ю.* Международные проекты РГИСИ
в области театрального образования: вызовы XXI века.....59

Из истории театральной педагогики

- Наумова А. С. Ю. Э. Озаровский*
и проблемы театрального образования 65
- Коновалова Д. В.* Становление методики ритмического
воспитания в Институте сценических искусств 70

Мастера

- Колотова Н. А.* Учитель и ученик.
Письма Ф. М. Никитина к Б. В. Зону 81
- Чепуров А. А.* Книга о М. Г. Савиной в оценке современницы.
Письмо А. Я. Бруштейн – И. И. Шнейдерману 104

Историческая перспектива

- Некрасова, И. А.* Монастырские жертвы на французской
сцене революционных времен (1790–1799 гг.)
(с приложением перевода IV акта пьесы Монвеля
«Монастырские жертвы») 110

СТРАТЕГИЯ АКТЕРСКОЙ ПЕДАГОГИКИ. ТЕАТР. НАЧАЛО¹

STRATEGY OF ACTOR PEDAGOGY. THEATRE. THE BEGINNING

Юрий Михайлович Красовский – кандидат искусствоведения, профессор, декан факультета актерского искусства и режиссуры Российского государственного института сценических искусств, заслуженный работник культуры Российской Федерации.

Контакты: professorkrasovskiy@gmail.com

Российский государственный институт сценических искусств,
Российская Федерация, 191028, Санкт-Петербург, ул. Моховая, д. 34.

Yuriy Krasovskiy – PhD (Arts), professor, Dean of the Faculty of Acting and Directing, Russian State Institute of Performing Arts, Honored Worker of Culture of the Russian Federation.

Contacts: professorkrasovskiy@gmail.com

Russian State Institute of Performing Arts,
Russian Federation, 191028, St. Petersburg, st. Mokhovaya, 34.

Аннотация. В статье известного российского режиссера и педагога Ю. Красовского рассматривается проблема комплексного подхода к воспитанию и обучению артиста драматического театра. Автор определяет основные задачи и принципы работы одной из мастерских Российского государственного института сценических искусств, останавливается на узловых моментах учебного процесса на каждом этапе обучения, а также предлагает собственную методику, серию специальных тренингов и упражнений для действенного ролевого воплощения.

Ключевые слова: театральная педагогика, актерское мастерство, сценический образ, мастерская.

Annotation. The article by the famous Russian director and teacher Y. Krasovsky considers the problem of an integrated approach to the education of a drama theater artist. The author defines the main tasks and principles of work of one of studio of the Russian State Institute of Performing Arts, dwells on the key moments of the educational process at each stage of training, and also offers its own methodology, a series of special trainings and exercises for active embodiment of the role.

Keywords: theatrical pedagogy, acting skills, stage image, acting and directing studio.

ПЕРВЫЙ КУРС

Итак, молодой человек входит в театр. Вернее, не входит — стоит на пороге. Он,

естественно, не представляет, что его ожидает, что предстоит.

Попробуем сформулировать, хотя бы для начала, в общих чертах — что есть театр, какова его природа, законы, специфика. Очевидно и прежде всего театр — это зрелище. Значимость зрелища как одной из

¹ Продолжение. Начало см.: Театрон. 2021. № 2 (36). С. 94–107.

форм человеческого бытия несомненна. Не случайно в древнем Риме народ, как писал Ювенал, требовал от императора «хлеба и зрелищ». Сейчас этот лозунг, может быть, звучит не так громко, но в подсознании любого общества, бесспорно, присутствует. Многообразие зрелищных форм почти бесконечно. Любое спортивное соревнование тоже зрелище. Даже автогонки, где участники спрятаны в болидах, привлекает множество зрителей. Зрелище содержит в себе соревновательность, преодоление, борьбу. Соревнование — кто кого победит. В самой природе любого состязания обязательен конфликт, т. е. столкновение идей, интересов, даже мировоззрений. Конфликт, в свою очередь, амбивалентен. Он бывает внешним и внутренним, бывает явным или скрытым, подспудным.

Что же отличает театр от всех прочих зрелищ? Конфликт на театре всегда разрешается неким нравственным выводом. Древние называли это катарсисом, т. е. очищением. Емкое понятие. Театральный конфликт должен привести к очищению, избавлять от шлаков, в каком-то смысле совершенствовать.

Носитель и участник конфликта — человек. Противоречив человек. Постоянно сталкивается с собственным несовершенством, неустроенностью мира. Блуждает в лабиринте жизненных коллизий. Ищет выход. Хорошо сказано: «Невыносимая легкость бытия». Удел человека — перманентная борьба и преодоление. Борьба неумолимо вызывает необходимость действия. Залог успеха в этой борьбе в силе действия — качестве и количестве вкладываемой в нее энергии. Понаблюдайте исполнение настоящих хороших артистов — они все существуют в высоких энергиях, а выдающийся актер — в сверхэнергии. Они как бы принимают на себя несовершенство мира. У военных есть команда: «Вызываю огонь на себя»; похоже, каждый выход на сцену становится акцией, нравственным подвигом. При этом условия

добытая энергия всегда и обязательно будет позитивной.

Вся история homo sapiens — попытки раскрыть тайну «что такое человек». Фактически вся мифология направлена на поиск ответа. Исследование человека подобно путешествию. Здесь горы и пропасти, болота и непроходимые джунгли, песчаные пустыни, бурные реки и донельзя соленые моря. Terra incognita манит. Возникает ощущение бесконечности, космоса. Лучшая мировая драматургия занята этой проблемой. Иногда открыто, как М. Горький, ставит вопрос «Что такое человек?..» И все-таки блистательный монолог Сатина не предлагает ответа.

Вывод: театр, ставя вопрос, не обязан на него отвечать, но «провоцирует» зрителя на поиск ответа. Если литератор «инженер человеческих душ», то актер — их исследователь. Начинать следует с самих себя, понимая при этом, что человек не некая константа, что он меняется в зависимости от обстоятельств, в которых оказался.

В каждом из вас есть Бетховен (гений) — нужно лишь обнаружить его и помочь выявиться. Трудно. Бесконечно трудно, тем более что делать это надо публично. Не в какой-то лаборатории или кабинете, а на публике. Такова профессия. Современный человек по большей части закрыт, не умеет или не любит открываться. Необходимо преодоление. Повседневное и постоянное. Чеховское «по капле выдавливать из себя раба» — здесь признак профессиональной пригодности. Процесс «выдавливания» должен быть вашим свободным выбором, но не принуждением. При этом условии возникает понимание, что театр — это не просто тяжелая работа, но служение.

Европейская цивилизация признает всего три института, где люди посвящают себя служению: Церковь, Армия и Театр. Это особое качество жизни. Служение всегда подчинено иде, требует постоян-

ного осмысления. Масштаб идеи определяет «температуру» служения. Вектор служения направлен на себя, требуя постоянного самоусовершенствования, самодисциплины, и, обязательно и в первую очередь, — на людей вокруг тебя. Непременное условие — широкое гуманитарное мировоззрение. Малообразованный, узконаправленный человек не может генерировать мощную идею и имеет шанс превратиться в фанатика, что, естественно, разрушает служение. Именно поэтому наш институт дает полноценное гуманитарное университетское образование. Хотя бытует категорически неверная посылка: главный предмет — мастерство актера, а все остальное — вспомогательные дисциплины.

И еще из европейской традиции. Изобретено лишь два вида помоста — эшафот и театральная сцена. Их объединяет одно правило: и на эшафот, и на сцену человек входит в первый и последний раз. Попробуйте осознать это правило — оно обязывает ко многому. Все, что там происходит, неповторимо. Нельзя сфальшивить — правда, правда, ничего кроме правды.

Здесь снова следует определиться. Что есть правда на театре? Дискуссия на эту тему ведется горячо. Основная позиция — «правда — это как в жизни». Поверить правду надлежит примерами из обычной жизни; можно определить ее как бытовую правду. Оппоненты утверждают, что театр сам по себе условен, создает как бы другую реальность. И поэтому правда театра отличается от жизненной. Эту позицию великолепно иллюстрирует такой пример.

А. П. Чехов присутствует в МХТ на репетиции «Чайки». Закончился первый акт. Перерыв. Актеры окружили Антона Павловича, стали спрашивать о его впечатлениях. Он деликатно попытался уйти от ответа. Тогда один из молодых актеров решил помочь драматургу, рассказав, что за сценой будут квакать лягушки, трещать стрекозы, лаять собаки. Выйдет дворня, у одной из крестьянок на руках будет пла-

чущий ребенок... «Зачем это?» — недовольным голосом спросил Чехов. «Реально», — ответил актер. «Реально, — повторяет А. П., усмехнувшись, и после маленькой паузы говорит: — Сцена — искусство. У Крамского есть одна жанровая картина, на которой великолепно изображены лица. Что, если на одном из лиц вырезать нарисованный нос и вставить живой? Нос „реальный“, а картина-то испорчена». Закончил Чехов замечательно: «...сцена отражает в себе квинтэссенцию жизни, не надо вводить на сцену ничего лишнего» [5, с. 120]. Трудно с этим спорить.

Жанр, естественно, влияет на поиск правды. Существование в «Дяде Ване» Чехова разительно отличается от гоголевского «Ревизора». Там и там актер обязан прежде всего обнаружить внутреннюю правду, свою и своего персонажа, в предлагаемых обстоятельствах, заданных гениальными авторами. При работе над любым текстом Г. А. Товстоногов рекомендовал определить способ существования, предложенный автором. Верно обнаруженный, он и определит правду жизни и по Шукшину, и по Шекспиру. Что такое — способ существования? Как его обнаружить, а следовательно, применить? Для начала необходимо исследовать, в каких обстоятельствах вы оказываетесь (известно, что обстоятельства сущностно влияют на человека, его формирование). Следует также исследовать те события жизни вашего персонажа, которые повлияли на его психику, характер, взгляды на жизнь, то есть сформировали его мировоззрение. Отсюда возникает жизненная позиция, отношение к себе и окружающему миру. Это, если кратко, и является способом существования в вашем сценическом бытии, вашей правдой.

Проблема правды органично сопряжена с другой, более стародавней дискуссией: что первично — театр или литература. Если Мейерхольд называл театр «самодовлеющей ценностью» [4, с. 35], то Станиславский

и Немирович-Данченко призывали неукоснительно сохранять верность автору. Сегодняшняя театральная ситуация демонстрирует скорее компромисс между этими двумя позициями.

Глубинные размышления типа «что есть искусство», безусловно, влияют на практику. Н. К. Рерих определял искусство как служение трем понятиям: Красота, Любовь и Действие. Важно рассматривать их именно в этой последовательности.

Красота есть очевидное отклонение от нормы (любопытно: на польском языке красота звучит — урота). Красота привлекает. Она бывает разной — яркой, внешней, общепринятой и скрытой, внутренней. Не случайно выражение «красивая душа». Первая сразу же бросается в глаза. Чтобы обнаружить другую, необходимо усилие, внимание. На театре можно увлечь себя красотой текста, характером персонажа, уникальностью интриги, сюжета, наконец, замыслом режиссера или сценографии. Значит, первая задача актера — научиться видеть красоту. Зачем? Может, это лишнее — ведь перед актером всегда стоит огромное количество задач: психологических, физических, связанных с технологиями речи, пластики, даже философских и идеологических и т. д. и т. п. Ответ прост — красота привлекает, возбуждает и, объективно, влюбляет в себя.

Любовь — необыкновенное, часто неосознанное состояние души... Она также бывает разной: радостной, злой, ревнивой, ослепляющей. Необъятность этого чувства дает возможность длить определения до бесконечности. Обыкновенно человек прежде всего любит самого себя. Настоящая любовь рождается только тогда, когда человек открывает в себе трудный талант любить другого больше, чем самого себя. Тут противостояние основного инстинкта. Но здесь же важнейший закон актерского искусства — играть не себя, но партнера. Любовь вызывает неотвратимое желание овладеть этой красотой, т. е. принуждает

к действию. Масштаб желания необыкновенен и неотвратим: «Я люблю тебя так, что жить без тебя не могу!»

Действие — непрерывный процесс, направленный к осуществлению цели. Но процесс не тупо поступательный, а вибрирующий, видоизменяющийся. Иногда эти «вибрации» на какой-то момент приводят к отказу от действия. Термин, введенный в театральную практику Мейерхольдом, будем в дальнейшем изучать и осваивать на занятиях. Сейчас важно понять, что «вибрация действия» дает мощный ресурс импровизационного существования на площадке.

Даже такой предварительный разбор вполне доказателен для применения формулы Рериха к театральному делу. Действование ради красоты и любви — что может быть большей ценностью в человеческой жизни.

Известный театральный режиссер и мыслитель А. В. Эфрос как-то заметил, что есть три «проклятые» профессии, в которых все разбираются лучше, чем специалисты: врач, учитель и режиссер. Все знают, как лечить, как учить, как ставить спектакли. Сегодня в этих профессиях наблюдается определенный кризис. Сказывается прогресс. Утрачивается искусство диагноза (теперь проще передать эту процедуру компьютеру). Все чаще лечат болезнь, а не человека. Преподавание онлайн набирает популярность. Учитель избавлен от прямого контакта с целым классом (нервная система остается в порядке). Театр поддается этому процессу медленнее. Новые технологии в основном не касаются главного на театре — человека.

Возможно, театр остается единственным институтом, занимающимся человековедением.

Замечательна реплика Барона в пьесе М. Горького «На дне» — «Я, брат, боюсь... иногда. Понимаешь? Трушу... Потому — что же дальше?» А дальше будет практика.

Практика поверяет знание. Знать — значит уметь — закон театральной школы Санкт-Петербурга.

Но перед этим два правила мастерской:

- Не надо стараться.
- Не надо бояться ошибок.

Стараться следует до и после выхода на площадку. На сцене старание ведет к неизбежному зажиму. Ошибка же и есть основной путь познания. На это указывал великий Пушкин — «опыт, сын ошибок трудных...».

Перед педагогом сидят в полукруге два десятка уже не абитуриентов, а студентов. Теперь к ним можно присмотреться не спеша, внимательнее, приблизиться к внутреннему миру каждого, сравнить свои первичные впечатления, обнаружить перспективу индивидуальных педагогических усилий. Какие они, эти новые? Какие тропинки проторять в лабиринте учебного процесса? Где соединяются традиции и новации? Требуются иные подходы. Каждые четыре года словно смена поколений. Простые наработанные приемы не годятся, трафареты недопустимы.

Верно, что большинство мастеров называют своих студентов — «наши дети». Меткое определение. В этом случае неизбежна первая задача педагога — заново научиться любить тех, кто пришел, кто тебе доверился. Логически понятно — психологически сложно. Мешают чувства, связанные с предыдущим курсом. Да и невозможно это сразу, с первых шагов, тем не менее задача стоит. Педагогическое желание на уровне подсознания «считывается» студентами и активно воздействует на атмосферу занятий. Не страх, но любовь и доверие — условие продуктивной работы.

Итак, полукруг. Все в радостном предчувствии. Они уже усвоили, что театр — это праздник, но не знают, какой нужен труд, чтобы праздник состоялся. Особенно на

первом этапе, когда организм еще не приспособлен к мощным нагрузкам.

Специфика начальных месяцев во внешней «занудности» заданий — упражнения, тренировки, простейшие этюды, и так без конца. Правило «знать — значит уметь» безжалостно. Как обнаружить верное самочувствие, закрепить механизмы его добытия, а затем научиться удерживать его? Здесь и должно проявляться педагогическое искусство. Необходимо прорезживать упражнения, чередовать их театрализованными забавами, играми, зачинами, даже простыми шутками. Но каждое предъявление надлежит при этом сопровождать подробным разбором, анализом, уточнением — что исследуем. По ходу процесса упражнения и этюды постепенно усложняются, потому что в каждом разборе возникают новые вводные, уточняются задачи, расширяется пространство исследования.

Особый упор делается на освоении театрального внимания. Раздел требует большого временного ресурса. Спешить ни в коем случае нельзя. Здесь все начала творчества. Трудно, потому что «просто». Что есть внимание, чем отличается творческое внимание от обычного, бытового?

Простой тест

Закройте глаза (честно, не подглядывая). Теперь опишите, как одет ваш сосед справа или слева. Обнаруживается проблема. Дело в том, что человеку свойственно внимание «вообще» (в дальнейшем запрещаем это слово), знаковое внимание, бытовое. На театре оно не годится. Мы запоминаем знаки, «иероглифы»: Кто рядом? Соседи. Еще кто? Студенты. Еще? Девушка, парень. Еще? Больше ничего... Как же так?! Худенькая девушка или полная, какая у нее прическа, как она пахнет, есть ли у нее украшения, она спокойна или возбуждена? Как она себя чувствует? И т. д., и т. п. Сколько информации упускает бытовое внимание!

Погружаясь в процесс, вы можете заметить, что «объект» становится для вас интереснее. Вы словно сближаетесь с ним. Сама по себе возникает потребность общения. А это уже театральная константа.

Второй тест

Фраза из «Пиковой дамы» А. С. Пушкина: «...ветер выл, мокрый снег падал хлопьями; фонари светились тускло...».

Какая здесь информация? Можно ли при внимательном анализе этих коротких предложений убедиться и согласиться с тем, что Пушкин действительно гений? Уточняем: сейчас мы занимаемся вниманием. Ответы, как правило, маловразумительны. Хорошо. Обратимся к первой части фразы — «ветер выл». К какому органу чувств она обращена? Правильно — к слуху. Вторая часть — «мокрый снег падал хлопьями» — к осязанию. Третья — к зрению. То есть мы выяснили, что Александр Сергеевич действовал у читателя три из основных органов чувств. Разве это не гениально?!

Делаем важный вывод — творческое внимание непременно связано со всеми органами чувств. Оно обязательно концентрировано, целенаправленно и управляемо. Разбирая пушкинский текст, применяя только внимание, мы непроизвольно совершили открытие — Пушкин гений. И это открытие мы сделали сами, что, в хорошем смысле, возбуждает. Рождаются эмоции — искомое актерской профессии.

Дальше. Об управляемости внимания.

Третий тест

Прислушайтесь к звукам в аудитории. Запомните их, затем перечислите. Хорошо, спасибо. Теперь, исключите звуки аудитории и попытайтесь зафиксировать звуки за пределами этого помещения. Если вы будете внимательны и конкретны, мы, может быть, сделаем еще одно открытие.

— Что вы слышали?

Перечисляются звуки улицы, в их числе — «проехали две машины».

— Стоп. Какие машины?
— Легковые.
— Как вы это определили?
— По качеству звука.
— Хорошо. Сосредоточимся на одной — на второй. Звук был более выразительный. Будем усложнять вопросы. Какой марки был автомобиль?

— Мерседес.
— Старый, новый?
— Старый.
— Хорошо. Внимание! Какого он цвета?
— ...Кажется, серый.
— Без кажется!
— Серый.
— Кто за рулем? Молодой, пожилой?
— Пожилой...
— Почему вы так решили?
— Автомобиль старый. У молодого был бы, скорее, новый. Ехал аккуратно, не спешил.

— Хорошо. Он женат или холост?
— ...Он вдовец! Недавно похоронил жену...

— Откуда это предположение?
— Он не спешил. Середина дня, а он не спешил. О чем-то думал...

— У него есть дети?
— Да, две дочери... Одна уже сделала его дедушкой... Это как-то смягчает утрату...
— Спасибо!

Эту новеллу можно продолжать еще и еще. Важно другое: сконцентрированное, в данном случае только слуховое внимание возбудило ваше воображение, породило некие ассоциации. В этом опыте нужно опираться именно на это и пока не включать фантазию — она может увести от внимания.

Поздравляем вас. Вы прикоснулись к творческому, эмоциональному процессу.

Почему возник отклик: «Без кажется!»? «Кажется» — не конкретно. Как и «вообще» — запрещенная терминология в актерском деле. Надеюсь — вы поняли.

Самое главное — установить и закрепить в сознании связь внимания и воображения. Воображение — основа ис-

куства. Вне воображения искусства не существует. Воображение, в свою очередь, не бывает спокойно-равнодушным. Оно всегда эмоционально, будоражит творческую энергию.

Как правило, начинающий актер занят вопросом «как сыграть». Сразу исключим «как» — это неправильно и вредно. Займемся «что». Парадокс, но четко и точно сформулированное «что» само по себе выводит к «как». Вы знаете, что надо добраться из пункта А в пункт Б. Все — дальше импровизация. Всякий раз «путешествие» будет отличаться от предыдущего, а «линия стремления» останется той же. Чем меньше вы знаете, тем интереснее станет «путешествие». Какие неожиданности возникнут на пути, как вам придется их преодолевать и т. п. Вот произвольно и обнаруживается «как». Ценно то, что делать это придется здесь и сейчас. А энергия преодоления проявит необходимость для вас достижения цели.

Возникают как минимум две проблемы. Что значит в данном примере «не знать»? Приступая к работе над ролью, актер, естественно прочитав пьесу, знает сюжет, чем он заканчивается. Это знание тормозит, тушит воображение. Как следствие — невольно начинается обслуживание текста. Об этом будем говорить много и позже, когда обратимся к драматургии. Сейчас же попробуйте приучать себя к «незнанию», к неизбежным и неожиданным препятствиям. В обычной жизни человек старается избегать препятствий, актер обязан их организовывать. Тогда сценическая жизнь станет намного выразительней.

Пробуем:

— Молодой человек, выбирайте себе партнершу на противоположной стороне полукруга. Подойдите к ней и предельно искренне признайтесь: «Я вас люблю!»

Первая попытка неубедительна. Ни партнерша, ни «зрители» не поверили в его

искренность. Исполнитель оперировал лишь интонациями.

Вторая попытка: разложим на его пути в беспорядке стулья, табуретки, кубы.

— Пробуем!

Снова неудача. Он обходил или перешагивал препятствия — берег себя. Для него собственная безопасность была важнее. Партнерша не стала для него главным.

Третья проба:

— Давайте сделаем так — глядите только на девушку! Невольно будете наткаться на препятствия. Отшвыривайте их со своего пути — руками, ногами, как вам угодно, но не теряйте партнершу! Начали!..

Получилось! Заметим, вы уже не думали, «как сказать», — случилось само по себе. А ведь препятствия были лишь внешними. Вам пришлось прилагать физические усилия для их преодоления. От них или болевых импульсов при столкновении с препятствиями дыхание сбивалось, становилось прерывистым, возбужденным, что отразилось на вашей речи. Вы действовали.

Но бывают и внутренние препятствия. Они, как правило, значительно серьезнее, иногда от напряжения принимают парадоксальное выражение.

Есть очень жесткое упражнение, может быть даже жестокое. Нужны добровольцы. Хорошо! Парень и девушка встаньте друг против друга. Начнем с девушки. Вам надлежит сказать партнеру: «Я тебя люблю!» — и сразу же, без паузы дать ему пощечину. Затем фраза: «Я тебя ненавижу!» — и сразу же обнять и поцеловать партнера. Потом поменяйтесь «ролями». Здесь пример «непрямого действия».

Проба получилась энергетической, выразительной и вполне правдивой. Вот полезность препятствий и неожиданностей. Почему было предложено смотреть только на партнершу? Во-первых, человеку свойственно смотреть прежде всего на главный объект своего внимания.

Во-вторых, попробуем получить ответ в еще одном упражнении. Пересядьте, пожалуйста, из полукруга в круг. Сделайте это без каких-то внешних знаков и слов... Спасибо! Было долго и шумно. Какая-то кузница, а не исследовательская лаборатория. Так получилось потому, что каждый из вас занимался собой. Повторим. Все становятся за свои стулья. Внимательно посмотрите друг на друга, убедитесь, что все готовы, и затем приступайте к перестроению. Тихо! Считаем до десяти. На счет «десять» вы должны одновременно сесть... Спасибо. Вывод: театр — всегда ансамбль. Занимаясь только собой — проигрываете. Играть надо не себя, а партнера. Причем ансамбль — это не только ваши коллеги по сцене, но и все сотрудники театра. Этика на театре безоговорочное понятие — закон.

Подобные упражнения следует продолжать и развивать, постепенно их усложняя. Все они направлены к познанию и освоению важнейших, базовых составляющих природы искусства актера — внимания и воображения.

Как тренировать внимание? Традиционно в театральной школе начинают с упражнений на память физических действий и ощущений. Пользу физических действий блистательно доказал К. С. Станиславский.

Будем и мы заниматься работой с воображаемыми предметами. Для начала необходимо внимательно изучить реально существующий предмет. Вы сейчас записываете то, что вам кажется важным. Возьмем вашу ручку. Изучаем. Это значит — подключив все органы чувств, собираем признаки, свойства вашей ручки. Но собирать мало, надо запоминать, чтобы потом использовать. Форма, цвет, фактура, температура, запах, вес и т. п. Обратите внимание на работу и движения пальцев. Что они делают, как двигаются, что ощущают? Запоминайте! Ручка в данном случае ваш «партнер». Взаимодействуйте

с ним. Вступите в «диалог». Где была сделана ручка? Made in China. Китай. Ее собирали на конвейере или в маленькой мастерской? Мастерская выгоднее — конвейер бездушен. Кто собирал ручку? Молодая женщина. Представьте, какая она, — помните, что «делали» с водителем мерседеса? Такая же работа воображения. Не фантазируйте. Опирайтесь на информацию, полученную от ручки. В результате возникает «сближение» с партнером. Взаимодействуйте. Вы работаете уже не механически. Появилось отношение, возникают эмоции. Мейерхольд как-то заметил: «Предмет в руке <актера> — продолжение руки» [3, с. 282]. Интересная формула. Обдумайте ее. Теперь отложите ручку. Попробуйте повторить то, что вы с ней делали. Если не получается — вернуться к реальной ручке, возобновите ощущения. Так несколько раз, пока не убедитесь, что удастся сохранить то, что было обнаружено в реальности.

Отметим отличие того, что вы делаете, от пантомимы. Пантомима иллюстрирует движение-действие. Наш процесс опирается на чувственные ощущения, отклики на них. Это и есть искомое в упражнениях на память физических действий и ощущений. Только физические действия сами по себе не дают полного результата. Сегодня в аббревиатуре ПФДиО, на первый план выходит «О» — ощущения.

Попытаемся для начала определить, что такое ощущения. Очевидно, ощущения — психофизический отклик на раздражения окружающего мира. Раздражения могут быть как негативными, так и позитивными. А отклик — мгновенным, точечным (ожог, удар тока, взрыв) или длительным, протяженным во времени. Редко бывает однозначным, иногда конфликтен, постоянно вибрирует между «плюсом» и «минусом». Ощущения столь бесчисленны и многообразны, что часто их невозможно сформулировать в словах. Можно захлебываться от восторга или ужа-

са, ненависти. Любое человеческое проявление, а бывает, даже поступки связаны с ощущениями или продиктованы ими.

Сегодняшняя важность ощущений вызвана социально-политическим, даже идеологическим состоянием общества. Самоизоляция, закрытость, новые технологии отделяют современника от реальной действительности. Надо возвращаться к природе, к естественности. С профессиональной точки зрения важность ощущений заключается в том, что они всегда эмоциональны. Они бывают малозаметны, мимолетны, но тем не менее — это эмоции. Начинать полезно с малого. «Большими» эмоциями нужно научиться управлять, иначе это может привести к нервному срыву, истерике.

В «малом круге» проще обнаружить связь ощущений с эмоцией. Заметить и научиться обнаруживать, что ощущения связаны со всеми органами чувств человека. Чувство и есть эмоция.

В пробах выясняется «слабое звено» — это обоняние (запахи), оно способно ускользнуть из внимания. Вопреки запрету обращаться на первом курсе к драматургии, возьмем для примера «Дядю Ваню» А. П. Чехова. Второй акт, ночная сцена. Давайте разберемся, что здесь происходит, чем живут персонажи. Почему они ведут себя именно так, а не иначе. В каких обстоятельствах находятся. Для этого надо собрать известные факты жизни персонажей, а по-другому — «предлагаемые обстоятельства». А. С. Пушкин, размышляя на эту тему, говорил о «предполагаемых обстоятельствах», но сказано это было в связи с творчеством писателя («Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах — вот чего требует наш ум от драматического писателя» [8, с. 147]). Мы же имеем дело с обстоятельствами, сочиненными и предложенными автором, — поэтому в нашей терминологии это «предлагаемые обстоятельства».

Итак, приступаем. Место действия — дом Войницких. Дом старый, деревянный, потому гулкий. Время действия — ночь. Важно! Ночью человек ведет себя иначе, нежели днем, тем более если бессонница (целый комплекс «замечательных» ощущений). Из текста мы знаем, что профессор Серебряков «болеет», капризничает. Мешает всем спать (психологическое ощущение). Доктор Астров говорит, что профессор пользуется огромным количеством лекарств. Во времена Чехова лекарства чаще были жидкими, содержались в пузырьках, распространяя острые запахи. А тут еще профессор требует закрывать окна. Наверное, поэтому он не желает возвращаться в спальню — там концентрация запахов «убийственна». Вот и капризничает.

Вам, очевидно, в силу возраста еще неизвестно самочувствие в бессоннице, но тот же возрастной опыт позволяет вспомнить, что такое ночь без сна. А обилие дезодорантов, освежителей воздуха и т. п. позволит понять (почувствовать) физическую атмосферу в доме Войницких. Вы можете возразить — дезодоранты и пр. вызывают приятные ощущения, а лекарства — нет. Здесь важно само раздражение на запах. Обратите внимание — плач и смех почти неразличимы. Какое поле для исследовательской работы!

Продуктивное исследование возможно только в пробах. В этой связи задание. Вам надлежит в ближайшие дни посетить русскую баню (в городе они есть). Подчеркиваю, не сауну, а русскую баню. В сауне только пар, может быть, запах пота. В парной бане, кроме жара, запахи веника (они бывают разные: березовые, можжевеловые, дубовые и т. п.), воду для «поддачи» сдабривают различными добавками (эвкалипт, квас, пиво, кедр и т. п.). Обратите также внимание на дыхание в бане — оно отличается от обычного. Дыхание одна из «лакмусовых бумажек» для действующего и зависит от предлагаемых обстоятельств,

в которых он находится. Верно актер дышит — значит, правильное самочувствие, значит, правда.

У вас будет много заданий. Заранее предлагаем — выносите пробы на пленэр (сад, огород, лес, река, пляж и т. п.). Свяжите их с вашими летними впечатлениями. Не замыкайтесь в комнатах, кухнях — здесь сразу сужается пространство поиска и исследования. Хотя бывают исключения. В пробе «баня» такой опасности нет. Задание на неделю. Готовьтесь.

Череда «банных» проб и последовавшие за ними раскрывают перед педагогом палитру творческих возможностей курса, обнаруживают индивидуальность каждого студента. В какой-то степени выявляются будущие лидеры. Начинает складываться представление о возможном репертуаре мастерской. Пробы и ошибки в них проясняют характеры. Кто-то снижает. Для кого-то это дополнительный стимул. Выясняется, насколько курс работоспособен, как выдерживает перегрузки. Разница характеров диктует дифференциацию педагогических подходов. Одному нужно организовать подробную внутреннюю жизнь, связать «петельки и крючки», другому достаточно подсказать мизансцену. Кого-то следует обязательно похвалить, иному требуется непременно педагогическая «агрессивность». Это «из огня да в полымя» и составляет прелесть процесса.

Рассматривая и разбирая множество «банных» проб, обязательно нужно обратить внимание студентов на то, что в схожих обстоятельствах, даже в одинаковых мизансценах действующие разительно отличаются друг от друга. Важное наблюдение. Происходит это по причине неповторимости индивидуальности. Даже если попросить абсолютно точно «скалькировать» ситуацию, она не состоится. Каждый актер — индивидуальность, и она всегда будет отражаться в окраске исполнения. Непонимание этого обстоятельства приво-

дит к некоторым проблемам при работе. Актер сопротивляется повторению даже удачных находок («не хочу как он, хочу как я») и ищет иногда и неудачные, но свои пути к роли.

Следует заметить, что постоянные индивидуальные пробы приводят к утомляющей монотонности занятий. На помощь приходят общекурсовые тренинги и, главное, зачины.

Зачин, за редким исключением, предваряет каждый урок. Всегда тематически связан с темой прошлого занятия или предваряет курсовое желание на последующее. Значимость зачина несомненна. В нем нет жестких методических рамок. Это свободное, а главное, коллективное творчество, что несет в себе мощный позитивный потенциал. Курс непроизвольно, исподволь спланируется. В жарких спорах (иногда они приводят к провалу зачина) воспитывается умение выслушать оппонента. Для юного темперамента это может быть самым трудным.

Зачин — не закрепленное некое зрелище. Возможны разные формы, жанры. Зачин может быть песенным (желательно песни собственного сочинения), пластическим, драматическим. При этом юмор всегда поощряется. Диапазон задумок — от средневековых представлений до абсурдизма. Ответственный за зачин (обычно это совпадает с дежурством по курсу) невольно вырабатывает в себе авторское самочувствие, ответственность. Лучшие зачины затем включаются в показы контрольных уроков, зачетов и даже экзаменов. А это уже выход на зрителя. Авторское самочувствие, в контексте основной педагогической задачи: «Актер не функция, а самодостаточный автор своей роли», — важнейшее качество и отличие будущего выпускника мастерской.

Одним из принципиально важных тренингов первого курса становятся «Ас-

социации». Наблюдения показывают, что студенты охотно погружаются в этот поисковый тренинг. Преимущества ассоциативного мышления перед логическим или бытовым в искусстве, в творческом процессе несомненны и не требуют особых доказательств. Техника тренинга проста: дается некое понятие, которое должно вызывать ассоциативный отклик. С первых попыток проявляется сложность — ассоциации путаются с признаками (дождь — мокро, сахар — сладко, море — волны и т. п.).

Однажды студент на понятие «Санкт-Петербург» (это было во времена перестройки) озвучил ассоциацию — «длинные очереди», за что его чуть было не изгнал с урока профессор А. А. Музиль: «Это единственная ассоциация, связанная с этим прекрасным городом?!» Другая ассоциация другого студента приводится как блестящий пример: «Война — пустые рукава».

Полезно включать в список так называемые абстрактные понятия, например: круг, треугольник, точка, цифра 7 и т. п., — здесь мало внешних признаков, но много смыслов. Сначала можно ограничиться одной-двумя ассоциациями, затем переходить к ассоциативным цепочкам. Ассоциации могут быть не только словесными, но и музыкальными, пластическими, стихотворно-поэтическими, парадоксальными и т. п. Понятия же — однозначными или многослойными.

Например, «Ночь, улица, фонарь, аптека...» А. А. Блока:

Ночь — не видно перспективы.

Улица — дорога, которую проложил не ты. Направление, заданное не тобой. Ограничение свободы.

Фонарь — приспособление для освещения, но на нем можно и повесить.

Аптека — ты там окажешься, когда тебе плохо или больно.

Трудно найти в поэзии более негативный зачин! Это уже ассоциативное раз-

мышление. Но вполне может быть, что великий поэт, наблюдая революцию, подсознательно предчувствовал надвигающийся одновременно восторг и ужас. Эта строфа созвучна более позднему зачину поэмы «Двенадцать»: «Черный вечер. Белый снег». Оставалась лишь надежда: «...в белом венчике из роз — впереди Иисус Христос»... Движение чувств и мыслей от начала поэмы к ее завершению.

Следующий раздел, к которому полезно обратиться, продолжая «природно-банную» серию («баню» должны пройти все), — упражнения «Оживление предмета» и «Животные». Отличие от предыдущих проб в том, что здесь усиливается игровая составляющая. Это ведь несерьезно — я кирпич, я чайник, я петух, гусь или пантера. Тем не менее чем серьезнее студент относится к проблеме-связке «внимание — воображение», тем успешнее продвигается к позитивному предъявлению. Само задание диктует усиление исследовательского процесса. Сколь важно быть предельно внимательным, чтобы собрать максимальное количество свойств и признаков изучаемого объекта. Найти среди них то, которое сближает меня-актера с «зерном» избранного предмета или зверя. Мы называем это «доминантой», так как это лишь главный признак среди равных. Как в букете среди многих выделяется особенно яркий цветок. Исследование интенсивное и скрупулезное. Верно выделенная из множества доминанта удерживает действующего от изображения, концентрирует на сути. Поиск и отбор должны стать привычкой в самостоятельной работе студента, а в дальнейшем актера. При выполнении упражнения найденная доминанта и становится центром обсуждения. Внешняя «несерьезность» задания невольно выводит к некой легкости, юмору при выполнении упражнения. Обнаруживается природная склонность к характерности.

Техническое условие задания — обязательное, порой неоднократное посещение зоопарка. Чтобы «понять» и «почувствовать» зверя, его надлежит долго и внимательно наблюдать. В процессе наблюдений и происходит первичный отбор признаков, изучение повадок, пластики, манеры поведения, реактивности. Надо обнаружить связь доминанты с какой-то физиологической особенностью животного. Например, глаза птицы находятся по бокам головы, что диктует пластику птичьего «глядения». И какая должна быть природа видения ястреба, который с высоты сотен метров замечает в поле крошечную мышку, какова должна быть координация при пикировании на жертву, чтобы не разбиться о землю, и, значит, какие должны быть когти («жизнь когтей»). Или заяц, у него слабое зрение, спасает слух («жизнь ушей»), и т. п. и т. д. В упражнениях «Животные» иногда появляется потребность в партнере. Не нужно этого избегать. Потребуется дополнительное усилие, чтобы сообразить, пока самостоятельно, что такое взаимодействие. Сейчас, на уровне упражнения, попробуйте прикоснуться к этой проблеме. Несколько позже мы отдельно займемся темами «Наблюдения» и «Взаимодействие».

Среди студентов бытует выражение «Мы это проходили». Педагог грустно добавляет: «Прошли мимо и забыли». Действительно, многие тренинги, техники, вырабатывая профессиональные навыки, затем, с движением процесса, под давлением новых задач, уходят на второй план и забываются. Чтобы так не происходило, одна рекомендация — продолжать самостоятельно нужные для вас, как вам кажется, тренинги. Обращаться к ним следует при возникновении той или иной проблемы, в ходе работы. Например, тренинг «Животные» бывает необыкновенно полезен в поисках зерна-доминанты персонажа-роли.

В этой связи упражнения должны быть продолжены следующим этапом.

Связка «человек–зверь» и «человек–предмет». Ценность этапа безоговорочна. Смысл в том, чтобы не просто переносить внешний рисунок звериных повадок на человека, а аккуратно удерживать в себе зерно-доминанту.

Как пример вспоминается замечательная проба связки «предмет–человек» «Старый чемодан». Проходя вечером мимо какой-то подворотни, студент обратил внимание на выброшенный на свалку старый, обшарпанный чемодан. Замки, видимо, уже сломаны, он был раскрыт. Его мотало на ветру. Возникла ассоциация: выброшен на свалку, отслужил, никому не нужен, но все еще жив. Ветер-жизнь. Была организована «свалка» — помогли сокурсники-«предметы». Затем представили отклик на наблюдение.

Ночь. Вокзальный буфет. Буфетчица вяло подсчитывает на счетах выручку дня. Гудки, объявления о прибытиях и отправлениях. Звук щелкающих счетов создавал особую атмосферу конца дня. Появляется запоздалый пассажир. Смотрит на часы — до отъезда еще есть время, можно перекусить. Заказывает кофе и пирожок. Садится за столик. Спустя некоторое время (гудки, объявления) появляется старик. Возможно, бомж, но не грязный, по возможности аккуратный, но «обшарпанный» (см. Чемодан). Подходит к буфетной стойке. Достает из кармана мелочь, тщательно считает и, наконец, заказывает кофе и пирожок. Буфетчица брезгливо его обслуживает. Старик усаживается вдалеке. Начинает пить кофе и бережно, не роняя крошек, ест пирожок. Что-то в нем привлекает пассажира. Он достает из кейса бумагу, карандаш и пытается сделать набросок «интересной фактуры»... Старик замечает и, после паузы, снова подходит к прилавку, достает явно последнюю мелочь и снова просит кофе и пирожок. Буфетчица, обслуживая его, бросает: «Шел бы ты отсюда. Воняешь!» Старик возвращается на место... Достает неожиданно

белоснежную тряпочку, видимо платок из прошлой жизни, и, как салфетку, заправляет на груди за воротник. Процесс еды и питья меняется — аристократ! В это время звучит объявление об отъезде. Пассажиры, не замечая «трансформации объекта», спешно убирает бумагу, карандаш и уходит. Старик заканчивает трапезу. Убирает платочек. Направляется к выходу, около двери останавливается, поворачивается к буфетнице: «Я не воняю. Может быть, дурно пахнет». Уходит.

При разборе на вопрос, что натолкнуло на такую задумку, студент ответил: «Фактура чемодана, его незащищенность перед ветром-жизнью». Получилась не просто проба, а полноценная новелла. Ее затем включили в курсовой концерт.

На этом этапе довольно часто возникает «вечный» вопрос, как разрешить дилемму: «В каждой роли идти от себя („Я“ в предлагаемых обстоятельствах) и что тогда „Перевоплощение“?»

Процесс работы над ролью схож с тем, что мы проделываем в упражнениях «животное—человек», «предмет—человек». Собираем признаки, качества характера, пытаемся проникнуть в логику поступков, разыскиваем зерно-доминанту. Безусловно и в первую очередь помогает анализ предлагаемых обстоятельств, в которых находится персонаж. Так начинается «знакомство», «диалог» с ним. Он становится понятнее, ближе, то есть происходит сближение актера и персонажа. Вы начинаете понимать, чувствовать индивидуальность вашего героя. Здесь и возникает препятствие. Вы индивидуальность, но и персонаж индивидуальность. Можно ли их соединить, слить в единое целое? В природе существует закон самосохранения. Чем ближе вы становитесь, стремясь «слиться», тем сильнее ваша индивидуальность начинает сопротивляться. Индивидуальности слишком разные. Принимая чужую индивидуальность, теряю, «убиваю» собственную. Она перестанет существовать,

исчезнет. Это противоестественно. Невозможно. Чем меньше в этом процессе расстояние между ними, тем сильнее сопротивление. Нешуточная схватка. Напряжение нарастает. Не следует бояться. Мы должны знать, что борьба, конфликт рождают энергию (максимальное «сближение» — сверхэнергия).

Тем не менее вывод: абсолютного «слияния», перевоплощения достичь невозможно. Особенно при недостаточной технологической оснащенности. Это может привести к нервному срыву, повредить психике. Нельзя «натянуть» на себя личину чужой жизни. Опасно! Не беспокойтесь — ваша индивидуальность бесконечна в своих проявлениях. Поэтому: школа, школа, школа!

Удачные находки и наблюдения, ошибки и их преодоление в пробах собирают и увеличивают актерский багаж, накапливают то, что потом станет профессиональным опытом. Чем больше проб, тем интенсивней процесс накопления.

В ходе предъяснений разнообразных проб выясняется необходимость некоторых методических уточнений. Часто на площадку действующий выходит «из кулисы». Это ошибка. Разрушается правда. Жизнь человека проходит не в вакууме — она процессуальна, постоянно проистекает из прошлого в будущее. Значит, следует определить — откуда я вышел? Продолжая размышления, убеждаемся — этого мало. Еще вопрос — куда я иду? Случилась ли какая-то перемена между тем, откуда я, и тем, куда попал, продолжать ли мне движение или остаться? Что я здесь встретил? Так из практики возникает цепь необходимых вопросов, без ответа на которые нельзя выходить на сцену:

1. Откуда я иду?
2. Куда я иду?
3. Что я хочу?
4. Кто я? — главный вопрос.

Вопросы не риторические, а крайне необходимые. Последний — самый сложный

и вроде бы странный. Попробуем разобраться. Снова помогает А. П. Чехов. В его драматургии много загадок. С некоторых начинаются его пьесы. «Три сестры». Почему Ольга начинает действие монологом, где говорит сестрам то, о чем они прекрасно знают сами? Или «Дядя Ваня» — почему Астров произносит то, что, может быть, лучше него знает его единственная слушательница, Марина? Он даже уточняет: «Нянька, сколько прошло, как мы знакомы?»

Здесь может помочь вопрос «Кто я?». Если, не подумав, ответить — он доктор, это ничего вам не даст (не «играть» же доктора, да и как, материала еще нет). В поисках помогут факты (предлагаемые обстоятельства) его «преджизни». Да, он уездный доктор, у него много пациентов, приходится без конца ездить на лошади, что само по себе утомительно. И вот он получает телеграмму, что знаменитый профессор, приехавший к его другу дяде Ване, заболел, срочно нужно помочь. Бросив все дела, он скачет к Войницким и натывается на то, что «тяжело больной» ушел на прогулку! Что это?! «Кто я?» в этой ситуации? Меня унизили и оскорбили (Астров дворянин). Я униженный и оскорбленный. Я готов высказать все, что думаю по этому поводу, «больному» и его родственникам. Будет скандал, будет неприлично! Надо успокоиться, взять себя в руки. «Говорение» отвлекает, успокаивает. Монолог становится средством успокоения. Тем более что слова в основном обращены к прошлому, когда в отношениях между людьми была, в общем-то, гармония. И еще. Чехов предваряет сцену ремаркой (авторские предлагаемые обстоятельства) «Пасмурно» (к этому добавляется реплика Астрова «К тому же душно»). При чем здесь погода? Подсказка великого драматурга. Разве погода не предопределяет наше самочувствие? Она как бы «придавливает» Астрова. Единство психофизики как закон сцены открыл К. С. Станиславский.

Отвлечемся ненадолго от Чехова.

Проба:

— Кто добровolec? Хорошо. Вам знакома трагедия В. Шекспира «Гамлет»? Так. Попробуйте, подумав, произнести начало знаменитого монолога «Быть или не быть? Вот в чем вопрос...». Пробуем. Не очень получается. Давит масштаб мысли, ее космический смысл. Не будем погружаться в философию. Подойдите к стене, упритесь в нее. Вам необходимо ее сдвинуть или продавить. Исключите понимание, что это невозможно. Надо! Давите! Руками, спиной, бейте ногами... Любыми средствами. Надо! От результата зависит ваше актерское будущее! Когда начнете физически изнемогать, произнесите текст. Начали!..

Получилось?

— Кажется, да.

— Что произошло? Перед вами стояла невыполнимая задача, но надо было попытаться ее решить. А разве гамлетовская дилемма может иметь логический ответ? Психологическая проблема требует сверхусилий. Мы заменили психические усилия физическими. Вот связь психики и физики. Вот суть закона единства психофизики. Ищите эквиваленты психического в физическом. Здесь и обратная связь. Психологи утверждают: испугался — побежал, но и наоборот — побежал — испугался.

Обращаем ваше внимание — при разборе чеховской «загадки» мы оперировали только фактами жизни (предлагаемыми обстоятельствами) и совсем не занимались вопросом «как сыграть». Не обращались к психологии или логике. Сам набор предлагаемых обстоятельств выводит, на первом этапе работы над ролью, к верному самочувствию, генерирует «желание» и тем самым понуждает к действию.

Проверим данный вывод в практической пробе. Мы уже обращались ко второму акту «Дяди Вани». Ночная сцена. У Чехова написано — Елена Андреевна выходит из спальни, открывает окна, гово-

рит: «Прошла гроза. Какой хороший воздух!»

Кто хочет попробовать? Хорошо. С чего начнем?

— Откуда я пришла?

— Отлично — и?..

— Из спальни. Низкие потолки, закрытые окна, спертый воздух...

— Так, что еще?

— Лекарства! Невыносимый запах!..

— Дальше. Вы ничего не упустили?

— Вроде бы нет...

— А Серебряков?! Ваш муж. Старый муж! Старик (обострение). Мало собирать обстоятельства — их надо непременно обострять. Спокойные обстоятельства не возбуждают. Острые предлагаемые обстоятельства — делают действие выразительней. Итак, «больной муж-старик» требует от вас исполнять ваши, как жены, сексуальные обязанности. При этом, в силу возраста, он, скорее всего, несостоятелен (обострение). Суммируя — откуда вы?

— Из ада! Я не выхожу, я вырываюсь из ада!

— Отлично. А чем еще можно себе помочь?

— ...

— Попробуйте, выйдя из аудитории, задержать дыхание и не дышать сколько сможете, а уже после «вырваться из ада».

— Понятно. «Физика» мне поможет. Не буду дышать до окна, пока не раскрою. Тогда почувствую, «какой хороший воздух». Это же ощущение!

— Отлично. Начинайте!

Проба оказывается вполне доказательной в плане наших рассуждений. Еще раз обратите внимание — мы ни разу не говорили, как сыграть этот эпизод. Какие эмоции бушуют в Елене Андреевне. Как ей плохо в эту минуту. Крайне острые обстоятельства организовали точную внутреннюю жизнь, а значит, и внешний рисунок пробующей. Верный, подробный и конкретный отбор предлагаемых обстоятельств вывел нас к правильному, вырази-

тельному действию. Четыре вопроса оказываются хорошим подспорьем в практике. Применяйте эту технологию в ваших дальнейших пробах.

Вероятно, вы заметили, что при разборе мы задействовали лишь один из четырех вопросов, а именно: «Откуда я иду?» Дело в том, что задача исследования была поставлена довольно узко. Мы пытались действительно проверить только ремарку автора. В данном случае хватило одного вопроса. Если бы мы обратились ко всему эпизоду Елена Андреевна — Соня (а нам это еще рано), то, уверяю вас, потребовались бы все четыре. В пробе же ответ на главный вопрос «Кто я?» сформулировался сам по себе — «Я жертва». Вопрос «Что я хочу?» был обеспечен физикой — «Дышать хочу». Хотя тут не только физика. Человеку свойственно задыхаться и от невыносимых обстоятельств жизни. Остается вопрос номер два — «Куда я иду?» Почему именно в гостиную? Тут психологическое объяснение — помните в разборе: «дом старый, деревянный, гулкий». Из гостиной доносился голос Астрова. Доктор «отвлекает» ее от «прелестей» семейной жизни. Но все это позже. Мы пока еще в «школе». Добавим, что последовательность и значимость четырех вопросов подвижна и вариативна. В какой-то пробе на первый план выходит «Кто я?», в другой — «Что я хочу?» и т. п. Эта подвижность обеспечивает свободу поиска и продиктована предлагаемыми обстоятельствами.

Крайне важно, чтобы предлагаемые обстоятельства не оставались умозрительными. Их следует не только собирать и отбирать, но затем обязательно присвоить. Они должны стать вашими, постоянно «работать». При этом следует понимать, что «работают» только обостренные обстоятельства. Это аксиома.

Как и в любом исследовательском процессе, теория обязательно поверяется практикой. Недавно мы с вами говорили о неповторимости индивидуальности,

о том, что одинаковых индивидуальностей не существует и что каждая по-своему окрашивает происходящее. Внешний рисунок сохраняется, а результат порой кардинально меняется. Имеет место разное отношение к предлагаемым обстоятельствам. «Отношение» — еще одно понятие в нашем театральном лексиконе. Тут тоже работает правило доминанты. Для одного выделяется такое обстоятельство, для другого — иное. Связь с индивидуальностью, жизненным опытом, воспитанием бесспорна. (Интересное наблюдение: при работе с иностранными студентами, особенно с китайцами, сказывается ментальность индивидуума и, значит, требуется особый подход.)

Любопытно — обычное в обиходе слово «отношение» в наших исследованиях приобретает статус понятия. Воздействие его на процесс значимое, иногда решающее. Вся ситуация Гамлета вытекает из его отношения к памяти отца. Отношение дяди Вани к прожектам профессора Серебрякова доводит до стрельбы. В «На дне» М. Горького, отношение Сатина к исчезновению Луки меняет всю его философию жизни. Но это, как сейчас говорят, глобальные примеры. В нашем случае на уровне упражнений, тренингов важно освоить механизм воздействия отношения на сценическое существование. Отношение безусловно связано с предлагаемыми обстоятельствами и зависит от них. Вы пьете крепкий или жидкий чай; на своей кухне или замерзли на катке и т. п. На занятиях вы сидите рядом, свободны и слегка ослаблены. Представьте, что соседи заболели гриппом. Обратите внимание на жизнь тела — оно стало напряженным, вы пытаетесь отодвинуться, дышать в сторону — это результат отношения к возможному заражению. Включим понятие «отношение» в арсенал ваших проб. Как и к любой затрагиваемой нами теме, будем неоднократно возвращаться к нему на разных уровнях сложности.

Проба: подойдите к столу, возьмите чашечку и сделайте глоток. Спасибо. Повторим, но при одном условии — это чашечка, из которой пила Екатерина Вторая, Великая... Заметили? Действие сохранилось, но отношение изменило качество процесса. Однако, внимание, — разные люди могут по-разному относиться к персоне Екатерины Второй, что, безусловно, отразится на действии. Отношение регулируется не только между людьми, но и с предметами (помните Мейерхольдово: «предмет в руке — продолжение руки»). И еще, что крайне важно в нашей профессии, — с пространством.

Два упражнения. Первое — «Стул».

Поставьте стул там, где, как вам кажется, может сидеть обиженный человек... Следующая позиция — где может сидеть рассерженный... Дальше: лидер, судья, обвиняемый (виноватый), больной и т. п. После пробы — общее обсуждение, коррекции места для стула в разных позициях. Заметьте: положение стула в пространстве влияет на зрительское восприятие. Другая часть упражнения — «ничего не играя», сесть на стул в выбранном месте. Сокурсники должны определить — кто там сидит.

Второе упражнение — «Я в пространстве».

Оно несколько похоже на упражнение «Стул», но есть и существенная разница. Почитайте у Михаила Чехова об освоении пространства. Когда прочтаете, вернемся к этому упражнению. Помните — пространство может вам помочь, но может и разрушить вашу внутреннюю жизнь. Серьезная задача. С наскоку, сразу — не получится. В пробах полезно продумать, какой персонаж действует в этом пространстве. Выбор ваш.

Ход наших размышлений подталкивает к проверочному эксперименту. Предлагаем вернуться к пробе «Ночной сцены», полностью следуя проделанному разбору. Несколько студентов принимают участие

в эксперименте, субъективно доказывая правильность наших выводов.

В большинстве пьес любовь предопределяет содержание. Вот и в «Дяде Ване» Астров влюбляется в Елену Андреевну, в нее же влюблен дядя Ваня, Соня — беззаветно любит Астрова. Можно ли играть любовь? Существует бесчисленное количество штампов — как играть любовь. Самый «знаменитый» совет: в угол — на нос — на объект. Возбужденное дыхание, трепет... Великое чувство превращается в пошлость. Попробуем рискнуть!..

В предстоящей пробе нам снова поможет В. Э. Мейерхольд. Он предлагает интереснейший прием — «отказ от действия». Всякому действию, утверждал он, — предшествует отказ от него. (Пример: боксер, нанося удар, в начале отводит руку назад, как бы отказываясь от удара, но на самом деле удар при этом значительно усиливается.) Так и «отказ от действия» усиливает само действие. Попробуем применить этот прием в нашей пробе.

Чтобы проба оказалась полноценной, организуем пространство гостиной Войничких. Наверное, нужно кресло где-то в центре — в нем сидел «больной» профессор, рядом стул для Елены Андреевны. У стены — диван, на нем, когда получалось, отдыхала Елена. Несколько стульев в беспорядке (бессонная ночь) стоят в разных местах. Буфет — здесь будут «закусывать» Соня и Астров. Хорошо. Вполне похоже на гостиную. Вы уже знаете, какова роль пространства и что каждой пробе предпосылается разбор.

Саму сцену мы, разумеется, играть не будем (рано). Снова пробуем реализовать ремарку А. П. Чехова — Соня подходит к двери Астрова, стучит, и — три фразы: «Михаил Львович! Вы не спите? На минутку!» Опираясь в пробе будем на предлагаемые обстоятельства и наши четыре вопроса. Первое и, очевидно, одно из важнейших — бессонная ночь. Теперь вопросы:

— Откуда вы пришли?

— Из спальни. Я не спала.

— Куда вы идете?

— К Астрову.

— Зачем? Что вы хотите?

— Признаться в любви...

— Ночью?! Театр жесток. Следующие вопросы будут жесткие. Сколько вам лет?

— Мне, как и Соне, 18.

— В вашем возрасте вы уже должны понимать, для чего девушка, которая давно и отчаянно любит, ночью идет к мужчине?

— Да... Отдать себя...

— Соня девственница? («Кто я?»)

— Да...

— А еще? Кто она?

— Я дура!

— Отлично. Приступаем к пробе. Но перед ней предлагаем примерную схему физических действий. Не забывайте! Это просто ориентиры. Пробуйте импровизировать. Откликайтесь на ваши внутренние импульсы. Не играйте. Не включайтесь в психологию. Итак — вы выходите из своей спальни. Направляетесь к двери Астрова. Остановились. Попробовали вернуться к себе (отказ). Снова остановились. Подошли к ближайшему стулу. Сели (отказ). Смотрите то на свою дверь, то на дверь Астрова (отказ). Здесь, внимание, — трансформация «Кто я?». Девственница «уступила» — теперь «Я дура!» Вам нравится это определение самой себя? Нет — это даже... смешно! Двигаемся дальше. Встала, тут же села, опять встала (вибрация отказов). Шагнула к двери Астрова. Оглядела гостиную — никто не видит?.. Легла на диван — устала от борьбы. Встала, подошла к двери Астрова («этиод» — отношение к двери любимого). Жарко. Стена холодная. Вдруг ослабили ноги — сползла по стене на пол... Поднялась. Стучит (стук надо поискать). Текст... Понятно?

— Да.

— Еще вопрос. Что вам сейчас, после стука, хочется?

— Спрятаться!

— Великолепно! Прячьтесь (только не придумывайте заранее — куда). Пробуем!

Вырабатывая и воспитывая работоспособность курса, ни в коем случае не боясь «перегрузки» занятий, следует понимать, а иногда объяснять позитив данности. Первый курс — «разведка боем». Студент узнает и начинает понимать педагогов и их требования. Педагоги, в свою очередь, исследуют и обрабатывают огромное количество информации, поступающей по ходу процесса. Слагаемых множество, и негативных, и позитивных. Условие одно — годятся эти обнаруженные качества для прогресса в профессии или наносят вред самому «носителю» или общему делу. Многие (почти все) проблемы связаны с разностью возрастов (от 17 до 27), темпераментов, жизненного опыта, воспитания, среды обитания, привычек, манер, склонностей. Амбиции или их отсутствие, тщеславие или честолубие. Однажды при работе над спектаклем «Последний котильон» (Б. А. Голлер) столкнулись с проблемой: что есть честь, человеческое достоинство, суверенность. Нет, умозрительно ребята знали эти слова-понятия, но принять и присвоить эти качества на эмоциональном уровне оказалось очень непросто. Сегодня они, к сожалению, мало востребованы. Какое количество зачастую взаимоисключающих факторов необходимо педагогу обработать!

Иногда приходится «погружаться в дебри». Например — нужно в этой работе обращать внимание на такую тонкость, как ментальность? Вот дилетантское рассуждение на эту тему под названием «Планета Русь». Русский фольклор разительно отличается от большинства других. Главный герой многих сказок — дурак (Иван-дурак). Ленивый — любимое занятие лежать на печи. И тем не менее этот дурак всегда оказывается умнее «умных». Проявляет незаурядный ум и сообразительность. Тогда почему дурак (смещение понятий)? По

размышлении выясняется, что «дурость» его в том, что он живет (ведет себя) не так, как все. Он не признает правил. В силу собственной самодостаточности игнорирует повседневность. Опирается лишь на справедливость, веру и правду и, отчасти, на честь. «Дал слово — держись» — обещал жениться, значит, женится хоть на лягушке. Часто само название сказки зеркально отражает философию российской жизни: «Пойди туда — не знаю куда, принеси то — не знаю что». Структурно-логически мыслящий европеец скорее всего сойдет с ума от такого задания. А стрелцу хоть бы что, почесал в затылке (задний ум), плюнул и... пошел.

Одно из объяснений этого феномена в огромности, бескрайности российского пространства. Это подсознательное «знание» регулирует форму житейских проявлений, небрежность, леность, неспособность ценить «что есть»... Крестьянин-европеец, живущий, по российским меркам, в крошечном королевстве, естественно, приучается к тщательной обработке своего маленького земельного надела, к бережливости. Другой земли нет. А на Руси? Упала урожайность (так Бог рассудил) — нет проблем: прошел к опушке леса, выжег нужный участок земельки, и все в порядке. Опять же крепостное право, когда понятие собственности есть лишь у избранных, у дворян. Колхозный строй, конечно же, воспитывает «наплевизм». А прелести российского климата?..

Как-то приезжал на гастроль в Петербург замечательный театр имени Ш. Руставели из Грузии. Был показан, в числе других, спектакль «Кавказский меловой круг» Б. Брехта, режиссер Р. Стуруа. Спектакль завораживал. Блестящий ансамбль. Великолепная игра актеров. Абсолютная естественность. Пьеса когда-то была очень популярна, игралась часто и во многих театрах. В спектакле Р. Стуруа было мощное отличие от большинства других, где прежде всего «заботились» об особенно-

стях «грузинского общения». У актеров Р. Стуруа такой задачи не было — они и были грузинами, находились внутри своей ментальности. Выражалось это не только в речеведении. В Грузии каждый мужчина — «князь», женщина — «княгиня». Зритель видел на сцене именно Мужчин и Женщин, совершенных, суверенных и самодостаточных. Это и обеспечило успех спектакля.

Российская ментальность вполне четко отражается в поговорке: «Делу время — потехе час». Справедливая по сути, она тем не менее для театрального дела оказывается вредной. В сознании многих чиновников искусство и есть «потеха». Вероятно, отсюда идет привычка финансировать искусство по остаточному принципу. Хотя, обозревая современное европейское пространство, можно заметить, что тенденция становится присуща не только России.

Вместе с тем «потехи» в учебном процессе время от времени оказываются полезными. Сюда можно отнести игры, «шутки, свойственные театру», упражнения «Цирк», «Синхробуфф».

Задание «Цирк» следует предварить некоторыми разъяснениями. Не нужно, бессмысленно и опасно пытаться повторить некоторые номера цирковых профессионалов. Обыкновенно номер долгое время отрабатывается, шлифуется, доводится до совершенства. Иногда на это уходит много месяцев. А еще команда «анкор» — то есть «еще раз», когда при неудаче, порой испытывая боль, необходимо повторить, и повторить безупречно. Перед нами такой задачи не стоит, да и ресурс времени у нас невелик.

Выбрав номер, сначала, как вы уже знаете, необходимо внимательно наблюдать, собирать признаки, особенности, манеру и т. п. в работе циркача. Особое внимание к пластике, моторике, работе мышц исполнителя. Попробовать присвоить их, но вне экстремальных обстоятельств цирка. Затем подключайте воображение.

Например, ваш персонаж — канатоходец. Представьте, что вы не на полу, а на канате (ощущение высоты), и попробуйте. Строго соблюдайте концентрацию, собранность, дыхание вашего «образца». Можно положить на пол реальный канат — ощущение стоп несомненно поможет. Знайте, что у артистов этого жанра есть обязательное правило — не бояться, иначе непременно сорветесь. Добившись верного самочувствия, организуйте собственные предлагаемые обстоятельства (например — первый выход на арену). Скоро вы поймете, что всерьез номер не получается. Помочь может юмор, преувеличение, дружеский шарж. Рекомендуем посмотреть представления знаменитого Цирка дю Солей, их много размещено в интернете.

Самая уважаемая в цирке профессия — клоун. Это объяснимо. «Передразнивая» какой-либо номер, клоун может его выполнить, как и тот, кого он шаржирует. Клоун владеет почти всеми цирковыми жанрами. Не случайно В. Э. Мейерхольд определял, что клоун — это абсолютный, универсальный и идеальный артист.

«Синхробуфф». Прежде всего, желательно, чтобы ваш выбор пал на действительно значимых актеров-личностей. Хотя бывают исключения — они, как известно, подтверждают правило. Так, группа студентов, ныне уважаемых артистов Александринского театра, представила популярный тогда женский ансамбль «Фабрика», а потом сцену Квазимодо из модного мюзикла «Эсмеральда» — было гомерически смешно. Появлялись и замечательные портреты великих музыкантов и певцов. Выдающиеся мастера в каком-то смысле образцы служения в нашем деле.

Дальше, как и прежде, — внимательное наблюдение, изучение вашего «избранника»: стиль, манера, пластика, артикулирование (следует на 100 % попадать в жизнь лица, губ, шеи певца). Помимо этого — изучить его репертуар, познакомиться с творческой биографией, почитать

отзывы, критику. Важно приучать себя к максимальному расширению зоны поиска в процессе подготовительной работы над ролью. Чем больше вы наберете материала, тем больше шансов на успех пробы.

Ход ваших проб постепенно подводит к потребности в партнере. Партнер, естественно, потребует общения. Бытует глубокое заблуждение, что общение ограничивается лишь вербальным обменом информацией. На самом деле общение происходит на всех уровнях человеческих ощущений. Оно постоянно и непрерывно — действует даже в подсознании (сны). Разве вы не общаетесь, держа в своей руке руку любимого человека? Поток изумительных «токов» богаче любых слов. Или после долгого перерыва вы оказались на природе. Вы «пьете» воздух, наслаждаетесь тишиной, любуетесь быстро текущей рекой или гладью лесного озера. Ваше самочувствие в эти минуты необычно, нестандартно. Почувствуйте разницу — здесь результат общения.

Если остаться только на вербальном уровне, возникает опасность уподобиться рации: прием — ответ. Как часто, к сожалению, можно увидеть такой «диалог» на сценической площадке. Тут проблема: актер, работая над ролью, в начале получает только текст, слова, написанные автором. Что затем для плохого актера и остается основой его «сценической жизни». В нашем деле это — криминал. Никакого общения здесь нет и не может быть.

Вы уже знаете, что при работе с предметом, а потом и с животным следует начинать с изучения, исследования свойств и признаков объекта. В ситуации с человеком-партнером все гораздо сложнее. Предмет «передает» стабильные, неизменяющиеся признаки-свойства. Человек, естественно, сложнее. Он постоянно меняется, иногда кардинально. Он как бы вибрирует. Отследить эти вибрации и, соот-

ветственно, реагировать на них и есть самая большая трудность.

Начало общения почти всегда требует применить еще один технологический прием — «Пристройка». Чтобы понять это, проведем несколько мини-проб, а затем, если что-то останется непонятным, обсудим. Условно назовем пробы по месту действия — «Скамейка». Участвовать будут двое. Сначала обговорим с одним партнером его предлагаемые обстоятельства, затем, по секрету от первого, с другим. Важно, чтобы партнеры не слышали «условия» друг друга.

Например: Парк. Солнечный день. Скамейка. Девушка с книгой. Час с небольшим до очень важного, но неподготовленного экзамена. Она сосредоточенно перечитывает нужную литературу. Со вторым партнером договариваемся: он поспорил с друзьями (они недалеко наблюдают), что за пять минут уведет девушку в кино или кафе-мороженое. Пробуем!..

Другая проба: женщина после работы, купив продуктов (два-три полных пакета), присела на скамейку у парадной передохнуть и проверить — все ли она купила. К ней подходит, а потом присаживается рядом молодой человек, который очень похож на показанного по телевидению опасного преступника. Он не знает код входной двери, но ему очень нужно войти. Там, в квартире № 12, его любимая. Ее родители уехали на дачу... Пробуем!..

Пробы оказались вполне доказательными. Наблюдающие сокурсники обратили внимание на то, как интересен сам процесс пристройки. Особый объем происходящему придавала абсолютная импровизационность действующих (они же не имели информации о партнере). Приходилось осваивать и присваивать на ходу. Истинная импровизация возникает, когда мы знаем, «откуда я?», «куда я?» и «что я хочу?» Настоящее общение требует, чтобы эти же вопросы касались и партнера: кто он, что он хочет и т. д. Причем делать

это надо деликатно — иначе вы можете оттолкнуть собеседника. Вопрос «как?» при этом вообще не возникает, а осуществляется сам по себе.

Процесс пристройки состоит из огромного количества вопросов и ответов. При этом вы должны замаскировать, что находитесь в пространстве «Что? Где? Когда?», — времени на «викторину» крайне мало, иначе партнер примет вас за ненормального. «Сопротивление» его (ее) «сжимает» обстоятельства, отдаляет от цели, требует других способов сближения, взаимодействия. Поняв, что данная пристройка не работает, переходите к другой, она, в свою очередь, может не сразу прийти в голову. Активно ищите — иначе упустите партнера, а с ним и задачу! Не бойтесь пауз — они здесь уместны и могут стать даже содержательными. (Замечайте, сколько здесь «отказов от действия»!) В жизни все это происходит почти автоматически. Актер же должен осмысливать процесс, понимать его внутренние механизмы. Но ни в коем случае не заниматься этим на сцене. Там только действовать, добиваться своей цели.

Вы можете заметить, что, например, с близкими, родственниками, с постоянным партнером всего этого не нужно. Глубокое заблуждение. Из-за подобной небрежности как раз и происходят непонимание, размолвки, иногда даже ссоры. Просто «список» вопросов-ответов тут значительно уже. У вас есть вопрос к педагогу — вы наверняка попытаетесь понять, стоит подходить или ему сейчас недосуг. Хотите договориться с сокурсником о партнерстве в этюде — посмотрите, в каком он настроении, хорошо ли себя чувствует, погружен в собственную задумку или раздосадован недавней неудачей и т. п. и т. д.

Вывод — любое общение включает в себя пристройку. «Раскрыв» партнера, точно зная, «что я хочу», можно приступить к действию. Мы здесь говорим лишь об общей схеме процесса. Но если вам удастся соблюдать эти правила — ваш

диалог наполнится замечательными, иногда неожиданными для вас нюансами и энергией, главное — вы перестанете «обслуживать» текст. Даже если сочинили его сами. Это ни в коем случае не означает небрежности речи.

Опять А. С. Пушкин. Помните его знаменитое «глаголом жечь сердца людей»? Знают все — применяют, к сожалению, не многие. Именно глагол содержит смысл высказывания. Пример: А. П. Чехов. «Чайка». «Помните, вы подстрелили чайку? Случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил...» Выделим только глаголы: пришел... увидел... погубил... Вселенский смысл! На заре европейской цивилизации Юлий Цезарь сформулировал: «Пришел, увидел, победил». Гений Чехова заметил болезнь века и заменил глагол победил на погубил. Есть о чем подумать!

Можно много и долго рассуждать о российской провинциальной жизни, а можно и по-другому: в этом городе люди «только едят, пьют, спят, потом умирают...» («Три сестры», монолог Андрея). Или знаменитый монолог Нины Заречной («Чайка») — «Люди, львы, орлы и куропатки...». Многие актрисы выделяют каждое слово: люди — венец природы, львы — царь зверей, орлы — властители неба, куропатки — жертвы и т. д. У автора лишь перечисление, а глагол, он много позже, ближе к концу, но какой (!) — «все жизни... угасли». Вот эмоциональный центр монолога. Пока же важно понять значение глагола в речи. И не пытаться выделять его силой звука или интонацией. Следует относиться к глаголам как к маякам и внутренне стремиться от одного к другому, а перед самим глаголом сделать небольшую цезуру (микропаузу) — усиление произойдет автоматически. Обо всем этом будем говорить и пробовать позже, когда обратимся к драматургическим текстам.

Основной признак общения, в отличие от обмена информацией, — обязательное наличие конфликта. Наверное, вы

заметили, что, когда обговаривали пробы «Скамейка», мы изначально закладывали в предлагаемые обстоятельства конфликтную ситуацию. Вне конфликта сценического действия не бывает. Конфликт существует в разных формах и возникает по самым разным причинам. Он, естественно, бывает ярким и внешним, но и невыносимо трудным, внутренним. Конфликт есть борьба, преодоление — значит, сразу же увеличивается энергия желания («что я хочу?») — вы начинаете действовать. При этом усиливается также «кто я» и «кто он», но если вы уже знаете про себя «кто я», то в «кто он» могут оставаться раздражающие вас лакуны непонимания. Не надо их бояться — эти «белые пятна» в диалоге требуют преодоления, а значит, повышается энергия, возникает пространство импровизации. Вот почему и существует закон сцены — играть не себя, а партнера. В этом случае возрастает «плотность» общения. Тем не менее общение иногда может начинаться вне конфликта, но, как только конфликт появляется, общение переходит во взаимодействие.

Подступы к пробам «Общение — Взаимодействие» предварим не совсем обычным тренингом. Назовем его «Познание партнера». Состоит он из нескольких разделов и фаз.

Первый раздел — «настроечный».

Известное упражнение «Зеркало». Садитесь в две шеренги, друг против друга на расстоянии 1,5–2 метра (должны хорошо видеть глаза вашего визави). Одна шеренга «человек» — другая «зеркало». Задача «зеркала» — безусловно точно «отражать» движения «человека». Движения должны быть неторопливыми и плавными. При резком движении «зеркало» всегда будет отставать — тогда это уже не отражение, а повтор. Добившись полной синхронности, можно поменяться «ролями» («человек» становится «зеркалом», а партнер «человеком»). Упражнение выполняется в молчании, при полной концентрации

внимания. Длительность упражнения определяет педагог, когда убеждается в выполнении задачи. Важное условие — участники смотрят только в глаза партнера, не следят за жестами. Замечания или указания педагога воспринимаются на слух.

Второй раздел — «контакт».

Оставайтесь на своих местах. Следующая задача — не давая никаких зрительных или звуковых сигналов, «договориться» со своим партнером одновременно встать и поменяться с ним местами. Все та же концентрация. Добившись взаимопонимания, повторять, опять же меняясь «ролями». Надо добиться абсолютного понимания. Само по себе упражнение интересно условием — без каких-либо сигналов. Становится понятной известная театральная шутка, когда артист, выходя со сцены, спросил у коллег: «Как я сыграл?» Ему ответили: «Плохо!» Последовала его реакция: «Мимику перепутал!» Не надо «мять лицо». Если вы четко знаете, чем вы живете, что вы хотите, — партнер и зритель вас поймут. «Подсказывая», как ему кажется, «нужные» реакции, артист унижает умного зрителя, а значит, закономерно будет отторгнут.

Третий раздел — «понимание».

Мизансцена та же. Задача много сложнее. Не подавая сигналов, «послать партнеру приказ» — сделать какое-то простейшее движение (правой рукой коснуться кончика носа, поднять и опустить левую ногу, положить ногу на ногу и т. п.). Если партнер правильно выполнил «приказ», утвердительно кивните, если нет — отрицательно помотайте головой. Все молча и без суеты. При неоднократном непонимании не напрягайтесь (напряжение будет блокировать ваши «приказы»). Попробуйте на время поменяться ролями. Помните — это трудно! Не огорчайтесь. Как вариант, вернитесь ко 2-му разделу. Успокойтесь. Пробуйте еще. Рано или поздно вы добьетесь успеха. Зато какой восторг вас охватит, когда партнер «настроит свою

антенну» и точно выполнит «приказ». Во всяком случае, пройдя 4-й этап, вам будет, как показывает опыт, много легче выполнить такую задачу.

Четвертый раздел — «познание».

Условия те же. Не отвлекаясь от партнера, спокойно выполнять указания педагога. Встали. Отодвинули стулья (нам надо освободить пространство). Одна шеренга подошла к другой, затем первая, повернувшись спиной к партнеру, спокойно, неторопливо, без резких движений опускается на пол. Ложитесь на живот, голова набок, руки вдоль тела. Дышите спокойно. Расслабились.

Следом вторая шеренга, медленно, не опираясь на лежащего, опускается на него сверху. Та же позиция голова набок, руки вдоль тела. Расслабились (напряженное тело создаст дискомфорт партнеру). Любопытно, что иногда, при большой разнице в весе или росте, никаких проблем не возникает.

Следующая фаза, после паузы (участники должны успокоиться). Почувствуйте тепло партнера... соедините ваше тепло с теплом партнера... Рекомендуем закрыть глаза, чтобы ничто вас не отвлекало. Пауза...

Дальше. Вам надлежит соединить дыхание... Ваше дыхание сливается с дыханием партнера. Пауза...

Наконец, последняя фаза. Теперь необходимо соединить пульс-сердцебиение. Не торопитесь! Вы должны почувствовать себя единым с партнером. Длительная пауза... Покой достигает апогея (некоторые участники порой почти засыпают).

От педагога в этот момент требуются особая концентрация, внимание и осторожность. Необходимо почувствовать, что ваши команды выполняются точно.

После длительной паузы наступает самый трудный процесс — разъединение. Предельно аккуратно, ни в коем случае не торопиться, начинайте обратную комбинацию команд. Раздельно. Одна фаза, затем

другая и т. д. Отделяем пульс-сердцебиение. Пауза... Дыхание. Пауза... Тепло. Пауза... (Иногда в этой процедуре возникают слезы — что-то как бы «теряется», возникает чувство одиночества.)

Убедившись, что вы окончательно разделились, те, кто находился сверху, осторожно, не опираясь на партнера, начинайте вставать. Следом за ними поднимаются «нижние» (лучше это проделывать так — медленно перевалитесь на бок, подтяните ноги и после этого спокойно, обязательно без мышечного напряжения, вставайте).

Стоим лицом к лицу. Дальше бывшие «верхние» поворачиваются к «нижним» спиной и ложатся на пол. Весь цикл повторяется, с той только разницей, что те, кто были «верхними», оказались «нижними».

Тренинг безусловно и очевидно продуктивен. Психофизиологическая тактильность дает замечательный результат. Участвующие действительно «познают друг друга». Возникает особенная общность курса, и, что самое важное, — познание это не рациональное, не умозрительное, а эмоционально-чувственное. Контактность, доверие вырастают в разы. Многие проблемы, особенно в начале проб «Общение — Взаимодействие», отпадают сами собой.

Опыт показывает, что этот тренинг оказывается продуктивным и в работе с профессиональными актерами. Однажды режиссеру была предложена постановка «Укрощения строптивой» В. Шекспира в чужом театре и с неизвестной труппой (дело было в Польше). Провели кастинг. Распределили роли, приступили к пробам. Через некоторое время стало понятно, что главным героям Петруччо и Катарине что-то неуловимое мешает. Менялись подходы, обострялись обстоятельства — ничего не помогало. Всё вроде бы делали правильно, актеры честно пытались следовать режиссерским указаниям, но по-прежнему проходили «вхолостую». Пока

постановщик случайно не узнал, что эти актеры были мужем и женой, но за месяц до начала работы над спектаклем развелись! Природа репетиционных сложностей стала понятной. Тогда и был предложен этот тренинг. Все встало на свои места! Пробы продолжились совсем в другом качестве.

Этап «Наблюдения» занимает особое место в числе многочисленных проб первого курса. Задача вроде бы простая. Найти интересного человека, который чем-то привлек ваше внимание. Желательно понаблюдать его продолжительное время и затем попробовать представить его (ее) на сценической площадке. Сам процесс наблюдения достаточно сложен. Его следует проводить деликатно, чтобы, с одной стороны, не оскорбить наблюдаемого, с другой, если вы обнаружены, «объект» может начать «позировать», что сразу исказит природу наблюдения. Начинать следует с вопроса, чем именно привлек ваше внимание данный индивидуум. Часто потом выясняется, что это и оказывается его «доминантой».

Первичны в каждом наблюдении внешние проявления объекта (походка, пластика, манеры, особенности речи и т. п.). Здесь блистательно подтверждается закон единства психофизики. Опираясь на внешние признаки, вы почти автоматически начинаете искать (исследовать) и соединять их с внутренним миром, характером наблюдаемого. Связь эта безусловна и, как правило, помогает «угадать» образ жизни, иногда и профессию объекта. Не случайна поговорка: «Встречают по одежке (внешнее) — провожают по уму (внутреннее)».

Пример из жизни. Однажды в Академии художеств при защите дипломных работ случился скандал. Дипломник, будущий скульптор, выставил к защите работу «Кузнец». В уважаемой комиссии произошла жаркая дискуссия на предмет несоответствия изваяния принципам ре-

ализма (правое плечо кузнеца было гипертрофированно больше левого). Переждав кульминацию спора, дипломник пригласил в аудиторию своего натурщика и предложил обнажить торс. Дискуссия прекратилась. Многолетняя работа тяжелым молотом сказалась — мышцы правого плеча действительно оказались крупнее, чем на левом. Профессия кузнеца отразилась на его анатомии.

Еще пример. Парк. Вы видите на скамейке двоих — мужчину и женщину. Вы не слышите, о чем они разговаривают, но при этом довольно легко определяете: они ссорятся, объясняются в любви, знакомятся, что-то обсуждают и т. п. Вывод опирается на наблюдение «жизни тел» сидящих. Запомните этот опыт — он непременно пригодится вам при работе над вашим персонажем.

Знаменитый Питер Брук как-то поделился мечтой: по сцене, по диагонали, из одной кулисы в другую проходит человек... А зритель понимает про этого человека все!

При исследовании, а затем «переносе» обнаруженного на себя часто повторяется одна и та же ошибка — ищется схожесть меня-актера с персонажем. Иногда даже говорят — «Это не моя роль». Глубокое заблуждение, ошибка. Зачем искать то, что уже есть? (Я мужчина, и мой персонаж — мужчина. В чем поиск?) Непременно следует искать различия. В таком случае вы понимаете, что искать, добывать, преодолевать и присваивать (делать своим). Процесс, безусловно, трудный. В каких-то ситуациях может возникнуть: «Я бы так не поступил!» Есть два выхода из «тушика». Первый — организовать для себя (свои) такие предлагаемые обстоятельства, которые заставят вас действовать именно так, как это делает ваш персонаж. Второй — находить аналогии. Например — я никогда никого не убивал и тем более не получал от убийства удовольствия. Неправда. Вам наверняка приходилось убивать комара, и если он успел напиться крови, то ощутить удовольствие от сделанного (убийства).

Однажды пробовали ситуацию «в фашистском концентрационном лагере». Студентке нужно было «сыграть» эсэсовскую надзирательницу-садистку. Пожаловалась, что не может получать удовольствие от издевательств над заключенными (сокурсниками). Стали искать аналогии. Один из участников вдруг сказал: «Ты же убиваешь тараканов в общежитии. Они такие мерзкие! Представь, что все мы (заключенные) тараканы». Удачно найденная аналогия помогла найти верное самочувствие.

Итак, правила наблюдения:

1. Наблюдать внешние проявления (фиксируя их).
2. Обнаружить доминанту (зерно) и ее связь с внешним.
3. Соединить внешний рисунок с «образом жизни» объекта.
4. Опирайтесь на различия меня-актера и объекта и «разрабатывать» их.

При выборе «натуры» не рекомендуется обращаться к наркоманам, алкоголикам — это клиника. Здесь нет интереса для искусства, скорее, для криминальных и медико-социальных служб. Мы же пытаемся разобраться в том, что есть человек. В перечисленных «образцах» человеческое, в силу разных обстоятельств, либо стерто, либо отсутствует полностью.

Очень важно на основе изучения увиденного попытаться доказательно, то есть опираясь на факты, сочинить преджизнь, или, как говорил Г. А. Товстоногов, — «роман жизни» [9, с. 159] персонажа. (Это ведь — «откуда я пришел?», что меня сделало таким.) Соответственно, ваши предположения либо подтвердятся, либо скорректируются и сделают ваши пробы более конкретными и убедительными.

Еще одна типичная ошибка: взять «интервью», разговорить ваш объект. Любой его рассказ становится основной информацией для дальнейшего поиска. Это «костыли»! В чем тогда ваши творческие искания, исследование? Остается только

«проиллюстрировать» новеллу его жизни. Тем не менее «интервью» — важный элемент исследования, но ценным оно будет при одном условии — не перед пробой, а после нее. Тогда вы либо убеждаетесь в правильности ваших поисковых предположений, либо появляется пространство для размышлений — почему вы ошиблись, что увело от правильных выводов? И уже последующие пробы будут направлены к «абсолютному совпадению» с образцом. То есть «интервью» превращается из подсказки в проверку точности вашего творческого поиска.

Другой, также важной проверкой станет связка «старый — молодой». Если вы наблюдали старика, попробуйте реализовать, каким он был в молодости (80 лет и 15–20). Если наблюдали молодого — каким он будет через 50–60 лет... При кардинальных, связанных с возрастом внешних изменениях зерно-доминанта сохраняется. Изменяется, ускользает доминанта — значит, вы неправильно ее определили. Связка станет продуктивной, когда отработано первоначальное наблюдение. Только после этого можно обращаться к связке.

Понимание данной закономерности станет в дальнейшем мощным подспорьем в вашей профессиональной жизни. Найденное в школьных пробах не забудется, а окажется необыкновенно полезным для вашего творческого становления.

Одна из основополагающих, базовых бесед на первом курсе — «Событийное мышление». Происходить она должна на рубеже перехода от упражнений к этюдам. Главное отличие упражнения от этюда в том, что этюд обязательно содержит в себе событие.

Что же такое событие? Суть понятия заключена в самом слове «событие» — бытие, то есть чем я живу в данный момент. Оно, безусловно, связано с предлагаемыми обстоятельствами, которые в нем как бы

сгущаются. Всегда конфликтно — желания обостряются и побуждают к действию, то есть формируют способ существования.

В событии могут появляться «препятствия», их называют «подсобытие». Основной признак события — что с его окончанием меняется действие, подсобытие лишь корректирует его. С началом события, в силу неких обстоятельств, перед актером появляется цель, к которой он, естественно, стремится. Дальше, в конце события, он либо достигает ее, либо нет. И в том, и в другом случае вектор его желаний-действия меняется — возникает новая цель.

В принципе событие подобно пьесе — имеет начало, развитие и окончание. Можно сказать, что событие — это атом вещества, из которого строится тело пьесы-спектакля. Событие — единица творческого мышления, основной инструмент действенного анализа. Процесс событийного мышления отличается от аналитического тем, что он логико-эмоциональный. Не сопереживая тому, что происходит с участниками события, вам не удастся проникнуть в природу такого мышления. Наша задача — научиться «думать» событиями.

Как правило, этюд содержит одно событие. Крайне редко, в развернутых этюдах их может быть несколько. В любой пьесе, как вы догадываетесь, их множество. События существуют не отдельно — они представляют некую цепь (цепочка событий): окончание одного события как бы входит в начало следующего.

Событиям свойственна определенная иерархия. Есть так называемые «обычные» события, но среди них выделяется главное. В нем отражается основной смысл происходящего.

В ситуации этюда важно определить:

- «исходно-вводное» событие,
- «центральное» (кульминация, высшая точка конфликта),
- «главное» событие (оно же финальное) — ради чего этюд был представлен (основная мысль, вывод).

Для этюда мы объединяем два события, «исходное» и «вводное», в одно — «исходно-вводное». «Исходное» называется так потому, что все дальнейшее как бы исходит из него. Находится, за редким исключением, вне пьесы и определяет ее течение. «Вводное» — это экспозиция, здесь зритель знакомится с основными действующими лицами, местом действия и т. п., оно заканчивается с началом основного конфликта. В пробах мы уже пользуемся вопросом «откуда я пришел?», что вполне адекватно на этом уровне. Так же и с третьим событием. При работе над спектаклем «главное» и «финальное» существуют раздельно. «Финальное» означает окончание основного конфликта, борьбы. Со смертью Гамлета — конфликт исчерпывается. Но у Шекспира после гибели принца есть еще одна сцена — приход Фортинбраса. И в этом «главное» событие — когда гибнет гуманизм, ему на смену приходят солдаты (воины Фортинбраса), а солдаты — это неизбежное насилие.

Крайне важно постараться дать точное название событию. Оно раскрывает суть происходящего, помогает верно определить желания-действие. Какое исходное событие в «Гамлете», задающее все, что затем происходит в трагедии? Многие назовут — «Смерть отца принца датского». Но это лишь констатация естественного факта и не «провоцирует» того, что потом «делает» Гамлет. Справедливо, когда родители уходят из жизни раньше детей, — ситуация Гамлета не складывается. Уточним формулировку. Из текста трагедии мы узнаем, что Гамлет-старший был полон сил, абсолютно здоров. Значит, его смерть была противоестественной, неожиданной, непредсказуемой, а это меняет определение — не смерть, а гибель! Формулируем снова: «Неожиданная, противоестественная, таинственная гибель отца» — неотвратимо возникает страстное желание — разобраться, а после встречи с Призраком — действовать.

Событийное мышление помогает структурировать ваш замысел. И неважно, простой это этюд или работа над ролью в спектакле. К этой проблеме будем обращаться неоднократно, когда займемся курсовым спектаклем.

Мы уже давно применяем термин «этюды», пора разобраться в нем более подробно. Слово «этюды» переняли из профессионального обихода живописцев. Обозначает оно предварительные пробы к задуманной картине — пейзажу, портрету. Этюд — процесс, соединяющий в себе последовательно наброски, эскизы, то есть проделывается определенный путь. Наброски, эскизы отражают скорее предошущие будущего творения. Как говорят: «Голова не знает — руки делают» (изумительный пример закона единства психофизики!). На уровне наброска вырабатываются будущая композиция, компоновка, пластика, иногда пробуются цветовые решения и т. п. И, наконец, переходят к этюду. Этюд есть незавершенная проба, психофизическая подготовка к предстоящему воплощению. Наиболее наглядно это можно заметить, когда художник выходит на пленэр. Условия светового дня, холод зимой, жара летом и прочие «неприятности» не позволяют завершить работу, но сделанное становится хорошей заготовкой для дальнейшего творческого процесса. Этюд дорабатывается и завершает период поисков и находок.

В нашем деле обращение к этюду бесконечно полезно. Этюд безусловно приближает меня-актера к искомому в моей роли. Вместе с тем «этюдный метод» таит в себе определенные проблемы. В свободно сочиненных этюдах из «своей жизни» проблем нет. Но вот наступает период, когда подобное сочинительство начинает буксовать. Значит, пора переходить к литературным источникам. Здесь и пригодится летнее задание — «Декамерон». Вы выбираете заинтересовавшую вас новел-

лу и начинаете пробы, учитывая уже обретенный опыт. Речь идет не об иллюстрации сюжета новеллы (ни в коем случае!), а об обнаружении ее сути. Обнаружении причинно-следственных связей, мотиваций той или иной коллизии, заложенных в тексте новеллы. И главное — происходит постепенное и последовательное присвоение предлагаемых обстоятельств, что, безусловно, приближает вас к естественному существованию вашего персонажа в заданной ситуации. Предстоит глубокая исследовательская работа.

Вот тут-то и начнутся проблемы. Первая, но существенная: этюды есть незавершенная проба. Возникает вопрос — можно ли репетировать этюд, и если можно, то как? Скорее всего, этюд при репетировании перестает быть этюдом. Следовательно, необходимо провести определенную работу, выводящую из этого тупика. Опыт показывает, что в этой ситуации полезно начать с «аналитики».

Если удастся обнаружить и точно сформулировать тему, заложенную автором в выбранную новеллу, вы намного облегчите дальнейший процесс. Есть тема всего произведения и тема отдельной новеллы. Иногда они совпадают, а иногда разнятся. Тема неразрывно связана с так называемой болевым точкой автора. Замечательный немецкий поэт Г. Гейне как-то сказал: «Трещина, разделяющая мир, проходит через сердце поэта». Болевая точка, боль даже в физиологическом смысле вызывает отклик сопротивления, преодоления, то есть противодействие. Так рождаются великие произведения!

Простейшая формула того, что есть тема, выглядит так: тема — это ответ на вопрос «о чем?». «О чем?» — не пересказ сюжета, а круг проблем, затронутых автором. Попытка решения проблемы и есть путь вашего действия. Определить это трудно (неслучайно выражение — «муки творчества»). Мало того, что необходимо обнаружить и сформулировать тему, ее

следует принять на себя, заразиться ею самому, то есть сопереживать авторской боли.

Главная тема «Декамерона» — чума, болезнь, которая во времена Боккаччо выкашивала европейские города, унося миллионы жизней. Эта болезнь давно побеждена. Еще несколько лет назад казалось — что может вызвать у нас, людей двадцать первого века, сопереживание? Но пандемия коронавируса вновь сделала тексты Боккаччо более чем актуальными. При этом и до пандемии было ясно, что у современной чумы множество обликов: нарастающий национализм, терроризм, разобщение, одиночество, нищая культура, идеологический нигилизм и т. д. и т. п. Каждый из нас ощущает эту чуму на себе. Важно ее признать и тем самым обнаружить свою личную болевую точку. Борьба станет сугубо вашей — вы непременно захотите избавиться от этих «вирусов».

Итак, «Декамерон» как учебный материал в процессе театрального образования (да простит нас Боккаччо за прикладное отношение к его шедевр). Преимущества очевидны. Прежде всего, студенты читают знаменитую книгу творчески, не для экзамена по зарубежной литературе, а с личным интересом. Проникают в суть, кропотливо разбираются в тонкостях, подробностях великого произведения. Легкость, «простота» сюжетов, отсутствие психологических «перегрузов», многожанровость — от комедии до высокой трагедии, игровая непосредственность, безбрежное количество человеческих характеров, типов, скрытый или явный юмор, сгущенный трагизм и т. п. Все это далеко не полный перечень достоинств труда Боккаччо. Польза для студенческих проб безусловна! Также следует констатировать — этюды на литературной основе обнаруживают серьезную специфику. Повышается коэффициент сложности.

Следующий этап — подробнейший разбор предлагаемых обстоятельств и по-

следующее их обострение. Процесс постепенный. Освоив и присвоив «первичную» группу обстоятельств (внешние обстоятельства: время действия, время суток, погода, жарко или холодно и т. п.), обязательно обостряя их, переходить к следующей (внутренние обстоятельства). В таком случае ваши пробы не станут повтором, а, наслаиваясь одна на другую (при этом отбирается лучшее), будут погружать вас в суть происходящего. Не «прибивайте гвоздями» найденное. Постоянный поиск. Обязательно идти от себя, не изображать. «Декамерон» полон игровым началом, но играть должны вы, а не некто — абстрактно-выдуманный персонаж.

Вторая внятная проблема находится в самой сущности этюдного метода. Этюд всегда играется «своими словами». Тут и возникает закономерный вопрос: «А как же язык и стиль автора?» Как перекинуть мостик от своих слов к тексту автора? Возможно ли это? Есть прием, когда на каком-то этапе резко отказываются от своих слов и обращаются к авторскому тексту. Однако язык не только средство информации, но прежде всего способ мышления, а значит, способ существования. Актер сначала осваивает одну органику, а затем должен «перескочить» в другую. Во всех отношениях это вредно. «Декамерон» в этом смысле благодатный материал — автор скупко обращался к прямой речи. Тем не менее, очевидно, следует с самого начала осваивать природу речеведения героев вашей новеллы. Связывать ее с изучением материальной культуры эпохи, обычаев, социального уклада, религии и т. п. Так сложный путь может привести к органике несовременной речи. И, главное, ни в коем случае не учите текст наизусть — это вызовет бессмысленную моторику речи. При соблюдении вышеизложенных рекомендаций текст «уляжется» сам.

Первый курс движется к своему завершению. Что же в сухом остатке? Про-

изошла «разведка боем». Выявились индивидуальности. Определелись лидеры этого этапа. Возникла определенная консолидация курса. Прививка работоспособности доказала свою продуктивность. Обнаружен творческий потенциал курса. Случились и потери — обыкновенно 2–4 человека покидают мастерскую (сказывается недостаточность информации об индивидуальностях абитуриентов). К сожалению, при внешней одаренности, предьявленной на вступительных экзаменах, абитуриент уже в статусе студента проявляет отчетливый эгоцентризм, тщеславие и связанный с ними цинизм, неумение сопереживать, работать в команде и т. п. В таком случае, убедившись в правильности выводов, не дожидаясь заключительного экзамена, мы предлагаем студенту покинуть мастерскую.

Готовится итоговый экзамен. Отбираются наиболее успешные пробы. Предъявляются студенческие достижения в упражнениях и этюдах всех разделов, к которым обращалась мастерская в течение учебного года, при этом неукоснительно следуя правилу — от простого к сложному.

Экзамен — не отчет о проделанной работе, а еще один урок-испытание — встреча со зрителем. Категорической ошибкой представляется культивируемая в некоторых мастерских «келейность», закрытость, основанная на «избранности», принадлежности к некоей высшей касте. Актер должен не только утилитарно привыкать к зрителю, но и отчетливо сознавать, что зритель есть еще один его равноправный партнер, с которым необходимо взаимодействовать. Зритель — участник спектакля. Нельзя «оскорблять» зрителя «подсказками», «плюсовать», наигрывать, кривляться.

Наша мастерская, следуя завету В. Э. Мейерхольда, всегда проповедует открытость. Фактически, за редким исключением, любой любопытствующий, испросив разрешение, может присутствовать на уроке. Активно интересующийся зритель

только помогает. А публично обнаруженная и обсуждаемая ошибка воспитывает ответственность и актерскую смелость. Здесь, кстати, особенно в начале работы, обнаруживается проблема (инерция школьного воспитания), когда ошибка (плохая оценка) источник расстройств, иногда даже слез. Студент-первокурсник с большим трудом избавляется от привычного ощущения провала, несоответствия. Только со временем приходит понимание, что в нашем деле ошибка — это приобретение опыта, путь усовершенствования.

Зритель на экзамене особенный. Присутствует кафедра. Некоторые педагоги злоупотребляют ролью судей — непроницаемые лица, отсутствие естественных реакций. Замечательный педагог А. И. Кацман, знаменитый своим темпераментом, позволял себе громкие комментарии или несогласия, за что получал замечания от старших коллег (А. А. Музиль, М. В. Сулимов). Но «трудный зритель» — известное выражение на театре — это тоже школа.

Итак, финал первого учебного года. Проявившиеся сильные и слабые стороны курса дают перспективу планирования последующей работы. Важно, чтобы студенты уже второго курса понимали, что находятся лишь в начале пути. Небезопасно обратить внимание на известную «болезнь» старшекурсников, которую зорко, но шутливо отметил один профессор: «Когдаходишь в наш институт, видишь сплошь гениальных и... ни одного талантливого!» Этика, о которой так заботился К. С. Станиславский, — трудная наука.

Последний сбор курса в этом году. Подробный разбор и обсуждение работы всего коллектива и каждого студента отдельно. Анализ того, что пока не получается, и в связи с этим индивидуальные задания на летние каникулы.

Общее задание:

1. Читать А. П. Чехова, особое внимание к пьесам. Чем больше и внимательнее

вы прочитаете, тем лучше будете понимать стиль, манеру писателя, его язык. Полезно познакомиться с творчеством современников Чехова. С историей постановок его пьес. Это поможет ощутить чеховскую эпоху, придаст объем вашему чтению. Главное же, что подобное чтение вырабатывает позицию, отношение к тому, о чем говорит (пишет) автор. Тем самым вы научаетесь взаимодействовать с автором. И это закономерно выводит к потребности собственного высказывания, что и является искомым: актер не функция, но автор своей роли. Надо четко сознавать — роль должна стать вашим высказыванием.

2. Выберите одну или две пьесы и попробуйте подготовить этюды к заинтересовавшим вас сценам. Ни в коем случае не играйте отрывки. Ищите суть (тема, предлагаемые обстоятельства, преджизнь персонажа и т. п.).

3. Продолжить работу над «Декамероном». Учтите те замечания, что вы получали. Углубляйте поиск. Не ограничивайте себя. У Боккаччо 100 новелл — есть из чего выбирать. У каждого из вас должно быть минимум 4–5 предложений. Изучайте дополнительные материалы (при наличии интернета это достаточно просто). Особое внимание к иконографии — время Боккаччо было избыточно богато великолепными художниками. Еще из обязательного — слушайте музыку, в ней можно «поймать» темпоритм эпохи. Если мы «дозреем» до спектакля, музыка, танец, вокал обязательно обогатят его. Из опыта Мейерхольда: он предлагал своим студийцам «шить» из бумаги костюмы того времени. Походить, посидеть в них оказывается полезным (жизнь тела). Но это у кого получится. Могут помочь сокурсники, умеющие шить.

4. Большим подспорьем в работе над «Декамероном», да и в целом для профессионального роста станут ваши исследования феномена *commedia dell'arte* и ее техники. Появилась она много позже Боккаччо, но ментально связана со старинным теа-

тром Италии. Здесь чрезвычайно поможет серия офортов Калло «Бескостные и беззлые». Статьи на эту тему В. Мейерхольда, В. Соловьева (журнал «Любовь к трем апельсинам»).

Почему такое контрастное задание — Боккаччо и Чехов? Во-первых, контраст, контрапункт всегда присущи истинному творческому процессу. Во-вторых, мудрый театральный педагог В. В. Петров настаивал на том, что молодым актерам следует сначала «наиграться, нашутиться», а уже потом погружаться в серьезную драматургию. И это справедливо во всех отношениях. В играх, «шутках, свойственных театру» актер в некотором смысле безответствен. Легкость, импровизационность, энергия юных — все это помогает в работе. Безусловно, нарастает технико-технологическая оснащенность, и в результате подходы к серьезной литературе гораздо более подготовлены и продуктивны. К этому и обращены Чехов и «Декамерон».

О «Декамероне» мы уже поговорили. Если спектакль начнет складываться, ведь он предполагается как чисто этюдный, а это, опытные педагоги могут подтвердить, «штука непредсказуемая».

Чехов на протяжении многих лет непрерывный автор в репертуаре мастерской. Дело не только в педагогических пристрастиях. Приобщение к чеховской драматургии само по себе не вызывает дискуссии. Чеховское творчество, помимо всего прочего, образец классического построения пьесы — что крайне важно в процессе актерского становления. Навыки работы, обретенные в «испытании» Чеховым, безусловно позитивны. Трудно найти в мировой театральной литературе более глубокую, более современную и более филигранно отточенную драматургию. Само прикосновение к его гению обогащает любого художника.

Врач по профессии, он не только прекрасно разбирался в физиологии человека,

но проникал в сокровенные глубины подсознания. Нет ничего случайного: пожар в «Трех сестрах», звук щелканья на счетах дяди Вани или стук топора в «Вишневом саде»... Перечислять можно все его пьесы. Ремарка Чехова — прямая помощь и режиссеру, и актеру. Чего стоит ремарка в начале «Трех сестер», когда монолог Ольги прерывается боем часов! Уже опытный драматург, знающий, что такое сценическое время, пишет: «Часы бьют двенадцать». В гостиной Прозоровых могли быть только напольные, башенные — бьют они долго, с «оттяжкой», а двенадцать ударов — это больше минуты! Какое пространство импровизаций для одной сестры, что в белом платье, другой в черном и третьей в синем форменном! Да еще точно на реплику «...лицо твое сияет» — это в годовщину кончины отца!

Легенда о Чехове как мастере театральной атмосферы проистекает из знаменитых спектаклей МХТ. Тягучесть атмосферных пауз уже вошла в злую театральную шутку — «мхатовская пауза», что, кажется, не совсем соответствует желаниям самого автора. Сегодня они тем более попадают в диссонанс с современными темпоритами жизни и зрительского восприятия, воспитанного на голливудских экшенах. Отсутствие в большинстве его пьес, кроме первой («Иванов»), которую сам Чехов не любил, «надсадного психологизма» и создает особую прозрачность, как бы легкость, атмосферность его произведений.

Чехов не сентиментален, иногда даже жесток. Астров — своему другу дяде Ване: «Послушай, если тебе, во что бы то ни стало, хочется покончить с собою, то ступай в лес и застрелись там. <...> С меня же довольно и того, что мне придется вскрывать тебя... Ты думаешь, это интересно?» Или «забытый» Фирс из «Вишневого сада». Поэтичная страдающая Любовь Андреевна уезжает в Париж к любовнику со всеми деньгами, оставляя единственную

дочь на попечение «облезлого барина», вечного студента Трофимова. Таких примеров множество. Но последний — «Три сестры» — уходит полк. Уходит век! Уходит культура! И не только из города, но из страны?! Утверждение смелое, но допустимое. Чеховское предположение сегодня воспринимается как констатация факта... Великолепно сформулировал В. В. Набоков: «Чехов писал печальные книги для веселых людей...» [7, с. 327].

Погрузить в эту пучину молодого актера, но при этом потом помочь ему выплыть — задача для педагога почти миссионерская. Познание человека вне Чехова невозможно, это очевидно. Чехов не только, по признанию искусствоведов, отец абсурда, но и, безусловно, основание современной литературы в целом.

Во всех пьесах Антона Павловича, кроме последней, присутствует персонаж доктор. В «Вишневом саде» такого персонажа нет. Может быть, потому, что лечить уже некого?..

ВТОРОЙ И ТРЕТИЙ КУРСЫ

Второй курс есть естественное продолжение и развитие задач и целей первого. Методической ошибкой станет их разделение. Получается, «прошли» первый курс и забыли — теперь другие интересы. Все наработки, открытия, как использованные, «засовываются в сундук и покрываются пылью». Различия, безусловно, хорошо просматриваются. Если раньше объект исследования выбирался свободно, то сейчас он предложен автором произведения.

Это серьезно меняет ситуацию. Привычная схема, когда визуальное наблюдение почти всегда обеспечивает первичный сбор признаков, особенностей объекта, здесь отсутствует. Источником информации на первом этапе остается лишь авторский текст. Принцип исследования радикально изменяется. Теперь материал следует кропотливо извлекать из предлагаемых

драматургом (писателем) обстоятельств, реплик персонажа или его партнеров. Что-то приходится додумывать. Тут главное правило — дисциплинировать воображение. Делать это следует, перепроверяя свои догадки, ища подтверждения опять-таки в тексте. Кроме того, существует замечательный источник в виде иконографии, кино- и фотодокументов (его, к сожалению, часто пропускают или попросту игнорируют). На основе такого «аналитического штурма» можно начинать пробы, действительно проверяя свои предположения. Нацелены пробы на обнаружение «свойств и качеств», внешних признаков, поведения персонажа, внутренних его мотивов. Знакомые студентам этюды «старый — молодой» помогут в «сочинении» «пред- и постжизни», приблизят к конкретному «роману жизни». Серия подобных проб, безусловно, облегчит действительно найти ответ на вопрос «кто я?». И, пожалуй, самое главное — уводя от иллюстрации сюжета, замечательно приблизит к присвоению текста. Чем ближе будут ваши этюдные обстоятельства к авторским предлагаемым, тем теснее станут укладываться текстовые формулировки. Здесь указан лишь один из множества вариантов присвоения текста. Один из главных законов мастерской: «Учить текст нельзя, но знать его нужно».

Также очевидно может помочь опыт предыдущего курса. Прежде всего — попытаться ответить на вопрос «кто я?». Мы помним, что эта позиция подвержена «вибрациям», — здесь основная сложность. Тем не менее нужно понимать, что «вибрация» появляется только в движении действия. Искать ответ следует, рассматривая от одного события к другому «путь вибраций», а затем, суммируя их, выходить к обобщенному ответу «кто я?» в целом.

Основная, ведущая задача — «остава- ясь собой — быть другим» — значительно усложняется. Обнаруженный на первом курсе диапазон возможностей помогает

в поисковом процессе. Я ведь могу, остава- ясь собой, быть: рыбой, лемуrom... быть Фредди Меркьюри... торшером или пробкой от винной бутылки... могу быть учителем в школе, бывшей балериной, могу быть старым или молодым... Все пробы прошлого учебного года оказываются отличным подспорьем на новом этапе. Важно постоянно поддерживать эту связь. Здесь накапливаются профессиональные навыки. Вариативность поиска значительно увеличивается, но не следует скрывать трудности на этом пути.

Рассматривая пособытийно вибрации «кто я?», можно обнаружить, что в одном событии «мой персонаж» ведет себя как ласковая кошка, в другом затаился в засаде, подобно кровожадному ягуару, в третьем — разъяренный лев и т. п. Уже это само по себе приближает к определению доминанты-зерна роли. В практике это означает, что следует срочно идти в зоопарк, просмотреть множество документальных фильмов о семействе кошачьих, обнаружить разницу в повадках, образе жизни, рефлексам и т. д. — таких непохожих между собой особей. Далее — «естественный» отбор, неперемные уточнения.

Значительно помогают бытовые сравнения: ты ведешь себя как слон, ты хитрая как лиса, коварная змея, тупой как старый пень, холодный как айсберг... или стальной характер, ветренный и т. п. Хорошо помогает обращение к фактурам: ты каменный, деревянный, медовый и т. п. Творческий багаж прошлых проб оказывается востребован и доказывает свою продуктивность.

Однажды на мастер-классе в Вене (Австрия) одна актриса обратилась за помощью (она с коллегой репетировала сцену королевы Елизаветы и Марии Стюарт) — не получалось ухватить природу «поединка». Не сразу, но все-таки удалось найти: Елизавета — гранитная, Мария — стальная. (Помогло ассоциативное мышление.) Столкнулись две силы, две мощные фактуры. Важно было физически

присвоить найденную фактуру. Гранитная — тяжелое тело, тяжелые губы, тяжелые веки, тяжелые мысли. Звук густой, низкий, неспешный (тяжелый). Стальная — легкая, гибкая, пружинистая, острая, разящая. При ударе о гранит — искрит и т. п. В результате диалог «пошел».

А. В. Эфрос утверждал пользу понимания актером «перспективы роли» («откуда и куда я иду»). В большей степени это относится к «роману жизни», нежели к сквозному действию. Сквозное действие исчерпывается с окончанием сюжета. «Роман жизни» охватывает гораздо больший объем, раздвигает горизонты. Это может быть и «преджизнь», то есть жизнь до спектакля, также поможет и «постжизнь» — что происходит с персонажем после окончания спектакля.

Работая в Национальном театре Румынии (Бухарест) над спектаклем «Три сестры» А. П. Чехова, столкнулись со сложностью финала. Уходит полк. Три монолога сестер. Монологи получались слезливыми и, что самое страшное, «страдальческими». Помогло обращение к «постжизни». Ольга уходит в монастырь-гимназию (словно отгораживается от жизни семьи); Маша (был отвергнут вариант самоубийства) вскоре отправится за Вершининым, предпочтя «позорную жизнь любовницы» благополучной роли жены Кулыгина; Ирина, страдавшая от жизни в губернском городе, отправляется учительствовать на кирпичный завод, совершенно осознанно — это будет искуплением ее вины перед бароном (она единственная могла остановить дуэль, но не сделала этого). Сцена перешла из «плача» о погибших жизнях в осознанные поступки трех сестер. Во внешней безысходности появился «свет в конце туннеля». Проявилась очень важная в сегодняшних трактовках Чехова его несентиментальность.

Есть еще один аспект актерской технологии, который может стать убедитель-

ным тестом верного сценического самочувствия. Любой актер знает, что концу спектакля его персонаж должен измениться. Вплоть до примитивного — был «плохой», стал «хороший». Эти изменения, назовем их трансформацией, должны оказаться правилом учебного процесса. Давайте не забывать, что главный персонаж театра — человек. Значит, именно к вам должно быть приковано внимание зрителя. Если с вами ничего не произошло, то за чем тогда следит зритель?.. Ваш выход на площадку оказался бессмысленным. Обыкновенно трансформация в спектакле носит достаточно радикальный характер, на уровне же локальных этюдов она должна быть мягкой микротрансформацией. Обязательное условие — не контролировать этот процесс на площадке. Это необходимо при замысле или по окончании пробы при разборе. Со временем это должно войти в привычку и происходить автоматически. Понимание данной опции помогает уточнять и обострять предлагаемые обстоятельства, обнаруживать препятствия на пути линии действия, усиливает желание достижения цели. Как и все прочие технологии направлены на добывание максимальной выразительности актера, осмысленности его действия. Сценическая жизнь не может быть прямолинейной. А. П. Чехов, как всегда с известной долей юмора, но прозорливо заметил: «Все на свете превратно, коловратно, приблизительно и относительно» [10, с. 205].

Учебный процесс в театральном институте серьезно отличается от профессиональной сцены, работы в кино и на телевидении и тем не менее объективно готовит к служению в искусстве. Многие современные режиссеры, увлеченные собственными «трактовками», особо не утруждают себя проникновением в автора, иногда даже вступают в противостояние с ним. Это значительно усложняет репетиционный процесс. Некоторые игнорируют кропотливую

работу с актером и уж тем более отрицают институт этюдных проб. Часто в этом их поддерживают возрастные «профессионалы». О работе в кино и на ТВ можно вообще не говорить. Считанные кинорежиссеры занимаются актером. Основная забота — монтаж кадров, отсюда и отношение к актеру как к функции эпизода. Тем более возрастает значение основной посылки мастерской: «Актер — автор своей роли». В этой связи на последнем, четвертом курсе мастерская предлагает студентам сроки работы над спектаклем, принятые в большинстве профессиональных театров, — максимум два месяца. А один из дипломных спектаклей студенты «работают» абсолютно самостоятельно, лишь время от времени показывая педагогам отдельные этапы их проб. Соответственно, происходит подробный разбор. Но об этом — «готовь сани летом» — несколько позже.

Второй курс — первое прикосновение к пьесе или инсценировке. Педагогические усилия направлены именно на принципиальные позиции профессиональной работы над спектаклем. Основным остается проникновение в автора. На первом этапе процесс ведется как бы прерывисто, то есть классический «застольный период» время от времени прерывается пробами. Как правило, они связаны с моментами читки, когда возникают некие «узелки» и требуется действенная проверка той или иной реплики (ее понимания); ситуации, где необходимо уточнить предлагаемые обстоятельства или их обострение. В большей степени это касается разбора чеховской пьесы. Работа над «Декамероном» носит несколько иной характер, так как от начала и до конца остается чисто этюдной.

После просмотра летних проб-заявок, опираясь на наиболее удачные предьявления, остановились на «Трех сестрах». Сказалась специфика учебного спектакля. Пять женских ролей, девять мужских.

Необходимо максимально обеспечить студентов более или менее «добротными» ролями. Эта же причина требует несколько составов, то есть на каждую роль назначаются несколько исполнителей.

«Через страдания к радости» — такова амплитуда педагогического бытия в работе над учебным спектаклем. Следует исповедовать одну лишь заповедь: исходить из индивидуальности каждого участника. Они, в свою очередь, по-разному «окрашивают» действие. Диктатура режиссерского замысла отходит на второй план. Благодаря такому подходу, спектакли, сохраняя общую направленность, нередко значительно отличаются один от другого.

Первая беседа

Определяем тему пьесы. В ходе обсуждения появилась формулировка: «Уходящая культура». Офицеры российской армии отличались хорошим воспитанием и серьезным образованием. То же относится ко всем трем сестрам. Полк покидает город, разъезжаются сестры. Их, бесспорно, можно отнести к культурному ядру города, где обитатели «только едят, пьют, спят, потом умирают...». Воцаряется Наташа, то есть банальное, жесткое мещанство. Обсуждается важный вопрос — почему сестры, мечтая о Москве, тем не менее не могут туда уехать. Обсуждаются взаимоотношения персонажей, связи между ними, мотивы их поступков, предварительные «психологические портреты» действующих лиц и т. д.

Затем читка. И в самом начале чеховская загадка — монолог Ольги. Почему она рассказывает сестрам то, о чем они сами прекрасно знают? Находим авторские «подсказки» (ремарка: одна сестра в белом праздничном платье, другая в черном траурном, третья в синем (нейтральном)). Цветовой контраст предвещает конфликт, а сейчас вот-вот соберутся, после годовичного траура, гости. Обнаруженные обстоятельства вызывают активное желание

потушить назревающую ссору. И еще нелюбовь и неумение Ольги разрешать какие-либо конфликты. Это связано и с исходным событием пьесы. После смерти отца дом Прозоровых начал «покачиваться», пока почти незаметно, но у Ольги возникли неприятные предчувствия, которые держат в постоянном нервном напряжении — неизвестность всегда страшнее. Поэтому перманентно болит голова.

Анализ только предлагаемых обстоятельств уже выводит к пониманию сути происходящего, а значит, и к действию. Для начального этапа этого вполне достаточно. А чего стоит реплика Чебутыкина на «...захотелось на родину страстно» — «Черта с два!» Никакой мистики или совпадения здесь нет. Чебутыкин — доктор, с малолетства сестер (после смерти их матери) неотлучно находился при них, знает их досконально. Желания, реакции, привычки — ему отлично известны. В результате он научился «прогнозировать» поступки сестер. Ни в какую Москву они не поедут. Такие или подобные сведения дают пищу для психологического портрета персонажа. Делают понятными способы их добывания. Здесь же возможно провести практические пробы импровизаций сестер во время боя часов. Упражнение первого курса «Актер в пространстве» поможет актрисам самим предложить мизансцены начала пьесы.

В нашу задачу не входит представить полный разбор пьесы. Будем обращаться к отдельным, как нам кажется, «ключевым» сценам. Во всяком случае, разбор первого события «Трех сестер» дает внятное представление о ходе предстоящей работы.

«Психологический портрет» — определение достаточно условное. Тем не менее оно приносит существенную пользу в понимании персонажа, его мотиваций, поступков, образа жизни. Процесс начинается с предположений, иногда догадок, но затем, в ходе обсуждений и обязательных проб, уточняется и углубляется. Одна на-

ходка как бы наслаивается на другую, образуя в результате «жизненный объем». Работа длительна и порой не заканчивается даже после выпуска спектакля на зрителя, но основной упор, естественно, приходится на застольный период.

В то же время хорошо «работают» пробы на «преджизнь»: Чебутыкин и заболевшая Ирина, подготовка Андрея к московской профессуре, Отец и Ольга (ты же старшая), Соленый после очередной дуэли (руки пахнут), Вершинин и его жена и т. п. Прежде всего ищутся причинно-следственные связи; какие события повлияли на характер персонажа и сделали его таким, каким мы застаем его в начале пьесы.

Важную роль играют пробы на основе «Наблюдений». Подсмотренный в жизни типаж помогает как минимум обрести интересный внешний рисунок роли, характерные приспособления.

Самые «азартные» пробы, конечно же, связаны с только что «прочитанным». Разбираясь со сценой прихода Кулыгина на именины Ирины, не могли проявить феномен общей неприязни к нему почти всех действующих лиц. Умозрительно вроде бы все понятно, но как это перевести в чувственный ряд? В итоге родилось приспособление — как только появлялся Кулыгин и до его ухода все участники переставали дышать. Сцена довольно длинная, поэтому все «измучились» не дышать и, естественно, возникла неприязнь к причине — Кулыгину. Верное самочувствие было найдено, а также в очередной раз подтвердилось действие закона единства психофизики.

Прелесть чеховского текста (извините за наглость) еще и в том, что содержащиеся в нем загадки остаются непонятными с первого раза. Распутывать эти узелки замечательно трудно, иногда мучительно, но творчески необыкновенно интересно. Привить любовь к этому процессу — самая заманчивая задача педагога, и возникает она на втором курсе.

Первая сцена второго чеховского акта «Наташа — Андрей» — выразительный пример такой «загадки». Если внимательно вчитываться в диалог, бросается в глаза «рваность» текста Наташи. Она постоянно перескакивает с одной темы на другую: то беспокоится по поводу беспечности слуг, то спрашивает, который час, то «болезнь» Бобика, то «забота» о сестрах и т. п. Почему она здесь так ведет разговор? В других ее сценах таких «перескоков» не встречается.

Есть стойкая традиция «решать» Наташу как не очень умную, злобную мещанку. Скорее всего, такая трактовка опирается на общий итог ролевого материала. Возникает вопрос — всегда ли она была такой и, в таком случае, почему этого не заметил «влюбленный» Андрей?

Разбираем факты, предлагаемые обстоятельства ее жизни. Год назад она, юная девушка, оказалась перед трудным выбором — блестящий, богатый Протопопов или потомственный дворянин Андрей Прозоров. Дворянство «победило». Медовый месяц. Скорое рождение ребенка (Бобик). Муж явно охладевает (в чем может выразиться общение будущего профессора и этого юного создания?). А Протопопов не отстает — соблазн нарастает. И вот наступает момент решительного объяснения. Последняя попытка спасти семью. Так сформулировалось название события!

Стало понятно, что Наташа «на краю». Она больше не может терпеть «такую» жизнь. Тем не менее при этом она искренне пытается найти подходы к Андрею, зацепить хоть чем-то: слуги не волнуют его, Бобик, который улыбнулся (первая улыбка твоего сына), не трогает его и т. п. Тогда она переходит к угрозам — «ряженных не пускать» — опять мимо. И, наконец, ультиматум — любишь сестер — будет им плохо — переселить Ирину в комнату Ольги — не подействовало! В финале сцены почти вопль: «Андрюшанчик, отчего ты молчишь?» Она сделала все, что могла. Во всем,

что произойдет дальше, она честна — виноват Андрей. Очень скоро она уедет «кататься» с Протопоповым, «забыв» про больного Бобика. Рубикон перейден.

Загадка, как нам кажется, начинает проясняться. Стали понятны нервность (последняя попытка), «рваность», синкопы в поведении Наташи. А что же Андрей? Почему он не замечает, не реагирует? Если заглянуть в следующую за этой его сцену с Ферапонтом, то можно заметить: он тяжело переживает, ему мучительно трудно. Именно поэтому Чехов вводит контрапункт Ферапонта. Андрей словно «заморожен». Никак не реагирует на благоглупости Ферапонта. Он глубоко погружен в свою драму. Все дело в папином воспитании. Он уже не любит, но здесь виноват он сам и, значит, подлежит наказанию — отсюда его молчание. Тут, кстати, может помочь проба из преджизни «Папино воспитание».

Сочетание этюдных проб с анализом застольного разбора оказалось продуктивным. Аналитически разобравшись в сцене, тут же проверяем найденное в практике — чем объяснить «синкопы» Наташи, органично провести нарастающие по энергии попытки найти понимание Андрея, присвоить страстное желание спасти семью и не впасть в греховную связь. Жизненного опыта студенткам явно не хватало. Искали эмоциональные аналоги.

Тенденция «осовременивания» классики, в определенном смысле, наносит вред театральному делу. Не самая большая беда, когда это касается визуального ряда, — тут, скорее, недомыслие, глупость (шекспировские герои появляются перед зрителем то в «джинсе», то в мундирах Австро-Венгрии или гитлеровского рейха... В известном фильме по гоголевскому «Ревизору» городничий и прочие чиновники облачились в малиновые пиджаки то ли «тамбовских», то ли «ореховских» ОПГ).

Стилизация, связанная с костюмом авторской эпохи, несомненно, более ответственна и, очевидно, подводит к размыш-

лению — прошло много лет, иногда столетий, а изменился ли человек к лучшему или стал еще хуже?! Не здесь ли заключается предназначение театра как института человековедения? Важно и нужно последовательно перестраивать сегодняшнюю тенденцию театральной практики, направленной на то, чтобы публика в зале лишь развлекалась и отдыхала. Категорически необходимо, чтобы зритель на спектакле «работал». Современника, в «перегрузе» сегодняшней действительности, трудно, а скорее, невозможно перевоспитать, но «перемонтировать» устанавливающиеся привычки (стереотипы) — цель чрезвычайно серьезная. Не тупо назидать, но хотя бы подвинуть к размышлению...

Совсем плохо, когда «осовременивание» касается общего решения сценической жизни, трактовки отдельных персонажей. (Например, для большей убедительности «современных прочтений» Вершинин совокупляется с Машей на глазах изумленной публики.) Для утверждения амбиций и собственного новаторства все средства хороши, особенно скандал. Пиар прежде всего. А мораль и нравственность — «пережитки прошлого». Слава богу — театральной школы это пока не коснулось. Но сопротивляться «тенденции» становится трудно. Студенты оказываются в сложной ситуации: в институте их учат одному, а в театрах они наблюдают несколько другое. «Раздвоение сознания» — еще одна забота современного театрального педагога. (Любопытно, что еще в 1896 году, на Первом съезде театральных деятелей России, многие из выступавших, в том числе В. И. Немирович-Данченко, скорбно указывали на глубокий кризис театра.) Кредо школы — творчество великих отличается не злободневностью, но проблемами всех времен и народов.

«Психологические портреты»

Соленый. В контексте вышесказанного возникает соблазн превратить его в за-

урядного киллера. На самом деле, следуя чеховскому «ни плохих, ни хороших», надо обнаружить в нем прежде всего человека, а не убийцу. Судя по манере общения, можно сделать вывод, что его тяготит то положение, в котором он вынужден существовать. Исследуя социальную структуру российской дореволюционной армии, приходим к заключению: он не входит в касту привилегированных дворян-офицеров.

Всю жизнь он должен пробиваться. Доказывать собственную самость. Отсюда неприятие «всяких там баронов». Отсюда слава дуэлянта. И резкая реакция на отказ Ирины (2-й акт). Он был почти уверен, что так и произойдет, — он ведь не ровня этой девочке. Его самого тяготит «такая роль». Но «борьба» продолжается — нет возможности расслабиться. В конце концов, кому-то больше «повезет» и его в какой-нибудь дуэли убьют (руки «пахнут трупом»). Он все время нарываяется и с бароном, и с Вершининым, и даже с Чебутыкиным. Трудно жить в таком негативе. «Кто я?» — фаталист. Похож на Лермонтова.

Чебутыкин. Вроде бы «божий одуванчик», неудачник по жизни. Однолюб. После того как любимая предпочла Прозорова, не смог полюбить. Избрал роль «приживала» в семье соперника. Семейный доктор, потерявший квалификацию армейского универсального врача. Обожает этих, так похожих на мать, девочек. «Похожесть» преследует его всю жизнь. Вот и та женщина, что умерла у него на столе (3-й акт, «Пожар»), напомнила умиравшую у него на руках любимую... (обострение). Кстати, в пожаре он раскрывается по-другому. Факт «напился» — не слабость, а неожиданное решение следовать главной заповеди врача — не навреди! Он уже не врач, он может навредить погорельцам и поэтому «выключает» себя, напившись. Трудный поступок — отсюда и монолог, отсюда и роняет, разбивает последний раритет прошлой жизни — «часы покойной мамы»! В одном из обсуждений мы уже говорили

о том, что он настолько вжился в семью Прозоровых, что знает все! Он, подобно самому Антону Павловичу, знает, чем все кончится. Будет и дуэль, будет и смерть барона (отсюда его «равнодушное» спокойствие накануне дуэли). И полк рано или поздно уйдет. Знание угнетает. Было бы совсем трагично, если бы не «медицинский цинизм», свойственный ему сарказм. А куда он денется, когда все разведутся?! (Чем-то похоже на «забытого» Фирса. «Вишневый сад». Финал. Чехов знал: это его последняя пьеса. Финал жизни. Он знал, что умирает. «Вишневый сад» — последний его поступок. Вот и его Фирс сам сделал все, чтобы его «забыли», — ему больше нет смысла жить. Надо совершить последний поступок. Всякий поступок — это работа души. Здесь и последний завет Антона Павловича — работай над собой!..)

Ирина. Возможно, самая серьезная трансформация среди действующих лиц пьесы. В начале — юное, романтическое существо, не имеющее ни малейшего представления о реальной жизни («точно я на парусах»). Заметный во всех драматических текстах призыв Чехова «работать» звучит здесь наивно. В «Трех сестрах» чеховское «работать» конкретизируется очевидно. Это не физическое работать вообще (Ирина пробует и на почте, и в управе, и, в конце, учительницей), но работать над собой — совершенствоваться. Как всегда, Антон Павлович делает это не в лоб, как бы исподволь, но внятно.

Тяжесть обстоятельств, неизвестность будущего придавливает, лишает воли. Как много вокруг интересных людей, но при этом невозможно найти избранника. А дни пролетают, как те самые птицы, что не знают «куда и зачем». Удары следуют один за другим: собственное хамство по отношению к старушке на почте, отказ от рождественских ряженных (традиция дома), Андрюшино «падение», приставания Соленого и Тузенбаха, Машина «амораль-

ность», согласие на брак с нелюбимым. Последний диалог с бароном. Сумасшедшая по «вольгажу» сцена. (Дискуссия по поводу того, знает ли она о предстоящей дуэли, опровергается репликой «весь город говорит»). Очевидная странность — все знают, а она одна не знает.) И знание это — убийственно. Наступает «момент истины». Надо сделать выбор! Дальше предательство — могла спасти барона (как «причина» дуэли, только она имела возможность и право ее остановить), но не получается... Какой-то паралич воли. И он ушел. Зачем он улыбался?! Есть от чего изнемогать. Грех и наказание. И, наконец, поступок-искупление — отъезд на кирпичный завод.

Маша. Вся в черном. Томик Пушкина. Насвистывает. У Чехова в письме О. Л. Книппер есть: «Люди, которые давно носят в себе горе и привыкли к нему, только посвистывают и задумываются часто» [11, с. 172] (Кстати, сказано это по поводу репетиций «Трех сестер»). «Златая цепь на дубе том...» — твердит Маша. И кот все ходит и ходит. Туда-сюда, туда-сюда... Замкнутый бессмысленный круг. Нет начала и нет конца. Нет прошлого — нет будущего. Забуксовала в пустом настоящем. Однажды она попыталась прорвать круг. Армейский регламент дома стал в какой-то момент нестерпим. Вопреки желанию отца, вышла замуж. Не за военного, за статского. И обожглась. Хотела улететь, да сожгла крылышки. Это не разочарование, не неприязнь, но плохо скрываемая несовместимость, неприятие. Жаловаться в этом доме не принято — вот и насвистывает. Приходят гости, первые после годовичного траура, а она собирается уходить. И ушла бы, если бы не Вершинин. В нравственной «пустыне» появился настоящий, «богоданный». Воспитание, долг, вера — все против. И от «ожога» боль...

Сколько внутренней борьбы в «ночной сцене» (2-й акт). Они с Вершининым гуляли. Долго. Очень долго. На улице Рождество. Трескучий мороз, а они гуляли.

Кругом люди — проще скрывать чувства. Промерзли до костей. Вернулись в дом. Темно. Тепло. Пустынно. И огромный монолог ни о чем... Молчание, тишина — опасны! «Грех» неумолимо надвигается... Ей не хватает собственных сил. Она признается сестрам (3-й акт), но те помочь не могут.

Она совершит поступок, но уже после окончания пьесы. Смелая, но мятущаяся.

Кулыгин. Трагедия человека, живущего по правилам. При мощном самомнении, для него крайне важна внешняя оценка. Похвала начальства доводит до экстаза. Поэтому забыл, что такую книжку он уже дарил на прошлые именины. Что тогда говорить об ордене?! Осознаваемый комплекс неполноценности делает его жестоким и мстительным. Отсюда перманентная демонстрация своей доброжелательности. Признается в любви ко всем сестрам. Его гнетет страх обнаружить свою природную порочность. Слежка за Машей (3-й акт) доводит его ревность до карикатуры. Видимо, он понимает это и тут же устраивает ей экзамен по латыни. Он же учитель, и ему прежде всего необходимо «блюсти нравственность». Аккуратность в быту доведена до невыносимости и делает его занудно несносным. Очевидно, он единственный, кто рад тому, что полк уезжает. При всем этом ему нельзя отказать в душевной чуткости. Скорее чувствуя, чем понимая трагедию сестер в сцене, когда уходит полк, надевает на себя личину шута, пытаясь снять напряжение ситуации. «Мелкий бес» в чеховской транскрипции.

Ольга. Школьный учитель, и это не случайно. Учитель прежде всего учит правилам и правде, а параллельно жизнь вносит жесткие коррективы. Смерть матери «перекрыла» радугу жизни. Как старшая, она «обрела» обязанность (внушение отца) вести хозяйство дома Прозоровых. Непомерный груз для юной девушки. Обязанности превыше всего. Это как воинский долг. Все остальное — измена. Так посте-

пенно испарилась, улетучилась личная жизнь. Женское счастье превращалось в фантом. Естественное материнство заместилось заботами о малолетних сестрах и брате. Она не сознавала физиологической противоестественности такого образа жизни. «Голова болит». Отсюда нелюбовь, неумение разрешать конфликты. Стрессовые ситуации превращали головную боль в невыносимую (2-й акт). Образовалась привычка — Ольга, как улитка, пряталась в скорлупу головной боли. А стрессы лишь накапливались: «внезапное» замужество Маши, смерть отца, проблемы Андрея, «грех» Маши и т. п. Груз ответственности нарастал. Дом закачался. Она ушла. Ушла в монастырь гимназии. Во всяком случае, там все объяснимо, все регламентировано, все понятно.

Андрей Прозоров. Младший, единственный мальчик, наследник. Избалован донельзя. Как следствие — отсутствие воли. «Плывет по течению».

В ходе читки возникает дискуссия по поводу падения и, насколько это возможно, «возрождения» Андрея. Конфликт с сестрами. Многие находят причину в его карточном проигрыше. Мотивация все-таки бытовая и не укладывается в концепцию уходящей культуры. Проигрыш лишь обострение, «спусковой механизм», а главный удар для сестер — его неприемлемое для интеллигентного человека, высокомерное требование к Феррапонту обращаться к нему «ваше высокоблагородие» (3-й акт «Пожар»). Можно оправдывать это тем, что город горит и нервы, естественно, не в порядке. Можно объяснять, что это следствие осознания собственной «рогатости» (Наташа и Протопопов уже не скрываются). Можно, наверное, найти еще множество оправданий, но в любом случае, это недопустимо в поведении воспитанного, культурного человека и дворянина.

В случае «падения» — процесс вроде бы понятен. По поводу «возрождения» возник острый спор. В чем возрождение,

если человек, мечтавший о московской профессуре, служит мелким чиновником в управе, да еще под началом любовника жены? Попрание всяческих принципов. Обращаемся к важному аргументу — монологу Андрея в последнем, четвертом акте. Здесь не плач, не скулеж об утраченной жизни, а внятно заметное прозрение Андрея, его открытие: в этом городе люди «только едят, пьют, спят, потом умирают...»... Жесткое осознание. Не случайны здесь реплики Наташи и Андрея: «Кто здесь разговаривает так громко?» — «Я говорю тихо». Тихий крик! Для прозревшего человека это не констатация, но мотив к действию. Скорее всего, Андрей не уедет из города, не оставит службу в управе, но с этого момента он сделает все, чтобы его сын миновал эту нравственную яму, не повторил его ошибок.

Полный сарказма по поводу человека, Чехов тем не менее, не будучи пессимистом, показывал «путь к свету».

Тузенбах. Чеховская тема «некрасивых» людей (Соня в «Дяде Ване»). Внешне барон может показаться даже нелепым. Зато внутренняя красота его замечательна. Деликатность ухаживаний за Ириной, ненавязчивость тем не менее не скрывают силу его чувств. Пример того, как человек любит другого больше самого себя. Зная о предстоящей передислокации полка, оставляет воинскую службу только для того, чтобы быть рядом с любимой. Чехов когда-то записал: «Влюбленность указывает человеку, каким он должен быть» [13, с. 14].

Барон понимает, что Ирина согласилась на брак с ним, не любя его. Страшно, что любимая женщина на всю оставшуюся жизнь будет несчастна. Тузенбах не может этого допустить. Он должен освободить Ирину от себя. Как православный, он не может покончить с собой. Он находит выход — его убьет Солёный. Публичная ссора и неизбежная дуэль.

Прослеживается потрясающая параллель с дуэлью А. С. Пушкина. Испытывая

глубочайший личный и творческий кризис, Александр Сергеевич, зацепившись за ничтожный повод, «организует» дуэль. Хорошо известно, что поэт был блестящим стрелком. Также известно, что дуэлянты обязательно надевали черное и становились к противнику боком. Пушкин надел белую манишку (мишень) и встал лицом к Дантесу. Версия потрясает. Это было не самоубийство, но убийство самого себя.

Трудно представить более благородный поступок. Ради любимой барон приносит в жертву себя. Маленькая надежда (слабость — он ведь не железный) все-таки есть. В последней сцене с Ириной он несколько раз просит: «Скажи мне что-нибудь». Она, только она может остановить дуэль. Ответа он не получил. Уходит он счастливый, улыбаясь будущему.

Вершинин. «Влюбленный майор» — дразнилка не случайна. Он не умеет скрывать свои чувства. Страстный, порывистый. Пользуется успехом у женщин, но в личной жизни успеха не имеет. Психически больная жена связывает его по рукам и ногам. Скорее всего, перевод из столицы (Москвы) в губернский город произошел из-за того, что ее поведение дискредитировало его. Понимающий и ценящий красоту (замечает, как много цветов в доме сестер), вынужден жить совсем некрасиво (маленькие окна, дымящая печь). Но он нашел красоту. Обнаружил ее в философии будущего. Он укрывается в мечтах о будущем, что помогает преодолевать невыносимость настоящего. Здесь перекличка с тирадой Маши о птицах, которые «летят и не знают зачем и куда»... И не случайна товарищеская близость с Тузенбахом. Два цельных и, безусловно, чистых человека должны были соединиться не только в единомыслии, но и в перипетиях вокруг дома Прозоровых.

Встреча с Машей «вернула его на землю». Александр Игнатьевич снова «влюбленный майор», рыцарь и кавалер. Сцена с Машей (2-й акт. «Ночная сцена») — куль-

минация его внутреннего конфликта. На первый план вышла дилемма: больная жена, две маленькие дочки и Любовь. Обмануть любовь не получилось. Но и дилемма не исчезла. Разрешить ее в рамках пьесы не удалось.

Чехов любил многоточие не только в письме, но и в течении жизни своих персонажей. (Точка есть конец — многоточие предполагает движение, пусть даже в неизвестность.)

Анфиса. «Нет маленьких ролей». Пример традиционной русской няни. Ангел-хранитель семьи Прозоровых. Вроде бы незаметная, но необходимая (как Марина в «Дяде Ване», когда Соне невыносимо больно, она зовет не маму, а няню). Беззаветная преданность долгу — главный смысл ее жизни. Когда все разъезжаются, она следует за Ольгой.

При постановке «Трех сестер» в Национальном театре Румынии на роль Анфисы была назначена актриса 84 лет. Не получался эпизод, когда Наташа отбирает у нее одежду для погорельцев (3-й акт, «Пожар»). В какой-то момент актриса предложила положить в эту кипу одежды рубашку ее погибшего единственного сына (после свержения Чаушеску по простым прохожим стреляли снайперы). Режиссер колебался (все-таки 84 года). Она настаивала. Решили попробовать. После пробы она, побледневшая, прислонилась к стене репетиционного зала, улыбнулась и сказала: «Теперь получилось правильно...» Крошечный эпизод потом, на спектакле, воспринимался с какой-то особенной тишиной. Здесь пример не только «нянинного» служения, но и пример служения профессии. Актриса жертвует самым дорогим в своей жизни только для того, чтобы добыть правду.

Ферапонт. Гипербола комичности страданий. Он всегда появляется на сцене в критические, трагические моменты. И это не от «темноты» простого человека. Это добровольно избранная роль клоуна, способ снять напряжение, помочь страда-

ющим, отвлечь от душевной боли. (То же самое проделывает в «Вишневом саде» Гаев. Заметив реакцию сестры на телеграммы из Парижа, спешит помочь монологом к «глубокоуважаемому шкафу».)

Было бы совсем смешно, если бы не было страшно. («Печальные истории для веселых людей».)

Работа над «психологическими портретами», «романами жизни» не только увлекательна, но, безусловно, относится к важнейшему аспекту актерского творчества. Результат обеспечивается некоторыми условиями и правилами:

1. Должно избегать безответственного сочинительства.

2. Основной массив материала следует извлекать прежде всего из авторского текста.

3. Необходимо научиться вгрызаться в текст пьесы и, конечно же, прочих произведений автора.

Крайне важно не застревать в аналитике, но постоянно проверять найденное за столом в практических пробах.

Предложенный исследовательский процесс приближает студентов-актеров к главному постулату мастерской: искать и выстраивать не столько характеры (тут технология), сколько судьбы персонажей. Это делает актерское существование на сцене гораздо объемнее, значительно укрепляет масштаб зрительского восприятия, что нам кажется искомым на театре.

Давайте вчерне разберемся в этой позиции.

Характерность — внешние особенности индивидуума. По большей части складывается в результате физической деятельности человека (спорт, профессия, бытовые и социальные обстоятельства, физиологические особенности). Выражается чаще всего в пластике, мимике, речевых отклонениях и т. п.

Характер — совокупность внешних и внутренних свойств и качеств индивидуума. Характер постоянно формируется.

Является основной составляющей личности. Неразрывно связан с воспитанием, образом жизни, мировоззрением. Неотделим от морально-нравственных оценок действительности и т. п.

То обстоятельство, что характер формируется, отсылает к вопросу — что этому способствует? Очевидно, крупные события, меняющие течение жизни индивидуума, их осмысление. Здесь и обнаруживается связь с термином, введенным в театральные обиход Г. А. Товстоноговым, — «роман жизни». Иными словами — судьба!

Обнаружение этих событий, их анализ (основной источник, конечно же, тексты автора, изучение эпохи во всех ее аспектах, так же, как и материальной культуры) — главный вектор актерских усилий в работе над ролью. Понимание причинно-следственных связей обеспечивает логику движения (трансформации) характера от прошлого к будущему, а значит, перспективу роли (бытие на сцене — лишь фрагмент жизни персонажа, она продолжается в памяти зрителя).

Следующий этап — понять «судьбоносность» этих событий, постараться присвоить их, то есть сделать своими. Здесь никакая теория не помогает — только практика. Пробы, пробы и еще раз пробы! Следует при этом понимать, что процесс присвоения не моментален, но требует терпеливого, постепенного накопления. Если сразу не получается, а такое бывает, не унывать, не опускать руки, а менять подходы, искать эмоциональные аналоги, новые ассоциативные связки. Помните, что ваша индивидуальность объективно сопротивляется той, «другой», не вашей. Значит, двигаться надлежит мягко, осторожно, без рывков.

«Роман жизни» — понятие сущностное. Глубокая проработка «романа жизни» вызывает подсознательный отклик, то есть импульс, побуждает к действию, обеспечивает мотивацию желаний, поступков.

Импульс, выраженный в форме, есть зерно действия.

Параллельно в нарастающем темпе идет работа над «Декамероном». Углубляется «чумная тема». Открывается «лекарство» от чумы.

Какие красивые молодые люди укрылись на прекрасной вилле, среди изумительной природы! (Боккаччо предлагает замечательный контрапункт ужасу чумного города.) Они любят жизнь, своих соратников, не поддались унынию и отчаянию. Они действуют. У них благородная цель — отвлекать от страха, сочиняя необыкновенные истории. Они нашли способ борьбы со страхом и ужасом. Разбор подтвердил формулу Н. К. Рериха: «Красота. Любовь. Действие». Творчество, в огромном диапазоне от высокой, всепоглощающей трагедии до беспощадного площадного, иногда скабрёзного юмора, — вот оружие и лекарство против любой чумы. Эту идею потом подхватил и блестяще развил гений А. С. Пушкина — «Пир во время чумы».

Размышления по поводу трагического и комического приводят к дискуссиям. Обнаруживается необходимость разных, иногда абсолютно противоположных, подходов к разбору и последующих проб.

Наибольшие трудности сопровождают трагические новеллы. Как правило, мешает неправильно понимаемая установка на сопереживание. «Страдания» по поводу своей «несчастной судьбы» блокируют действие.

Как пример — новелла, где девушка узнает, что отец убивает ее любимого и, больше того, присылает кубок с вырванным сердцем. Она решает уйти из жизни вслед за возлюбленным. Готовит яд из трав и выпивает на глазах отца. Сцена состоит из нескольких частей: тревожное ожидание любимого — он долго не идет. Вместо него появляется слуга и передает ей кубок с сердцем. Осознание произошедшего. Решение соединиться с любимым в вечно-

сти. Последнее свидание с отцом-убийцей. События сжаты до предела, наслаиваются одно на другое. Обнаружили главное — выбор (быть или не быть). Дальше произошло творческое открытие — после того, как сделан выбор, побежден основной инстинкт самосохранения, стало легко и бесстрашно, даже радостно! Не случайно В. Э. Мейерхольд мудро утверждал: «Радость становится той сферой, без которой не может жить актер, даже тогда, когда ему приходится на сцене умирать» [6, с. 9]. Тогда зрителю станет понятно, за чем следить, чему сопереживать.

Этюды-заявки комедийного плана встречают иные препятствия. Многие из них, связанные с площадным беспощадным юмором, часто оказываются в зоне «эротических рисков». Например, новелла, где монах с помощью невинной девушки «укрощает дьявола». В определенном смысле «тормозила» установка: категорически избегать модной ныне «обнаженки». Здесь нет фарисейства, только культурная позиция. Безудержное, немотивированное обращение к обнажению (в основном женского тела) противно искусству театра. Снова дискуссии: а как же античная скульптура, живопись Ренессанса и классицизма? Если упрощенно, то в этих примерах обнаженное тело предлагается как образец, культ красоты и ничего более. Погоня же за модой, вне метафоры или ассоциативного воздействия, подразумевает совсем другие акценты. Обязательное условие проб в этой плоскости — театральный эквивалент рискованных ситуаций. Зрителю следует транслировать представление (включить воображение) о том, «что случается» между ним и ею, минуя физиологические подробности. Обнаружить действенную ассоциацию. Не фотография, а образное мышление (театр — это «квинт-эссенция жизни»).

Другая «серьезная болезнь» выражается в подсознательном стремлении — «раз комедия, то обязан смешить». Тут простое

непонимание природы комизма. В основании комического заложен парадокс — смех побеждает боль. Разве не боль по поводу творящегося вокруг подвига Н. В. Гоголя к замыслу «Ревизора»? М. А. Булгакова к описанию Москвы в романе «Мастер и Маргарита»? Разве не является доказательством творчество великих комиков: Чаплина, Фернанделя, Тото, Райкина, Никулина, Леонова?.. Они были непроницаемо серьезны, сталкиваясь с идиотизмом действительности. Смехом преодолевается боль. Очевидно поэтому, читая или смотря фильм, мы весело смеемся, а когда все заканчивается, нам вдруг делается грустно. А кривляться, смешить публику — удел «петросянов». Каков же механизм добывания боли?

Мы уже говорили о том, что отношение, неважно к явлению ли, событию ли или персонажу, — есть мотив к действию. В свою очередь, отношение возникает в процессе осознания темы, то есть круга проблем, с которыми сталкивается художник. Значит, первым интересом при работе над текстом должен стать поиск и формулировка конкретной темы избранной новеллы. Тема и отношение обязательно «организуют» позицию, а по нашей терминологии — способ существования на сценических подмостках.

В ходе проб обнаружилась проблема темпоритмов. Она касается не только структуры этюда, но и, что крайне важно, энергии актерского воплощения. «Пульсация» энергии — важнейший признак правды на сцене. Следует учитывать, что энергия в обычной, бытовой жизни разительно отличается от сценической. В жизни большинство проявлений связано с компромиссом (обычно мы избегаем обострений). Работа актера, наоборот, строится на обострении обстоятельств. Сама по себе публичность действия на площадке психологически повышает «температуру». Кроме того, факт выхода на сцену уже есть высказывание, то есть имеет

мощный внутренний посыл (главное — быть понятным).

Существует расхожее мнение, что спектакли Учебного театра привлекают зрителя энергией молодых исполнителей. Это безусловный плюс. Но, как говорится, молодость проходит, а значит, будущий актер должен знать и освоить механизм добывания энергии. Определенную путаницу вносит то обстоятельство, что сама энергия многолика. Бывает энергия созидания, но есть — разрушения; энергия любви, но и ненависти; энергия борьбы и энергия мысли... Перечислять можно бесконечно. Инструментов, которыми можно измерить энергию, «взвесить» — какая из энергий мощнее, нет. Как определить удельный вес энергии любви или ненависти, можно ли их сравнивать? На технологическом уровне здесь и может помочь умение управлять темпоритами.

Вне работы по определению темы невозможно продуктивно вести поиск верных темпоритмов. (Договорились, что темп — это внешняя скорость действия; ритм — внутренняя: скорость мысли, чувства.) Нередко в начале проб студенты, пытаясь быть энергичными, «включали» форсированный звук и скорость. Это не имеет никакого отношения к энергии. Была ошибка по незнанию. Мощность энергии не связана с внешней экзальтацией. Она бывает и тихой. Крик же, как правило, свидетельство слабости. Внутренняя неуверенность толкает на внешнюю «агрессивность».

Если в «комедийных» пробах больше внимания уделялось присвоению высоких темпов, то в «трагических» без «сумасшедших» ритмов обойтись невозможно. Вяло сформулированная тема не помогает. Вывод: тема должна обжигать. Тогда она позволит ощутить сопричастность, подвигнет к борьбе-действию. Обнаружилась важная взаимосвязь темпа и ритма. В случае сверхвысоких ритмов темп резко снижается, иногда почти до нуля. Погружен-

ный в боль горя, человек почти неподвижен (резкий жест или звук может «сорвать гайки») — здесь пример для трагических проб. Для комедийных работает пример человека, догоняющего отъезжающий автобус, в этой ситуации и темп и ритм по градусу фактически совпадают.

Для практического применения договариваемся об условной шкале темпоритмов. Графически она представляет собой линию от нуля до десяти, где «0» — смерть, «10» — шок, стресс, «5» — привычный рабочий темпоритм. (Например, связка: 2, 7, 4. Лежу на пляже, расслаблен, загораю — «2». Вдруг крик со стороны моря — кто-то тонет?! — «7». Все в порядке — играют дети — «4».) Шкала проста в применении. С ее помощью можно скорректировать правильность своего существования в движении действия.

Процесс вроде бы развивается успешно. Но здесь заключается и сложность: как «не сваливаясь» в иллюстрацию, сохранить заданный автором жанр новеллы. На первый взгляд импровизационная природа этюда приближает исполнителя к «летучему» языку Боккаччо. С другой стороны, работа над этюдом переходит в стадию углубления, совершенствования первичной пробы, то есть этюд начинает репетироваться и, значит, переходит из качества этюда во фрагмент будущего спектакля, отдельную завершенную историю. Если на первом этапе актер должен был знать исходное событие, мотивацию действия (как он будет действовать — оставалось пространством свободной импровизации) и к чему стремится его персонаж (финальное событие), то на новом этапе закономерно возникает потребность закрепления удачно найденного. Можно ли при этом сохранить импровизационное самочувствие?

Помогает автор — ведь мы рассказываем историю на заданную тему, то есть не проживаем ее, а разыгрываем, исследуем

некую ситуацию и что из нее следует. Таким образом, способ существования становится не подробно-бытовым, а как бы отстраненным, несерьезным, игровым. Кроме того, мощно начинает работать правило — играть не себя, а партнера. При его соблюдении пристройки, приспособления постоянно «вибрируют» — они должны полностью соответствовать «реактивности» партнера, его сегодняшнему самоощущению. Так в большей степени удается сохранить эпидную свежесть.

В компоновке «тела спектакля» помогают пластические экзерсисы и зачины, относящиеся к искомой теме. Продолжается сбор материалов, связанных с эпохой Боккаччо. Помог стажер из Италии. С его помощью получили значительный музыкальный материал и смогли его обработать. Приняли решение не переводить текст песен и баллад на русский. Исполнение на языке оригинала придавало яркий колорит происходящему. И, что важно, ассоциативно связывало с корнями европейской песенной культуры, обнаруживало ее трансформацию за пятьсот прошедших лет. В контексте педагогических задач возникла необходимость добиваться особой выразительности (слушатель, не понимая собственно текста, должен воспринимать общий смысл, эмоциональную направленность исполняемой баллады).

Отказ от иллюстрации, концентрация внимания на теме каждой отдельной новеллы, специфика перевода литературного текста на язык сцены, естественно, приводят к значительному сокращению диалогов. В некоторых случаях диалог полностью исключается и заменяется пластическим эквивалентом ситуации. Студенты все больше понимают важность жизни тела, что оно не только движение, но умеет говорить.

Это не исключало отбора и чисто текстовых новелл. Интенсивная работа педагогов сценической речи помогает предъ- явить прелесть авторского языка, его

структуру, своеобычность, логику проведения мысли, искрометность юмора Боккаччо. Студент получает серьезные навыки работы над литературным текстом. Научается прямому общению со зрителем. Текстовые новеллы мощно разнообразили палитру спектакля.

Неординарная, парадоксальная хореография Ю. Х. Василькова не просто «украшает» действие, но поразительно воздействует на способ существования исполнителей. Задает образную условность, раскрывает сущность происходящего. Вводится новый термин — «пластическая ремарка», когда какой-либо сценической ситуации предшествует пластический ее эквивалент. Прием необычайно напоминает Мейерхольдову «предыгру» — почти каждому эпизоду предпосылалось его пластическое решение. Опыт подобного высказывания значительно усиливает ассоциативную образность происходящего на сценической площадке.

Постепенно на основе предъ- являемых этюдов-проб выявляется структура будущего спектакля. Если у Боккаччо сто новелл, то проб представлено несколько сотен. Отбор продолжается. Сложность заключается в том, что новеллы выбирали сами студенты и поэтому собрать их в некую общую историю оказывается трудно. В поиске решения этой проблемы «сочинились» два персонажа, каких у Боккаччо нет: «Харон» представлял трагическую линию, паяц «Арлекин» — комическую. В жестком противостоянии, постоянно дискутируя, они выводят на сцену свои аргументы — ту или иную новеллу, пред- варяя или комментируя ситуацию. Из зачинов родился интересный прием — ввести в действие еще один «персонаж» — стилизованные барельефы — некие скульптурные композиции. Они непременно связаны с происходящим на площадке. Иногда возникают как фон, иногда выступают в виде контрапункта новеллы. Время от времени включаются в действие в виде интермедий,

то «подталкивают» сюжет, а то и вовсе его прекращают; становятся своеобразным занавесом или «слугами просцениума» (помогают в перестановках между новеллами).

Таким образом, работа над «Декамероном» не превращается в постановку спектакля, но продолжает и развивает поисково-этиюдный учебный процесс. Определение темы каждой избранной новеллы помогает обнаружить суть происходящего. Поиск-этиюд направляется не к иллюстрации сюжета, а к вычленению главного его содержательного смысла.

Наступает момент перехода на сцену Учебного театра. Эскиз спектакля собран. Кафедра благосклонно отнеслась к представленной работе, утвердила сценографию.

Следует понимать, что механический перенос из аудитории на сцену не просто невозможен, но и опасен. Во-первых, мы еще находимся на стадии эскиза, который требует серьезной доработки. Во-вторых, возникают совершенно иные обстоятельства проведения процесса: большое пространство сценической площадки, наличие зрительного зала, специфика работы с цехами театра (осветители, монтировщики, реквизиторы, костюмеры, гримеры и т. п.). Без учета этих обстоятельств можно потерять все, что удавалось в учебной аудитории. В каком-то смысле к некоторым аспектам работы придется обращаться заново. Снова необходимо обратиться к теме театральной этики. Студенты должны понять, что работники отдельных цехов не «обслуга», но полноправные участники работы над спектаклем.

Появились и технические проблемы. Например, соединить сценический навык «искать свет» с органикой актерского существования в конкретной сцене. По негласному правилу, в драматическом театре не может применяться «движущийся» свет, поэтому режиссер, сценограф и художник

по свету определяют «световые точки» (жестко установленные, направленные лучи), где в конкретные моменты сценического действия должны оказаться те или иные персонажи. Это бывает сложно, но необходимо. Естественно, что актер не должен «искать свет», глядя на источник (прожектор). Нужно научиться лицом «ловить» тепло луча. Причем этот технический навык надлежит довести до автоматизма, чтобы ничто не отвлекало от собственно действия.

То же самое касается костюма. Если в аудитории пробы проводились в учебной спецодежде, то теперь появляется театральный костюм. Нужно привыкнуть к нему (сначала он может вызывать дискомфорт), «обжить» его, что, в свою очередь, может повлиять на пластику (жест, скорость передвижения, простейшие физические действия: сесть, лечь, пробежаться и т. п.).

Грим. В мастерской принята установка — никакого специального грима (усы, бороды, накладки и т. п.). Самое ценное на сцене — лицо актера. Только тонировка (это делает лицо более «прорисованным» в театральном свете). Для девушек возможны стилизованные прически, связанные с временем действия.

Реквизит. Если в аудитории можно было пить из стаканов или кружек, то здесь появляются бокалы, кубки. «Исходящий реквизит». Правила этикета (как пользоваться, если этого требует сцена, столовым прибором, как есть мясо и т. п.). В случаях сценического боя обязательно учитывать пространство и особенности сценического света.

Вышеперечисленное можно отнести к внешним обстоятельствам, тем не менее они требуют педагогического внимания и времени. Тем более что здесь мало понять, необходимо освоить и присвоить эти новые для студентов навыки.

Все это лишь «вершина айсберга». Дальше — перемены в актерских техноло-

гиях. Прежде всего, изменение пространства (помните упражнение первого курса «актер в пространстве»). Изменяется пространство между партнерами, соответственно — мизансцены. Требуется иное качество голосоведения. Как следствие, все это, безусловно, влияет на темпоритм, энергетику в целом.

Непрерывно следует учитывать особенности архитектуры Учебного театра. Не сцена-коробка (фронтальное восприятие), а амфитеатр. Актер должен «охватывать» все пространство, что, естественно, меняет физическую жизнь на площадке, то есть так называемый актерский посыл. (Нельзя долго оставаться в одном ракурсе. Учитывать зрителя, находящегося по бокам от сцены.)

Большое значение имеет беседа об ауре пространства Учебного театра. Здесь играл на дудочке Пьеро в знаменитом мейерхольдовском спектакле «Балаганчик» по пьесе А. А. Блока; на эту сцену выходил сам Блок; здесь слушал лекции будущий писатель В. В. Набоков; «хулиганили» Н. К. Черкасов и Ю. В. Толубеев; трудились выдающиеся деятели театра, педагоги А. А. Брянцев, Б. В. Зон, Л. Ф. Макарьев, Г. А. Товстоногов, А. И. Кацман, Л. А. Додин... Все это, естественно, воздействует на студентов-актеров, окрашивает весь процесс выпуска спектакля.

Работа над учебным спектаклем и постановкой на профессиональной сцене существенно различаются. В первом случае следует относиться к предстоящему только как к продолжению и развитию учебного процесса. Любовь к процессу, а не результат — важнейшая посылка, которую следует постоянно и последовательно культивировать, а поиск и исследование остаются основными инструментами достижения цели. В профессиональном театре, наоборот, полезно «приглушить» педагогические приемы, иначе велик риск вызвать у актеров раздражение или даже протест («не надо нам все разжевывать, мы

же профессионалы», что, правда, не всегда соответствует действительности).

«Проращивать» и «взращивать» профессиональные и сценические навыки остается главной заповедью педагога-режиссера. Следуя этой установке, ни в коем случае нельзя форсировать процесс, но, сохраняя активность, быть неторопливо терпеливым. Как бы это ни было трудно, контролировать свои режиссерские амбиции. «Режиссирование» отрицает главную идею мастерской: актер — автор своей роли. Настоящий успех безусловен, когда работа режиссера не видна, а у актера должно сложиться ощущение, что всего он добивается сам.

Сельскохозяйственная терминология (проращивать и взращивать) здесь не случайна, но точно соответствует моменту перехода из аудитории на сцену Учебного театра. Позади три с лишним семестра упорной работы в постижении профессиональных навыков. И тем не менее, как правило, найденное в аудитории в первых пробах на сцене начинает «рассыпаться». Крайне важно здесь не торопиться, не брать в работу большие объемы материала. Опираясь на уже обретенное, следует тщательно и бережно проращивать теперь сценические навыки, иногда даже возвращаясь к самому началу.

На большой сцене возникают и совершенно новые цели для исследования и их апробации. Замечательный английский актер Джон Гилгуд в книге «На сцене и за кулисами» [2] обращал внимание на проблему коммуникации со зрителем. Опыт подсказал ему, что нужно обрести механизм, как «взять» зал. Он утверждал, что первый жест или первый звук на сцене имеет решающее значение. Если вы соблюдаете это правило — вам обеспечен успех, если нет, то как бы вы дальше ни играли — зритель останется равнодушен. Это ни в коем случае не означает какого-либо форсирования. Надо лишь следовать правилу — выходя на сцену,

иметь на это внутреннее право, то есть быть максимально оснащенным (иметь тему, знать, «откуда я», «куда иду», «что хочу», «кто я»). Первый жест или звук — важная информация для зрителя: кто появился на площадке, какой он, что можно от него ожидать и т. д. Словно визитная карточка вашего персонажа. Естественно, что это вызывает зрительский интерес. Вводит, в хорошем смысле, интригу — что ждать от вашего героя. И еще одно его замечание: если публика ждет от меня слез — я смеюсь, а если ждут смех — я плачу. Не следует понимать этот совет буквально (это, скорее парадокс), но глубокий смысл здесь явно обнаруживается, то есть ваше действие не должно быть тупо прямолинейным. Тут явно просвечивает перекличка с Мейерхольдовым «отказом от действия».

В обстановке большой сцены почти все разделы актерского мастерства подлежат переосмыслению. Самый простой пример — внимание. В первых пробах на большой сцене гораздо труднее его удерживать. Множество отвлекающих моментов: что-то доделывают монтировщики; поправляет свет осветитель; режиссер останавливает пробу, корректируя работу звукооператора; постоянно перемещаются сокурсники — кто-то направляется за кулисы, у него следующий выход, кто-то, наоборот, возвращается в зал после сыгранного эпизода и т. п. Концентрацию внимания приходится осваивать заново, в обстоятельствах большой сцены.

Очевидно, что решение искали в постановке новых акцентов в пробах. Уточняются формулировки «кто я?», «что я хочу?», «откуда я иду?», «куда я иду?». Взаимодействие становится плотнее. Отсюда непроизвольно нарастает энергия сценического бытия. Появляются новые приспособления, расширяется пространство импровизаций. Приходит понимание установки: действие должно быть напряженным, а актер должен быть свободным.

Так, следуя от одной позиции к другой, шаг за шагом, распутывая объективно возникающие «узелки», мы «ткем» полотно спектакля. Если обретенное ранее присвоенно добросовестно, то период первичной адаптации к большой сцене проходит достаточно быстро и безболезненно.

После перерыва, связанного с выпуском «Декамерона», возвращаемся к А. П. Чехову.

Фактически все «тело» пьесы этудно пройдено. Дело касается не только собственно текста «Трех сестер». Этюды относились к гораздо большему объему материала. Важно было максимально погрузиться в эпоху. Особенно продуктивными оказались этюды, обращенные к преджизни, «роману жизни». Были также и такие, которые можно назвать прикладными, то есть те, что относились к каким-то фрагментам или сценам, вызывавшими проблемы при чтке-разборах. Мы не стремились к реставрации (пьеса безусловно современна). Сближение с чеховским временем помогает чувственно, а не умозрительно соединять «меня сегодняшнего» с фактурой позапрошлого века. Время действия как важнейшая категория довольно часто упускается из внимания при работе над исторической пьесой. Рассматривать его следует в контексте существенных предлагаемых обстоятельств, воздействующих на процесс реализации текста.

Инструменты, с помощью которых актер погружает себя в эпоху (время действия), оговаривались ранее. Тем не менее важно еще раз подчеркнуть, что процесс соединения «меня сегодняшнего» с персонажем из прошлого — работа последовательная и кропотливая. Современный человек объективно отличается от человека прошлого. Образ жизни, мышление, реакция на действительность, объем знаний, исторический опыт и т. п. уже различают нас. Поэтому категорической ошибкой станет попытка изобразить человека «той

эпохи». Не изображение, но отражение — вот позиция современного театра.

Время есть совокупность социальных, морально-нравственных, бытовых, стилизованных и прочих проявлений, составляющих поведенческую природу человека. Время фильтрует и формирует мышление. Мышление — транслируется через язык (слово, речь). Речь, в свою очередь, воздействует на жизнь общества, на общение-взаимодействие. Если сегодня речь уходит в область информации и упрощения, то в XIX веке она носила в большей степени эмоционально-чувственный характер. Чеховское высказывание: «...для интеллигентного человека дурно говорить должно бы считаться таким же неприличием, как не уметь читать и писать...» [12, с. 267] — имеет сущностное значение в теме будущего спектакля — «Уходящая культура». Прядь образности языка Чехова при его внешней простоте становится отдельной задачей в предстоящих пробах.

Точность мысли, точность актерского «посыла» в связи с чеховским языком важна чрезвычайно. Однажды на генеральной репетиции «Вишневого сада», в монологе Лопахина (4-й акт), на фразе «Я весной посеял маку тысячу десятин...» в зрительном зале раздался смех. Причина проста — сегодня мак ассоциируется не с красотой макового поля, а с наркотиком. Разница восприятия. Преодолевать ее следует расстановкой нужных эмоционально-смысловых акцентов в тексте роли. В «Трех сестрах» такой проблемой может стать замечательный монолог Ирины, где она мечтает о работе: «Как хорошо быть рабочим, который встает чуть свет и бьет на улице камни...».

Следует отметить, что монолог является особой заботой студента и, конечно же, педагога. Как провести логику мысли, ее последовательное развитие, в, как правило, знаковых монологах чеховских персонажей; обеспечить движение-действие смыслов, заложенных автором? В против-

ном случае можно столкнуться с так называемой «остановкой действия». (Сам по себе монолог как бы останавливает внешнее течение действия.) В чем основная идея следующих один за другим монологов Вершинина и Тузенбаха? Каково их воздействие на остальных участников сцены? Целый каскад проблем. Как обнаружить восторг барона, когда он встречает единомышленника в лице Александра Игнатьевича? Что «услышала» Маша и как это возвращает ее к реальной жизни? Что есть монолог Чебутыкина в третьем акте («Пожар»)? Как пробиться через частоту слов в монологе Андрея к самому важному в его жизни? И главная забота в том, чтобы эти высказывания естественно вытекали из «романа жизни» персонажа, а не превращались бы в некие неожиданные вставки. Поток сознания как процесс понимания жизни и послание к сегодняшнему зрителю — цель и задача при работе над монологом.

Например, монолог-мечта Вершинина о том, какова будет жизнь лет через сто-двести. Можно отнести это к философскому азарту Александра Игнатьевича, но монолог произносится сегодня! Из срока, обозначенного полковником, прошло более ста лет. Естественно, возникает вопрос — стали ли люди и жизнь лучше? Или это так и останется в области иллюзии и мечты? Сравнить конец XIX века с началом XXI, конечно, некорректно. Тем не менее следует обнаружить собственную позицию. Здесь проблема. Актеру необходимо искать ответы на вопрос, возникающий сегодня. Тектонические события XX века, отношение к ним неизбежно окрасят интонацию монолога. Все оказывается сложнее, чем просто философское рассуждение. В энтузиазме мечтателя сквозит горечь. Или предчувствие Тузенбаха о надвигающейся темной силе, что должна снести все чеховское общество. Для барона — это лишь «забавное» предположение, но для актера совсем «не смешно». Нужно

соединить несоединимое. Уже опубликованы документы, связанные с персонажами «Вишневого сада». Чехов, гостя у Станиславского в Пушкино, «списывал» характеры героев пьесы с близких и родственников Константина Сергеевича. В 1930-е годы они были арестованы, и, несмотря на неоднократные попытки Станиславского облегчить участь, спасти их не удалось. В живых осталась одна Шарлотта, она еще до революции вышла замуж и уехала в Англию (см. книгу Г. Ю. Бродской «Алексеев-Станиславский, Чехов и другие. Вишневосадская эпопея» [1]). Так обсуждаются и расставляются акценты, обеспечивается, как нам кажется, связь времен.

Фактически, за редким исключением, монолог — актерская акция и, несомненно, особое эмоциональное самочувствие. Снова помогает автор. Сама структура чеховского языка объективно выводит к искомому смыслу. Важно это понять и принять на себя. Поиск ответов на эти и прочие вопросы составляет содержание первых проб с текстом А. П. Чехова. Сказался и опыт работы над «Декамероном».

Выход в пространство будущего спектакля неизбежно ставит новые задачи. Одна из важных — пластическое осмысление и освоение «жизни тела» в обстоятельствах чеховской эпохи. (Проведенные ранее этюдные пробы преследовали несколько иные цели.) Понятно, что мы сегодняшние серьезно отличаемся от людей конца XIX века. В ходе специальных проб и обсуждений приходим к формуле: достоинство, суверенность, самодостаточность и, безусловно, интеллигентность (без демонстрации этих качеств) прежде всего присущи персонажам «Трех сестер».

Широко известна история о том, как Станиславский, репетируя роль Вершинина, надевал военную форму и прогуливался в ней по Москве. Ценнейший пример актерского исследования. Что чувствует и как ведет себя тело в регламенте офицер-

ского обмундирования, как на него реагируют окружающие. Необходимо довести до рефлекса соблюдение правила «отдания чести» при встрече с военными. Сама атрибутика офицерской формы (погоны, португеза, сапоги и пр.) обязывает к соответствующему поведению. Осанка — особое отличие военного. Тело подтянуто. Голова гордо поднята. Шаг четкий, волевой. Любой наблюдатель должен увидеть Защитника Отечества. Призвание. Долг. Присяга. Все это есть главная внутренняя установка, вне зависимости от собственного характера. Как до сих пор шутят в армии: «Грудь вперед. На лице румянец».

В этой связи для всей группы офицеров проводятся специальные тренировки. Задача — выработать соответствующие навыки и доводить их до естественности. Без такого рода тренировок появляется некая нарочитость пластики, могут возникнуть специфические зажимы.

Такая работа существенно влияет на качество сценического общения. Возникают новые приспособления, пристройки и, главное, в некотором смысле «аромат эпохи».

Внешние проявления каждой отдельной индивидуальности входят в круг интересов актера. Например — Маша. О ней говорится, что она странная. В чем это может выразиться? Замечательная пианистка, но музыка под запретом — против мужа. (Внятная параллель с Еленой в «Дяде Ване». «Буду играть и плакать... — Нельзя!») Спрятанная в душе музыка звучит постоянно, отвлекает от «невыносимой легкости бытия». Потому и бывает Маша неадекватной. В напряженные моменты выдает жизнь рук — произвольно пальцы проигрывают какой-то сложный пассаж. Полезно понаблюдать сольный концерт какого-либо пианиста — заметить, что происходит с телом, лицом... В работе актрисы наблюденное должно изредка просвечивать почти незаметным намеком. Подобно этому разбору рассматриваем каждый

персонаж в контексте пластических предъ-явлений.

Обретенное в этюдных пробах и тренингах выводит студентов к верному самоощущению и действию. Это не означает, что этюды отложены в сторону. Они органично и, что важно, полезно сосуществуют с пробами отдельных сцен или эпизодов. Всякий раз, сталкиваясь с какой-либо психологической или ситуативной проблемой, обращаемся к этюду как к действенному разбору, подвергаем этюдной проверке. Таким образом соблюдается правило — «Я в предлагаемых автором обстоятельствах».

Здесь приведены лишь некоторые аспекты работы над пьесой «Три сестры». Нет необходимости излагать все подробности. Предложены только некоторые примеры, которые кажутся значимыми в процессе постановки учебного спектакля.

Четыре года обучения актера можно условно разделить на две части.

Первую назовем по терминологии строителей — «нулевым циклом» (фундамент, инфраструктура и пр., что обеспечивает устойчивость, прочность будущего здания). Следует предусмотреть и сейсмостойкость — театры время от времени потряхивает. Итак, часть первая, примерно два года, посвящена освоению важнейших умений и навыков в актерском искусстве. Упор делается на технологиях сценического действия. Следуя правилу «знать — значит уметь», студенты последовательно и подробно познают законы актерского мастерства, двигаясь от простого к сложному. Крайне важно привить вкус к исследовательскому творческому процессу («Я» в предлагаемых обстоятельствах персонажа; тема конкретной сценической ситуации; тема моего собственного высказывания и т. д. и т. п.). Воспитывается высокая работоспособность, привычка работать в высоких ритмах. В результате общих усилий складывается ансамбль, что важно

в посылке — театр есть коллективное творчество. Собственно, обо всех аспектах работы этих двух лет более или менее подробно сказано выше.

Далее — часть вторая. Естественно, что она существует не отдельно, но непременно является продолжением и развитием первой. Главное отличие, сугубо внешнее, — меняется исходный материал. Теперь в работу берутся пьесы различных жанров, инсценировки литературных произведений, документальные материалы. Диапазон — от высокой классики до современной пьесы. Пробы ведутся сразу по нескольким названиям, в параллель. В связи с этим постановки поручаются педагогам мастерской и некоторым выпускникам режиссерской группы курса. Все они, безусловно, профессионально подготовлены, но, что очень важно, представляют собой разные творческие индивидуальности. Будущие актеры должны уметь работать в любом театре и с любым режиссером. В этом контексте и выходит на первый план основной постулат мастерской: «Актер — автор своей роли». «Авторство» — главная цель и задача второго этапа. Воспитывается эта позиция самыми разнообразными способами, при этом сохраняется главное — борьба и действие в реальной жизни и в искусстве театра остаются основой бытия.

Известно, что Г. А. Товстоногов, имея в своем распоряжении блистательную труппу, тем не менее удалял с репетиции актера, который позволял себе явиться без «приноса». Самая грустная ситуация, когда актер занимает позицию — «я чистый лист бумаги, а вы, режиссер, рисуйте то, что считаете нужным». «Принос» всегда есть результат домашнего исследовательского процесса, поиска и должен стать привычным способом разработки ролевого материала. Важно понимать, что «принос» не столько аналитическая, сколько прежде всего творческая работа. Чем активнее воображение, чем глубже актер осознал идеи и события эпохи, тем интереснее

и продуктивнее поиск. Нужно непременно расширять пространство этого поиска. Не ограничиваться лишь предлагаемыми обстоятельствами пьесы, но создавать собственные, то есть — как поведет себя персонаж, сталкиваясь с теми или иными жизненными коллизиями. Это может принести плоды только в результате множества этюдных практических проб и, безусловно, поможет стабилизировать доминанту (зерно) роли. Почему мастерская настаивает на термине «доминанта»? «Зерно» есть начало жизни, предполагает нечто отдельное и отделенное, несомненно важное. «Доминанта» же изначально означает — выделенное из множества. Любое человеческое качество, как и эмоция, не существует отдельно, но входит в совокупность нескольких, менее значимых, и тем не менее выделяются как главное, важнейшее. Человек, встречаясь с неким событием или кризисом, реагирует, чаще всего опираясь на жизненный опыт. Студент, естественно, в силу своего возраста не владеет таким опытом — здесь и помогает глубинное проникновение в эпоху. Важно не сдаваться, не впадать в уныние, но помнить: «Через страдание к радости». Чем богаче опыт — тем выше вариативность реакций и поступков. «Роман жизни» становится необходимым элементом работы, а глубокое изучение, проникновение в обстоятельства времени безусловно обогащает актера-исследователя. Таким образом, исподволь расширяется кругозор студента-актера. Жизненные события вырабатывают позицию и, значит, укрупняют мировоззрение. Наличие же мировоззрения есть первейший признак творческой личности, что непременно рождает потребность к сочинительству, то есть авторству. Процесс длительный и постепенный. Фактически он распространяется на всю творческую жизнь актера. Резюмируя размышление, можно предположить, что «принос» — один из основных приемов развития авторских способностей актера.

Сочинительство должно быть дисциплинированным. Безудержная фантазия может радикально увести от искомой цели. Воображение, фантазия непременно поверяются логикой фактов, доказательных аргументов и — обязательно — практическими пробами.

Пропуская себя через множество разнообразных событийных вариантов, тем самым обогащая собственную художественную палитру, отбирая, на его взгляд, лучшие варианты (их должно быть несколько), актер выходит в каждую пробу оснащенным, с новыми предложениями. Он не декларирует находки, но готов к любому режиссерскому «ходу», иногда предлагая свое решение какой-либо сцены или события. Диалог с руководителем постановки получается творческим, обоюдно заинтересованным и, конечно же, продуктивным. Говоря по-простому, «принос» — это мое видение и решение: трактовки, события, характера и в итоге судьбы моего персонажа.

Как часто на театре возникают дискуссии, иногда даже жесткие, с режиссером или сценографом по поводу костюма. «Мне этот цвет не идет» или «Этот цвет диссонирует с моими глазами» — не могут быть серьезным аргументом. Возьмем для примера вопрос: какого цвета должно быть платье в первом выходе королевы Гертруды в трагедии «Гамлет»? Выясняется: белое платье (недавняя свадьба) возмутит придворных, верных памяти Гамлета старшего; черное траурное также исключается — оскорбит приверженцев Клавдия; красное — слишком вызывающе и раздражает в такой ситуации... Могут возникнуть смута и беспорядки. Гертруда должна погасить любое неудовольствие и доказать, что она королева и, значит, выше любых пересудов. Она надевает платье цвета королевской власти — темно-красное (пурпурное). Это утверждает ее статус и ставит выше всяких обсуждений. В данном случае помогает прямая логика фактов жизни

Гертруды, что и является внятным доказательством в любой дискуссии.

Естественно, что «принос» является важным, но не единственным направлением в поисках авторства. Другим направлением может стать постановочный прием, предложенный педагогом-режиссером. С подобным намерением на одном из предыдущих курсов мастерской был взят в работу «Дядя Ваня» А. П. Чехова.

Жанр — спектакль-концерт. Никаких признаков быта. Пустая сценическая площадка. 8 попитров, 8 стульев (по количеству действующих лиц). В углу, почти скрытно, рояль. У рояля музыкант (композитор К. Михалев). В нужные моменты возникали импрессионистические музыкальные акценты или звучали темы какого-либо персонажа (для каждого действующего лица сочинена отдельная музыкальная тема).

В строгих концертных костюмах на сцену выходят актеры. Раскладывают на попитрах тексты пьесы. И начинают читать, именно читать, ровно и логично, что называется, без выражения. При этом они как бы вслушиваются в произносимое. Прозрачный, простой чеховский язык вместе с тем обладает некоей магией. Музыка слов увлекает. «Секрет» объясняется тем, что строится он на правилах обыкновенного человеческого общения. Он лишен всяческой вычурности. Всегда субъективен, то есть речь обязательно соотнесена с индивидуальностью персонажа, как бы «окрашена» его характером. Крайние примеры: речь Лопухина и Гаева («Вишневым сад»); Чебутыкина и Соленого («Три сестры») — здесь различия вняты, но если быть внимательным, то фактически каждый персонаж Чехова изъясняется по-своему. Развивая прием, актеры постепенно, но активно переходят в качество реального сценического бытования. Они словно втягиваются в мир чеховских персонажей. Начинают связываться друг с другом — это становится необходимой потребностью. Общение переводит к взаи-

модействию. Актеры отрываются от попитров. Не спеша погружаются в «пространство» Антона Павловича Чехова. Появляются мизансцены, минимальный, но необходимый реквизит и т. п. Финал. К монологу Сони постепенно (на протяжении четвертого акта пьесы) уносятся попитры, стулья. Сцена пуста. Откуда-то доносится щелканье счетов, которое затем переходит в звук пишущей машинки, словно кто-то печатает протокол произошедшего. Документ для будущего.

По ходу действия свет незаметно меняется от концертного (заливка) к атмосферному. Минимализм сценографии ставит актера в ситуацию, когда он, лишенный возможности «спрятаться» в бытовом приспособлении, вынужден искать иные средства выразительности. Слово и жест — единственные его инструменты. «Голый» человек на голой сцене. Обязательное условие — безупречная внутренняя правда и абсолютная ее обеспеченность. «Я есмь», «здесь и сейчас» — становятся категорическим императивом заданного способа существования. Здесь все зависит от личностного включения актера. Театральный аскетизм диктует особенно мощное погружение в материал, максимальную внутреннюю оснащенность. Какое количество источников и вспомогательных материалов необходимо освоить для достижения творческой свободы в предложенном решении спектакля! Здесь и находим ресурс «авторства».

Ненадолго вернемся к императиву «здесь и сейчас». Если «здесь» не вызывает вопросов, то «сейчас» подталкивает к некоторым размышлениям. Где находится это «сейчас» — настоящее? Есть ли оно? Вот мы произносим некое слово — начало его уже в прошлом (уже прозвучало), а окончание — в будущем (его еще нет). Получается, что настоящее — переход от прошлого к будущему, то есть настоящее есть некая условная константа. В свою очередь, тут доказательство процессуальности

бытия. Жизнь — постоянное и непрерывное действие (речь идет о сценической жизни). Подтверждается правило перспективы роли, то есть неперенное стремление от прошлого к будущему. Осознание данного предположения активизирует воображение и, значит, расширяет пространство авторского поиска. Это очевидно и безусловно может помочь в понимании природы авторского актерского сочинительства.

ЧЕТВЕРТЫЙ КУРС

В нашей профессии учиться следует всю жизнь. Тем не менее формально четвертый год обучения является завершающим. И год этот существенно отличается от предыдущих. Прежде всего психологически. Студенты предощущают перемены. Предстоят показы в театры. Некоторые уже приглашены и без отрыва от учебного процесса играют на различных площадках города. Многие снимаются в кино и на ТВ. Кроме того, продолжается прокат спектаклей, поставленных в мастерской ранее (большая сцена Учебного театра, Малая сцена, аудитория). Вполне естественная действительность выпускного курса. Ее обязательно следует учитывать в учебных стратегиях этого этапа. Прежде всего — не снижать нагрузки. Педагогические задачи усложняются и, главное, должны быть непривычными, содержать определенную новизну.

Задача первая — в седьмом семестре, в виде эксперимента, работает спектакль со стандартным (извините за это слово) сроком выпуска — два месяца. Нужно подготовить будущих актеров к ритмам работы в профессиональном театре. Здесь и проверяются навыки «авторства». Без интенсивного внутреннего труда, без «приносов» цель окажется нереализованной. Меняется и стиль работы педагога. Теперь в связке режиссер–педагог акцент смещается к режиссуре. Разбор, сохраняя под-

робность и глубину, лаконичен, обсуждения более целенаправлены. Этюдные пробы проводятся как бы в двух плоскостях. Объемные, связанные, как правило, с преджизнью или проработкой характера персонажа, проводятся по большей части вне репетиционного времени. Другие, относящиеся к конкретной ситуации пьесы, имеют сугубо прикладную направленность. Пробы неукоснительно поверяются темой спектакля, сквозной линией действия.

«Учить текст нельзя, но знать его нужно» — остается важной посылкой. Отсюда особая потребность в глубоком событийном анализе (разборе) и постоянная этюдная проработка происходящего. Сжатые сроки усиливают ритм проб. Энергия поиска нарастает. Понимание того, что заданные временные рамки — правило профессии, не позволяет расслабляться, помогает психологически, волево преодолеть «перегруз». Необходимо приучить свой организм к таким ритмам. Профессиональный актер должен уметь сочетать работу в театре (репетиции, спектакли) со съемками в кино или на ТВ, участием в антрепризах, концертах, творческих вечерах и т. п. (зарплата в театре обыкновенно невелика). Подобная интенсивность только наращивает творческий потенциал актера, при одном, однако, условии — работать честно, не ради денег. Иначе вся эта деятельность превратится в копилку штампов.

Польза такой постановки очевидна.

Следующая задача — еще один эксперимент. Цель та же — поиск и развитие подходов к «авторству». Студенты сами выбирают пьесу. Выбор должен быть одобрен педагогами мастерской. Затем самостоятельно осуществляют постановку. Проводят разбор, вырабатывают концепцию будущего спектакля. Здесь неперенное условие — общий сговор. Нужно обрести единомыслие в осуществлении проекта.

Далее — пробы. Время от времени показы педагогам наработанного (вмеща-

тельство только на уровне обсуждения увиденного и некоторых, если необходимо, рекомендаций). По аналогии с кинематографом называем эту работу авторским спектаклем. Такая студенческая «самодеятельность» представляет собой тест на то, насколько актеры освоили и присвоили процесс и природу авторского творчества.

Вполне очевидно, что по ходу реализации возникают проблемы в основном постановочного характера. В таком случае проводим обсуждение. Педагог предлагает варианты решения. Студенты либо сразу выбирают один из предложенных, либо через дискуссии и пробы останавливаются на, как им кажется, оптимальном варианте.

Спектакль изначально планируется на аудиторное пространство. Подбор деталей оформления, костюмов осуществляют также сами студенты. Сроки выпуска спектакля жестко не ставятся. Он целиком предъядляется зрителю по мере готовности.

Важно подчеркнуть, что данная работа абсолютно самостоятельна. Здесь поверяется основная посылка мастерской — «актер — автор своей роли». Студенческий спектакль становится главным в череде дипломных работ выпускников мастерской.

И, наконец, последнее задание. С периодом 7–10 дней запускается серия поэтических вечеров. Каждый проходит по заданной теме. Начинаем с темы «Мое любимое стихотворение». Далее могут идти:

- «Времена года»
- «Санкт-Петербург»
- «Мать»
- «Любовь»
- «Война»
- «Поэт и власть»
- «Родина»
- «Невыносимая легкость бытия»
- «Вера» и т. д. и т. п.

Последняя и обязательная тема — «Наш Пушкин».

Полезно приобщения к поэзии несомненна. Именно поэтому в педагогической

команде и возникла дискуссия — не следовало бы обратиться к поэзии на более раннем этапе. Вывод оказался довольно простым. На протяжении трех с половиной лет студенты интенсивно осваивали законы и технику сценической речи (голововедение, артикуляция, логика проведения авторской мысли и т. п.). К последнему семестру они уже достаточно оснащены необходимым инструментарием, что и дает возможность сосредоточиться на собственно поэзии, не отвлекаясь на технологии. Задание уместно именно сейчас.

Помимо общего художественного обогащения, расширяется творческое мироощущение. Поэзия сама по себе многократно усиливает масштаб внутренней оснащенности актера-художника, творца. Приучает к чувственному восприятию жизни, умению созерцать ухом. Внимание как важнейший элемент актерской психотехники обретает новое качество — созерцания. Здесь может возникнуть проблема — созерцание есть мощный внутренний процесс, как правило, без внешних проявлений. Искусство же актера прежде всего опирается на внешнее действие. Решение проблемы — в осмыслении природы созерцания. Творческое созерцание не может быть последовательно спокойным — оно прерывисто, чувственно, а значит, импульсивно. Импульс, мы уже говорили об этом, порождает действие, то есть является зерном действия хотя бы потому, что это абсолютно естественная, а не искусственная, умозрительная реакция на событие, или объект, или проявление партнера.

Приобретаемое умение «созерцать ухом» обращает подсознание к уникальному богатству русского литературного языка. При сегодняшней тенденции к унифицированной, информативной речи такой опыт важен чрезвычайно. Возникает понимание ритма и мелодики любого текста. Русская поэзия крайне индивидуализирована. Каждый поэт своеобразен —

сравните стиль стихосложения Пушкина и Маяковского, Пастернака и Высоцкого. Поэзия как вид искусства отличается от прочих переполненностью метафорой, ассоциацией и устремлена к обобщению.

Не будем забывать и непременною связь внимания, а значит, и созерцания с воображением, горизонты которого расширяются необыкновенно. Творческий потенциал студента-актера значительно укрепляется, позитивно сказываясь на сценической практике. Педагогические наблюдения показывают, как развиваются

в этот период спектакли мастерской. Они словно наполняются новыми соками, новыми красками. Актеры становятся более выразительными, и, что крайне важно, происходит это не специально, а на уровне подсознания и интуиции.

Поэтический опыт, с вытекающими из него уроками, воспитывает в студенте-актере перманентное стремление к совершенству и, как следствие, к самоусовершенствованию. В конечном счете это и является искомым в процессе воспитания актера-художника, автора своей роли.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бродская Г. Ю.* Алексеев-Станиславский, Чехов и другие. Вишневоградская эпопея: В 2 т. Москва: АГРАФ, 2000. Т. 2. 1902–1950-е. 590 с.
2. *Гилгуд Дж.* На сцене и за кулисами: Первые шаги на сцене. Режиссерские ремарки. Ленинград: Искусство, 1969. 350 с.
3. *Гладков А. К.* Мейерхольд: В 2 т. Москва: СТД РСФСР, 1990. Т. 2. Пять лет с Мейерхольдом. Встречи с Пастернаком. 473 с.
4. *Мейерхольд В. Э.* Лекции, 1918–1919. Москва: ОГИ, 2001. 280 с.
5. *Мейерхольд В. Э.* Статьи, письма, речи, беседы / Ком. А. В. Февральского: В 2 ч. Москва: Искусство, 1968. Ч. 1. (1891–1917). 350 с.
6. Мейерхольд: К истории творческого метода: Публикации. Статьи. Санкт-Петербург: КультИнформПресс, 1998. 247 с.
7. *Набоков В. В.* Лекции по русской литературе. Москва: Независимая газета, 1996. 440 с.
8. *Пушкин А. С.* <О народной драме и драме «Марфа Посадница»> // Полн. собр. соч.: В 10 т. Ленинград: Наука, 1977. Т. 7. С. 147–152.
9. *Товстоногов Г. А.* Зеркало сцены: В 2 кн. / Сост. Ю. С. Рыбаков. 2-е изд. доп. и испр. Москва: Искусство, 1984. Кн. 1. О профессии режиссера. 303 с.
10. *Чехов А. П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. Т. 1. М.: Наука, 1974. 584 с.
11. *Чехов А. П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. Т. 9. Москва: Наука, 1980. 616 с.
12. *Чехов А. П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. Т. 16. Москва: Наука, 1979. 624 с.
13. *Чехов А. П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. Т. 17. Москва: Наука, 1980. 528 с.

REFERENCES

1. *Brodskaya G. Y.* Alekseev-Stanislavskij, Chehov i drugie. Vishnevosadskaya epopeya: V 2 t. T. 2. Moskva: AGRAP, 2000. 1902–1950-e. 590 s. (In Russ.)
2. *Gilgud D.* Na scene i za kulisami: Pervye shagi na scene. Rezhisserskie remarki. Leningrad: Iskusstvo, 1969. 350 s. (In Russ.)
3. *Gladkov A. K.* Mejerhold: V 2 t. T. 2. Moskva: STD RSFSR, 1990. 473 s. (In Russ.)
4. *Mejerhold V. E.* Lekcii, 1918–1919. Moskva: OGI, 2001. 280 s. (In Russ.)
5. *Mejerhold V. E.* Stati, pisma, rechi, besedy: V 2 ch. Ch. 1. (1891–1917). Moskva: Iskusstvo, 1968. 350 s. (In Russ.)
6. *Mejerhold V. E.* Studiya na Borodinskoj. Klass Vs. E. Mejerholda // Mejerhold: K istorii tvorcheskogo metoda: Publikacii. Stati. Sankt-Peterburg: KultInformPress, 1998. S. 9–15. (In Russ.)
7. *Nabokov V. V.* Lekcii po russkoj literature. Moskva: Nezavisimaya gazeta, 1996. 440 s. (In Russ.)
8. *Pushkin A. S.* O narodnoj drame i drame «Marfa Posadnica» // Polnoe sobranie sochinenij: V 10 t. T. 7. Leningrad: Nauka, 1977. S. 147–152. (In Russ.)
9. *Tovstonogov G. A.* Zerkalo sceny: V 2 kn. Kn. 1. Moskva: Iskusstvo, 1984. 303 s. (In Russ.)
10. *Chehov A. P.* Polnoe sobranie sochinenij i pisem: V 30 t. Pisma v 12 t. T. 1. Moskva: Nauka, 1974. 584 s. (In Russ.)
11. *Chehov A. P.* Polnoe sobranie sochinenij i pisem: V 30 t. Pisma v 12 t. T. 9. Moskva: Nauka, 1980. 616 s. (In Russ.)
12. *Chehov A. P.* Polnoe sobranie sochinenij i pisem: V 30 t. Sochineniya v 18 t. T. 16. Moskva: Nauka, 1987. 624 s. (In Russ.)
13. *Chehov A. P.* Polnoe sobranie sochinenij i pisem: v 30 t. Sochineniya v 18 t. T. 17. Moskva: Nauka, 1987. 528 s. (In Russ.)

МЕЖДУНАРОДНЫЕ ПРОЕКТЫ РГИСИ В ОБЛАСТИ ТЕАТРАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ: ВЫЗОВЫ XXI ВЕКА

RGISI INTERNATIONAL PROJECTS IN THE FIELD OF THEATER EDUCATION: CHALLENGES OF THE XXI CENTURY

Алексей Юрьевич Астахов – старший преподаватель кафедры театрального искусства Российского государственного института сценических искусств.

Контакты: alex.spb.bj@yandex.ru

Alexey Astakhov – senior lecturer at the Department of Theater Arts of the Russian State Institute of Performing Arts.

Contacts: alex.spb.bj@yandex.ru

Аннотация. Существенные коррективы в процесс театрального образования внесла пандемия коронавирусной инфекции. Наиболее остро вопрос реструктурирования учебного процесса встал перед международными межвузовскими образовательными проектами РГИСИ (театрально-образовательная программа РГИСИ с пекинской Центральной академией драмы). В представленной статье автор и непосредственный участник проекта А.Астахов анализирует новые условия образовательного процесса, а также обращается к проблеме художественных особенностей постановки студенческого спектакля в дистанционных условиях (на примере спектакля «Вишневый сад» по пьесе А.П.Чехова, 2021).

Ключевые слова: театральное образование, китайский театр, актерское искусство, действенный анализ.

Annotation. The coronavirus pandemic has made significant adjustments to the process of theater education. The most acute issue of restructuring the educational process arose before the international interuniversity educational projects of the RGISI (the theater program of the RGISI and the Beijing Central Academy of Drama). In the presented article, the author and direct participant of the project A.Astakhov analyzes the new conditions of the educational process, and also addresses the problem of artistic features of staging a student performance in remote conditions (on the example of the performance *The Cherry Orchard* based on the play by A.P.Chekhov, 2021).

Keywords: theater education, Chinese theatre, acting, action analysis.

Проблема межнациональной интеграции в сфере театрального искусства и театрального образования на сегодняшний день одна из интереснейших как с практической, так и с исследовательской точки зрения. Новые социальные и эстетические ракурсы, методологическую напряженность проблема получила в 2020 году,

когда мир охватила пандемия коронавирусной инфекции. Для нашего исследовательского ракурса наиболее существенно, что условия пандемии поставили задачи реструктурирования театрально-образовательного процесса.

Напомним и особо акцентируем, что опыт творческой коммуникации РГИСИ

с зарубежными театральными учебными заведениями и практика комплексного обучения иностранных студентов в петербургском институте насчитывают десятилетия. В последнее время самое тесное и обстоятельное сотрудничество РГИСИ выстраивает с вузами Китайской Народной Республики¹.

Предпосылки и история этого сотрудничества обширны, но для нашей темы необходимо обозначить прежде всего особый и очень давний интерес Китая к российской театральной сфере — как в области театрального «производства», так и в сфере эстетической. Важно отметить, что современный драматический театр Китая стал активно развиваться в формах, пришедших большей частью из СССР. В том числе это касается и образовательного процесса: «Театральные школы России и Китая по-разному взаимодействовали и пересекались в прошлые исторические периоды... В 1950-е гг. театральные педагоги из СССР привлекались к работе в театральных институтах...» [1, с. 26]. Под «театральными институтами» автор цитируемой статьи, конечно, в первую очередь подразумевает основанную в апреле 1950 года Национальную академию драмы (ныне — Центральная академия драмы — ЦАД, Китай, Пекин): именно здесь зарождалось китайское профессиональное театральное образование [8, р. 7]. В основе же современного драматического театра Китая и китайского образовательного процесса ясно ощутимо влияние русской «школы», а особенно — практических опытов и теоретических воззрений К. С. Станиславского [6].

¹ Обучение китайских студентов в РГИСИ осуществляется по основным образовательным программам (бакалавриат, специалитет, магистратура, аспирантура) и программам дополнительного образования (подготовительные курсы, короткие программы в формате мастер-классов).

С 2015 года РГИСИ начал тесное сотрудничество с ЦАД²: обучение китайских студентов в формате «2 + 2»³ (два первых года в РГИСИ, третий и четвертый — в ЦАД)⁴. Обучение в России осуществляется ресурсами педагогического состава РГИСИ (по программам, разработанным кафедрами актерского искусства и режиссуры петербургского института), а второй этап обучения — в ЦАД — проводится совместно с китайскими педагогами (основная дисциплина программы «Мастерство актера» продолжает преподаваться силами РГИСИ, вспомогательные дисциплины образовательного стандарта преподают китайские коллеги). На сегодняшний день РГИСИ и ЦАД успешно выпустили два курса специалистов — группы студентов набора 2015 и 2017 годов.

Результатом каждого набора является комплексное освоение китайскими студентами образовательной программы «Артист драматического театра и кино»⁵. По российскому образовательному стандарту государственная итоговая аттестация студентов происходит по результатам вы-

² Помимо сотрудничества с Центральной академией драмы, РГИСИ уже несколько лет сотрудничает с такими вузами Китая, как Шанхайская театральная академия, Киноакадемия Мэйши при Чунцинском университете, Киноакадемия Хуацэ при Чжэцзянском университете средств массовой информации и коммуникаций, Национальная академия китайского театрального искусства, Пекинская киноакадемия, Шанхайский институт визуальных искусств, Академия искусств провинции Юньнань, Академия сценических искусств провинции Шаньси.

³ Соглашение «О международном сотрудничестве в области осуществления образовательной программы по направлению подготовки высшего образования „Актерское искусство“, ведущей к получению двух дипломов».

⁴ История сотрудничества отражена в статье [2].

⁵ Направление подготовки 52.05.01 «Актерское искусство».

пускных квалификационных работ — исполнение ролей в дипломных постановках. Во время обучения двух первых наборов педагоги со студентами поставили несколько спектаклей по русской и зарубежной классике, постановки были неоднократно и успешно сыграны на учебных театральных площадках обоих образовательных учреждений.

С 2014 года петербургский институт начал ежегодно набирать группы иностранных студентов на обучение по программам магистратуры «Методы постановки спектакля» и «Методы работы режиссера с актером»¹. Абитуриентами на обозначенные магистерские программы становятся бакалавры китайских вузов.

Важно подчеркнуть, что процесс обучения, а также написание и защита студентами выпускных квалификационных работ — магистерских диссертаций (что является неотъемлемой частью государственной итоговой аттестации) — немыслимы без овладения студентами русским языком. Большинство иностранных абитуриентов проходит в РГИСИ годичный подготовительный курс по изучению языка и подготовке к вступительным испытаниям. Экзамены, в свою очередь, состоят из профессионального испытания (письменной работы по специальности на одну из предложенных кафедрой театрального искусства тем) и собеседования (беседе по теме представленного реферата и общим вопросам театрального искусства). Вступительные испытания на данные магистерские программы и последующее обучение проходят на русском языке с минимальной переводческой поддержкой.

Основными преподаваемыми дисциплинами в магистратуре являются такие практические модули, как «Основы русской театральной школы», «Этюдный метод в творчестве актера», «Метод дей-

ственного анализа», «Пластическое решение спектакля», «Пластическое воспитание в подготовке актера», «Актерский тренинг в работе над собой и в работе над ролью». Иностранные студенты также осваивают и базовые для всех магистерских специальностей дисциплины: «Философия искусства и современные эстетические концепции», «Методология научной работы», «Педагогика высшей школы», «Актуальные проблемы истории театра» и др.

Уже пять лет итогом обучения становятся интереснейшие исследования — диссертационные тексты: сравнительный анализ театральных явлений в русском и китайском театрах, описание восточных практик в современном европейском художественном процессе и т. д. Стоит только добавить, что практически каждый год многие выпускники поступают в аспирантуру РГИСИ, где они вместе с российскими коллегами продолжают обучение в рамках уровня подготовки высшей театральной квалификации — «Искусствоведение».

Особо ценным опытом обучения иностранных студентов в магистратуре являются студенческие открытия, сделанные в результате практической работы в качестве режиссеров и актеров. Наиболее яркими работами иностранных магистрантов последних лет стали спектакли, созданные педагогическими командами, работавшими в разные годы с иностранными магистрантами. Это выпускные спектакли «Дядя Ваня» (режиссер — проф. В. М. Фильштинский, 2016), «Женитьба» (режиссер — проф. М. А. Ильин, 2019), «Вишневый сад» (режиссер — ст. преп. А. Ю. Астахов, 2021).

«Вишневый сад» (театрально-авторский жанр спектакля — «двадцать два видения одиночества, по одноименной пьесе А. П. Чехова») был поставлен на курсе набора 2019 года и многократно показан зрителю в условиях меняющейся мировой реальности — пандемии коронавируса. Условия пандемии существенно повлияли

¹ Направление подготовки 53.02.00 «Театральное искусство».

на процесс работы над спектаклем и на его художественную составляющую, однако вовсе не помешали постановке стать первой (за все время существования магистерской программы для иностранцев) премьерой, прошедшей не только в учебных аудиториях, но и на Малой сцене Учебного театра на Моховой. Спектакль игрался в течение последнего полугодия обучения выпускного курса десять раз, в том числе показы прошли на сцене Калининградского областного музыкального театра в рамках гастролей, организованных совместно с филиалом РГИСИ «Балтийская Высшая школа музыкального и театрального искусства».

Работа над чеховской пьесой началась в марте 2020 года в рамках освоения магистрантами дисциплины «Метод действенного анализа». Этот период совпал с введением в России первых «нерабочих» недель (начало пандемии), когда обучение в вузах города, в том числе в РГИСИ, полностью перешло в дистанционный формат. Такая неожиданная творческая переструктуризация, надолго затормозившая «живой» учебный процесс, как ни странно, вовсе не помешала, а, напротив, активизировала учебную работу. Как известно, постижение метода действенного анализа делится на два основных этапа: теоретическое постижение, «разведка пьесы умом», и практическое, «разведка пьесы телом». Освоение этого метода совпадает и с самим принципом обучения магистерской программы: в равных частях присутствуют и теоретические, и практические блоки учебных дисциплин, а все теоретические знания и методы работы режиссера с актером закрепляются магистрантами в рамках учебной, производственной, педагогической и преддипломной практик. Как показал опыт, теоретическая часть обучения может весьма продуктивно проходить в новом дистанционном формате.

Выбор драматургического материала на актерско-режиссерских курсах зачастую

(отнюдь не секрет!) происходит на первых этапах обучения, а нередко — во время вступительных экзаменов. Это известная практика, когда режиссер-педагог, начиная работу с новой группой студентов, пробует заранее «примерять» различный литературный материал на учащихся и «прикидывать» будущее распределение ролей: в русской театральной школе закреплено мнение, что пятьдесят процентов успеха постановки зависит не только от выбранного драматургического материала, но — и даже в большей степени — от правильного распределения ролей. Так или иначе, решение работать со студентами над пьесой «Вишневый сад» у меня возникло еще летом 2019 года, когда одиннадцать молодых людей и девушек после непростых и содержательных экзаменов поступили на программу. Именно тогда состоялось и распределение ролей.

Первый семестр прошел в традиционной очной форме и в соответствии с программой был посвящен освоению студентами основ русской театральной школы, которые связаны с изучением этюдного метода, а также базируются на материалах трудов Станиславского по работе актера над собой в творческом процессе переживания и воплощения [4, 5].

В марте 2020 года курс перешел к методу действенного анализа и начал «разведку умом» чеховской пьесы — в дистанционном формате¹. Напомним, в чем заключается первый этап метода действенного анализа по М. О. Кнебель, прямой наследницы мысли и практики Станиславского: во время застольного периода коллектив подвергает «тщательному анализу все внутренние мотивы, подтекст, взаимоотношения, характеры, сквозное действие, сверхзадачу произведения». Все это дает

¹ Была выбрана платформа для дистанционного корпоративного общения и сотрудничества Ding Talk, разработанная китайской компанией Alibaba Group.

«возможность глубоко вникать в драматическое произведение, определять его идейные и художественные задачи», заставляет «актера проникать во внутренний мир героя пьесы, что и является основным при создании спектакля» [3, с. 5]. Как оказалось, дистанционный формат такой работе вовсе не помеха: напротив, появилась возможность более внимательного взаимодействия с каждым из студентов. Единственной дисциплиной, проведение которой в рамках дистанционного формата, по мнению педагогов, виделось пока затруднительным, было «Пластическое воспитание в подготовке актера», и по решению кафедры дисциплина была перенесена на третий семестр, когда большинство студентов, к счастью, вернулось к очно-аудиторному режиму занятий.

Однако дистанционные условия не только внесли коррективы в принцип работы со студентами, но и заставили переструктурировать художественное целое спектакля «Вишневый сад».

Летом, по окончании первого года обучения, двое студентов группы уехали в Китай на каникулы. Никто из нас не мог предположить, что их возвращение в Россию из-за ужесточения условий карантина отложится на девять месяцев и ученики смогут вернуться в РГИСИ лишь в мае 2021 года — за полтора месяца до окончания обучения. Так совпало, что эти студенты в качестве актерского задания работали в спектакле «Вишневый сад» над ключевыми ролями — Раневской и Лопахиним, а в качестве режиссерского — отвечали за блоки, связанные с пластическим и музыкальными решениями спектакля.

Когда стало понятно, что «первые сюжеты» вернутся нескоро, мною было принято непростое решение: «заклучить» в видеоформат роли Раневской и Лопахина. Студентам, оказавшимся в Китае, сразу было дано задание записывать их «роли» на видео, а студентам, приступившим в сентябре к «живым» репетициям в Санкт-

Петербурге, необходимо было обрабатывать эти видео в различных компьютерных программах и постепенно включать видеофрагменты в ритмическую партитуру спектакля.

Работа с видеоформатом для меня была не новой, «цифровое» решение было использовано мной в спектакле «Человеческий фактор» в Малом драматическом театре¹. Но тогда это решение было оправдано в первую очередь художественно — вызвано особенностями литературного материала. «Человеческий фактор» — повесть-воспоминание главного героя, а сценическим воплощением этой повести стал моноспектакль «живого» актера Владимира Селезнева. Остальных же персонажей, как писал Д. Циликин, «режиссер Алексей Астахов сделал... цифровыми фантомами, они появляются на стене в качестве видеоизображения» [7]. Использование видеофрагментов в спектакле «Вишневый сад» было отнюдь не эстетической «мерой» — его обусловили обстоятельства пандемии. Однако постоянно накапливаемый творческий, педагогический, технический опыт не позволяет заставить нас — педагогов, режиссеров, студентов — врасплох: как оказалось, это только подталкивает к поиску новых художественных решений. На заключительном этапе репетиций «Вишневого сада» студенты-магистранты полностью адаптировали видеоматериал: здесь была искусная игра с размерами видеопроекций в пространстве сцены и их ритмическим «дыханием» в партитуре спектакля.

Я рассказал лишь об одном из направлений работы с иностранными студентами над выпускным спектаклем «Вишневый сад», которое наиболее ярко отразило изменившуюся за последние полтора года мировую реальность во всех сферах нашей

¹ Спектакль по одноименной повести Франсуа Эммануэля (2013, Академический Малый драматический театр — Театр Европы).

жизни, в том числе в сфере высшего театрального образования. Новый опыт был подробно зафиксирован и самими студентами — в текстах их выпускных квалифи-

кационных работ под руководством педагогов курса. Нет сомнений, что этот опыт повлияет на дальнейшее развитие высшего театрального образования.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Велединский О. В.* Современный этап взаимодействия театральных школ России и Китая в контексте диалога культур // *Философия и культура*. 2022. № 4. С. 25–40.
2. *Колотова Н. А.* Центральная академия драмы в Пекине: Опыт сотрудничества // *Театрон*. 2018. № 3. С. 61–71.
3. *Кнебель М. О.* О действенном анализе пьесы и роли. Москва: Искусство, 1982. 119 с.
4. *Станиславский К. С.* Собрание сочинений: В 9 т. Т. 2. Работа актера над собой. Часть 1: Работа над собой в творческом процессе переживания. Москва: Искусство, 1989. 511 с.
5. *Станиславский К. С.* Собрание сочинений: В 9 т. Т. 3. Работа актера над собой. Часть 2: Работа над собой в творческом процессе воплощения. Москва: Искусство, 1990. 508 с.
6. *Фу Вэйфэн.* История и опыт применения «системы» Станиславского в китайской театральной школе: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2009. 25 с.
7. *Циликин Д. В.* Экстракт офисной лжи: [Электронный ресурс] // *Деловой Петербург* 2013. 21 июня. URL: https://www.dp.ru/a/2013/06/21/JEkstrakt_ofisnoj_lzhi (дата обращения: 15.03.2022).
8. *Cradle of Theatrical Artists the Story of the Central Academy of Drama.* Beijing: Culture and art, 2017. 317 p.

REFERENCES

1. *Veledinskij O. V.* Sovremennyy etap vzaimodejstviya teatralnyh shkol Rossii i Kitaya v kontekste dialoga kultur // *Filosofiya i kultura*. 2022. № 4. S. 25–40. (In Russ.)
2. *Kolotova N. A.* Centralnaya akademiya dramy v Pekine. Opyt sotrudnichestva // *Teatron*. 2018. № 3. S. 61–71. (In Russ.)
3. *Knebel M. O.* O dejstvennom analize pesy i roli. Moskva: Iskusstvo, 1982. 119 s. (In Russ.)
4. *Stanislauskij K. S.* Sbranie sochinenij: v 9 t. T. 2. Rabota aktera nad soboj. Chast 1: Rabota nad soboj v tvorcheskom processe perezhivaniya. Moskva: Iskusstvo, 1989. 511 s. (In Russ.)
5. *Stanislauskij K. S.* Sbranie sochinenij: v 9 t. T. 3. Rabota aktera nad soboj. Chast 2: Rabota nad soboj v tvorcheskom processe voplosheniya. Moskva: Iskusstvo, 1990. 508 s. (In Russ.)
6. *Fu Vejfen.* Istorija i opyt primeneniya «sistemy» Stanislavskogo v kitajskoj teatralnoj shkole: avtofef. dis. ... kand. iskusstvovedeniya. Sankt-Peterburg, 2009. 25 s. (In Russ.)
7. *Cilikin D. V.* Ekstrakt ofisnoj lzhi [Elektronnyj resurs] // *Delovoj Peterburg*, 21 iyunya 2013. URL: https://www.dp.ru/a/2013/06/21/JEkstrakt_ofisnoj_lzhi (data obrasheniya: 15.03.2022). (In Russ.)
8. *Cradle of Theatrical Artists the Story of the Central Academy of Drama.* Beijing: Culture and art, 2017. 317 p.

Ю. Э. ОЗАРОВСКИЙ И ПРОБЛЕМЫ ТЕАТРАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

YURI OZAROVSKY AND THE PROBLEMS OF THEATRE EDUCATION

Антонина Сергеевна Наумова – магистрант Российского государственного института сценических искусств.

Контакты: naumova.tonia@gmail.com

Российский государственный институт сценических искусств,
Российская Федерация, 191028, Санкт-Петербург, ул. Моховая, д. 34.

Antonina Naumova – master's student of the Department of Theater Arts, Russian State Institute of Performing Arts.

Contacts: naumova.tonia@gmail.com

Russian State Institute of Performing Arts,
Russian Federation, 191028, St. Petersburg, st. Mokhovaya, 34.

Аннотация. Юрий Эрастович Озаровский (1869–1924) известен прежде всего как актер и режиссер Александринского театра, как драматург и исследователь истории искусств. Есть, однако, незаслуженно забытая наукой сфера деятельности Озаровского – педагогическая практика. В настоящей статье представлена попытка дать первичную характеристику исканиям Озаровского на поприще театрального образования. Область этих исканий открывает новые перспективы исследования как творчества самого Озаровского, так и истории Александринского театра в XX веке.

Ключевые слова: Ю. Э. Озаровский, театральный педагогика, Вс. Э. Мейерхольд, В. А. Теляковский, Императорские Драматические курсы.

Annotation. Yuri Erastovich Ozarovsky (1869–1924) is known primarily as an actor and director of the Alexandrinsky Theatre, as a playwright and researcher of art history. Scientific interest in the theatrical activities of Ozarovsky is intense to this day. There is, however, the sphere of Ozarovsky's practice, undeservedly forgotten by science – pedagogical activity. This study presents an attempt to give a primary description of Ozarovsky's searches in the field of theater education. The sphere of these searches opens up new perspectives for researching both the work of Ozarovsky himself and the history of the Alexandrinsky Theater in the 20th century.

Keywords: Y. E. Ozarovskiy, theater pedagogy, Vs. E. Meyerhold, V. A. Telyakovskiy, Imperial Dramatic Courses.

Актер и режиссер Александринского театра Юрий Эрастович Озаровский (1869–1924) занимался преподаванием на протяжении многих лет. Кроме всемирно известной Иды Рубинштейн среди его учеников

были актер и театровед В. Н. Всеволодский-Гернгросс (1882–1962), актриса Е. И. Тиме (1884–1968), артист, режиссер и теоретик театра Б. С. Глаголин (1879–1948), актриса П. Л. Вульф (1878–1961) и др. Все они

отличались замечательной пластичностью, особой выразительностью движения и жеста.

Склонность Озаровского к педагогике¹ была отмечена еще его преподавателями на Императорских Драматических курсах, по окончании которых молодого специалиста пригласили преподавать дикцию и декламацию. Продолжил свою педагогическую карьеру Озаровский вторым педагогом в классе своего учителя В. Н. Давыдова. В 1900 году он получил первый самостоятельный курс, где основное внимание уделял дикции, декламации, отработке элементов актерского мастерства. Практически без перерывов Озаровский преподавал на Драматических курсах вплоть до 1912 года [14, с. 98].

Е. И. Тиме в своих воспоминаниях называла Озаровского «человеком блестящего ума, большой культуры, прекрасным актером и режиссером» [12, с. 153–154]. По ее мнению, Юрий Эрастович «имел огромное влияние на своих учеников и оставил в их сознании неизгладимый след» [12, с. 153]. Актриса подчеркивала, что как педагог Озаровский не только уделял внимание непосредственно драматическому искусству, но и стремился расширить кругозор своих подопечных. Он воспитывал в них «глубочайшую веру в чистоту и великую силу настоящего искусства». Каждая встреча с Озаровским, по словам Тиме, «обогащала и возвышала», рядом с ним «хотелось быть чище и лучше» [12, с. 153].

«О чем бы ни говорил Озаровский, — писала Е. И. Тиме, — о полных романтики археологических поисках (а он окончил археологический факультет. — А. Н.)

¹ Помимо Императорских Драматических курсов Озаровский преподавал кадетам в Одессе, в военном училище, помимо профессиональных дисциплин, предполагалось овладение навыками выразительного чтения и умения держаться на сцене. Нетеатральные ученики были довольны уроками и тепло отзывались о своем педагоге.

или о поездке всем курсом в Грецию... о красоте человеческих отношений или о путях создания сценического образа, — каждый верил ему до конца и готов был следовать за этим человеком куда угодно» [12, с. 154].

По воспоминаниям учеников, Озаровского интересовали не только способности будущих артистов, но и их духовные стремления и даже вкусы в одежде и внешний вид в целом. Так, Е. И. Тиме запомнилось, что учитель критиковал не только «изъяны в поведении, распушенность, меланхолию», но и «уродливые завитушки в волосах». От него же будущая актриса впервые услышала, что «актер не может иметь сугубо личных настроений во время работы», что «вдохновение приходит тогда, когда поднимается занавес». Борьбу с мещанскими привычками Озаровский вел «самым решительным образом». Тиме вспоминала, что «одна из учениц отказалась репетировать поцелуй» и это послужило поводом «для гневной речи о ханжестве, обращенной ко всему курсу» [12, с. 154].

Одной из важнейших составляющих профессионального образования (овладения ремеслом) Озаровский считал курс эстетического воспитания. Были организованы поездки в Вологду, Псков, Углич, Кимры с целью познакомить слушателей с древнерусским искусством. Как большой знаток и ценитель отечественной культуры, он стремился прививать новому театральному поколению любовь к национальным традициям.

Однако директор Императорских театров В. А. Теляковский был разочарован педагогической деятельностью Озаровского. После просмотра выпускных спектаклей он сделал запись в своем дневнике: «Озаровский — плохой руководитель для учеников драматических курсов» [11, с. 498]. Теляковский отмечал, что не видел такого распушенного курса за все время своего пребывания в должности. Далее

следовал административный вывод: контракт с Озаровским не продлевать, «передать новый курс Юрьеву» [11, с. 498].

Несмотря на все упомянутые выше разногласия и последующий уход с педагогической должности, Юрий Эрастович внес большой вклад в развитие театральной педагогики, подготовив ряд научных и методических трудов, основанных на собственном опыте. В частности, Озаровский разрабатывал методику преподавания художественного слова, выразительного чтения и мелодекламации. Четкой выразительной речи на сцене он придавал большое значение и уделял ей особое внимание в своей педагогической практике.

На эту тему были выпущены четыре книги: «Вопросы выразительного чтения», выпуск 1 [5] и выпуск 2 [7], «Художественное чтение: по лекциям Ю. Э. Озаровского» [8], «Музыка живого слова: основы русского художественного чтения» [9].

В книге «Музыка живого слова» Озаровский подробно изложил теорию художественного чтения. Издание предваряла вступительная статья, в которой автор выражал надежду, что результат его двадцатилетнего педагогического труда может внести лепту в исследование теории художественного чтения. Книга состоит из двух разделов, в которых подробно говорится о логике, психологии и эстетике художественного чтения. Особое внимание уделяется постановке логических пауз и ритму речевого высказывания, гармонии, логическим центрам. Разбираются особенности разных литературных жанров: басни, поэмы, сатиры и др. Во второй части Озаровский пишет уже о физиологических и физических аспектах работы со словом, дает рекомендации по освоению правильного произношения, описывает свойства человеческого голоса (полнота, подвижность, сила). В конце имеется словарь имен, словарь чтеца и список литературы

по теории декламации. Пособие было подготовлено со всей тщательностью, свойственной автору. Кроме того, под редакцией Ю. Э. Озаровского выходило ежемесячное приложение к журналу «Театр и искусство» — «Голос и речь» [см.: 14, с. 99].

В 1900 году увидела свет книга «Наше драматическое образование» [6]. Характер издания позволяет рассматривать его как своего рода программу обновления театрального образования в России. Наряду с довольно жесткой критикой существующих порядков, Озаровский настаивал на том, что изучению театрального дела должно предшествовать глубокое изучение культуры страны и мира. Он предлагал основать Драматический институт, задача которого — «всесторонняя подготовка одаренных от природы соответствующими способностями и физическими средствами образованных молодых людей, посвящающих себя сценической деятельности» [6, с. 127]. Не довольствуясь простыми призывами к действию, Озаровский в своей книге описывал созданную им программу обучения актеров, которая включала в себя 21 специальный курс. Но самым важным и необходимым он считал создание режиссерского отделения. Обучение режиссуре как профессии есть «единственное средство для поднятия нашего драматического искусства» [6, с. 24]. Совершенно очевидно, что педагогика Озаровского базировалась на его глубоком понимании культуры театра.

Как исследователь основополагающих законов сценического действия, он разрабатывал собственные подходы к постановкам известных классических произведений. Показательным в этом смысле являлось его руководство для молодых режиссеров по постановке «Горя от ума» А. С. Грибоедова [2]. Труд Озаровского не содержал четких указаний. Свою задачу он видел в том, чтобы познакомить своего читателя с материалами, которые помогут самостоятельно решать постановочные

задачи [2, с. 247]. По мнению современно-го исследователя О. М. Фельдмана, обилием изобразительного материала (портреты, интерьеры, атрибуты быта) это издание «напоминало альбомы, которые составлялись в МХТ при собирании материалов для нового спектакля» [13, с. 45]. Еще одной особенностью издания было то, что стихотворный текст пьесы Озаровский напечатал как прозаический. Таким образом он хотел и обновить восприятие всем известного произведения, и сделать акцент на «верном делении фразы», «логической правде» и «музыкальности речи» [2, с. 6].

Неравнодушный к судьбе русской сцены и родного Александринского театра, Озаровский готовил различные докладные записки, выступления и лекции по улучшению театрального образования.

В 1905 году Теляковский поднял вопрос о реформировании Драматических курсов. Одним из первых, кого директор Императорских театров пригласил для разработки нового учебного плана, был Озаровский¹. «К сожалению, не все задуманное удалось осуществить, и еще долгие годы училище приравнивалось к средним учебным заведениям» [14, с. 99].

Однако Озаровский не прекращал выдвигать новые идеи. Касались они не только образовательной деятельности, но и всей художественной жизни Александринского театра. В 1910 году Ю. Э. Озаровский совместно с В. Э. Мейерхольдом представили в дирекцию «Докладную записку» [3].

«В течение многих уже лет этот театр, по подбору артистических сил своих могущий выдвинуться в ряд европейских

театров, мучительно топчется на одном месте, словно боясь широких путей... Какая-то паутина, какой-то туман заволакивают светлую деятельность театра... Словно отравы какая-то подмешана к той духовной пище, которая необходима для каждого большого театра. Впрочем, если поискать отраву эту, можно и найти. Художественная пестрота, художественная разнокалиберность репертуара — вот чем отравлена деятельность Александринского театра... Театр, на сцене которого преспокойно уживаются рядом Грибоедов и Невежин, Гоголь и Рышков, Островский и Карпов, Чехов и Кравченко, не может претендовать на первоклассное значение. Поэтому ближайший и единственный ведущий к возрождению Александринского театра путь — образцовый классический репертуар, как мировой, так и национальный — репертуар от Эсхила до Метерлинка и от Фонвизина до Чехова с побегами в сторону бесспорно литературной новейшей драмы» [цит. по: 1, с. 96].

«Записка» носила не только манифестирующий характер, режиссеры предлагали продуманную программу реструктуризации административной и художественной части Александринского театра. Они обращали внимание на пять пунктов:

- I. Репертуар.
- II. Исполнение репертуара.
- III. Состав труппы.
- IV. Совет режиссеров.
- V. Администрация труппы.

Мейерхольд и Озаровский прилагали также и список из семи пьес (с распределением ролей) для постановки в сезоне 1910/11 [3, с. 23–25].

Для Мейерхольда размышления об амплуа приобрели большой практический смысл, стали определяющими для формирования всего его художественного метода. Озаровский же оставался приверженцем традиций, что и отразилось на его дальнейшем творческом пути.

¹ Кстати, одним из членов этой комиссии был избран и известный историк литературы и театра, член-корреспондент Императорской Академии наук и автор «Истории русского театра до половины XVIII столетия» [4] Петр Осипович Морозов (1854–1920).

ЛИТЕРАТУРА

1. Волков Н. Д. Мейерхольд: В 2 т. Т. 2. Москва; Ленинград: Academia, 1929. 493 с.
2. Грибоедов А. С. Пьесы художественного репертуара и постановка их на сцене. Вып. 2. «Горе от ума»: Пособие для режиссеров / Под редакцией Ю. Э. Озаровского. Санкт-Петербург: Д. М. Мусина, 1905. 355 с.
3. Мейерхольд В. Э., Озаровский Ю. Э. Докладные записки директору Императорских театров // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. Москва: ВТО, 1978. С. 19–32.
4. Морозов П. О. История русского театра до половины XVIII столетия. Санкт-Петербург: тип. В. Демакова, 1889. 448 с.
5. Озаровский Ю. Э. Вопросы выразительного чтения. Кн. 1. Санкт-Петербург: Типография Главного Управления Уделов, 1896. 117 с.
6. Озаровский Ю. Э. Наше драматическое образование. Санкт-Петербург: Труд, 1900. 188 с.
7. Озаровский Ю. Э. Вопросы выразительного чтения. Кн. 2. Санкт-Петербург: Лештуковская Паровая Скоропечатня П. О. Яблонского, 1901. 172 с.
8. Озаровский Ю. Э. Художественное чтение: По лекциям Ю. Э. Озаровского. Санкт-Петербург: типолит. А. Ф. Маркова, 1911. 81 с.
9. Озаровский Ю. Э. Музыка живого слова: Основы русского художественного чтения. Санкт-Петербург: Товарищество О. Н. Поповой, 1914. 320 с.
10. Сомина В. В. Юрий Озаровский // Сюжеты Александринской сцены: Рассказы об актерах. Санкт-Петербург: Балтийские сезоны, 2006. С. 445–474.
11. Теляковский В. А. Дневники Директора Императорских театров: В 6 т. Т. 5. 1909–1913. Санкт-Петербург; Москва: АРТ, 2016. 952 с.
12. Тиме Е. И. Дороги искусства. Москва; Ленинград: ВТО, 1962. 240 с.
13. Фельдман О. М. Судьбы «Горя от ума» на сцене // «Горе от ума» на русской и советской сцене. Москва: Искусство, 1987. С. 6–77.
14. Харламова В. А. Ю. Э. Озаровский. Библиографический очерк // Записки Санкт-Петербургской театральной библиотеки. Вып. 6/7. Санкт-Петербург: ИП А. Д. Генкин, 2006. С. 91–102.

REFERENCES

1. Volkov N. D. Mejerhold: V 2 t. T. 2. Moskva; Leningrad: Academia, 1929. 493 s. (In Russ.)
2. Griboedov A. S. Pesy hudozhestvennogo repertuara i postanovka ih na scene. Vyp. 2. «Gore ot uma»: Posobie dlya rezhisserov / Pod redakciej Y. E. Ozarovskogo. Sankt-Peterburg: D. M. Musina, 1905. 355 s. (In Russ.)
3. Mejerhold V. E., Ozarovskij Y. E. Dokladnye zapiski direktoru Imperatorskih teatrov // Tvorcheskoe nasledie V. E. Mejerholda. Moskva: VTO, 1978. S. 19–32. (In Russ.)
4. Morozov P. O. Istoriya russkogo teatra do poloviny XVIII stoletiya. Sankt-Peterburg: tip. V. Demakova, 1889. 448 s. (In Russ.)
5. Ozarovskij Y. E. Voprosy vyrazitelnogo chteniya. Kn. 1. Sankt-Peterburg: Tipografiya Glavnogo Upravleniya Udelov, 1896. 117 s. (In Russ.)
6. Ozarovskij Y. E. Nashe dramaticeskoe obrazovanie. Sankt-Peterburg: Trud, 1900. 188 s. (In Russ.)
7. Ozarovskij Y. E. Voprosy vyrazitelnogo chteniya. Kn. 2. Sankt-Peterburg: Leshtukovskaya Parovaya Skoropechatnya P. O. Yablonskogo, 1901. 172 s. (In Russ.)
8. Ozarovskij Y. E. Hudozhestvennoe chtenie: Po lekcijam Yu. E. Ozarovskogo. Sankt-Peterburg: tipo-lit. A. F. Markova, 1911. 81 s. (In Russ.)
9. Ozarovskij Y. E. Muzyka zhivogo slova: Osnovy russkogo hudozhestvennogo chteniya. Sankt-Peterburg: Tovarishestvo O. N. Popovoj, 1914. 320 s. (In Russ.)
10. Somina V. V. Yuriy Ozarovskij // Syuzhety Aleksandrinskoj sceny. Rasskazy ob akterah. Sankt-Peterburg: Baltijskie sezony, 2006. S. 445–474. (In Russ.)
11. Telyakovskij V. A. Dnevniki Direktora Imperatorskih teatrov: V 6 t. T. 5. 1909–1913. Sankt-Peterburg; Moskva: ART, 2016. 952 s. (In Russ.)
12. Time E. I. Dorogi iskusstva. Moskva; Leningrad: VTO, 1962. 240 s. (In Russ.)
13. Feldman O. M. Sudby «Gorya ot uma» na scene // «Gore ot uma» na russkoj i sovetskoj scene. Moskva: Iskusstvo, 1987. S. 6–77. (In Russ.)
14. Harlamova V. A. Y. E. Ozarovskij. Bibliograficheskiy ocherk // Zapiski Sankt-Peterburgskoj teatralnoj biblioteki. Vypusk 6/7. Sankt-Peterburg: IP A. D. Genkin, 2006. S. 91–102. (In Russ.)

СТАНОВЛЕНИЕ МЕТОДИКИ РИТМИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ В ИНСТИТУТЕ СЦЕНИЧЕСКИХ ИСКУССТВ

THE FORMATION OF THE METHOD OF “RHYTHMIC EDUCATION” AT THE INSTITUTE OF PERFORMING ARTS

Дарья Владимировна Коновалова – аспирант кафедры пластического воспитания Российского государственного института сценических искусств.

Контакты: ddicheskul@inbox.ru

Российский государственный институт сценических искусств,
Российская Федерация, 191028, Санкт-Петербург, ул. Моховая, д. 34.

Daria Konovalova – graduate student of the Department of Plastic Education, Russian State Institute of Performing Arts.

Contacts: ddicheskul@inbox.ru

Russian State Institute of Performing Arts,
Russian Federation, 191028, St. Petersburg, st. Mokhovaya, 34.

Аннотация. Исследование посвящено эволюции предмета «Ритмика» в ленинградской театральной школе. В первой части описано возникновение дисциплины, ее формирование в стенах театрального института и дальнейшее развитие. Приведены описания методик таких педагогов-ритмистов, как Э.Жак-Далькроз, Н.Романова, Г.Боброва, А.Руппе и др. Во второй части представлен фрагмент методического пособия «Опыт работы по ритмике (музыкально-ритмическое воспитание) в театральном институте им. А.Н.Островского. 2-я редакция» Нины Валентиновны Романовой. Этот материал публикуется впервые.

Ключевые слова: ритмика, методика, Романова, Жак-Далькроз, ритмическая гимнастика, эвритмия, Волконский, Боброва, Руппе, Андреева, Арустамян, РГИСИ, ленинградская театральная школа, Институт сценических искусств.

Annotation. The article is dedicated to the evolution of 'Rhythmics' subject in Leningrad theatre school. The first part describes the genesis of the discipline, its formation within the walls of the theater institute and its further development. It contains descriptions of the methods of such rhythm teachers as E. Jacques-Dalcroze, N. Romanova, G. Bobrova, A. Ruppe, etc. The second part presents a fragment of the methodological handbook 'Work experience in 'Rhythmics' (musical and rhythmic education) at the Ostrovsky Theater Institute. 2nd edition' by Nina Valentinovna Romanova. This material is published for the first time.

Keywords: rhythmics, methodology, Romanova, Jacques-Dalcroze, rhythmic gymnastics, eurythmy, Volkonsky, Bobrova, Ruppe, Andreeva, Arustamyan, Leningrad Theater School, Russian State Institute of Performing Arts

«Ритмика» как театральная учебная дисциплина, столь популярная в XX веке и в том или ином виде существующая в учебных заведениях и по сей день, берет свое начало в музыкально-двигательной педагогике Эмиля Жак-Далькроза. Он называл свою систему «эвритмией», позже сменил название на «ритмическую гимнастику». Первоначальное название задает вектор понимания далькрозовского учения: с древнегреческого языка «эвритмия» переводится как «соразмерность, слаженность, гармоничность». Создавая систему, Далькроз исходил из необходимости «пробудить в людях и создать в душах будущих поколений новую энергию, сильное сознание своей личности и благородное стремление к общественности, к альтруизму, к взаимопомощи и к взаимному умственному проникновению» [5, с. 6]. Путь к новой духовности он видел через возвращение к естественности, исходя из этого формировался характер упражнений ритмической гимнастики: они должны быть простыми и естественными, «выросшими из жизни» [2, с. 9].

Задача Эмилем Жак-Далькрозом ставилась грандиозная — «возвращение утраченного ритма воспитанию, образованию личности, искусству — возврат ритма в жизнь» [3, с. 1]. Ритм в его представлении есть «универсальное начало, творящее и организующее жизнь во всех ее проявлениях» [5, с. 15]. Ритм — это движение. Из него возникают пластика и музыка. Музыка в свою очередь преобразует тело. Движение материально, оно протекает в пространстве и времени. Чтобы упорядочить движения, необходимо прежде всего воспитать чувство ритма.

Это чувство можно развить с помощью «дисциплины чувственных восприятий и тренировки импульсов» [4, с. 31]. Ученики Далькроза изучали ритм и его многочисленные проявления, отстукивая сложные ритмические фигуры руками, ногами, головой. Рождалось нечто напо-

минающее танец. Далькроз подчеркивал, что пластика не является целью, она возникает вслед за стремлением передать ритм [4, с. 41]. Точное соответствие движения музыки — вот что бессознательно ведет к пластике: «музыка преобразует телесность» [6, с. 16]. Этого и добивались ученики Далькроза.

В России ритмику преподавали выпускники школы Далькроза. Преломляясь через индивидуальность педагога, предмет эволюционировал. Первой, кто познакомил с ритмикой российскую публику, была Нина Георгиевна Гейман. Получив от своего учителя право на преподавание ритмики, она с 1909 года стала вести занятия в московской музыкальной школе сестер Гнесиных. Это было направление ритмики как музыкальной дисциплины.

В 1912 году открывается филиал Института ритма Жак-Далькроза¹ в Петербурге, Курсы ритмической гимнастики, директором которых становится Сергей Михайлович Волконский. Далькроз писал, что петербургское отделение его института представляется ему самым точным и последовательным проводником ритмики вне стен Хеллерау. Впоследствии курсы были преобразованы в Институт ритма, который позже вошел в состав Института сценических искусств. С возникновением курсов ритмической гимнастики под руководством Волконского ритмика формируется как отдельная театральная дисциплина.

Волконский не только дал возможность появлению и практическому развитию этой дисциплины в России — он был озабочен и теоретическим ее осмыслением. Издаваемые им «Листки курсов ритмической гимнастики» были небольшим журналом, в котором печатались переведенные с французского статьи и речи самого Далькроза, тексты его соратника и директора Института ритма в Хеллерау Вольфа Дорна

¹ Открытие Института Жак-Далькроза в Хеллерау состоялось в 1911 г.

в переводе с немецкого. Там же публиковался сам Волконский, принимавший непосредственное участие в уроках Далькроза, он делился своими наблюдениями и размышлениями по поводу увиденного.

Волконскому не нравилось в современном театре отсутствие музыкальности в актерском танце. Ритмика Далькроза представлялась ему одним из способов обретения музыкальности в сценическом движении. Он так и называл далькрозовскую систему — «воспитание движения» [2, с. 10].

Курсы ритмической гимнастики были преобразованы в Школу Ритма (впоследствии составившую ядро Института ритма, открывшегося в 1920 году), одним из организаторов которой выступила Нина Валентиновна Романова. С 1913 по 1916 год она обучалась в филиале Института Жак-Далькроза в Петрограде на курсах ритмической гимнастики, после чего ездила в Дрезден для получения диплома. После слияния Школы с Институтом сценических искусств в 1922 году Романова начинает свою работу в институте в качестве педагога по ритмике, руководит ритмическим отделением в ИСИ (впоследствии в ТСИ и ЦТУ), с 1939 года практически выполняет работу заведующей кафедрой, а с 1945-го заведует циклом дисциплин по движению. Сразу после войны, в 1945 году, Н. В. Романова, И. Э. Кох, Л. Ф. Макарьев и Х. Х. Кристерсон с помощью кафедры актерского мастерства создали в институте специальную кафедру сценического движения.

В автобиографии от 29 июля 1957 года [12, л. 54] Романова пишет, что работает над методическим пособием по преподаванию ритмики в театральных учебных заведениях, где она подытоживает 35 лет своего педагогического труда. Приведенный ниже фрагмент методического пособия является частью этой работы.

На протяжении всей своей работы Романова рассматривала ритмику как

«предмет, разрабатывающий ритмичность движения и исполняющий как средство — музыку» [11, л. 7].

В 1922 году она основала ритмическое отделение. Изначально Романова обучала будущих педагогов-ритмистов. Разработанные для них упражнения легли затем и в основу актерского обучения.

На отделении большое внимание уделялось музыке, поэтому помимо ритмики существовали смежные дисциплины — музыкальная грамота, сольфеджио, импровизация на рояле. С третьего курса предлагалось деление на две группы: педагогическую и художественную. Педагогическая группа готовила педагогов-ритмистов, руководителей детских площадок и преподавателей школ первой ступени, а художественная — исполнителей музыкально-пластических номеров и педагогов-ритмистов для художественных заведений. На третьем и четвертом курсах художественная группа принимала участие в студенческих постановках, а также организовывала сама минимум два музыкально-ритмических спектакля. Сегодня мы бы их назвали пластическими спектаклями. Педагогическая группа в это время работала с учебными планами, прорабатывала материалы с детьми, будучи прикрепленной к детским домам и иным детским площадкам, организовывала массовые программные игры с детьми.

В программе 1937 года [9, л. 3–8] Романова перечисляет комплекс ритмических упражнений для актеров.

Дисциплина велась на первом и втором курсах, по два часа в неделю. Основную цель Н. В. Романова определяла так: «Ритмика развивает ритмичность актера, то есть учит его правильно соразмерять свое движение и действие, укладывать его в самые разнообразные временные и пространственные формы, находить соответствующую задаче ритмическую закономерность при построении движения» [9, л. 1]. Во главу угла ставились точность распре-

деления движения во времени и пространстве и дозировка мышечного напряжения.

Важно было выработать у студента:

— сценическое внимание, направленное на несколько объектов одновременно, и внутреннюю собранность;

— умение ориентироваться в пространстве и коллективе;

— координацию движений;

— музыкальность, которая бы позволяла студентам вскрывать содержание музыкальной темы и находить ей эквивалент в движении [9, л. 1].

Н. В. Романова группирует ритмические упражнения по трем разделам [9, л. 2]:

1. *«Музыкально-ритмическая грамота»*. Это база для второго и третьего раздела. Сюда входит теоретическое и практическое изучение элементов музыкального ритма, таких, как темп, характер и динамика (анализ и передача в движении характера музыки), форма и фразировка (начало и конец музыкальной фразы должны соответствовать началу и концу движения), метр (навык определения метра поможет актеру ориентироваться в музыке спектакля), длительный и ритмический рисунок (выявляется чередование в музыке мелких и крупных единиц, выраженных в длительности звука).

2. *«Организующие упражнения»*. Они необходимы для развития внимания, внутренней собранности, ориентировки в пространстве и коллективе, координации движений. Среди упражнений — разнобразное применение дирижерских жестов, упражнения с предметами (мячи, палки, флаги, мебель и др.) одновременно с перемещениями по площадке и сложными перестроениями коллектива.

3. *«Применение ритмических навыков в работе актера»*. Это уже работа в форме ритмических этюдов, где студенты должны ограничиться конкретными «физическими» действиями, отказываясь от существования в каком-то образе или передачи какого-либо настроения. Ритмические

этюды подытоживают все пройденное и могут иметь самое разное содержание: гимнастические упражнения, пляска, игра, отрывок сценического действия.

Вышеназванные разделы — это своего рода «столпы» педагогики Н. В. Романовой. Принимая во внимание иные сохранившиеся документы [7, 8], можно обобщить практическую методику Романовой до трех разделов: упражнения по музыкальной грамоте, упражнения, направленные на развитие тела, и упражнения, служащие «мостиком» к актерскому мастерству. Что же касается «мостика», то здесь Романова искала разные варианты.

Это были и так называемые «упражнения для театральных школ» [7, л. 2], которые отработывали умение обращаться с предметом, движение по неровной поверхности, в ограниченном пространстве, с преодолением препятствий и др. Однако эти упражнения, технологичные по своей сути, не были достаточными. По просьбе мастеров Романова ввела курс музыкально-ритмических этюдов. Этюд представлял собой «способ раскрытия музыкального содержания и формы предполагаемого музыкального произведения» [11, л. 59]. Из небольших зарисовок появлялись полноценные этюды, а из них — небольшие (примерно 9 минут) музыкальные спектакли. Благодаря этюдным работам повышалась музыкальная культура актеров. Они учились разбираться в характере, внутреннем содержании, форме, структуре музыкального произведения. Совершенствовался физический аппарат. Развивались образное мышление и творческая фантазия, студенты учились «вскрывать» тему произведения.

По методике Романовой работала Галина Александровна Боброва. Она обучалась в театральном техникуме при ТЮЗе (1931–1935), а затем в школе художественного движения при Институте им. П. Ф. Лесгафта (1935–1939). Таким образом, она хорошо понимала актерскую

природу и в то же время была специалистом в области сценического движения. В 1946 году Г. А. Боброва попросила зачислить ее ассистентом по ритмике к Н. В. Романовой¹, через год она уже стала педагогом по этой дисциплине, а через семь лет — старшим педагогом.

Методика преподавания Адама Павловича Руппе, еще одного педагога по ритмике, была иной, нежели у Романовой. Поначалу она консультировала Адама Павловича, но все равно оставалась несогласной с предложенным им новым направлением предмета, поэтому приняла решение об увольнении в 1963 году [13].

В институте А. П. Руппе работал с 1946 года в качестве концертмейстера, поскольку он окончил Ленинградскую консерваторию по специальности «пианист». Активно сотрудничал с Кохом в ленинградских театрах, а также подобрал музыкальный аккомпанемент для его предмета «сценическое движение». В 1952 году он был уволен по причине сокращения штатов, вернулся десять лет спустя уже в качестве старшего педагога по ритмике и начал примерно в это же время обучение в аспирантуре. Диссертация А. П. Руппе была посвящена музыкально-ритмическому воспитанию в ЛГИТМиКе, ее фрагменты, отражавшие основные принципы его методики, были позже опубликованы в институтском сборнике [14].

Свой путь как концертмейстер начала в институте в 1967 году и Светлана Ивановна Андреева. Спустя шесть лет она была зачислена в штат в качестве педагога по ритмике и фортепиано. В 1983 году она завершила работу по созданию «Программы по музыкально-ритмическому вос-

питанию актеров драмы»². В качестве разделов она называет следующие: ритмический тренинг, пластический тренинг, игра на ударных музыкальных инструментах и музыкально-пластические композиции [10, с. 2]. Одной из задач Андреева считает «воспитание пластичности», которое объясняет как «умение передать в заданном и импровизационном пластическом рисунке изучаемые метроритмические закономерности» [10, с. 2].

В конце 1980-х годов С. И. Андреева уезжает преподавать в школу Мориса Бержара в Лозанне. После ее ухода преподавание ритмики подхватила Анаит Вагаршаковна Арустамян. В 1974 году она поступает в ассистентуру-стажировку к Коху, в 1978 году становится лаборантом кафедры сценического движения. Начинает работать педагогом сценического движения и фехтования, а в 1985 году — педагогом ритмики. На этом предмете сосредоточены ее главные творческие поиски.

Арустамян называла свой предмет «Ритмопластикой». Обучение длилось два года, по два часа в неделю. «Задачей предмета „Ритмопластика“ является изучение и построение, создание ритмопластических композиций, развернутых во временно-пространственных координатах сценического действия, которое разворачивается перед зрителем» [1, с. 36]. В рамках дисциплины был практический курс, который состоял из комплекса упражнений и изучения музыкального материала, а также теоретический курс, где изучался «ритм как эстетическая категория», «ритм в мире изобразительного искусства», «ритм в сценическом искусстве». Упражнения первого семестра нужно было организовывать в ритмах исторической классики, а второго — в ритмах XX века

¹ До работы в институте она была руководителем художественной самодеятельности в интернате № 43 в Ярославле (1941–1944) и преподавателем художественного движения в одном из домов пионера и школьника в Ленинграде.

² На кафедре пластического воспитания РГИСИ хранится черновой вариант «Программы по ритмике на первых курсах актеров драмы» (1983).

(джазовые, блюзовые, фольклорные). В конце обучения студенты придумывали ритмопластические композиции и этюды.

В 2019 году А. В. Арустамян ушла из РГИСИ. На сегодняшний день как отдельную дисциплину ритмику никто не преподает. В малом объеме предмет «Ритмика» остался в институте на курсах режиссеров телевидения Т. Ю. Соловьевой и артистов театра кукол Я. М. Туминой, где преподает Анна Александровна Белич¹.

Это вовсе не значит, что из театрального обучения уходит понимание важности ритма и необходимости развивать чувство ритмичности у студентов. Многие упражнения этой дисциплины активно практикуются на занятиях по «Основам сценического движения». И. Э. Кох, внимательно следивший за опытами Н. В. Романовой, впоследствии включил многие ее разработки в свою дисциплину.

Ниже представлен фрагмент методического пособия «Опыт работы по ритмике (музыкально-ритмическое воспитание) в театральном институте им. А. Н. Островского. 2-я редакция» Нины Валентиновны Романовой. Оно было подготовлено Романовой в 1958 году и в настоящее время хранится в Центральном государственном архиве литературы и искусства Санкт-Петербурга (Р352-1-627).

Данное пособие не издавалось ранее, как и другие методические разработки Н. В. Романовой. Помимо того, что эта работа дополняет имеющиеся сведения о содержании предмета «Ритмика», она также знакомит нас с методологией этого предмета в ленинградской театральной школе.

**ФРАГМЕНТ МЕТОДИЧЕСКОГО
ПОСОБИЯ «ОПЫТ РАБОТЫ
ПО РИТМИКЕ
(МУЗЫКАЛЬНО-РИТМИЧЕСКОЕ
ВОСПИТАНИЕ)
В ТЕАТРАЛЬНОМ ИНСТИТУТЕ
ИМ. А. Н. ОСТРОВСКОГО.
2-Я РЕДАКЦИЯ»**

Цель данной работы — обобщить свой многолетний опыт преподавания дисциплины «ритмика», или, как ее называют, «музыкально-ритмическое воспитание», в Государственном театральном институте им. А. Н. Островского в Ленинграде.

Эта дисциплина была создана музыкантом-композитором и педагогом Эмилем Жак-Далькрозом в начале XX века в Женевской консерватории и завоевала огромную популярность в музыкальном и театральном мире Европы. Как педагогическая система воспитания она все больше развивалась и совершенствовалась ее автором и проникала во все страны.

В 1912 году в Петербурге был открыт филиал Института Жак-Далькроза, находившегося в то время в местечке Хеллеру под Дрезденом. Но война 1914 года ликвидировала этот филиал, и с тех пор связь с создателем системы была прекращена.

Таким образом, эта дисциплина получила свое развитие в советское время самостоятельно. В процессе практической работы она все время развивается, и совершенствуется методика преподавания.

Задача автора состоит в том, чтобы раскрыть содержание работы по ритмике, методику ее преподавания и частичную разработку практического материала.

В зависимости от профиля данного учебного заведения и от контакта с руководителями «мастерских» ритмика стала приобретать профессиональный уклон. Он выразился в том, что некоторые разделы дисциплины расширялись, углублялись, с целью приближения к профессиональным

¹ Окончила СПбГАТИ (актерско-режиссерская программа, мастерская В. С. Голикова), изучала технику Этьена Декру в Парижской Ecole de Mime Corporel Dramatique и проходила стажировку в парижском Театре дю Солей у Арианы Мнушкиной.

требованиям воспитания актера, а некоторые отпадали, как не отвечающие указанной цели.

Особенность системы ритмического воспитания состоит в том, что в качестве средства воспитания педагоги пользуются музыкой и движением, органически связанными друг с другом. Музыка служит средством воздействия, а движение — средством выражения. Музыка является материалом для восприятия, а движение — материалом для реакции на музыку. Поскольку задачей предмета является воспитание ритмичности, под которой подразумевается умение организовать и регулировать свои движения, укладывая их в самые разнообразные временные и пространственные формы, — музыка, как искусство организованное и конкретно воспринимаемое во времени, и может служить наилучшим материалом для воспитания чувства ритма. Музыкальный ритм во всей его сложности и многообразии воздействует прежде всего на слух занимающегося. Музыкальная динамика, контрасты силы и слабости, постепенное нарастание и спад звучания, акценты, эмоциональное содержание музыки, построение музыкальной речи — все это должно быть осознано, проанализировано и передано в движении. Путем последовательного музыкально-двигательного тренажа в студенте вырабатывается чувство ритма. Для этого, решая поставленную перед ним задачу, он должен внимательно слушать музыку, уметь разобраться в ней. В своих движениях он должен передать все то, что звучит в музыке, — и темп, и характер, и динамику, и ритмический рисунок (когда это нужно), и внутреннее, эмоциональное содержание музыки. Все движения должны уложиться в архитеконику данного музыкального материала и таким образом будут точно организованы во времени. Этим путем развивается и музыкальная память и музыкальное воображение учащегося.

Если вкратце сформулировать значение ритмики в общем педагогическом процессе воспитания актера, то можно сказать, что ритмика — это воспитательная система, которая средствами музыки, органически связанной с движением, воспитывает в человеке ритмичность, музыкальность, мышечную свободу, целесообразность и экономию движения. Этот комплекс свойств и качеств представляет собою большую ценность для актера.

Все ритмические упражнения, ритмическая тренировка, в зависимости от того, что они воспитывают, в зависимости от основных задач можно разделить на три группы: 1. «Музыкально-ритмические упражнения», 2. Так называемые «организующие упражнения», 3. «Музыкально-ритмические этюды».

1-й раздел — «Музыкально-ритмические упражнения» — должен быть положен в основу всей ритмической тренировки. 2-й и 3-й разделы непосредственно связаны с 1-м разделом.

Что же представляет собой 1-й раздел, каково его содержание? Этот раздел знакомит студента практически и теоретически с изучением музыкального ритма. Материал этого раздела можно подразделить на следующие темы: 1. Темп, 2. Характер и динамика, 3. Форма и фразировка, 4. Метр, 5. Ритмический рисунок. Такое подразделение не означает, что каждую тему нужно проходить обособленно, не затрагивая смежных. Каждый музыкальный пример включает в себя многие, а подчас и все элементы перечисленных тем. Нельзя себе представить музыкального примера, в котором одновременно не существовали бы и темп, и метр, и динамика, а также форма и фразировка. Подразделяя материал условно на отдельные темы, что облегчает в дальнейшем усвоение музыкальной структуры в целом, необходимо указывать студентам, что на данном этапе мы обращаем главное внимание на такой-то элемент музыки (напри-

мер: темп, метр, ритмический рисунок) и специально его тренируем.

Все указанные темы, каждая в отдельности, в дальнейшем будут изложены и освещены с точки зрения теоретической и методической, а также иллюстрированы практическими примерами, которые помогут студентам в их профессиональной работе.

1-я тема, с которой естественнее всего начать занятия, это

ТЕМП.

Всякое движение: ходьба, подъем руки, поворот, любое конкретное движение (сесть на стул и т. д.) всегда имеет какой-нибудь определенный темп; без темпа, т. е. скорости, с которой осуществляется движение, не может быть вообще никакого движения. Поэтому студента на 1-м же уроке, с 1-го упражнения знакомят с понятием темпа, который сопровождает все упражнения, все задания в течение всего периода обучения. Но темп не может быть усвоен изолированно. Темп всегда связан с характером и содержанием музыки. Поэтому, говоря со студентами о темпе, необходимо обязательно затрагивать и 2-ю тему — характер¹ и динамику².

Вначале предлагается студентам усвоить три темпа: умеренный (*moderato*), быстрый (*allegro, presto*) и медленный (*andante, legato*). Обозначения темпа, принятые в музыке, употребляются и на уроках ритмики. Музыкальный пример в темпе *moderato* предлагает студентам определить, когда возможно применять этот темп в жизни (например, при спокойной прогулке, когда человек никуда не спешит). 2-й темп, *allegro* или *presto*, данный как контраст 1-му, уже воспринима-

ется иначе: «я бегу, я спешу, я догоняю» и т. д. И, наконец, 3-й медленный опять-таки вызывает другой характер движения — «замедленный шаг». В дальнейшем студентам предлагается вслушаться в характер игаемого отрывка в темпе *moderato* — это может быть бодрая мажорная музыка, может быть минорная, может быть лирическая и т. д., и походка возникает в том характере, который дает музыка. То же и темпы *allegro* и *andante*. Есть и другие характерные оттенки в музыке, которые надо передавать в движении. Звучание музыки может быть отрывистым, плавным, непрерывно текущим, громким, тихим, и шаги или другие любые движения должны соответствовать этой плавной или отрывистой, громкой или тихой музыке.

Так как темп входит во все разделы, на нем не приходится останавливаться дольше, о нем будет говориться и на него указываться в течение всего курса.

Темп первоначально практически прорабатывается на элементарных движениях, например: хлопках, шагах, подъеме и опускании рук и т. д. Задания постепенно усложняются при исполнении комплексных движений с определенным содержанием, например, в реализации конкретного действия с воображаемым предметом — молотом или молоточком. Если дается музыкальный пример в темпе *andante*, студент передает его с воображаемым большим молотом, амплитуда движений большая, с сильным мускульным напряжением, движения при этом более медленные. Второй пример — темп *presto*. Удар производится маленьким молоточком, быстрый, легкий, с малой амплитудой движения.

Другой пример: студент должен подойти к стулу и сесть на него. Дается определенное время и количество шагов для того, чтобы подойти к стулу в определенное время, чтобы сесть. При выполнении этого задания в трех вышеуказанных темпах характер движения изменяется в зависимости от задачи, поставленной перед

¹ Характером музыки называется внутреннее, эмоциональное ее содержание (например, бодрая, веселая, грустная, лирическая, плавная, отрывистая и т. д.).

² Динамика — оттенки звучания: громко (*forte*), тихо (*piano*), переход от громкой музыки и наоборот (*accelerando, ritardando*).

студентом. Он должен: подойти к стулу и сесть на него *moderato*, или подбежать к стулу и сесть (студент объясняет, почему он подбегает), или медленно подойти и сесть, а может тихо подкрадываться, если в музыке *piano*. Надо, чтобы студент создал для себя предлагаемые обстоятельства, и надо следить за тем, чтобы действия его точно соответствовали этим предлагаемым обстоятельствам. При этом условия задания конкретного порядка, в нужном темпе, в конкретных условиях, приучают студента и в работе по актерскому мастерству управлять своими действиями в любых темпах, возникающих от предлагаемых обстоятельств.

Первоначально задание выполняется в темпе, диктуемом музыкой, с музыкальным сопровождением, затем без музыки на память. Выработанный с музыкой темп должен сохраниться в памяти и движении. Обычно студенты склонны к ускорению своих движений, когда музыка перестает звучать. Некоторое время установленный темп ими сохраняется, но затем они обычно начинают понемногу ускорять. Чтобы студент мог почувствовать свою ошибку, надо напомнить ему первоначальный темп, от которого он уклонился, включив музыку, и тут студент сразу чувствует, насколько он ускорил свое действие по сравнению с заданным темпом. Упражнения на устойчивость темпа могут пригодиться в актерской работе, где сохранение первоначально данного темпа в течение какого-то отрезка времени необходимо, а между тем внешнего регулятора этого темпа нет. Приучаясь к сохранению взятого темпа на уроках ритмики, когда его поддерживает музыка, студент постепенно вырабатывает способность к устойчивости в темпе и без музыкальной поддержки.

Постепенные переходы от медленного темпа к быстрому, которые в музыке обозначаются терминами *accelerando*–*ritardando*, представляют собой некоторую трудность выполнения в движении хотя

бы, например, шагами. Постепенное ускорение в переходе от спокойного шага к быстрому бегу требует известной тренировки, чтобы в движении не было бы неровных скачков темпа, чтобы оно ускорялось постепенно, как это диктуется музыкой. Практика показала, что ускорение дается студентам легче, чем постепенное замедление, особенно в тот момент, когда бег должен переходить в шаг. Над этим переходом надо работать специально.

Тема «ДИНАМИКА»

Под динамикой в музыке подразумевается сила и слабость звучания. Надо изучить целый ряд оттенков звучания от *pp* до *ff* (*pp*, *p*, *mf*, *f*, *ff* и т. д.). Сначала надо работать отдельно над движениями, сопровождающими разнообразные оттенки (т. е. отдельно над *forte*, отдельно над *piano*) на целом ряде музыкальных примеров.

Взяв как пример движение тактирования, надо показать, как движение меняется, сопровождает ли оно музыкальный пример *forte* или *piano*. Во-первых, изменяется амплитуда движения, которая может быть очень разнообразной: при дирижировании *piano* она зависит и от темпа музыкального примера; при быстром темпе — очень малый, с малым мышечным напряжением, при медленном — большой, широкий (мышечное напряжение малое). Во-вторых, изменяется ли мышечное напряжение: при *piano* — слабое, при *forte* — сильное. При дирижировании *forte* она может быть и малой — если пример в темпе *presto*, но с большим мышечным напряжением; при медленном темпе амплитуда большая и мышечное напряжение большое.

Выработав движения рук, а также ног и шагов различных оттенков силы и слабости звучания, можно переходить к выработке движений при постоянном нарастании и спаде звучания, называемого *crescendo*–*diminuendo*.

Характер музыки *legato* (плавно), *staccato* (отрывисто) требует тоже предварительной отработки (технической).

Надо работать над походкой, плавной с непрерывным движением ног: сделав шаг на 1-ю четверть 4-четвертного такта и стоя на опорной ноге, непрерывно, плавно подтягивать «заднюю» свободную ногу (так, чтобы она на 4-ю четверть такта была бы впереди и готова принять на себя тяжесть тела на 1-ю четверть следующего такта); надо плавно перенести тяжесть тела с опорной ноги на эту придвинувшуюся свободную ногу. О такой походке говорит Станиславский в разделе «Темпо-ритм» в главе «Пластика» («Работа актера над собой»), и его указания очень ценны при работе над плавной походкой *legato*. Совершенно другой характер походки при *staccato* или *marcato*. В обоих случаях это отрывистая походка, внезапный перенос тяжести тела с одной ноги на другую.

В 1-м случае (*staccato*) это легкий, «порхающий» шаг, тело как бы подбрасывается в воздух, ноги еле касаются пола; во 2-м случае (*marcato*) это внезапный переход с одной ноги на другую, причем каждый шаг «припечатывается», а перенос тела совершается внезапно без предварительной «видимой» подготовки. Невидимая же психическая и мускульная подготовка непременно должна быть, иначе движение не будет вовремя осуществлено. Работа этого раздела в первоначальной своей форме ведется и над дирижерским жестом. Выбатывается плавный дирижерский жест: отрывистый — легкий, отрывистый — тяжелый.

Выработка руками движений различного характера тренирует руки. Это явля-

ется одним из первых [необходимых навыков] для актера. Этим упражнением отводится большое место в разделе «дирижирования».

В понятие о динамике в музыке входит и понятие о внезапном акценте.

Прорабатывая отдел «Динамика» необходимо обратить внимание на то, что внезапный акцент в музыке требует соответствующего двигательного выражения (так же, как и логическое ударение в речи). Надо показать студенту на музыкальных примерах, что такое внезапный акцент (не метрический, а логический), какое движение должно соответствовать музыкальному акценту. На уроках ритмики не каждое движение есть уже акцент, оно будет таковым только тогда, когда совпадает с музыкальным акцентом.

На первоначальном этапе работы над акцентом это главным образом техническая подготовка, например: в работе над дирижированием — умение передать акцент в музыке акционированным движением руки. Надо научить студента разным двигательным техническим приемам для осуществления музыкального акцента. Акцент на 2-ю четверть, на 3-ю, на 4-ю, акцент легкий, акцент сильный.

Студентам предлагается выполнить в дирижируемом ими музыкальном отрывке акценты, разобрав предварительно, на какую четверть приходится акцент, как его подготовить, какого характера он (сильный, слабый, отрывистый, тяжелый и т. д.). Эти упражнения очень хорошо тренируют руки, особенно кисти рук.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Арустамян А. В.* Ритмопластика — одна из профилирующих дисциплин в воспитании актеров и режиссеров сценического искусства // *Аспекты выразительности актера*. Санкт-Петербург: РГИСИ, 2017. С. 20–39.
2. *Волконский С. М.* Воспитательное значение ритмической гимнастики Жак-Далькроза (Доклад, прочитанный на Всероссийском Съезде Семейного Воспитания 3-го Января 1913 г.) // *Листки*

REFERENCES

1. *Arustamyán A. V.* Ritmoplastika — odna iz profiliruyushih disciplin v vospitanii akterov i rezhisserov scenicheskogo iskusstva // *Aspekty vyrazitelnosti aktera*. Sankt-Peterburg: RGISI, 2017. S. 20–39. (In Russ.)
2. *Volkonskij S. M.* Vospitatelnoe znachenie ritmicheskoy gimnastiki Zhak-Dalkroza (Doklad, pročitannyj na Vserossijskom Sezde Semejnogo Vospitaniya 3-go Yanvarya 1913 g.) // *Listki kursov ritmicheskoy gimnastiki*. 1913. № 2. S. 9–18. (In Russ.)

курсов ритмической гимнастики. 1913. № 2. С. 9–18.

3. *Вольф Д.* Задачи института Жак-Далькроза // Ритм. Ежегодник института Жак-Далькроза в Геллерау близ Дрездена. Т. 1. 1912. С. 1–17.

4. *Жак-Далькроз Э.* Что дает вам ритмическая гимнастика и чего она от вас требует? // Ритм. Ежегодник института Жак-Далькроза в Геллерау близ Дрездена. Т. 1. 1912. С. 28–67.

5. *Жак-Далькроз Э.* Цели системы // Листки курсов ритмической гимнастики. 1913. № 2. С. 5–8.

6. *Жак-Далькроз Э.* Ритм. Москва: Классика-XXI, 2002. 244 с.

7. Методические разработки профессора Романовой Н. В. «Программа по ритмике» // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-352. Оп. 1-1. Д. 675. 4 л.

8. Научная работа проф. Н. В. Романовой «Теоретическое обоснование предмета „ритмики“ для второго года обучения» // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-352. Оп. 1-1. Д. 240. 15 л.

9. Программа курса ритмики 1937 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-352. Оп. 1-1. Д. 12. 21 л.

10. «Программа по ритмике на первых курсах актеров драмы». 1983. // Архив РГИСИ. Оп. 3-К. Д. 117. 20 с.

11. Протоколы заседаний кафедры сценического движения 1948 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-352. Оп. 1-1. Д. 196. 65 л.

12. *Романова Н. В.* Автобиография // Архив РГИСИ. Оп. 2-К. Д. 26. Л. 54.

13. *Романова Н. В.* Заявление ректору // Архив РГИСИ. Оп. 24-К. Д. 6. Л. 77.

14. *Рунте А. П.* Музыкально-ритмическое воспитание в ЛГИТМиК. Из диссертации // Сценическая педагогика: Сборник трудов. Ленинград: ЛГИТМиК, 1973. С. 87–111.

3. *Wolf D.* Zadachi instituta Zhak-Dalkroza // Ritm. Ezhegodnik instituta Zhak-Dalkroza v Gellerau bliz Drezdena. T. 1. 1912. S. 1–17. (In Russ.)

4. *Zhak-Dalkroz E.* Chto daet vam ritmicheskaya gimnastika i chego ona ot vas trebuet? // Ritm. Ezhegodnik instituta Zhak-Dalkroza v Gellerau bliz Drezdena. T. 1. 1912. S. 28–67. (In Russ.)

5. *Zhak-Dalkroz E.* Celi sistemy // Listki kursov ritmicheskoy gimnastiki. 1913. №2. S. 5–8. (In Russ.)

6. *Zhak-Dalkroz E.* Ritm. Moskva: Klassika-XXI, 2002. 244 s. (In Russ.)

7. Metodicheskie razrabotki professora Romanovoj N. V. «Programma po ritmike» // CGALI SPb. F. R-352. Op. 1-1. D. 675. 4 l. (In Russ.)

8. Nauchnaya rabota prof. N. V. Romanovoj «Teoreticheskoe obosnovanie predmeta „ritmiki“ dlya vtorogo goda obucheniya» // CGALI SPb. F. R-352. Op. 1-1. D. 240. 15 l. (In Russ.)

9. Programma kursa ritmiki 1937 g. // CGALI SPb. F. R-352. Op. 1-1. D. 12. 21 l. (In Russ.)

10. «Programma po ritmike na pervyh kursah akterov dramy». 1983. // Arhiv RGISI. Op. 3-K. D. 117. 20 s. (In Russ.)

11. Protokoly zasedanij kafedry scenicheskogo dvizheniya 1948 g. // CGALI. SPb. F. R-352. Op. 1-1. D. 196. 65 l. (In Russ.)

12. *Romanova N. V.* Avtobiografiya // Arhiv RGISI. Op. 2-K. D. 26. L. 54. (In Russ.)

13. *Romanova N. V.* Zayavlenie rektoru // Arhiv RGISI. Op. 24-K. D. 6. L. 77. (In Russ.)

14. *Ruppe A. P.* Muzykalno-ritmicheskoe vospitanie v LGITMiK. Iz dissertacii // Scenicheskaya pedagogika: sbornik trudov. Lenigrad: LGITMiK, 1973. S. 87–111. (In Russ.)

**УЧИТЕЛЬ И УЧЕНИК.
ПИСЬМА Ф. М. НИКИТИНА К Б. В. ЗОНУ**

**THE TEACHER AND THE PUPIL.
LETTERS FROM F. M. NIKITIN TO B. V. ZON**

Наталья Анатольевна Колотова – профессор кафедры режиссуры Российского государственного института сценических искусств, заслуженный работник культуры Российской Федерации.

Контакты: Kolotova.Natalia @rambler.ru

Российский государственный институт сценических искусств,
Российская Федерация, 191028, Санкт-Петербург, ул. Моховая, д. 34.

Natalya Kolotova – professor of the Directing Department, Russian State Institute of Performing Arts, Honored Worker of Culture of the Russian Federation.

Contacts: Kolotova.Natalia @rambler.ru

Russian State Institute of Performing Arts,
Russian Federation, 191028, St. Petersburg, st. Mokhovaya, 34.

Аннотация. Статья посвящена истории формирования принципов театральной педагогики Ленинграда середины XX века. Автор впервые представляет пять писем военной поры известного советского актера Федора Михайловича Никитина (1900–1988) к Борису Вульфовичу Зону (1898–1966). Эти письма не только рассказывают об отношениях между учителем и учеником, режиссером и актером, но и дают богатый материал о творческом методе обучения профессиональных артистов в «Школе Зона».

Ключевые слова: Б. В. Зон, Ф. М. Никитин, «Школа Зона», Новый ТЮЗ, ЛГИТМиК, Т. Г. Сойникова, письма, Ленинград во время блокады.

Annotation. The article is devoted to the history of the formation of the principles of theatrical pedagogy in Leningrad in the middle of the 20th century. The author presets for the first time, five letters from the wartime period of the famous Soviet actor Fyodor Mikhailovich Nikitin to Boris Vulfovich Zon are published. These letters not only tell about the relationship between a teacher and a student, a director and an actor, but also provide rich material about the creative method of training professional artists at the “School of Boris Zon”.

Keywords: B. V. Zon, F. M. Nikitin, “School of Boris Zon”, New youth theater, LGITMiK, T. G. Soynikova, letters, Leningrad during the siege.

Метод обучения актеров и режиссеров, окончательно сформировавшийся у Б. В. Зона к началу пятидесятых годов прошлого века, опирался на открытия

К. С. Станиславского в области актерской психотехники, сделанные им в последние годы жизни. Но истоки этого метода следует искать и в последовательном изучении

искусства МХТ, трудов Е. Б. Вахтангова, М. А. Чехова, освоении «системы» Станиславского в том виде, в котором она была известна к моменту первых педагогических шагов Зона в 1923 году.

Ко времени знакомства Федор Никитин, окончивший в 1922 году Вторую студию МХТ, — популярный актер немого кино. За его плечами съемки у Эдуарда Иогансона, Фридриха Эрмлера, Евгения Червякова, Владимира Фейнберга. С 1918 по 1934 год Никитин сыграл в 18 картинах.

Борис Вульфвич Зон — известный в Ленинграде режиссер ТЮЗа, преподававший в его студии (1923–1924), студии БДТ (1926–1928), руководитель актерского курса, набранного в 1931 году в Техникуме при ТЮЗе.

Знаменитые спектакли Зона «Похождения Тома Сойера», «Дон Кихот», «Плоды просвещения» собирали полные залы. Именно Зон открыл для театра драматургов Е. Л. Шварца¹ и А. Я. Бруштейн², плодотворное сотрудничество с которыми продлится многие годы.

В 1934 году ему и Т. Г. Сойниковой³, коллеге и помощнику, было предложено возглавить актерскую группу в созданной

¹ Шварц Евгений Львович (1896–1958) — знаменитый русский и советский драматург и сценарист. Б. В. Зон поставил спектакли по пьесам Шварца «Ундервуд», «Снежная королева», «Клад» и др.

² Александра Яковлевна Бруштейн (1884–1968) — русская и советская писательница, драматург.

³ Сойникова Татьяна Григорьевна (1900–1973) — режиссер, театральная педагог. Ученица К. П. Хохлова. Начала работу вместе с Зонем в 1931 г. в Техникуме при ТЮЗе, долгие годы была ассистентом Зона в педагогической и режиссерской работе. С начала образования Нового ТЮЗа ставила спектакли самостоятельно. С 1949 г. набирала курсы в собственную мастерскую в Ленинградском театральном институте. Среди учеников: Н. Н. Ургант, С. С. Дрейден, Л. Г. Пригунов, А. Н. Шуранова, Р. Б. Громадский, В. В. Особик и др.

при «Ленфильме» школе. Цель создания школы — научить известных артистов немого кино работать в кино звуковым. Наряду с другими артистами в школу приходят Янина Жеймо, Олег Жаков и Федор Никитин.

Зон был абсолютно убежден, что основы актерского мастерства одни и те же и для кино, и для драматического театра, и для оперы. В небольшой статье («Мастерская актерской игры», 1935) он размышляет об «искусстве речи» и приходит к выводу, что «невозможно ставить вопрос о речи изолированно от всего сложного комплекса актерской игры. Слово — ведущий, но не единственный элемент в системе актерской игры, причем элемент, непосредственно вытекающий из *всего действенного ряда*» [2, с. 19].

В апреле 1933 года состоялось знакомство Зона со Станиславским. «Однажды летом, — вспоминал позднее Зон, — я близко познакомился с группой артистов из оперного театра имени К. С. Станиславского. Я так настойчиво атаковал их своими неразрешенными вопросами по „системе“, что им ничего другого не оставалось, как пообещать познакомить меня с Константином Сергеевичем. При первой возможности обещание было выполнено: режиссер театра М. И. Степанова представила меня Станиславскому, и мне было позволено бывать у него на репетициях. Я увидел процесс его замечательного творчества — живое рождение системы — и имел счастье непосредственно беседовать с ним, спрашивать и получать исчерпывающие ответы на волновавшие меня вопросы, касающиеся его учения» [3, с. 51].

Прекрасно понимая значение личного общения со Станиславским, Зон сразу стал конспектировать содержание репетиций и бесед в отдельные тетради, причем Константин Сергеевич обязательно проверял эти конспекты, вносил правки, исправлял неточности. При следующей встрече Станиславский живо интересовался тем, как

получаемые советы и наблюдения Зон претворяет в работе: и в постановках театра, и в уроках с учениками. А Зон скрупулезно, последовательно и вдохновенно строил и учебный, и репетиционный процессы, и процесс выпуска спектаклей, опираясь на достижения и советы Станиславского.

В начале 1950-х годов, работая над воспоминаниями о Станиславском, Зон писал: «Разумеется, я принимал у Станиславского все безоговорочно. Я видел собственными глазами, как это делается, я мог его спросить и получить разъяснение, я верил, что если сделаю так, как понял, то непременно получится, для меня моя проба становилась лабораторной проверкой по готовой формуле» [5, л. 16].

Это безоговорочное следование Станиславскому подтверждают все без исключения ученики Бориса Вульфовича, в том числе и актеры школы при киностудии «Ленфильм». Например, известная в свое время актриса Н. Я. Шатерникова рассказывала: «Он [Зон] обещал подготовить нас в два года. В кино, как он сказал, он ничего не понимает. Но это было, конечно, не совсем верно. Начали заниматься физическими действиями по системе Станиславского, и я обнаружила, что Константин Сергеевич тоже кинематографист. <...> Во всей этой работе с Зоном приятно было то, что не надо было спешить. Можно было обдумать образ, разобравшись в его внутренней жизни, найти физические действия, отбросив все лишнее, оставив только необходимые жесты» [8, с. 288].

Осенью 1935 года в жизни Зона происходит событие, на десятилетие вперед определившее его судьбу. Из выпускников техникума и некоторых артистов ТЮЗа¹ в Ленинграде образуется Новый ТЮЗ,

получивший помещение филиала ТЮЗа, нынешнего Театра эстрады на Большой Конюшенной (тогда — улица Желябова), а затем помещение на проспекте Нахимсона (ныне Владимирский проспект, д. 12, Театр им. Ленсовета).

Главным режиссером Нового ТЮЗа стал Борис Вульфович Зон. Именно здесь он (при поддержке и участии Т. Г. Соинковой) начал претворять в жизнь организационные, воспитательные и творческие принципы, основу которых составляет «система Станиславского».

В 1936 году по окончании школы при «Ленфильме» в Новый ТЮЗ пришел Федор Никитин.

Многие годы, работая бок о бок с А. А. Брянцевым², имея большой опыт режиссера-постановщика, ассистента и помощника режиссера, Зон мог с разных сторон наблюдать повседневную жизнь труппы ТЮЗа. Главным, по его мнению, что мешало театру, развело его изнутри и приводило, в конце концов, если не к упадку, то к застою, а иногда и к понижению художественного уровня, был неизбежный конфликт поколений.

С первых шагов Зон попытался решить эту проблему. «...На почве освоения всем коллективом идей К. С. Станиславского (насколько, конечно, это возможно в ленинградских условиях) возникло своеобразие отношений нашей молодежи в Новом ТЮЗе с небольшой группой стариков...» [6]. «Старики» — это артисты ТЮЗа и артисты, пришедшие из школы «Ленфильма». То есть Федор Никитин входил в группу «стариков».

Суть отношений, о которых говорил Зон, заключалась в том, что недавние выпускники, лучше знакомые со способом работы «по системе», могли (разумеется,

¹ Вместе с Б. Зоном ушли Б. Блинов, Л. Любашевский, Е. Уварова, О. Бюел, Б. Чирков, Л. Колесов, Т. Волкова, Б. Коковкин, В. Никитин, С. Емельянов, В. Усков.

² Брянцев Александр Александрович (1883–1961) — актер, театральный режиссер, педагог. Основатель и первый руководитель Ленинградского театра юного зрителя (1922). Народный артист СССР (1956).

в корректной форме) делать замечания старшим артистам. А старшие артисты должны были выслушать замечания, понять и принять их. Зону это представлялось делом трудным и деликатным, «возможным только при условии общности творческих интересов, при условии наличия единого творческого метода и большой заинтересованности в росте... театра» [6].

В Новом ТЮЗе вчерашние студенты и более опытные артисты находились в одинаковом положении, а именно — в положении изучающих «систему». Весь коллектив, и в том числе сам Зон, ощущали себя учениками. Этому способствовала и организация репетиционного процесса, и то, что в первые годы существования театра все артисты Нового ТЮЗа получали приблизительно одинаковую заработную плату.

Творческая атмосфера театра, по мнению Зона, должна была иметь опору в единстве этических принципов. И здесь он снова берет на вооружение опыт МХТ.

В 1919 году по инициативе молодежи Художественного театра и его студий актеры и сотрудники МХТ стали собираться раз в неделю для того, чтобы обсудить актуальные вопросы искусства и жизни. Эти собрания стали называться «творческими понедельниками». Зон в своем театре предложил устраивать собрания раз в десять дней. Они, в свою очередь, получили название «декадники».

«В молодом коллективе этические проблемы должны быть предметом громкого лобового обсуждения, и когда эти вопросы ставятся „в открытую“, то, несомненно, гораздо легче ставить вопросы творческие. <...> Сегодня у артиста — главная роль, завтра — он в массовке или помогает в звуковом, световом, монтажном оформлении спектакля. Такое участие актеров во всем спектакле, такая забота обо всем спектакле в целом со стороны всех актеров, вне зависимости от возраста и стажа, полезна, прежде всего, для самого спектакля... Но еще в большей степени это

полезно для укрепления, объединения коллектива» [6].

Федор Никитин с 1936 по 1941 год сыграл в Новом ТЮЗе пять ролей, отнюдь не главных: Капитан Курганов в «Третьей версте» Д. Дэля¹, Богатырь (один из семи) в «Сказках Пушкина» (ввод 1938 года). В «Борисе Годунове» из-за отсутствия достаточного количества мужчин многие артисты играли по две роли, и Никитин сыграл Пимена и капитана Маржерета. Последняя роль, и наиболее значительная, — Советник в «Снежной королеве» Е. Шварца (1939).

Понятно, что, служа в одном из самых популярных перед войной театров Ленинграда², Никитин чувствовал себя нереализованным, невостребованным. В кино его известность была ничуть не меньшей, чем Бориса Блиннова, Бориса Чиркова или только начинающего сниматься Павла Кадочникова. Но в Новом ТЮЗе большой роли, сопоставимой с его киноролями, так и не случилось.

Зон занимался строительством своего театра, основанного на опыте все-таки предреволюционного МХТ. «Декадники» — исключение, но именно «декадники» в то же время обнаруживали и подогревали скрытые конфликты, хотя, по идее Зона, должны были спланировать коллектив.

Кроме творческих вопросов, Зон был вынужден обсуждать и насущные проблемы организационного порядка, как, например, нарушения творческой дисциплины: «отсебятина», смех на сцене, болтовня за кулисами и т. п. Вот фрагмент стенограммы одного из таких собраний, на котором обсуждалось, как объявил в начале Зон, «нормальное поведение актера на сцене»: «Декадник № 10. 23.01.1939 г. <...> Борис

¹ Литературный псевдоним актера Нового ТЮЗа Л. С. Любашевского.

² Убедительные свидетельства об этом оставила легендарный завлит БДТ Дина Морисовна Шварц [см.: 9].

Блинов¹: „Теперь о причинах. Не буду обвинять Б. В. <Зона> и Т. Г. <Сойникову>, виноваты мы. Но с ними мало говоришь. Нельзя говорить о том, что наболело на сердце по поводу спектакля. Б. В. скажет: «Ну а что делать?» Часто бывает, что хочется, чтоб ничто тебе не мешало. В кулисах стоят монтировщики с равнодушными лицами. Волнуешься о том, как пойдет занавес... Да еще надо перекрикивать зрительный зал... И еще. Есть у нас товарищи, получают маленькую зар. плату, жалеют, что пошли на сцену. Но куда деваться. Если видишь, что не удастся выбиться, лучше уйти“» [7].

Советский уклад жизни, с его идеологическими установками, с множеством материальных проблем, с плохими бытовыми условиями жизни большинства сотрудников, и в мирное время влиял на атмосферу Нового ТЮЗа. Что же говорить о военных годах. Война лишила труппу ведущих артистов, в условиях эвакуации множились материальные и бытовые трудности, коллектив, поначалу сплоченный общей бедой и надеждой на скорую победу, постепенно перестал быть единым организмом. О конфликтах (старых и новых) Никитин² пишет Зону. Его письма — ответы на письма Зона, которые не сохранились, но о происходящем можно судить по дневниковым записям Бориса Вульфовича. Так, 20 марта 1944 года он пишет: «Первая причина возможной катастрофы театра лежит во мне самом, не произошло еще (до

сих пор!) химического соединения того, чему я выучился у К. С. с тем, что у меня уже было. Чтобы это, наконец, случилось, необходимо три фактора:

1. Решительность лучших лет (вместо страха „а как бы снова не впасть в ересь“).
2. Большое количество попыток (в этом сезоне лично я еще и не ставил).
3. Люди!

С людьми настолько страшно, что пора уже признаться самому себе: не вернемся скоро в Ленинград — конец» [4, с. 119].

Последнее письмо от Никитина Зону в Новосибирск как раз о попытках содействовать возвращению Нового ТЮЗа в Ленинград.

Труппа вернулась в Ленинград и даже сыграла несколько спектаклей, но 14 октября 1945 года Новый ТЮЗ перестал существовать. О последнем дне жизни Нового ТЮЗа делилась впечатлениями О. П. Беюл³: «Когда мне исполнится 90 лет и ВТО⁴ устроит мне „творческую встречу с молодежью“, я буду рассказывать, сидя в удобном кресле, о своей „жизни в искусстве“. Дойдя до осени 1945 года, я расскажу им, как в одно хмурое утро около моего театра на Владимирском 12 стояли грузовики, присланные „театром, что в Пассаже“. И как представители этого театра, возбужденные свалившимся на них богатством, хватили мебель, ноты, книги, костюмы... иллюстрируя А. С. Пушкина: „Не стая воронов слеталась на груды тлеющих костей“...» [1].

Письма Ф. М. Никитина хранятся в личном архиве автора публикации. Орфография и пунктуация приведены в соответствии с современными нормам.

¹ Блинов Борис Владимирович (1909–1943) — актер, заслуженный артист РСФСР (1935). В 1929–1936 гг. работал в Ленинградском ТЮЗе, в 1936–1941 — в Новом ТЮЗе.

² В 1941 году Федор Никитин ушел добровольцем на фронт. Командовал взводом народного ополчения, затем служил в агитационном взводе Ленинградского фронта. С 1943 по 1959 г. — артист Городского (Блокадного) театра (Театра им. В. Ф. Комиссаржевской). Награжден орденами Красной Звезды и Отечественной войны II степени, медалями «За оборону Ленинграда» и «За доблестный труд в Великой Отечественной войне».

³ Беюл (Гальперина-Беюл) Ольга Павловна (1901–1985) — актриса, засл. арт. РСФСР. В 1922 г. окончила Школу русской драмы при Александринском театре (класс Л. С. Вивьена), в 1922–1932 гг. — актриса БДТ, с 1932 по 1936 г. — актриса ЛенТЮЗа, в 1936–1945 гг. — Нового ТЮЗа. После 1946 г. выступала как чтица.

⁴ Всесоюзное театральное общество.

**ПИСЬМА Ф. М. НИКИТИНА —
Б. В. ЗОНУ**

1

Новосибирск.
Красный проезд 34.
Ленинградский Новый Театр
юных зрителей «Новый ТЮЗ».
Борису Вольфовичу Зону¹.
Ленинград. 28 п/о. До востребования.
Ф. М. Никитину
24/1 43.

Дорогой Борис Вольфович!

Считайте, что это 11-ое письмо, хотя десять предыдущих лежат в ящике моего, а не Вашего стола. Если б было иначе, то, вероятно, не было бы этого письма, так как Вы давно бы уже рассердились на меня за предыдущие. Очевидно, мне нужно было столь много времени и бумаги для того, чтобы обжить в себе ряд вещей. Прошлое — прошло, и победы на фронте освещают меня несвойственным мне (как говорят) добродушием, вытравливают всякую желчь и обиды.

«Все проходит», дорогой Борис Вольфович. Что же остается? Остается искусство и все, что с ним связано в наших воспоминаниях и в наших мечтах. (Вы видите, я пишу на самой лучшей розовой бумаге, с самыми лучшими розовыми надеждами на то, что мое долгое молчание не будет воспринято Вами в каком-либо ином цвете.) Следовательно, остается Новый ТЮЗ как явление искусства.

Обиды, несправедливости, непонимания, недооценки, муки уязвленного честолюбия, самолюбия и т. д. — все это уходит куда-то в глубокую тень, прячется. Не хочу обманывать — все это не исчезает, но прячется. И хорошо делает.

Остается коллектив творческих людей, с которыми испытал некогда страдания и радости искусства, коллектив — незави-

симо даже от человеческой, моральной ценности людей. Самый факт того, что с ними вместе ты прикасался некогда к искусству, делает этих людей близкими, дорогими.

Остается, конечно, та творческая сила и воля, которые к этому искусству призывали, вели и благодаря которым мы, в меру наших возможностей, могли физически ощутить священное присутствие искусства в нас самих.

Эта сила и воля — Учителя наши — Вы и Татьяна Григорьевна².

Все это никогда не исчезнет, никогда не забудется, независимо от жизненных путей, соединяющих или разъединяющих. Все это рождает теплоту и благодарность и, значит, позволяет установить человеческие отношения, которые на каких-то этапах могут подвергаться критике и сомнениям, но в конечном итоге торжествуют в очищенном и новом виде.

Это, так сказать, часть вводная.

Во что же она вводит? ...Гм! (как принято писать). В будущее? Но оно нам неизвестно, и до него надо дожить. Проекты и желания — вещь очень неясная. Пусть будет, если она возможна и желаемая обеими сторонами, дружба. Пусть будет дружба, которая ни к чему не обязывает кроме дружественности.

О себе скажу, что если я мало изменился по линии неприятных свойств моего характера, то много изменился как художник. Я стал всерьез мечтать о писательстве, кое-что практически делать и даже кое-чего достигать. Это меня очень радует и греет. У меня даже рождается вывод, что все мои несчастные 25 лет на театре нужны были единственно для того, чтобы заставить меня всерьез заниматься писательством.

Ну, что их? Будем надеяться, как надеялись всю жизнь, будем думать, что во время опомнились, а то ведь можно незаметно подойти к дверям крематория и очень удивиться: «уже?»

¹ У учеников было принято называть Зона Борисом Вольфовичем, а не Вульфовичем.

² Т. Г. Сойникова.

Вас, конечно, интересует, как мы тут занимаемся искусством и занимаемся ли им вообще?

Нужно прямо сказать, что не все и не всегда способны соблюсти себя в наших условиях, хотя стремление к этому во всех еще наличествует.

У нас хороший коллектив в смысле боевой и человеческой дружбы, но, конечно, нет и не может быть никакого единства метода. Художественное руководство? — Это понятие вообще неприменимо к тому клиническому явлению, с которым оно персонафицируется. Тем не менее ряд людей наших развернулся очень интересно и значительно.

1) Поначевный¹, который на новотюзовских дрожжах поднялся только теперь по самые края опары. Глубокий, тонкий, органичный актер, чистый в смысле Вашего метода и сумевший стать даже разнообразным по линии той внутренней, сложной характеристики, которую он из себя извлек.

2) Усков², также очень себя соблюдающий в чистоте Нового ТюЗа (он это делает своеобразно и, вероятно, не захочет в этом признаться), стал совершенно уверенным в себе и еще более смелым актером.

¹ Поначевный Сергей Леонтьевич (1908–1986) — актер театра и кино, нар. арт. РСФСР (1985). В 1929 г. окончил кино-отделение в Техникуме сценических искусств (мастерская Г. М. Козинцева, Л. З. Трауберга), ученик Б. В. Зона по студии при «Ленфильме», с 1936 по 1941 г. — артист Нового ТюЗа, с 1943 года — артист Городского (Блокадного) театра (с 1959 г. — Театра им. В. Ф. Комиссаржевской).

² Усков Владимир Викторович (1907–1980) — актер театра и кино, нар. арт. РСФСР (1957). В 1930 г. окончил Ленинградский техникум сценических искусств (мастерская Л. С. Вивьена и В. В. Сладкопевцева). В 1930–1935 гг. — артист Ленинградского БДТ им. М. Горького, в 1937–1941 гг. — артист Нового ТюЗа, в 1943–1948 гг. — артист Городского (Блокадного) театра, с 1948 до 1970-х — артист Ленинградского театра Комедии. В конце 1940-х преподавал в Ленинградском театральном институте.

Этого в Новом ТюЗе не было с ним и, простите, не по его вине. (Затыркали Ваши толмудисты.) Усков очень талантлив. Думаю, Вы даже не представляете, как он талантлив. Большим, настоящим актером он станет, вероятно, в недалеком будущем. Сейчас он репетирует, например, Павла I в «Суворове»³. Материал совсем не лежит в его возможностях, но талант, смелость и мастерство таковы, что я с изумлением вижу и слышу такого Ускова, о котором даже не подозревал. Я даже перестал творчески завидовать ему, положительно, он меня подавляет.

3) Коваль⁴ (на закуску) очень вырос и раскрылся (особенно во «Фронте»⁵). Он иступленно, по-тюзовски работает всегда и во всем, и как актер, и как монтировщик. Правда, по молодости он нетерпимо относится ко всему, что не напоминает тюзовское отношение к делу и, может быть, именно поэтому вызывает к себе даже враждебное отношение почти всей нашей группы. Но такая одержимость, принципиальность и волевое устремление должны бы вызывать самое подлинное уважение. Мне кажется, что он самый достойный из всех Ваших питомцев.

Ну, вот и все пока.

³ «Полководец Суворов» — пьеса И. В. Бехтерева и А. В. Разумовского (1939).

⁴ Коваль Станислав Порфирьевич (1911–1981) — актер, ученик Б. В. Зона и Т. Г. Сойниковой в Техникуме при ТюЗе. По окончании принят в труппу Нового ТюЗа. В 1941 г. ушел добровольцем. Был отозван с фронта для работы артистом в агитвзводе. С 1943 по 1945 г. — артист Городского (Блокадного) театра. После войны работал в Псковском драматическом театре, Ленинградском Театре Балтфлота, Мурманском драматическом театре, ассистентом режиссера на Ленинградском телевидении (сведения любезно предоставлены внуком Станислава Порфирьевича артистом Аркадием Ковалем).

⁵ Премьера спектакля «Фронт» по одноименной пьесе А. Корнейчука состоялась 5 ноября 1942 г. Режиссеры: С. Морщинин, и И. Зонне.

Хорошо жить, Борис Вольфович! Здоровье хорошее, несмотря ни на что. Это особенно ясно ощутилось в самые страшные дни. Завидую Вашей всегдашней жизнерадостности и легкости. В новом свете вижу их и буду стремиться к ним, насколько это для меня достижимо. Вы и теперь занимаетесь большим делом Вашей жизни. Это большое и нужное счастье. Нужное потому, что Вы нашли себя уже давно и перерыв, подобный нашему, для Вас был бы бесполезен и даже вреден.

Очень желаю Вам успеха! Очень хочу увидеть новые творческие шаги Ваши в том, что за это время сделано Вами, и остаюсь (как принято в письмах и как есть на самом деле) глубоко уважающим Вас

Вашим учеником Федором Никитиным.

Привет Нине Александровне¹ и всем, всем.

2

31/III — 43. № 2 (12)

Дорогой Учитель!

Волнуясь и радуясь необычайно, читал я Ваше замечательное письмо.

Мне всегда не хватало в Вас — Человека. Некая прозрачная стена из пластмассы закрывала от меня самую глубину Ваших зрачков, заглушала голос сердца Вашего. Я много раз пытался пробить эту стену, но каждый раз убеждался, что она непробиваема никакими калибрами моих желаний и усилий. И, конечно, очень страдал от этого. Сейчас, впервые, мне стало тепло и хорошо от общения с Вами, и если дружба наша возможна, если она действительно закрепится (а сомнения мои основаны на том, что я предъявляю очень большие требования к ней, не принимаю недосказанности и стою за прямоту и откровенность, как бы они ни были подчас

¹ Старк Нина Александровна (1897–1963) — актриса Нового ТЮЗа, жена Б. В. Зона.

неприятны и тяжелы), то я буду считать себя очень счастливым.

Я ведь давно уже очень одинок на театре, дорогой Учитель. И если до сих пор я находил в Вас Учителя и Вождя коллектива, абсолютно авторитетного для меня, импонирующего своим творчеством, если хотите, даже образец в тех двух планах (не без «но», конечно, признаюсь откровенно), то в третьем и, пожалуй, решающем плане я всегда чувствовал себя назойливым. Любовь, которую я готов был отдать, оставалась безответной, отверженной. Я понимал, что попытки добиться взаимности были нелепы, смешны и жалки, но тем больше я ревновал, тем острее негодовал и тем ближе подвигался к тому шагу, за которым начинается уже ненависть. Была ли она у меня уже или не успела еще развернуться, благодаря нашим особым обстоятельствам, — не знаю. Знаю только, что, если бы не война, я ушел бы от Вас куда угодно, но только чтобы больше не мучиться. И на счет того, что было в десяти непосланных письмах, Вы не ошибаетесь.

Потом перегорело. М. б., потому, что я решил для себя вопрос о будущем в том смысле, что театр вообще я бросаю. Я понимал, что это не так просто, хотя бы даже с организационной стороны, т. к. не очень рассчитывал, что моя новая профессия сможет дать мне что-нибудь существенное (по крайней мере, в начале). Но я отсекал театр от своей души, я оставлял его только как Ремесло. (В самом благородном смысле.) И сразу же почувствовал, что раны моего уязвления, неудовлетворенности и жгучего честолюбия начинают затягиваться первой тоненькой пеленочкой. Это было уже большим облегчением. Вероятно, все-таки трудно представить со стороны, до какой степени все это болело во мне, как оно действовало на психику, на нервы, как перерождало все мое существо. И, если бы я не понимал, было бы проще и легче. Но я понимал слишком ясно, что мое ощущение своих возможностей резко противо-

речит общему мнению обо мне, укрепляющемуся тем прочнее, чем больше я мечусь под гнетом моей неудовлетворенности. Мне так нужно было, чтоб кто-нибудь Настоящий поверил в меня, понял, поддержал. Но и тот Настоящий, которого я нашел, испугался меня. (Моих болей, моих признаков, приданных мне тяжелой борьбой.) И вот, чувствуя, что погибаю, я бросился искать спасения в литературе. С невиданным до сего упорством (уже с 37-го года) я начал овладевать этим новым оружием «в тишине и в тайне»¹. Целая книжка в 10 печатных листов была сделана и уже находилась в издательской работе (причем я заключил договор на нее с московским издательством! И выпускал под строжайшим псевдонимом!), но война помешала выпуску книги. Теперь я понимаю, что все это по-детски, что это продолжалась та же борьба со своими язвами. Война перетряхнула во мне весь мусор. Многое поставила на место (не все еще, к сожалению), а главное, освободила от инерции жизни и быта. Теперь мне ничего не страшно. И я нахожу новые силы и новую тактику жизни. Это потому, что я снова обрел перспективу, потому, что во мне созрел стратегический план дальнейшей жизни (сколько бы ее ни оставалось). У меня есть план трех грандиозных пятилеток, и он целиком построен на новой моей литературной деятельности (извините, так сказать). Я не знаю, как будет обстоять с дальнейшей моей работой в театре. Знаю только, что она будет возможна только при условии, если не помешает основному моему плану литературной работы. А это практически очень трудно. Театр отнимает слишком много времени зря.

Насколько все это серьезно во мне, Вы можете судить уже по одному только факту, что «неудача» (я не считаю это неудачей

творческой) с моей пьесой, первой большой вещью моей, меня несколько не обескуражила (как это не похоже на меня же театрального, не правда ли?). Сейчас я буквально уже «на сносях» перед новой пьесой об обороне Ленинграда (41–42 гг.). Весь в материале, в планах, в вариантах и организую себе тот поток, стремительный поток, которому в нужный момент (мне обещали месячный творческий отпуск для писания пьесы) я открою шлюзы и который должен будет выбросить из меня неудержимо все то, что скопилось за эти 1 ½ года. Кстати, здесь стоит сказать и о «господах мира». Чувствуя себя неготовым еще к нынешней теме, но будучи не в состоянии удержать в себе желание работать, я принялся за пьесу, тема которой каким-то кусочком, частицей влеталась в большую зреющую тему о Ленинграде. Меня мучил вопрос о враге, о том, чем же живут они, стоящие против нас, и вот, как ответ на этот вопрос, родилась пьеса. При чем родилась она так: 1) месяца два я ходил с этим вопросом и томил его в себе, потом 2) когда я получил неделю времени, свободного от репетиций и спектаклей (выпросил), уединился в свою разбитую комнату (в июле было тепло) и в течение пяти дней подготовил «поток», 3) в последние два дня я открыл ему шлюзы, и в два дня были написаны две картины пьесы, задуманной вначале как одноактной, в двух картинах. Это было целью, но не удовлетворило ни меня самого, ни моих друзей и заказчиков. 4) Тогда через месяц я снова организовал себе (на этот раз уже только пятидневную передышку) и снова, удалившись в свою комнату, в три дня сделал три картины, т. е. всю пьесу, в том виде, в котором Вы ее читали. Вся она написана, в общем, в пять дней, почти без помарок и исправлений. Она была вытолкнута из меня этим «потоком», секрет которого я не знаю, но организовывать его, подготавливать — научился. Думаю, что это и есть моя собственная манера работы, найденная

¹ Отсылка к монологу Сальери: «Я стал творить; но в тишине, но в тайне». А. С. Пушкин. Маленькие трагедии. Моцарт и Сальери. Сцена 1.

инстинктивно при содействии неблагоприятных объективных обстоятельств.

Теперь о Ваших недоумениях и претензиях, дорогой Учитель.

Трехмерность героев? — Это Вы понимаете так. Я этим не задавался. Я просто хотел понять, что они такое. Да, для меня они тоже чудовища, но не плакатные. Они чудовища в результате, и вот то, в результате чего они чудовища, мне и хотелось выяснить. Мне казалось, что они похожи на людей совершенно точно, но то, чем они живут, такое, что делает их, со всей их человекоподобностью, чудовищами. Вы не хотите знать этого сегодня (и, м. б., правы), но захотите, должны будете захотеть узнать послезавтра, и тогда пьеса моя, м. б., будет нужна. Вероятно, я вернусь к ней в свое время, переделаю несколько. Сейчас я рассматриваю ее как свою диссертацию на драматурга. А, без всякой ложной скромности, диссертация эта вышла и сдана мною безусловно. Таково общее (читавших) мнение. Я предпочитаю писать такое, а не «Жди меня»¹. Я предпочитаю встретить полнейшее неприятие моей пьесы даже нашим коллективом (особенно тюзянами агитвзвода), чем восторг, которым они наградили симоновскую «Жди меня», пьесу, которая вызывает решительный, почти гневный протест во мне.

Откуда я «все это» знаю? — Не могу Вам ответить. «Плод» ли это моего воображения? — Тоже не знаю. Тут есть, очевидно, знания, понимания и догадки, основанные и на наблюдениях, и на прочитанном, и на все том багаже, который прочитан за жизнь и продуман за это время. Отдельные факты нашего времени взяты из газет, из разговоров с людьми знающими. Но это, последнее, ничего не решало. Решало, очевидно, собственное накопление.

Не знаю, удовлетворитесь ли Вы этим ответом, но, если не врать, ничего другое ответить не могу.

¹ Пьеса К. М. Симонова «Жди меня» написана в 1943 г.

А вот само построение, сюжет, действие, конфликты, образная сторона — все это, очевидно, явилось результатом моего театрального опыта и, конечно, было совершенно сознательной, продуманной работой.

Не знаю, поставлю ли я сам, буду ли играть когда-либо свои опусы (надеюсь, их будет много, много), но буду безмерно взволнован и счастлив, если этим когда-нибудь займетесь Вы и Татьяна Григорьевна.

Письмо Ваше в выдержках (кроме абзаца о моей пьесе и о Ковале) я читал всем нашим. Ковалю прочел абзац о нем, и это перевернуло ему всю душу. Дня три он ходил «не в себе» и два дня мучился над письмами к Гале² и к Вам.

Хочу надеяться, что Вы здесь ошибаетесь, а я прав. Коваль очень труден как характер, но очень целен. Он страдает нетерпимостью и узостью фанатика, человека, одержимого верой в свое волевое начало, и это очень неприятно для окружающих. Он хочет схватить больше, чем ему отпущено. Вероятно, это не удастся, но от этого его усилия не делаются менее почетными, а результаты, без сомнения, будут положительными. И когда лет через пять все утрясется в нем и встанет на место, он станет приятнее и лучше для людей, но встанет одновременно на позиции своего максимума. А это будет превосходно. Потому что тактические ходы и искривления его теперешние уйдут, сгладятся, а чувство долга и требовательность останутся. Он работает над собой ожесточенно, остервенело, срывается на этом, ошибается, делает много ненужного и даже откровенно вредного, но он действительно работает, действительно борется и преодолевает, чего я не могу сказать ни об одном из остальных Ваших питомцев.

² Спасская Галина Александровна (1914–1952) — актриса, ученица Б. В. Зона и Т. Г. Соиниковой в техникуме при ТЮЗе. Ведущая актриса Нового ТЮЗа. Первая жена артиста С. П. Коваля. После закрытия Нового ТЮЗа работала в Городском (Блокадном) театре, Театре Балтфлота.

Впрочем, письмо его к Вам скажет все само, вероятно. Но Ваши подозрения насчет его страха перед психопатом <не-разб.> и его подличанья перед ним совершенно неверны. И очень жаль, что Вы так легковерно и даже легкомысленно базируетесь на пристрастных информациях со стороны наших ребят. (Вы видите, как я вступаю на скользкий путь требовательности и придирчивости? Я очень хочу дружбы с Вами и очень боюсь за нее, зная о своих неприятных чертах, сопутствующих каждой моей дружбе.)

В существе вопроса насчет «стариков» и «молодежи» мне нечего сказать, потому что Вы сами очень полно его раскрыли. Боюсь только, что Вы несколько перегибаете палку. Молодежь все-таки кое-что приобрела от Вас, и труд Вашего сердца не потерян вовсе. Если Вы все и всех поставите на свои места (не на те, которые могут Вам показаться под влиянием разочарования или, наоборот, увлечения, а на те, которые действительно соответствуют каждому), то Вы все же будете иметь плотную основу театра, Своего театра, в ходе развития которого кто-то вырастет, кто-то будет благоприобретен, а в массе (даже среди неподвижных) стабилизируется прочно Ваш вкус, Ваша манера работать (что очень важно и без чего тоже нельзя строить театра). Стабилизируется печать Вашего стиля и существа на людях, не обладающих своею индивидуальностью, инициативой и одаренностью. Не знаю, понятно ли я тут выразился.

Рост Андрушкевича¹ очень меня поражает. Он неплохой — это я знал, но буду

¹ Андрушкевич Владислав Станиславович (1912–1995) — актер, режиссер, педагог; ученик Б. В. Зона и Т. Г. Сойниковой в техникуме при ТЮЗе. Режиссер Нового ТЮЗа. После войны ставил спектакли во многих театрах Ленинграда. С 1936 по 1951 г. работал педагогом актерского мастерства на курсах Б. В. Зона. С 1949 по 1982 г. выпустил несколько актерских (в том числе национальных) курсов в ЛГТИ–ЛГИТМиКе. Профессор, засл. деят. искусств РСФСР (1969).

очень рад, если ошибся в оценке его способностей и возможностей. М. б., его элементарная неграмотность раздражала меня и заслоняла его мир, его одаренность?

Очень рад, что Вы увлекаетесь работой. М. б., я ошибаюсь (и это не в письме ко мне, а в каких-то других отдельных фразах из писем товарищам), мне почудилось, что тоска по Ленинграду связана у Вас с тоской по какой-то иной работе, что очевидно нынешняя, в ее условиях и обстоятельствах, Вас не удовлетворяет? Если есть доля правды в том, что я думаю, то это очень досадно. Дорогой Борис Вольфович, у многих сейчас такое ощущение, точно они делают сейчас нечто ненастоящее, нечто временное и вынужденное, и это мешает, снижает уровень внутренней жизни. Мне кажется, нельзя, не нужно жить и тем, что сделаешь в будущем. Если сейчас не делать по-настоящему настоящее, то будущее может обмануть наши надежды.

От С. Д. Дрейдена² я получил очень неожиданную и очень приятную открытку с впечатлениями о моей пьесе. Это было очень хорошо, и очень нужно мне. Благодарен и в ближайшее же время напишу ему.

....

Спасибо Вам за письмо, за то, что открыли себя дружбе, крепко Вас обнимаю.

Ваш Фед. Никитин.

Привет Нине Александровне. Привет товарищам, всем, всем.

А бумаги-то хорошей, к сожалению, больше нет. Ту, на которой написано первое письмо (заветное!), я хранил чуть ли не целый год, пока писались черновики моих бурных писем. Сейчас пишу сразу

² Дрейден Симон Давыдович (1905–1991) — театровед и театральный критик, автор книг, статей о драматическом, музыкальном и кукольном театре, эстрадном искусстве, монографий об актерах. В 1941–1946 гг. работал заведующим литературной частью Театра драмы имени А. С. Пушкина, московского Камерного театра, корреспондентом Совинформбюро и ТАСС. Преподавал в Ленинградском театральном институте и в ГИТИСе.

и потому несколько грязно и неразборчиво — извините уж. <...>

3

4/10-43

Милый Борис Вольфович,
дорогой Учитель!

Несказанно рад был получить Ваше письмо с оказией. Действительно, почти мимолетная встреча, как из окон двух поездов, отходящих от одной и той же станции в разных направлениях. (Увы!)

Письмо Ваше застало меня почти на пороге ДКА¹, откуда я должен был направиться в Д/О². Это командование мое устроило мне, «создало условия» для работы над новой пьесой. (Видите, какой аванс уже?)

Поэтому пишу вечером, сидя в роскошнейшей отдельной комнате потрясающего (!) Д/О. Мои беспросветные погоны выглядят здесь совершенно экзотически, и я стараюсь появляться больше в пижаме.

Кормят так, что описывать это значит быть не только бестактным, но просто садистом.

Этот вечер первого дня я посвящаю частично на письма-ответы в Новосибирск. Чувствую, что иначе я долго не смогу этим заняться и могу вызвать справедливые нарекания.

А внутри у меня буквально горит от необходимости писать новую пьесу. И страшно — тема-то какая! — и хорошо.

Я подбадриваю себя тем, что, судя по первой моей пьесе, мне не чужда смелость. А сейчас она более чем когда мне необходима. Сейчас — или никогда! Вот как я ставлю вопрос.

¹ Дом Красной Армии (Бывший дом Офицерского собрания. Ныне Дом офицеров Западного военного округа). Здание на углу Литейного проспекта и Кирочной улицы. Во время войны там находилась база агитбатальона.

² Дом отдыха.

Правда, у меня очень опасный конкурент — Всеволод Вишневский, который обещает закончить свою пьесу к 15-му мая³. По законам театральных премьер я бы должен сделать свою раньше, иначе он меня задавит. Но иду и на это единоборство. Не боги горшки обжигают. Материал есть, собственный мир переживаний отстоялся и кипит сейчас во мне, как шампань в открытой бутылке, — только бы не выдохнуться раньше времени, только бы хватило сил.

«На это дело крепко
Надеюсь я»⁴.

(Кажется так?) Помните, как Вы это делали для себя стимулом постановки Бориса?⁵

Да, специфика наша уже формально не отличается, Учитель. Но сколь она отличается по существу. Признаюсь Вам по секрету (только Вам), что я очень боюсь той бездны ремесленничества (не Ремесла в хорошем смысле слова), в которую нас всех и даже меня (я позволяю себе быть хорошего мнения о своей стойкости в этом плане — иначе я не пришел бы к Вам в Н. ТЮЗ, верно ведь?) толкает бытие «нашей специфики». Это, конечно, огромное счастье, что мы избавились от психопата, но... Дело не в новом худруке⁶. Он

³ Речь идет о пьесе В. Вишневского «У стен Ленинграда».

⁴ Цитата из пьесы А. Толстого «Царь Федор Иоаннович». Действие 1.

⁵ Спектакль Б. В. Зона в Новом ТЮЗе «Борис Годунов» (1938) по пьесе А. С. Пушкина. Пимен — Ф. М. Никитин.

⁶ Морщинин Сергей Александрович (1904–1963) — театральный режиссер. Окончил Первую художественную студию в Ленинграде, с которой в 1929 г. вошел в состав Большого драматического театра. В 1936–1941 гг. работал в Мурманске. Добровольцем ушел на фронт. После контузии летом 1942 г. назначен худруком ансамбля 42-й армии Ленинградского фронта. В 1942–1947 гг. возглавлял Блокадный театр. В 1949–1951 гг. — главный режиссер Ленинград-

симпатичный, способный, культурный и хороший человек. Дело в самой нашей «специфике». Не зря А. Д. Попов¹ и многие другие жаловались, что театр, как искусство, трудно совместим с некоторыми условиями и условностями сценического быта.

Это меня пугает, дорогой Учитель, и, если бы у меня не было новой профессии, я бы, наверное, переживал бы очередной и болезненный творческий и человеческий кризис. Честно говоря, я не понимаю даже, как могут наши тюзяне так спокойненько и даже уютно чувствовать себя. Они слегка бузят иногда по разным мелким вопросам, но в основном никакие «бездны» перед ними не открываются. Завидовать надо этому, Борис Вольфович, или радоваться, наоборот, за себя?

Конец Вашего письма меня очень смутил и встревожил. Хватит ли у Вас выдержки «додержать» театр?

Тогда, в угаре первых дней, я не мог даже ставить перед собой вопроса о необходимости сохранения театра, и я был объективно неправ, хотя и подпирался событиями и замечанием их. Теперь я могу смотреть на вещи ясно. Вы сделали огромное и ценнейшее дело там, у себя. Наше участие здесь должно рассматриваться (не только Вами, но и со стороны) также как часть этого дела (диалектическое единство противоречий), так как давало право театру, как целому организму, чувствовать себя совершенно честным исполнителем общего долга. Тем более это требовало от Вас героики сохранения и поддержания организма. Вы это сделали — Честь Вам и Слава! Но почему же сейчас начинаются такие настроения? В письме к Беюл я пи-

сал, что Вы (все) посланцы Ленинграда, его инструкторы, его культурные миссионеры. Велик Ваш долг и велика Ваша миссия. Мне ли агитировать Вас?

Да, сейчас все силы страны направлены на сегодняшний день — на победу. Но значит ли это, что не должны, не обязаны уже и сейчас быть у нас люди, которые подготавливают завтрашний и даже послезавтрашний день? И Вы обязаны быть таким. И плохо нам будет, если сейчас, сегодня Вы не будете всей силой души делать величайшее дело завтрашнего и послезавтрашнего дня.

Разве Сибирь имела Н. ТЮЗ? Разве она могла рассчитывать на него раньше? Ваше великое дело в том и заключается, чтобы не только привить нашу, ленинградскую культуру, но и закрепить ее. Вам, я слышал, предлагали организовать студию? Великолепно. Вот Брянцев приехал сюда, и, говорят, ему обещано осенью возвращение его театра. Не завидуйте и не тоскуйте. Сделайте Ваше большое, чудесное дело там, как следует. Это сопряжено с жертвами? Да. Но в этом есть настоящее советское, в этом единство со страной. Почему передовые предприятия Ленинграда делают это, а театры не могут? Здесь я опять обращаюсь к Человеку Вашему.

Я боюсь в Вас недостатка смелости (простите, дорогой мой Учитель, я всегда в этом несколько сомневался и много досадовал потому, что это Вас уменьшало). Неужели Вам не ясно сейчас, что нельзя быть половинчатым?

Вы смогли удержать театр в самую тяжкую минуту, когда, казалось, он должен был неминуемо рассыпаться под ударами судьбы военной. Вы провели театр через все преграды и трудности в Новосибирск, в центр восточной России. Вы сумели укрепить его. Ваша последняя премьера «Далекий край»² — говорят, превосходный,

ского Нового театра (Театра им. Ленсовета). Ставил спектакли в разных театрах Ленинграда. В последние годы жизни был директором ленинградской Театральной библиотеки.

¹ Попов Алексей Дмитриевич (1892–1961) — актер, выдающийся театральный режиссер, теоретик театра, педагог. Нар. арт. СССР (1948).

² Премьера спектакля по одноименной пьесе Е. Шварца состоялась в Новом ТЮЗе 11 марта 1943 г. Режиссер — Б. В. Зон.

настоящий спектакль. Вы много поняли и увидели в борьбе. Вы приобрели людей, которых связывало с Вами раньше не органическое, а организационное начало. (Я говорю о тюзянах ленинградских. Жизнь неминуемо должна была вырастить, овзрослить Ваших молодых. Простите, но разочарование Ваше в них так же неверно, как и очарование.) Сделав 17 премьер за сезон, весь театр научился тому, чему не выучился бы, вероятно, никогда. На счету театра почетный список военного траура.

Неужели вы думаете, что дело Вашей жизни, которому столько отдано и которое заново уже не начнешь, что это дело не вышло уже (почти совсем) из огня испытаний и что под ним нет действительно прочного фундамента? — Не верю. Не могу представить, чтоб Вы могли это серьезно думать.

Нервы? Усталость? Тоска по Ленинграду? Все это следствия, а не причины. Ваш разрыв с Т. Г.?¹ Ваши неудачные помощники? Или отсутствие их? Кстати, не понимаю, что у Вас с Т. Г.? Она стала другая, по-Вашему? Но ведь могут же с людьми делаться иногда всякие внутренние вещи. Значит ли это, что она не может снова стать Вашим верным помощником и такой, какой нужно? Ой, не бросайтесь людьми, дорогой Учитель. Ведь в каждом из них — частица Вас — не расшвыривайтесь.

Дорогой Учитель — все это совсем не страшно. И все это, м. б., совсем даже и не так, если суметь посмотреть на вещи очень ясным взглядом, взглядом человека, имеющего перспективу. А вот потеря видения перспективы, муть усталости, заслоняющая ее от глаз, — вот это страшно.

Перспектива — это ведь не возврат в Ленинград. Перспектива — это большое

¹ О конфликте Б. В. Зона и Т. Г. Сойниковой см. в кн. [4].

искусство. В Ленинград-то надо приехать с багажом, с настоящим, а не с «дорогами в Нью-Йорк»² и в другие города света. Вы ведь не Рудник³. Вы не режиссер, а Учитель, открыватель новых путей, созидатель направления в искусстве.

И путь Ваш свой, особый. А идти путем Рудников и прийти к Вахтангову невозможно.

Насчет возвращения «когда-нибудь» не надо думать. Не надо себя демобилизовывать в сегодняшней Вашей работе, обесценивать ее этим. Вы должны крепко знать, что Вы вернетесь. В этом нет никаких сомнений. У Вас же в Ленинграде есть целый военизированный свой отряд — Ваши ученики. Что-нибудь и мы умеем сделать. Но надо же трезво обдумать. Какой смысл приезжать сейчас? Ремонт театра теперь — дело безнадежное. С материалами для новых постановок у нас наверняка хуже, чем у Вас. В бытовом плане у нас никак не легче. Куда Вы спешите?

А главное, дорогой Учитель, дорогой Борис Вольфович, столько сделав, столько выдержав, проведя такой беспримерный стахановский сезон, имеете ли Вы право хоть на секунду говорить себе (не мне, мне все возможно, даже должно, а вот себе не надо), что Вы не «додержите», что это «тяжкое занятие».

² Премьера спектакля «Дорога в Нью-Йорк» по одноименной пьесе Л. Малюгина состоялась на сцене БДТ (1942). Режиссер — Л. С. Рудник.

³ Рудник Лев Сергеевич (1904–1986) — режиссер театра и кино. Засл. деят. искусств РСФСР (1944). В 1937 г. окончил театральную школу при Ленинградской госдраме. Работал в театрах Ленинграда, в 1940–1946 гг. — директор и художественный руководитель БДТ им. М. Горького. Вернувшись с театром из эвакуации в Кирове в блокадный Ленинград, организовал шефскую работу, выезжая на передовую. После войны работал в разных театрах страны. С 1964 г. — главный режиссер Московского театра-студии киноактера.

Простите, если осмелился на резкость. (Кажется, нет.) Но дружба есть правда и не покрывание «друг друга», а высокая требовательность. Не так ли?

Крепко обнимаю Вас. Не будьте суетны и суетливы (нервно). Вы Учитель и Вождь, по Вам равняются. Привет Нине Александровне.

Ваш Федор Никитин.

4

Новосибирск. Дом Ленина.
Ленинградский Новый ТЮЗ.
Зону Борису Вольфовичу.
Заказное.

19/XI 43

Дорогой Борис Вольфович!

Разве можно утаить шило в мешке? Как ни скрывничали наши новосибирские новтюзяне, но нам еще до их приезда и до Вашего письма было известно, что «не все благополучно в королевстве датском».

Мы очень ценим все то, что Вы сделали для сохранения коллектива и театра. Думаю, что именно Вам лично, именно Вам театр обязан тем, что он еще жив. Ваш отказ от худ. руководства в театре Революции — это не жест, это тоже говорит о Вас красноречиво. Кстати, признаюсь в грехе своем: когда мне об этом рассказали, я в первую минуту пожалел, что Вы не приняли худ. руководства. Пожалел потому, что, как мне кажется, оценить Вас и Ваш театр могут по-настоящему только в Москве. Искусство Ленинграда стало слишком провинциально. Боюсь, что таким и останется, ибо и до 41-го года вершиной, вышкой его являлась Александринка и ее вкусы. Теперь эта вышка — БДТ. Извините, но я убежден, что в Ленинграде Вы никогда не получите подлинного и заслуженного признания. В Москве — другое дело. И там Вы могли бы создать

большой театр, взяв с собой сначала только 8–10 человек своих основных и перетянув потом, в течение пары лет, всех почти остальных ценных членов коллектива, исключая только явный балласт. Я восхищаюсь этим и досажую на это — такова уж диалектика моей собственной раздвоенности.

Поэтому, если кто-либо, не видя, или не понимая, или не ценя всего этого большого, что Вы сделали для театра и для коллектива, видит только ряд каких-то бытовых вещей или черт характера Вашего, проявившихся, б. м., ярче, чем в нормальной обстановке, считает себя обиженным, уязвленным, разочарованным, то это, конечно, больно для Вас, но существенного значения не имеет. Пусть это не отравляет Вам жизнь. Это же очень понятно по-человечески. Все-таки Н. ТЮЗ — монастырь, даже еще и теперь, и поэтому многое кажется людям его или преувеличенным, или преуменьшенным. Это от незнания жизни и отсутствия сравнительных примеров и личного опыта.

Но, дорогой Борис Вольфович, (бросая старые медали) было бы ошибкой на многое, происшедшее за 2 года, закрыть глаза и тоже преуменьшить его значение Вам самому.

Вы внушаете себе сейчас, что уход Т. Гр. несколько не потеря, что так и должно быть. И я понимаю, что Вы внушаете себе это для того, чтобы обрести покой, силу. Но не надо отмахиваться от выводов. Раны зарастут, и Вы убедитесь сами, что отсутствие Сойниковой не раз еще скажется, и очень серьезно. Вы не занимаетесь почти (за недостатком времени, а м. б., и охоты) тем участком жизни и стройки театра, который имел своим местом Быт и Бытие людей. А именно этот участок имел решающее значение для атмосферы театра, для этической основы его, для человеческого роста. Кто заменит на этом посту Т. Г.?

Уходит Волкова¹ — живое воплощение Вашей творческой теории, Вашей школы, Вашего вкуса — «столп и утверждение истины» Нов. ТЮЗа! И это больно Вам, но тоже не опасно? Не повлияет на будущее театра? (Кстати, мы с Поначом² сделали все от нас зависящее..., чтобы переменить ее намерения, чтобы заставить ее пересмотреть свои мнения, найти подлинную, объективную правду внутри себя и не смотреть на вещи однобоко.) Вы должны помочь нам тем, что, встретясь с Волковой после приезда ее, попробовать подойти к ней так, как если б ничего не было. Вам ли говорить, что это надо сделать тонко, искренне, ото всего сердца, а не как тактический маневр. Т. С. очень глубока, тонка и малейшую фальшь чувствует болезненно. И она не любит, когда с ней заигрывают в хорошие отношения, которых нет на самом деле.

Мне кажется, что Уварова³ и Любашевский⁴ тоже дезориентированы и, если вовремя не подойти к ним по-хорошему, они тоже могут заколебаться.

¹ Волкова Татьяна Сергеевна (1907–1978) — ученица Б. В. Зона, в 1925 г. окончила Детскую театральную студию им. Лилиной. Дебют на профессиональной сцене — роль Тома Сойера в спектакле Ленинградского ТЮЗа «Приключения Тома Сойера» (режиссер Б. В. Зон). До 1935 г. — актриса Ленинградского ТЮЗа, с 1935 по 1945 г. — Нового ТЮЗа, с 1945 по 1978 г. — актриса Театра им. В. Ф. Комиссаржевской. Засл. арт. РСФСР (1939).

² Сергеем Львовичем Поначевым.

³ Уварова Елизавета Александровна (1902–1977) — актриса ТЮЗа (1928–1935), Нового ТЮЗа (1935–1945), с 1945 г. — Театра Комедии. Нар. арт. РСФСР (1972).

⁴ Любашевский Леонид Соломонович (1892–1975) — актер и драматург (литературный псевдоним Д. Дэль). В 1925–1935 гг. актер Ленинградского ТЮЗа, в 1935–1945 гг. — Нового ТЮЗа. С 1945 г. в Ленинградском драматическом театре (с 1959 г. — Театр им. В. Ф. Комиссаржевской). Автор 11 пьес. Засл. деят. искусств РСФСР (1939).

Кадочников, как с ним ни цацкаться, спит и видит себя в штате лобой киностудии.

На заседании Худсовета КБФ⁵, перед самым приездом нашей бригады, обсуждались заявления ряда актеров Н. ТЮЗа, желающих перейти туда на работу. Кто персонально — выяснить не удалось. Но «ряда» — было подтверждено.

Не все благополучно в Вашем королевстве.

Вы писали нам, что поняли свою ошибку в отношении молодежи и стариков. Мы понимаем, что это относится не только к Ускову, Поначу и мне, но почему же старики новосибирские не чувствуют перемены в Вашей ориентации?

Вы по-прежнему нежно относитесь к Андрушкевичу, временами к Шостаку⁶. Они — единственный свет в Вашем окошке? Слов нет, парни они неплохие — на своем месте. (Кстати, оба они приятны в быту и незлобивы, кажется, т. е. полная противоположность Вашему корреспонденту. Они, конечно, не позволят себе разговаривать с Вами о столь серьезных и не очень приятных вещах.) Но все дело в Вас самом. Т. е. в том, куда тяготеют Ваши устремления, а отсюда Ваше доверие и выбор творческих симпатий (и человеческих). Ваши соответствующие оценки людей.

Если мы понимаем одинаково, то театр нельзя построить на одном (пусть чудесном) ансамбле. Нужны еще мастера (условный термин), актеры с индивидуальностью (а значит, и самостоятельностью), с собственным твердым почерком, актеры, однородные ансамблю, но ведущие его. Кто же они персонально, если Любашевский⁴, Уварова и Волкова к ним не относятся?

⁵ Театр Краснознаменного Балтийского флота.

⁶ Шостак Лев Владимирович (1910–1996) — актер, режиссер, педагог; ученик Б. В. Зона и Т. Г. Сойниковой в Техникуме при ТЮЗе. С 1935 по 1945 г. — актер и режиссер Нового ТЮЗа. Работал актером в Театре им. Ленсовета и в Театре Комедии. Преподавал актерское мастерство в ЛГИИ–ЛГИТМике.

Я не думаю, чтобы ревностное сохранение только одной (ансамблевой) части коллектива могло бы быть названо сохранением театра.

Ясно, и уже давно ясно, что существование наше в качестве детского (только) театра приведет организм к гибели, к распаду. Как же мыслите Вы переход на взрослый театр? (Симбиозного типа.) Как мыслите это практически?

Ведь если упустить сегодняшние Ленском¹ возможности, то можно упустить их в Ленинграде вообще и навсегда.

Меж тем наличие 2-х свободных площадок в центре («Комедии» и «Ленсовета») порождает кучу претендентов, рождает их пачками. Нельзя медлить больше. Земля горит уже!

Необходима смелость административно-организационная и творческая, смелость личная для того, чтобы вызвать деловую направленную активность. Вы посылаете Вольфа² в Москву и, м. б., в Ленинград. Но разве он один сможет решить все вопросы и провести их в жизнь? Нельзя больше сидеть в Новосибирске. Вам самому нужно съездить хотя бы в Москву, которая не видела Вас лично больше 2-х лет.

Я понимаю дружбу как такое естественно[е] отношение двух людей, когда каждый должен сказать другому не только приятное, но и массу резких, даже обидных вещей, если сквозным желанием этого является Добро. Переживите мои высказывания дружески, прошу Вас. Ну, обидеться в первую минуту, но, отойдя (а это счастливая черта Ваша), поймите правильно.

Я слышан о множестве упреков по Вашему (человеческому) адресу. Для тех,

¹ Ленинградский театр им. Ленинского комсомола.

² Вольф Вениамин Евгеньевич (1898–1959) — театральный деятель, театральный режиссер и администратор. Был одним из инициаторов создания Красного театра (1924), став его директором. В 1943–1944 гг. — директор Нового ТЮЗа в Новосибирске.

кто не замечал раньше разрыва между Вами — вдохновенным озаренным художником, целеустремленным Учителем и Вожаком с одной стороны, и Вами — человеком, дорожащим личными удобствами, человеком, убегающим (м. б., подсознательно) ото всяких глубин и осложнений (особенно в человеческих отношениях с людьми театра), потому что это нарушает равновесие, душевный (а м. б., и творческий) комфорт — для всех этих людей испытания Анжерки³ и Новосибирск. очень сгустились, приобрели характер грозного разочарования.

Я все это пережил, в основном, еще до войны. Я трезво смотрю на всю ту противоречивую сложность, которая заключает в себе понятие Вашей личности. Я принимаю Вас (переболев) как такового.

Но это не значит, что я всегда восторгаюсь всеми разнообразными проявлениями Вашего «я». Когда это относится глубоко к личным отношениям и пр., я могу об этом промолчать, но когда это уже непосредственно дело Театра — говорю.

Если количество Ваших дел и поступков и взаимоотношений накапливается так, что переводит Вас в другое качество, то это значит, что театр тоже меняет или теряет какое-то свое качество. (Ибо нет театра без Вас. Вы и есть в основном — Театр.) А это уже недопустимо, страшно.

Чтоб не быть голословным, возьмем такой факт: Вы поссорились со всеми основными своими друзьями, с теми, кто непосредственно участвовал в стройке театра и содействовал Вашему собственному росту, — с Соиниковой, Бруштейн, Дрейденом, Волковой. На очереди — Уварова, Любашевский и, б. м., кто-нибудь из нас (новых Ваших друзей — если позволите считаться таковыми). Меня пугает это. Ведь это же те люди, которые своими советами и суровой критикой помогали Вашему восхождению!

³ Нынешнее название города — Анжеро-Судженск.

Кто теперь окружает Вас? С кем дружите? На кого опираетесь? От кого услышите подлинную, нелицеприятную похвалу (от которой расцветает сердце) и подлинную ругань, от которой горько на душе, но живительный толчок получают зато ум и воля?

Боюсь, что Вы стали совсем-совсем одиноки, дорогой.

М. б., поэтому в переписке с нами Вы создали себе иллюзию недостающего? Но не обманывайтесь. Вот уже один из нас отваживается писать Вам горькие и, б. м., обидные вещи. Неужели Вы думаете, что другие (Поначевный, например) промолчат, если почувют сердцем опасность?

Неужели Вы стали нетерпимы к критике? Неужели Вас устраивает восторженное смотрение в рот, угодливое поддакивание или благоразумно-сдержанное молчание?

А ведь объективно может показаться, что это так.

Меня тревожит это, дорогой. Горизонт обложен тучами. Не различаю перспектив, Учитель!

Вот об этом хотелось и надо было писать. Можете рассердиться, не отвечать, но только не отмахивайтесь.

О радости встречи с нашими рассказуют сами товарищи. Хорошо это было.

«Правду»¹ не удалось посмотреть. Зато видел концерт², и I-е отделение произвело на меня большое, возбуждающее впечатление. Все выросли. Как выросли! Появился хороший профессионализм, даже профессиональная грация. И одновременно сохранилось все тюзовское: благородство,

¹ Постановка Б. В. Зона и Т. Г. Сойниковой «Правда хорошо, а счастье лучше» по пьесе А. Н. Островского. Премьера состоялась в Новом ТюЗе в 1940 г. 26 сентября 1941 г. этим спектаклем Новый ТюЗ открыл сезон в Анжерке.

² Концерт из разных номеров, подготовленный Б. В. Зоном в Анжерке. Фронтальная бригада Нового ТюЗа давала концерты на Волховском и Ленинградском фронтах.

чистота, хороший вкус. Но прибавилась смелость, и она наложила новый отпечаток на все. Вот если так играть спектакли — это уже здорово.

II-е отделение (водевиль)³ испортило все впечатление от I-го. Это тюзовская самодеятельность. Это, в лучшем случае, плод капустника. Легкомысленно, а не легко. Жанр не почувствован, не найден от себя, со своих тюзовских позиций, а взяты только внешние его признаки («темп», «легкость», «комедийность», «преувеличение»). И потому звучит это зверски жестко, штампованно даже. Лучше других Коковкин⁴ (очень вырос)... Если Волкова зверски жмет, то иной раз где-то близка к чему-то верному. Остальные просто бездумно и даже «нахально» жмут. И самое интересное — потерялось единство. Сборный спектакль из сборных актеров. Вы этого не видите? Не согласны?

По разговорам и наблюдениям судя — чудесный у нас коллектив. И уважают Вас по-настоящему. И очень берегут. Слишком берегут, иначе не молчали бы.

О моем характере сложилась уже прочная легенда, поэтому я не берегу Вас — я слишком сильно хочу сберечь Вас.

Крепко жму Вашу руку.

Привет Нине Александровне.

Ваш Ф. Никитин

19/XI — 43 Необходимое личное дополнение.

(Чтоб не было кривотолков, и Вы не судили по устной передаче).

Во мне борется мой внутренний (паршивый отравленный) актер со мной человеком и (надеюсь) писателем. Я (человек)

³ Во втором отделении давали спектакль по пьесе В. Соллогуба «Беда от нежного сердца».

⁴ Коковкин Борис Сергеевич (1910–1985) — актер театра и кино; в 1932 г. окончил Ленинградский техникум сценических искусств. С 1935 по 1945 г. — актер Нового ТюЗа. С 1946 г. — актер Драматического театра (позднее — им. В. Ф. Комиссаржевской).

мечтаю удалиться в глушь, жить нормальной жизнью людей, делать нормальную работу жизни (найдется всегда) и писать.

Я (актеришка) остался уязвленным, жаждущим признания, полным злобного желанья доказать всем им («негодным, мерзким»), что я могу, стою, имею право. (Это, вероятно, болезнь?) И потому я не хочу больше донкихотствовать и заниматься самопожертвованием.

Я — (промежуточный) — понимаю, как трудно вовсе уйти из театра и как еще труднее быть иным, чем был и есть по существу. Этот я (третий) всем сердцем с Вами, с театром. Но этот я все же хочет знать перспективы, чтобы верить, что борьба не впустую, что она ведется на правильной основе и верными средствами.

Поэтому я не знаю, как решится моя дальнейшая судьба и вопрос о моем возвращении к Вам на работу.

Но сделаю (и делаю) я все, чтобы помочь театру и Вам, чтобы все было хорошо. И это независимо от вопроса обо мне лично и о моей дальнейшей судьбе.

Признаюсь — я устал. Очень! Все-таки судьба была жестока и несправедлива ко мне 26 лет. Пока не вижу, чтоб мои личные горизонты прояснились.

Ну, а поставьте себя на мое место?

Все-таки я могу гордиться хотя бы тем, что, несмотря на сплошные удары и раны, я оказался стоек и сохранил свою живую творческую душу. Но не скрою: «Не только духом единым жив человек». (Парфразирую.) Моего «дыху» мне уже, кажется, не хватает.

Ф. Н.

5

10/I-44

Дорогой Борис Вольфович!

Вы не Гамлет. Вы гораздо правильнее.

Если б Гамлет создавал что-либо? Но он только разрушал. Разрушал во имя долга, справедливости и чувства. Вы же

создатель и боретесь за создаваемое во имя тех же вещей. И это единственный оптимистический путь человечества.

Спасибо Вам за Ваши странички дневника, за предельную искренность, за доверие. Надо ли говорить, что это очень дорого мне, всем нам и что такое письмо не забыть!

Сегодня первый день, когда я в состоянии сесть к столу и поесть. «Испанка» мотала меня дней десять. И в то же время (верен себе) я играл и не сорвал ни одного спектакля. Такая уж подлая профессиональная черта. Теперь (обстоятельства выяснились) мне уже не так обидно, что Вы не прочитали моих двух молний, где я настоятельно требовал Вашего приезда. Дело же было так:

1) В один из не прекрасных дней в высокой инстанции стоял вопрос об искусстве Ленинграда. (Вам известно, что Ленинград уже вступил в восстановительный период, несмотря на обстрелы?) Была дана установка покончить с «блокадной отрыжкой» и допускать в городе наличие только высокохудожественных произведений и коллективов. Стремиться к тому, чтобы искусство Ленинграда стало еще более высоким, чем до войны. Тогда же некоторые высокие люди обрушились на то, что существуют «всякие коллективчики», «опера без голосов» и «балет без ног» и т. д. Результат не замедлил. На другой же день (а это конец ноября был) был подписан приказ о расформировании коллектива оперы и балета¹. Спешно прилетевший из Мариинки Беляков² ничего не сумел поправить. С 1 декабря они перестали существовать. Закрыли также «предприятие Железновой» (при о-ве Камерной музы-

¹ Театр оперы и балета. Коллектив создан в ноябре 1941 г. из оставшихся в городе артистов Театра оперы и балета им. С. М. Кирова, Малого оперного театра и Оперной студии Консерватории.

² Александр Беляков — заместитель директора Кировского театра, находившегося в эвакуации в Молотове (Пермь).

ки¹⁾ — «Анна Каренина» и др²⁾. И вообще пошла чистка. Мы уцелели. Даже не понимаю как, ибо никаких триумфов «Дундич»³⁾ не стяжал, а был только допущен. Правда, скверный спектакль «Женитьба Белугина»⁴⁾ (совершенно провинциальная штука) имел огромный успех, и, вероятно, ему мы обязаны тем, что положение наше закрепилось. Но...

II) В тот момент Загурский⁵⁾ сдрейфил совершенно дико и вообще поднялась паника. Желая спасти хоть что-нибудь, созданное Комитетом⁶⁾ за это время, Б. И. [Загурский] старался отстоять нас и видел единственный путь для этого в слиянии с каким-либо из ленинградских театров, находящихся на большой земле. Так возникла идея слияния этого нашего театра или с Вашим, или с остатками Лен. комсомола (Чежегов⁷⁾). Конечно, дирекция наша,

¹⁾ «Общество камерной музыки», или «Общество камерных концертов», основано в конце апреля 1942 г. музыковедом, профессором А. Оссовским и пианистом А. Каменским. Общество объединило коллективы не только музыкальные, но и драматические. «Предприятие Железновой» — неофициальное название коллектива драматических артистов разных театров, оставшихся в Ленинграде. Коллектив готовил и показывал различные концертные программы.

²⁾ «Анна Каренина», сценическая композиция Н. М. Железновой по роману Л. Н. Толстого. Постановка засл. арт. РСФСР Е. П. Студенцова, 1943 г.

³⁾ Спектакль по пьесе А. Ржешевского и М. Каца «Олеко Дундич». Режиссер В. А. Лебедев, 1943 г.

⁴⁾ Постановка П. М. Андриевского по пьесе А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева. Премьера 1943 г.

⁵⁾ Загурский Борис Иванович (1901–1968) — музыкальный общественный деятель, музыковед. В 1940-е — начальник Управления по делам искусств Ленгорсовета. В 1950-е — директор Ленинградского Малого оперного театра.

⁶⁾ Комитет по делам искусств при Совете народных комиссаров РСФСР.

⁷⁾ Чежегов Михаил Викторович (1898–1965) — театральный режиссер, драматург. Засл. деят.

да и влиятельные актеры тянули к Чежегову. Частично по знакомству, частично потому, что одно Ваше имя вселяет ужас в сердца стригущих купоны прошлого. «Он никого не возьмет, кроме своих», «у него, говорят, своя система там» и пр. В общем, из всех ленинградских худруков Вы, оказывается, единственный, кого боятся. Боятся тем более, что не признавать не смеют.

А надо Вам сказать, что мы, Ваши ученики, волею обстоятельств, проявили себя в этом театре с самой лучшей стороны, и все пятеро заняли ведущее положение. Нас еще никто «не переплюнул» (выражение профессиональное). Мы же — многих. Даже Тося⁸⁾, еще зеленая Тося уже дважды выручила театр и с 2-х репетиций заменяла с блеском актрис, имеющих или претендующих на положение. (Только Мира Ионова⁹⁾ — шестая наша — еще не проявила себя пока.)

Александринцы и прочие зубры с удивлением смотрят на нас и спрашивают, как же нас до сих пор в Ленинграде не было видно и слышно. «Такие актеры!» Мы скромно отвечаем, что работали в детском театре у Зона. — Там нет ни «настоящих возможностей», ни «настоящего резонанса» (не примите все это за камень в Ваш огород. Это уж, если угодно, тяжелый снаряд, а не камень. Но мы договорились, и стрелять по пустым целям нет никакой охоты). Во всем этом важно только то, что, судя по нашей пятерке тюзян, местные туземцы думают, очевидно: «Если эта пятерка такова, то что же такое весь коллектив?» — и им становится страшновато.

искусств РСФСР (1957). В 1941–1949 гг. — главный режиссер Ленинградского театра им. Ленинского комсомола. С 1949 по 1954 г. — главный режиссер Ленинградского областного государственного театра, впоследствии преобразованного в Театр драмы и комедии на Литейном.

⁸⁾ Яйцовская Антонина Васильевна — актриса, ученица Б. В. Зона в ЛГТИ. Выпуск 1942 г.

⁹⁾ Ионова М. Н. — ученица Б. В. Зона в ЛГТИ. Выпуск 1941 г.

Одним словом, ветер подул, и к Чежегову мы тотчас организовали контрпропаганду. Но этого было мало. И тогда я отважился пойти на разговор к Загурскому. (Он меня очень полюбил за роль Ходжича¹. Очень хвалит и всюду козыряет.) Вышло так, что мы встретились вечером, когда никто не мешал. Он, возможно, полагал, что я пришел к нему по личным делам, а это был только предлог с моей стороны, поэтому сам первый задал мне вопрос. Как я отношусь к слиянию с Чежеговым или с Вами. Я ответил, что, зная меня как зоновца, трудно предположить, чтобы я был против слияния с Нов. ТЮЗом. Но если у него есть время, то я с удовольствием скажу ему, почему моя точка зрения не субъективная, но государственная. И, получив позволение, я ему «выдал концепцию» (как говорит Поначевный). Полностью!

Я понимал, что этот случай нельзя упускать и был в творческом ударе. Два часа он слушал меня, раскрыв рот. Я не давал ему устать или заснуть. Я его держал, как актер зрителя. Я был предельно интересен и честен. И я был на самом высоком, доступном мне, принципиальном тону. Я говорил (тезисно):

1) Больших режиссеров вообще десятков на всю страну. Худруков еще меньше. Преступление не использовать во всю силу Зона здесь, когда Москва рвет его из рук (театр Революции).

2) Интересный театр можно создать только с интересной творческой фигурой во главе. Этим бьют нас московские театры. От этого мы — провинция. Хотите иметь московского типа — свежий, смелый, своеобразный театр — отдайте его Зону.

3) Говорил о Вашей мечте, о симбиозе, о большой труппе и двух площадках, о своеобразном юношеском комбинате.

4) Говорил о том, что является силой коллектива Нов. Тюза (и его слабостями).

¹ Персонаж пьесы А. Ржешевского и М. Каца «Олеко Дундич».

5) Говорил о том, какие возможности таит в себе возвращенное Вами детище. И что, если Комитет не хочет гибели Вашего дела, он должен дать взрослую площадку, ибо это уже вопрос или дальнейшего роста, или загнивания (моя точка зрения).

Тогда Загурский спросил меня, как вы относитесь к данному составу труппы. — «Вот, говорят, Зон возьмет 5, максимум 10 человек».

— Вы же ждете нынешнего Зона (осмелился я сказать). Его многому выучила сибирская жизнь и уход половины мужского состава. Кем он пополнялся там? Но ведь существа своего театра он не потерял? Зон хочет работать с актерами и сложившимися. Но только с живыми. Мертвецы и ремесленники его не интересуют. <...>

На другой день после разговора наши дирекции ходили уже мрачными, а Лебедев², сказал мне, что Б. И. решил сливать с Нов. ТЮЗом, под эгидой Зона создавать новый интересный театр. Как только немцы уйдут — переезд в помещение «Пассажа». (Ремонт Нов. ТЮЗа должен стоить 2 ½ мл., и, конечно, это дело не одного года.)

Но в беседе был затронут еще один пожарный вопрос. Я высказал Б. И. свою точку зрения на б[ывший] Красный театр³, который теперь потерял и лицо, и перспективу, и кадры. И он сказал мне: «А если и их долить к Зону?» «Ну что ж. С выбором, конечно, но думаю, это будет правильно, ибо они сами в свое время звали Зона и хотели соединиться с ним».

² Лебедев Владимир Николаевич (1903 — 1980) — актер, режиссер. Засл. деят. искусств РСФСР (1953). С началом войны вступил в народное ополчение, воевал в должности помощника начальника штаба полка по разведке, был тяжело контужен. С 1943 г. — режиссер Ленинградского Городского театра. После войны служил главным режиссером в театрах Тулы, Одессы, Ленинграда.

³ Театр им. Ленинского комсомола.

Тут же Загурский вскользь сказал мне, что он получил большое письмо от Вольфа, где последний очень беспокоится о судьбе б[ывшего] своего театра, о ремонте помещения на Петроградской и сроках возвращения. Это меня очень удивило, но я промолчал. Я Вам пишу для сведения. М. б., Вольф (если он был в это время) утаил наши молнии от Вас.

Недавно получил письмо от кого-то из этого театра, где выговаривают Мазаеву¹, что он был против слияния с Чежеговым и за Зона (хотя Мазаев молчал вообще). Чежегов очень обижается. Что ж ему остается? Но это характерно. Он (Чежегов) вряд ли захочет быть под Вами.

Что касается Лебедева, то я бы его взял. Это честный и хороший человек. ... Он выдумщик, очень способен, если не талантлив, но постановщик неисправимый. Ничего не понимает в работе с актерами. Наслышанный о Вас, он и хочет прийти и учиться (честно), и боится Вас. С ним стоит поработать, может получиться человек, если вытряхнуть окончательно 12 лет провинции. (В наших условиях это трудно, но при Вас и коллективе — возможно.)

III) Тогда же, в тот же период, Бурлаченко (зав. театр. отд.) бросил такую фразу: «Я вообще не понимаю, что они все сидят там, что они думают, что кончится война и за них все сделают, все им готовят? Поздно уже будет. Почему сидят Зон, Чежегов, Сушкевич² и т. д.?»

¹ Мазаев Александр Федорович (1898–1971) — в 1931–1933 гг. — актер Ленинградского Красного театра, в 1933–1941 и 1950–1957 гг. — Ленинградского БДТ им. М. Горького. В 1942–1943 гг. служил в РККА. В 1943–1950 — актер Городского театра.

² Сушкевич Борис Михайлович (1887–1946) — актер, режиссер, сотрудник Первой студии МХТ. Руководил Театром драмы им. А. С. Пушкина (1932–1936), Новым театром (ныне им. Ленсовета) (1937–1946). Преподавал в Ленинградском государственном театральном институте (ЛГТИ), с 1933 г. — профессор, с 1936 г. — директор ЛГТИ. Нар. арт. РСФСР (1944).

Кстати, Сушкевич приезжает (слух такой), и Чежегов собирается. Сами понимаете, что мы не могли не дать молнии.

Сейчас, в связи с отсутствием морозов, горячка стала несколько [спадать], и неизвестно уже, приедут ли в мае Мариинка и Александринка, и т. д. Но каждый день это может опять перемениться. Вот почему Ваш приезд необходим. Вольфу, простите, я не доверяю и, вообще, знаю его немного. Он производил на меня всегда впечатление самовлюбленного человека, Нарцисса, который если и делает что-нибудь людям, так только потому, что любит себя в это время собой. Он умен, аскетичен, сноб даже, и у него *mania grandiosa*, иначе он не стал бы худруком и не держался бы за это, когда всем, кроме него, было ясно, что ни к чему. (Это последнее, кстати, сказал о нем Б. И., а он знает.) Вольф будет о себе хлопотать, а не о Вас.

IV. Получено еще предложение от Долгопольского Д. С³. (помните!). Он сейчас капитан, начальник клуба НКВД. Предлагает взять Н. ТЮЗ целиком к себе как взрослый театр. Даст небольшую дотацию, вообще обеспечит (у него дело представлено коммерчески широко). ... Может сделать любой ремонт. Мечтает о том, чтобы захватить здание Ленкомсомола. Он сказал так, что если Вы дадите согласие, то он немедленно начнет проворачивать все. Только переговоры с Храпченко⁴ о переходе из системы комиссариата в систему Долгопольского надо вести Вам самому, что они не берутся. А с Загурским и Махановым⁵ — совместно с ними.

³ Долгопольский Дмитрий Самойлович — в 1941–1949 гг. — начальник Клуба НКВД (ныне Культурный центр ГУ МВД России).

⁴ Храпченко Михаил Борисович (1904–1986) — председатель Комитета по делам искусств при Совете народных комиссаров СССР (1939–1948).

⁵ Маханов Александр Иванович — секретарь Ленинградского горкома ВКП(б) до 1943 г., до 1945 г. — заместитель начальника Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б).

В случае положительных решений Вашего и Храпченко и местных органов, вопрос о переезде театра в Ленинград будет решен немедленно, и все будет организовано.

Итак, дорогой Учитель и друг, я все изложил Вам. Извините, что так коряво и внешне, и стиливо. Но я еле дышу от слабости. Устал дико... А написать было очень нужно, чтоб Вы поскорее были в курсе.

Помните только одно: нельзя пропустить эту единственную, б. м., возможность получения «Пассажа» и взрослого театра.

Такого положения в городе никогда уже больше не будет. И такая война только раз! Не пропустите!

Пишите Загурскому, Маханову. Но этого мало. При первой же возможности приезжайте. Хоть на 3–4 дня.

Привет и пожелания здоровья Нине Александровне.

Крепко жму Вашу руку
Ваш Федор Никитин.

О существовании Вашего чудесного письма буду еще не раз писать. Сейчас нет сил. Кстати, наконец-то мне дали литературный паек.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бейул О. П.* Письмо Б. В. Зону // СПбМТиМИ. Архив Зона. ГИК 14004. ОРУ 210.
2. *Зон Б. В.* Мастерская актерской игры // Рабочий и театр. 1935. № 2. С. 19.
3. *Зон Б. В. К. С.* Станиславский выпускает спектакль // Записки о театре. Ленинград; Москва: Искусство, 1958. С. 49–60.
4. *Зон Б. В.* Учить служению: Дневники Б. В. Зона. Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургской академии театрального искусства, 2014. 427 с.
5. *Зон Б. В.* Подготовительные документы к книге «Учителя и ученики». Глава «О Новом ТЮЗе» // ЦГАЛИ. Ф. Р-841. Оп. 2. Д. 44. 115 л.
6. *Зон Б. В.* Доклад о воспитании актера // СПбМТиМИ. Архив Зона. ГИК 13188/42. ОРУ 12985.
7. Стенограмма Декадника № 10 от 23.01.1939 // СПбМТиМИ. Архив Зона. ГИК 14004/81. ОРУ 13119.
8. *Шатерникова Н. Я.* Это было так давно // Жизнь в кино. Вып. 2. Москва: Искусство, 1979. С. 268–289.
9. *Шварц Д. М.* Дневники и заметки. Санкт-Петербург: ИНАПРЕСС, 2001. 477 с.

REFERENCES

1. *Beyul O. P.* Pismo B. V. Zonu // SPbMTiMI. Arhiv Zona. GIK 14004. ORU 210. (In Russ.)
2. *Zon B. V.* Masterskaya akterskoj igry. Rabochij i teatr. 1935. № 2. S. 19. (In Russ.)
3. *Zon B. V. K. S.* Stanislavskij vypuskaet spektakl // Zapiski o teatre. Leningrad; Moskva: Iskusstvo. 1958. S. 49–60. (In Russ.)
4. *Zon B. V.* Uchit sluzheniyu: Dnevniki B. V. Zona. Sankt-Peterburg: Izdatelstvo Sankt-Peterburgskoj akademii teatralnogo iskusstva, 2014. 427 s. (In Russ.)
5. *Zon B. V.* Podgotovitelnye dokumenty k knige «Uchitelya i ucheniki». Glava «O Novom TYuZe». CGALI. F. R-841. Op. 2. d. 44. 115 l. (In Russ.)
6. *Zon B. V.* Doklad o vospitanii aktera // SPbGMTiMI. Arhiv Zona. GIK 13188/42. ORU 12985. (In Russ.)
7. Stenogramma Dekadnika № 10 ot 23.01.1939 // SPbGMTiM. Arhiv Zona. GIK 14004/81. ORU 13119. (In Russ.)
8. *Shaternikova N. Y.* Eto bylo tak davno // Zhizn v kino. Vyp. 2. Moskva: Iskusstvo, 1979. S. 268–289. (In Russ.)
9. *Shvarc D. M.* Dnevniki i zametki. Sankt-Peterburg: INAPRESS, 2001. 477 s. (In Russ.)

**КНИГА О М. Г. САВИНОЙ В ОЦЕНКЕ СОВРЕМЕННОЙ.
ПИСЬМО А. Я. БРУШТЕЙН – И. И. ШНЕЙДЕРМАНУ**

**THE BOOK ABOUT MARIA SAVINA IN THE ASSESSMENT
OF A CONTEMPORARY PERSON. LETTER FROM
A. YA. BRUSHTEIN TO I. I. SHNEIDERMAN**

Александр Анатольевич Чепуров – доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой русского театра Российского государственного института сценических искусств, заслуженный деятель искусств Российской Федерации.

Контакты: chepurov57@mail.ru

Российский государственный институт сценических искусств,
Российская Федерация, 191028, Санкт-Петербург, ул. Моховая, д. 34.

Alexander Chepurov – Dr.Sc. (Arts), professor, head of the Department of Russian Theater Studies, Russian State Institute of Performing Arts, Honored Art Worker of the Russian Federation.

Contacts: chepurov57@mail.ru

Russian State Institute of Performing Arts,
Russian Federation, 191028, St. Petersburg, st. Mokhovaya, 34.

Аннотация. Русское актерское искусство последней четверти XIX века – интереснейший и проблемный вопрос современного театроведения. И по сей день актерские индивидуальности старейшей сцены – Александринского театра – привлекают исследовательский интерес. Впервые публикуется письмо писательницы и драматурга Александры Яковлевны Бруштейн (1884–1968) к ленинградскому театроведу Исааку Израилевичу Шнейдерману (1919–1991), автору фундаментального научного труда об актрисе Марии Гавриловне Савиной (1854–1915). Письмо Бруштейн существенно не только как субъективное высказывание о Савиной: оно открывает новые факты творческой биографии актрисы, обнаруживает особенности сценической индивидуальности и стиля Савиной, а также предоставляет современным исследователям новые перспективы изучения актерского театра конца XIX века.

Подготовка текста к публикации, вступительная статья и публикация А.А. Чепурова.

Ключевые слова: М.Г. Савина, А.Я. Бруштейн, И.И. Шнейдерман, актерское искусство, актерский театр, сценическая индивидуальность, стиль.

Annotation. Russian acting art of the last quarter of the 19th century is the most interesting and problematic issue of modern theater studies. To this day, the acting personalities of the oldest stage – the Alexandrinsky Theater – attract research interest. The reader is presented with a letter from the writer and playwright Alexandra Brushtein (1884–1968) to the Leningrad theater critic Isaak Shneiderman (1919–1991), the author of a fundamental scientific work on the actress Maria Savina (1854–1915). Brushtein's letter is significant not only as a subjective statement about Savina: it opens up new facts about the actress's creative biography, reveals the features of Savina's stage individuality and style, and also provides modern researchers with new perspectives on the study of the acting theater of the late 19th century.

Preparation of the text for publication, introductory note and publication by A. Chepurov.

Keywords: M. Savina, A. Brushtein, I. Shneiderman, acting art, acting theater, stage individuality, style.

В 1956 году в издательстве «Искусство» вышла книга известного ленинградского театроведа Исаака Израилевича Шнейдермана, посвященная великой русской актрисе Марии Гавриловне Савиной [14].

С 1940-х годов Шнейдерман преподавал в Ленинградском театральном институте, а в 1950-е годы служил заведующим литературной частью в знаменитом Пушкинском (бывшем Александринском) театре. Шнейдерман был представителем ленинградской театроведческой школы, которая базировалась на скрупулезном изучении документальной базы истории театра. Профессиональный интерес Шнейдермана к творчеству актеров был обусловлен стремлением постичь самую суть традиций старейшей русской сцены, желанием понять особость театрального искусства конца XIX века. Творчество Савиной здесь представляло неопределимый материал.

Искусству александринцев были посвящены фундаментальные работы Э. А. Старка о К. А. Варлаамове [12], А. М. Брянского о В. Н. Давыдове [4], в 1940-е годы масштабный труд создавал актер Ю. М. Юрьев, работая над своими «Записками» [15], [16]. Однако Савиной, крупнейшей сценической индивидуальности конца XIX века, специальных научных книг посвящено не было. Современники актрисы и коллеги по сцене оставили исключительно наброски воспоминаний. Для увековечения памяти Савиной многое сделал ее муж А. Е. Молчанов, выпустив разнообразные материалы к биографии [6], [7]. А. Ф. Кони опубликовал переписку Савиной с И. С. Тургеневым [5]. Были изданы мемуары самой актрисы — «Горести и скитания» [10]. Очевидно, что полномасштабное исследование о Савиной ждало своего часа и серьезного ученого.

В истории русского театра оценка творчества Савиной была отнюдь не однозначной. Современники, отмечая в Савиной сценическую харизму и великолепное мастерство, ее репертуар зачастую подвергали критике, с сожалением обращали внимание на невзыскательный литературный вкус актрисы. Ведь наряду с драматургическими шедеврами — творениями Гоголя, Островского, Тургенева, Толстого, Чехова — Савина играла в пьесах «ходового» репертуара, часто — третьесортных мелодрамах, которые явно не были достойны ее артистического таланта. Со временем появилась необходимая исследовательская дистанция: оценочные и общие характеристики необходимо было оставить в пользу профессионального театроведческого анализа.

Именно такая задача стояла перед исследователем творчества Савиной, и именно за решение этой задачи взялся Шнейдерман, который помимо изучения театрально-критической и мемуарной литературы имел уникальную возможность получить живые впечатления об актрисе из уст еще помнивших ее коллег и зрителей. Шнейдерману удалось удивительным образом, документируя каждую роль и факт биографии, передать живое восприятие индивидуальности Савиной со всеми прихотливыми свойствами ее характера. Это сделало труд исследователя привлекательным не только для поколений людей, никогда не видевших актрису, но и для тех, кто видел и знал Савину на сцене и в жизни.

Именно к таким людям принадлежала писательница и драматург Александра Яковлевна Бруштейн — автор книги воспоминаний «Страницы прошлого» [2] и автобиографической трилогии «Дорога уходит в даль...» [3]. Как раз в те годы, когда вышла книга Шнейдермана, Бруштейн закончила работу над собственными

воспоминаниями, и образы былого вновь ожили перед ее глазами. Очевидно, именно поэтому она так остро восприняла то, что открывалось со страниц театроведческой книги. Нахлынувшие «картины», скорее всего, и заставили Бруштейн написать достаточно пространное письмо автору труда о Савиной.

Публикуемое письмо имеет значение не только как приватная рецензия на книгу. Письмо важно и для сегодняшних исследователей: в нем высказаны существенные мысли о сути искусства, характера и индивидуальности Савиной, а также о задачах театроведческого изучения актерского творчества. Важно подчеркнуть, что без владения многоголосыми свидетельствами и их неминусомо разнящимися оценками история искусства становится неосновательной. Перенесение акцента с эпохальных событий на внимательное рассмотрение частных судеб — одна из задач современного театроведения.

Выражаем благодарность дочери Шнейдермана Г. И. Кликх за предоставленный из семейного архива текст этого замечательного письма.

ПИСЬМО А. Я. БРУШТЕЙН К И. И. ШНЕЙДЕРМАНУ

Москва 11. 4. 57

Уважаемый тов. Шнейдерман!

(Очень извиняюсь, — не знаю Вашего отчества, — и все мои с Вами общие московские друзья знают вас только по имени!)¹.

Я только что дочитала Вашу книгу о Савиной, — завтра сяду перечитывать еще раз, потому что — это отличная, великолепная книга и удовольствие, полученное от нее, такое, какого я давно не запомню!

¹ Здесь и далее орфография и пунктуация приведены к современным нормам.

Написать книгу о Савиной всегда казалось мне самым трудным, что можно вообразить! Написать воспоминания можно о ком угодно — было бы что вспомнить и хоть некоторое литературное умение. Написать книгу — такую, напр., как Тальников о Комиссаржевской [13], — тоже, по-моему, не слишком трудно: при наличии собственных воспоминаний об артистке (как у Тальникова о Комиссаржевской), при трудолюбии и прилежании, позволяющих привести очень много высказываний театральной прессы того времени, при способностях самого автора и необыкновенной «благодарности» его «натуры» (память о Комиссаржевской живет очень светлая, даже у тех, кто ее никогда не видел сам!). Халтурнуть микромонографией об актрисе прошлого, как, например, сделал П. А. Марков в своей маленькой книжечке о Комиссаржевской для изд-ва «Искусство» [8], даже не потрудившись воспользоваться хоть чем-нибудь, кроме общеизвестных воспоминаний Евтихия Карпова и плохонького сборничка [11], вышедшего после революции, не вызывает особого уважения. Наконец, написать дамскую «мелодекламацию» Р. Беньяш о Стрепетовой [1], с такими литературными перлами, как «костенеющие глаза» (т. е. глаза, превращающиеся в кость, что ли?), — удивительно, что, судя по некоторым последним статьям, Беньяш, оказывается, способный человек! — тоже не Бог весть, как трудно: надо только хорошо усвоить эвфуистический стиль и ругать всех, кто не Стрепетова, захлебываясь всем, что относится к самой Стрепетовой. А уж воспоминания Яблочкиной [17], Пашенной [9] и др., написанные с их голоса, но чужой ногой, — об этом и говорить не стоит, это может всякий грамотный человек.

Писать о Савиной — это представляется мне самым трудным из всего возможного, из всех книг об актерах прошлого! Вы написали одновременно — и беспощадно-правдиво, и с изумительным, просто

аптекарски-точным учетом всего, что было прекрасного и плохого в этой сложнейшей женщине и актрисе. Она была именно такая, как у вас, — и как актриса, и как человек. К ней не было «среднего» отношения: ее или обожали, или ненавидели (зрители, люди искусства). Сколько мне пришлось выслушать горького за то, что я всегда, с первой увиденной роли одновременно и обожала ее, и ненавидела («odi et amo»¹)! Я просто старалась быть к ней справедливой и видеть все, что было в ней почти гениального, наряду с тем, что было плохого, человечески-неблагодарного, перемешанного с человечески-добрым, человечески-высоким, — и не всегда могла. Теперь, в глубокой старости, на 8-м десятке лет, я понимаю, что в жизни Савиной были страшные пропасти и провалы — судьба, надо ей отдать справедливость, устроила ее жизнь на редкость бездарно! — и это объясняет отчасти иные злые, жестокие ее поступки, и ее «самодурье», и ненасытную властность. Ведь все-таки страшно подумать, что Савина, перед которой склонялись миллионы, была исключительно несчастна в личной жизни, в той простой, как мычание, любви, которую знает всякая скотница Альдонса! Те, кого она любила, — знаменитый в уголовной хронике «корнет Савин»² и ничтожный Всеволожский³, любая лошадь, кот. была умнее его, — Савину не любили. Те замечательные люди, кот. любили ее, не вызывали любви в ней. Встреча с Тургеневым пришлось в пору, когда Савина вся была поглощена любовью к Всеволожскому.

¹ Odi et amo (*лат.*) — Ненавижу и люблю.

² Славич (по сцене — Савин) Николай Николаевич (1840–1906) — провинциальный актер и антрепренер, первый муж Савиной.

³ Никита Никитич Всеволожский (1846–1896) — представитель древнего дворянского рода, адъютант великого князя Владимира Александровича, литератор, второй муж Савиной.

А Молчанов⁴, кот. так любил Савину, кот. после ее смерти заказал художнику изобразить на потолке той комнаты, где умерла М. Г., звездное небо совершенно в том же состоянии (в смысле созвездий и т. д.), в каком оно было в минуту ее смерти⁵, — Молчанов был для нее тихой гаванью, где пьют молоко и стараются забыть все пережитые бури, — друг, единомышленник, родная душа, и оба они уже были старики...

Как-то А. Ф. Кони⁶ в хорошем разговоре рассказал мне о письмах Тургенева к Савиной — письмах, из кот. одно она завещала ему, Кони, сжечь. Разговор у нас был очень душевный, — Савина давно умерла (почти 20 лет!), — мне казалось, спроси я «а что было в этом письме, Анатолий Федорович?», — и он ответит, хотя бы одной фразой, такой, которая отмыкала бы дальнейшие запертые двери в вопросе об отношениях между Савиной и Тургеневым... Но я себе этого не позволила, о чем никогда не жалею!

Очень интересно, что у Савиной — даже в очень почтенном возрасте — были в труппе свои «потемкины», но среди них не было ни одного сколько-нибудь талантливого или хоть интересного человека! Она выбирала их, как свой репертуар: предпочтительно — пошловатый, ничтожный!

Не в этой ли неполноценности жизни надо искать корней (отчасти!) ее властности,

⁴ Анатолий Евграфович Молчанов (1856–1921) — театральный деятель, глава Русского общества пароходства и торговли, председатель Императорского русского театрального общества, редактор журнала «Ежегодник Императорских театров», третий муж Савиной.

⁵ Речь идет об особняке на Петроградской стороне (ныне — улица Литераторов, дом 17), построенном в 1905–1906 гг. по заказу А. Е. Молчанова, архитектор М. Ф. Гейслер. В 1918 г. Молчанов открыл в особняке музей Савиной.

⁶ Анатолий Федорович Кони (1844–1927) — юрист, литератор, почетный академик Санкт-Петербургской академии наук по разряду изящной словесности (1900).

самодурства, как и глубокой затаенной ненависти к счастливым в любви актрисам? Детей у М. Г. не было, а она любила детей, очень любила! Я в этом убедилась после ее смерти, когда в вагоне, едущем из Москвы в Ленинград, со мной оказался целый птичий рой девочек из приюта для актерских детей¹. Савина отдавала этому приюту много сил, времени, но сколько еще и заботы, любви, это я почувствовала только из рассказов этих девочек, очень со мной подружившихся. Когда к ночи в вагоне стало почти темно, они много рассказывали о «тете Марусе», как называли они Савину, — потом одна сказала, вернее, начала: «Знаете, когда тетя Маруся умерла...» — и вдруг заплакала. И все остальные девочки тоже заплакали. Нет, это была любовь детей к Савиной, любовь ответная, — Савина, значит, их тоже любила. А своих детей у нее — не было... И в этом тоже была — ушербность.

Савина в вашей книге и такая, какую она в самом деле была (актриса и человек), и такая, какую она не могла не быть. Вы не размазываете подробно ее политические взгляды (в общем, черносотенные) — это правильно. Но по 1–2 фразам вашим об этом можно догадаться. Вы показываете Савину не одну, а на фоне современной ей жизни — в общении с замечательными людьми (Тургенев, Комиссаржевская, Чехов), вы поворачиваете ее перед зрителями всеми сторонами, — сделать это лучше, тактичнее, более исчерпывающе и полно, по-моему, невозможно. И, взяв за предмет своей книги человека, во многом плохого, с непонятной тягой к пошлятине, вы изображаете это с таким скрупулезным взвешиванием на караты (как драгоценные камни!), что все, написанное вами, — правда.

¹ Речь идет об Убежище для престарелых артистов в память императора Александра III (после революции 1917 г. переименовано в Дом ветеранов сцены им. М. Г. Савиной). Там же находился и приют для вдов и сирот провинциальных артистов.

О «Месяце в деревне» мы когда-нибудь поговорим еще лично². Уверяю вас, я тоже написала правду. И пьеса, и игра актеров говорила о том, как «съели там козлика серые волки». Это были вполне уважаемые, воспитанные и элегантные волки, но — волки. Они съели Верочку, и лицо Савиной, когда она допрашивала Верочку: «А он? Вера, — он?», — было хищное, злое, жестокое даже. Я никогда не забуду этого лица, — и, может быть, из всего прекрасного, что я помню о Савиной, это лицо волчицы, собирающейся съесть серого козлика, было самым незабываемо-прекрасным.

Затем — еще и еще раз спасибо за превосходную книгу.

Сердечный привет Вам и Вашей жене³, если она меня помнит. Я всегда помню Ваших детей, — я видела их летом 1945 г., и они были до того красивы, прелестны, милы, что я помню их с удовольствием.

С уважением,
А. Бруштейн

Простите, что пишу от руки, — глаза у меня почти совсем ослепли и «не берут» шрифт машинки.

² Впервые в спектакле по роману «Месяц в деревне» И. С. Тургенева Савина выступила в роли Верочки (1879 г.), Наталью Петровну сыграла в 1903 г.

³ Инна Карловна Кликх — жена И. И. Шнейдермана. В течение многих лет — ответственный секретарь ленинградского отделения Всероссийского театрального общества (ВТО). С 1963 по 1974 г. — директор Театрального музея.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Беньаш Р. М.* Пелагея Стрепетова. Ленинград: Искусство, 1967. 255 с.
2. *Бруштейн А. Я.* Страницы прошлого. Москва: Искусство, 1952. 288 с.
3. *Бруштейн А. Я.* Дорога уходит в даль... Москва: Дет. лит., 1968. 735 с.
4. *Брянский А. М.* Владимир Николаевич Давыдов. 1849–1925: Жизнь и творчество. Ленинград; Москва: Искусство, 1939. 216 с.
5. *Кони А. Ф.* Тургенев и Савина: Письма И. С. Тургенева к М. Г. Савиной. Воспоминания М. Г. Савиной об И. С. Тургеневе. Петроград: Изд. гос. театров, 1918. 115 с.
6. Кончина Марии Гавриловны Савиной: В 2 т. Т. 1. Последние дни и Кончина Марии Гавриловны Савиной. Москва: Московская Художественная печатня, 1916–1917. 411 с.
7. Кончина Марии Гавриловны Савиной: В 2 т. Т. 2. Отзывы русской повременной печати по поводу кончины Марии Гавриловны Савиной. Москва: т-во скоропеч. А. А. Левенсон, 1917. 400 с.
8. *Марков П. А.* Вера Федоровна Комиссаржевская (1864–1910). Москва: Искусство, 1950. 80 с.
9. *Пашенная В. Н.* Искусство актрисы. Москва: Искусство, 1954. 268 с.
10. *Савина М. Г.* Горести и скитания: Записки. 1854–1877. Ленинград; Москва: Искусство, 1961. 142 с.
11. Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской / Под ред. *Евт. П. Карпова*. Санкт-Петербург: тип. Гл. упр. уделов, 1911. 437 с.
12. *Старк Э. А.* Царь русского смеха. К. А. Варламов. Петроград: Художественная фотоцинкография и типография А. А. Евдокимов и Ко, 1916. 119 с.
13. *Тальников Д. Л.* Комиссаржевская. Москва; Ленинград: Искусство, 1939. 458 с.
14. *Шнейдерман И. И.* Мария Гавриловна Савина. Ленинград; Москва: ВТО, 1956. 420 с.
15. *Юрьев Ю. М.* Записки: В 2 т. Т. 1. Ленинград; Москва: Искусство, 1963. 659 с.
16. *Юрьев Ю. М.* Записки: В 2 т. Т. 2. Ленинград; Москва: Искусство, 1963. 510 с.
17. *Яблочкина А. А.* Жизнь в театре. Москва: Искусство, 1953. 268 с.

REFERENCES

1. *Benyash R. M.* Pelageya Strepetova. Leningrad: Iskusstvo, 1967. 255 s. (In Russ.)
2. *Brushtejn A. Y.* Stranicy proshlogo. Moskva: Iskusstvo, 1952. 288 s. (In Russ.)
3. *Brushtejn A. Y.* Doroga uhodit v dal... Moskva: Det. lit., 1968. 735 s. (In Russ.)
4. *Bryanskij A. M.* Vladimir Nikolaevich Davydov. 1849–1925: Zhizn i tvorchestvo. Leningrad; Moskva: Iskusstvo, 1939. 216 s. (In Russ.)
5. *Koni A. F.* Turgenev i Savina: Pisma I. S. Turgeneva k M. G. Savinoj. Vospominaniya M. G. Savinoj ob I. S. Turgeneve. Petrograd: Izd. gos. teatrov, 1918. 115 s. (In Russ.)
6. Konchina Marii Gavriloovny Savinoj: V 2 t. T. 1. Poslednie dni i Konchina Marii Gavriloovny Savinoj. Moskva: Moskovskaya Hudozhestvennaya pechatnya, 1916–1917. 411 s. (In Russ.)
7. Konchina Marii Gavriloovny Savinoj: V 2 t. T. 2. Otyvyv russkoj povremennoj pechati po povodu konchiny Marii Gavriloovny Savinoj. Moskva: t-vo skoropech. A. A. Levenson, 1917. 400 s. (In Russ.)
8. *Markov P. A.* Vera Fedorovna Komissarzhevskaya (1864–1910). Moskva: Iskusstvo, 1950. 80 s. (In Russ.)
9. *Pashennaya V. N.* Iskusstvo aktrisy. Moskva: Iskusstvo, 1954. 268 s. (In Russ.)
10. *Savina M. G.* Goresti i skitaniya: Zapiski. 1854–1877. Leningrad; Moskva: Iskusstvo, 1961. 142 s. (In Russ.)
11. Sbornik pamyati V. F. Kommissarzhevskoj / Pod red. *Evt. P. Karpova*. Sankt-Peterburg: tip. Gl. upr. udelov, 1911. 437 s. (In Russ.)
12. *Stark E. A.* Car russkogo smeha. K. A. Varlamov. Petrograd: Hudozhestvennaya fotocinkografiya i tipografiya A. A. Evdokimov i Ko, 1916. 119 s. (In Russ.)
13. *Talnikov D. L.* Komissarzhevskaya. Moskva; Leningrad: Iskusstvo, 1939. 458 s. (In Russ.)
14. *Shnejderman I. I.* Mariya Gavriloovna Savina. Leningrad; Moskva: VTO, 1956. 420 s. (In Russ.)
15. *Yurev Y. M.* Zapiski: V 2 t. T. 1. Leningrad; Moskva: Iskusstvo, 1963. 659 s. (In Russ.)
16. *Yurev Y. M.* Zapiski: V 2 t. T. 2. Leningrad; Moskva: Iskusstvo, 1963. 510 s. (In Russ.)
17. *Yablochkina A. A.* Zhizn v teatre. Moskva: Iskusstvo, 1953. 268 s. (In Russ.)

**МОНАСТЫРСКИЕ ЖЕРТВЫ
НА ФРАНЦУЗСКОЙ СЦЕНЕ
РЕВОЛЮЦИОННЫХ ВРЕМЕН (1790–1799 гг.)
(С ПРИЛОЖЕНИЕМ ПЕРЕВОДА IV АКТА ПЬЕСЫ
МОНВЕЛЯ «МОНАСТЫРСКИЕ ЖЕРТВЫ»)**

**MONASTIC VICTIMS ON THE FRENCH STAGE
OF REVOLUTIONARY TIMES (1790–1799)
(WITH THE TRANSLATION OF ACT IV
OF MONVEL'S PLAY
“LES VICTIMES CLOÎTRÉES”)**

Инна Анатольевна Некрасова – доктор искусствоведения, профессор кафедры зарубежного искусства Российского государственного института сценических искусств.
Контакты: nekrassova-inna@mail.ru

Российский государственный институт сценических искусств,
Российская Федерация, 191028, Санкт-Петербург, ул. Моховая, д. 34.

Inna Nekrasova – Dr.Sc. (Arts), professor of the Department of Foreign Art, Russian State Institute of Performing Arts.
Contacts: nekrassova-inna@mail.ru

Russian State Institute of Performing Arts,
Russian Federation, 191028, St. Petersburg, st. Mokhovaya, 34.

Аннотация. В статье анализируется специфическая область театрального репертуара эпохи Великой Французской революции – антиклерикальные «монастырские» пьесы, имевшие значительный, хотя и кратковременный, резонанс. Рассматриваются драмы Ф. Т. М. де Бакуляра д'Арно, Ж.-Ф. де Лагарпа, Ш. Пужана, написанные еще до революции и не пропущенные цензурой на сцену, и произведения 1790-х гг., сформировавшие моду на монастырский сценический антураж и костюмы. Наиболее подробно изучена пьеса «Монастырские жертвы» (постановка 1791 г., издание 1792 г.), написанная известным актером Монвелем (Ж.-М. Буте), которая считается первой мелодрамой в истории французского театра.

Публикацию дополняет перевод последнего акта пьесы «Монастырские жертвы», выполненный автором статьи.

Ключевые слова: театр Французской революции, антиклерикальные «монастырские» пьесы, Монвель (Жак-Мари Буте), «Монастырские жертвы», французская мелодрама.

Annotation. The article analyzes a specific area of the theatrical repertoire of the era of the Great French Revolution – anti-clerical “monastic” plays, which had a significant but short-term resonance. The subject of consideration are the dramas of F.T.M. de Baculard d'Arnaud, J.-F. de La Harpe, C. Pougens,

written before the revolution and not allowed by the censors to stage, and works of the 1790s that formed theatrical fashion for monastic interiors and costumes. The play “Les Victimes cloîtrées” (The Monastic Victims; staged in 1791, published in 1792), written by the famous actor Monvel (J.-M. Boutet), which is considered the first melodrama in the history of the French theatre, has been studied in the most detail.

The publication is supplemented by the last act of the play “Les Victimes cloîtrées”, translated by the author of the article.

Keywords: Theatre of the French Revolution, anti-clerical “monastic” plays, Monvel (Jacques-Marie Boutet), “Les Victimes cloîtrées” (The Monastic Victims), French melodrama.

Потрясения Великой французской революции отразились в судьбе французского театра колоссальными переменами, радикальным разрывом со «старым порядком» в репертуаре и сценической практике, организацией множества новых сцен в расчете на неискушенного демократического зрителя, рождением новых тенденций в драматургии. Одной из новаций эпохи стала антирелигиозная драма, прочно утвердившаяся на афишах парижских театров уже в 1790 г. Духу времени отвечали сатирические комедии, комические оперы, водевили, высмеивающие пороки духовенства (вроде «Драгунов и бенедиктинок» Г. Пиго-Лебрена или «Женитьбы капуцина» Б. Пеллетье-Вольмеранжа) и обличающие «чудовищные злоупотребления деспотизма» (как пьеса Ж.-Л. Габю «Аутодафе, или Трибунал инквизиции»), но в той же мере и проблемные драмы, где нашли развитие антиклерикальные идеи эпохи Просвещения, до революции не допускавшиеся цензурой на подмостки. Особо востребованной оказалась монастырская тема¹: агрессивная театрализация (и вульгаризация) монашеской жизни, в реально-

сти, по революционным законам, обреченной на уничтожение². Эта тема таила в себе новые ресурсы сценической выразительности — подземелья и рясы в одночасье сделались театральной модой. «Все театры взялись представлять монастыри, с тех пор как запрещены сами обеты, а поэты накинулись на решетки, едва только их отворил закон. Пикантные костюмы, апостольник и капюшон, стали украшениями на новый лад — чего проще, их принялись использовать, кто во что горазд; к счастью, Закон, уничтоживший монашеские обеты, будет существовать дольше, чем почти все эти драмы, водевили наших дней, что заменили прочие водевили и вскоре позабудутся вкупе с ними» [22, р. 104–105], — с возмущением писал журналист-современник. Публика быстро приобрела вкус к подобным зрелищам, хотя известно, что самое первое появление монашеской рясы в качестве театрального костюма (февраль 1790 г., комедия П. Н. А. Мюрвиля «Магический ужин, или Два столетия») обернулось скандальным неуспехом всего спектакля³.

Тема насильственного пострига, ярче всего раскрытая в «Монахине» Д. Дидро⁴,

¹ Этот специфический пласт революционного репертуара выделил французский литературовед Э. Эстев в начале XX в. См.: [10]. По его мнению, начальным опытом такого рода следует считать драму Ж. Г. Дюбуа-Фонтанеля «Эрикия, или Весталка», где тема обетов по принуждению представлена в декорациях античного Рима; ее постановку запретила цензура (издана в Лондоне в 1768 г., впервые поставлена после взятия Бастилии, в августе 1789 г.).

² Декретом от 13 февраля 1790 г. Учредительное Собрание запретило монашеские обеты и деятельность большей части орденов.

³ См.: [26, р. 347]. (В этой пьесе в одеянии кармелитки появлялась Луиза де Лавальер, экс-фаворитка Людовика XIV, вызванная с того света графом Калиостро.)

⁴ Роман написан около 1780 г., издан посмертно в 1796 г.

разрабатывалась и в дореволюционной драматургии, однако пути на сцену у таких пьес не было. В 1768 г. издана драма в стихах Франсуа-Тома-Мари де Бакуляра д'Арно, автора вольтеровского круга, «Эуфемия¹, или Торжество религии» (*Euphémie, ou Le Triomphe de la religion*). В 1770 г. Жан-Франсуа де Лагарп, также соратник Вольтера, сочинил «Меланию, или Монахиню» (*Mélanie, ou la Religieuse*). Сюжетная схема, примененная в них, повторялась затем в пьесах революционной поры: благородная девица по настоянию семьи и вопреки собственным чувствам обречена стать монахиней; не в силах победить в своей душе земную любовь, она умирает, побуждая раскаяться своих немилосердных родных. Эуфемия спустя десять лет монашеской жизни узнает в новом духовнике своего мнимо умершего возлюбленного, но не решается нарушить обет и бежать с ним. Мелания у Лагарпа только готовится к постригу, она влюблена, но не может переубедить своего отца, отказывающего ей в приданом, и в отчаянии принимает яд. Единым местом действия «Мелании» является безликая приемная в монастыре, а вот в «Эуфемии» автор дал волю макабрической фантазии: в первой сцене драмы описана келья героини с гробом вместо ложа и с черепами вокруг [8, р. 3]; в третьем акте «сцена представляет склеп... Видно множество гробниц различных форм, иные из которых разрушены временем; полуоткрытые погребальные камеры, плиты на которых расколоты; на стенах эпитафии; с одной стороны сцены лестница с высокой каменной балюстрадой; напротив лестницы подземный ход, теряющийся из виду; в глубине склепа виднеются другие гробницы; колонны, увенчанные урнами, как эмблема вечности; одна из таких колонн на переднем плане сцены» [8, р. 67]. В такой обстановке происходит последнее объяс-

¹ Имена персонажей даются в форме, привычной для русских переводов рассматриваемой эпохи.

нение героини с возлюбленным — ночью, при тусклом свете лампы, среди колеблющихся теней. Пьеса Бакуляра д'Арно скорее «чувствительная», «Мелания» Лагарпа — более рационалистическая, в той и другой тирады преобладают над сценическим действием. Обе пьесы ставились в революционные времена, но без успеха.

В год взятия Бастилии была написана одноактная драма в прозе «Юлия, или Монахиня из Нима» (*Julie, ou la Religieuse de Nîmes*) Шарля де Пужана², сюжет которой взят из истории³ и трактован в просветительском духе. Как в случае «Эуфемии» и «Мелании», драматург заведомо не рассчитывал на постановку и не заботился о сценической стороне, нарратив у него дополнен описательными ремарками, где отражены не только меняющиеся визуальные эффекты (едва ли реализуемые в театре того времени), но и сложные пантомимические реакции персонажей. Поскольку до революции Пужан жил в Англии и там начал писать пьесу [23, р. VIII–IX], можно предположить, что его вкусы сформировались под влиянием популярных жанров английской сцены и расцветшего в то время готического романа.

«Черный» готический антураж раскрывается не сразу: «Сцена разделена надвое. На протяжении первых строк⁴ та часть сцены, что с правой стороны от

² Мари-Шарль-Жозеф де Пужан (1755–1833) приобрел известность как ученый-лексикограф, книгоиздатель, переводчик; «Юлия» — его единственное драматическое сочинение.

³ В предисловии Пужан полностью воспроизвел свой источник — исторический анекдот, ранее опубликованный д'Аламбером, о немском епископе Флешье, который спас из заточения в монастыре благородную особу из семьи графов Прованских, и дополнил его сведениями, которые сам отыскал во время поездки по Провансу; по его утверждению, вся пьеса основана на достоверных фактах [23].

⁴ Пьеса написана прозой с элементами ритмизации.

зрителя, погружена в глубокую тьму, глазничего там не различает; но слабый и рассеянный свет постепенно распространяется по всему остальному. Становится виден подземный ход, в глубине которого расположена винтовая лестница с высокими и узкими, полустертыми от времени ступенями. В то же время слышится неясный шум отпираемых замков, к которому приешивается скрежет тяжелой двери, с усилием поворачивающейся на петлях. Эти звуки сменяются мрачным колокольным звоном, затихающим вдалеке» [23, р. 1]. На освещенном пространстве появляются старая Монахиня и юная Послушница (Евгения), а затемненная сторона сцены — это темница, где заключена главная героиня Юлия (более пятнадцати лет назад упрятанная отцом в монастырь за то, что осмелилась полюбить незнатного юношу и родила внебрачное дитя).

ПОСЛУШНИЦА. Ах, матушка! Какое ужасное место.

МОНАХИНЯ. Это место преступления...

Мрак постепенно редет; и вот с правой стороны сцены показывается сводчатая камера, в которую дневной свет проникает только через окошко, забранное железными решетками. Стены кажутся сырými; множество камней, обрушившихся с потолка, разбросаны по земле, иные вот-вот упадут. Можно видеть Юлию, одетую в черное, но без покрывала, она полулежит на рваной соломенной подстилке. Ее тело обмотано длинной и тяжелой цепью, конец которой прикреплен к кольцу, прочно вбитому в стену. Руки и ноги ее обнажены и закованы в кандалы. Смертельная бледность покрывает лоб ее, губы бескровны: однако, несмотря на крайнее телесное истощение, видны остатки необычайной красоты. Около нее горка камней, на которую поставлен череп. Юлия погружена в сон и выглядит угнетенной: члены

ее сотрясаются конвульсиями. Она машинально встряхивает своими цепями, и этот звук доносится до преддверия камеры [23, р. 4–5].

Монолог полубезумной узницы перемежается краткими восклицаниями и бессловесными выражениями чувств Монахини и Послушницы (которые слышат лишь стоны и звон цепей), после чего Монахиня рассказывает историю Юлии замершей от страха Послушнице... По ходу действия выясняется, что Юлия и послушница Евгения — мать и дочь. В финале епископ Флешье освобождает Юлию, но от перенесенных страданий она умирает. На протяжении всей пьесы в участии Юлии обвиняют исключительно людскую злобу, и только в последней реплике Послушницы звучат проклятия «безжалостным небесам» и предсказание, что «приближается время, когда разум отомстит за оскорбленную натуру; эти стены, воздвигнутые несправедно, падут под его мощным напором, эти ужасные логова, юдоль мучений и слез, будут засыпаны, вот тогда душа моей матери будет отомщена!» [23, р. 78]. Но эта тирада (отблеск реальных событий июля 1789 г.) в пьесе объясняется помрачением рассудка героини, а епископ молит Бога о прощении для виновных.

«Юлия» была напечатана в 1796 г., когда монастырская тема давно перестала быть новой, но осталась в восприятии современников самой мрачной из подобных пьес и самой несценичной. При этом вполне заметно ее влияние на более успешные драматические произведения того же рода. До публикации пьесу читали в парижских салонах, автор ознакомил с ней известную актрису Вестрис [23, р. XVII], партнершу Тальма и Монвеля, но перенести ее на сцену никто так и не решился. Тот же сюжет переосмыслил крупнейший драматург эпохи Мари-Жозеф Шенье в своей трагедии «Фенелон, или Монахиня из Камбре» (*Fénelon, ou les Religieuses*

de Cambrai), поставленной в феврале 1793 г. (о ней далее).

После революции театр начал осваивать монастырскую тему в комедийном ключе. В апреле 1790 г. поставлена одноактная комедия с куплетами Пьера Ложона «Монастырь, или Плоды характера и образования» (*Le Couvent, ou les Fruits du caractère et de l'éducation*), немногим позднее — комическая опера Жозефа Фьеве с музыкой Анри-Монтана Бертона «Монастырская жестокость» (*Les Rigueurs du cloître*). В отличие от более ранних драм, события в них завершаются счастливо: героини обретают свободу и любовь. Первую сыграли в Театре Нации (название Комеди Франсез в годы революции), она любопытна как чисто женская пьеса, центральные роли в ней исполнили крупнейшие актрисы старой школы — Конта, Рокур и Ланж, и она достаточно «умеренная» по содержанию. В печати отметили удивительно точное воспроизведение на сцене монастырской обстановки, облачений, характерной речевой манеры сестер и послушниц [27, р. 310–311]. В «Монастырской жестокости» акценты были расставлены жестче, монастырь символизировал принуждение, там впервые возникла актуальная развязка: ворота обители распахивались именем закона. В спектакле участвовали два хора — монахинь и солдат Национальной гвардии, они объединялись в финале, чтобы восславить «Свободу, Франции богиню» [11, р. 41]. Премьера состоялась в Комеди Итальян, и, хотя печатные отзывы не были особенно благоприятны, пьеса удержалась в репертуаре театра до 1796 г., ставилась и позднее. В октябре 1790 г. на сцене появился «Монастырь, или Вынужденный обет» (*Le Couvent, ou les Vœux forcés*) авторства Олимпии де Гуж, известной защитницы «прав женщины и гражданки», по жанру — драма, но с благополучным финалом, обусловленным вмешательством новой власти.

Быстро сложился своего рода шаблон, о чем свидетельствует отклик на премьеру «комедии с хорами» Жана-Батиста Пюжу «Монастырь, или Благодеяние закона» (*Le Couvent, ou Le bienfait de la loi*)¹ в театре Месье (на улице Фейдо) 3 марта 1791 г.: «Нечто особенное, необычайное, поначалу поражает нас и захватывает внимание, но понемногу оно делается привычным и, наконец, вызывает скуку. Так произошло со всеми „Монастырями“, представленными на разных сценах столицы: первые вызвали восторг, а теперь они производят мало впечатления. Однообразные одежды, манера говорить, зрелищные картины и даже интриги, им приличествующие, столь далеки от разнообразия, интереса и истинной ценности хорошей комедии, что человек, приверженный единой истине и прекрасному, не может долго выносить такого рода пьесы, в коих все всегда на один и тот же манер. Апостольники, вздохи, обеты, влюбленные, наряженные садовниками, изысканные, медовые, лицемерные или мистические речи — вот все, что могут предложить нам сочинения такого рода...» [29, р. 355–356]. Сходное впечатление, основанное на личном опыте, можно найти в воспоминаниях известного актера Флери²: «Все монастыри Франции переместились на сцену, и были они повсюду: никто не хотел платить, если не мог смеяться из вечера в вечер над какой-нибудь епитрахилью. <...> Каждый актер больших, малых и средних театров обязан был иметь в своем гардеробе ризу, стихарь, рясу и веревку св. Франци-

¹ Другое название пьесы «Амелия, или Монастырь». Музыка принадлежала Жан-Полю Эжиду Мартини, бывшему придворному композитору.

² Мемуары не считаются полностью аутентичными, но в их основу положены записки актера. Флери (Жозеф-Абраам Бенар, 1750–1822) выступал в Комеди Франсез с 1774 по 1818 г., особенно успешно в ролях светских щеголей, в комедийном репертуаре. В годы революции примкнул к «черным».

ска. Повсюду пели вечерню, ни один театр не мог обойтись без своего черного и белого духовенства и без своих прелатов...» [12, p. 116].

Но мода на монастырские пьесы еще не успела иссякнуть, как родился шедевр жанра: драма в прозе «Монастырские жертвы» (*Les Victimes cloîtrées*), сочинение Монвеля¹, известного актера и драматурга. Премьера прошла 28 марта 1791 г. в Театре Нации — в самый канун раскола труппы на «красных» и «черных»², — с исключительным успехом как для автора, так и для актеров.

«Монастырские жертвы» — зрелое и точно выверенное театральное произведение, вобравшее в себя удачные приемы ранних пьес на ту же тему. По мысли Э. Эстева, «в „Монастырских жертвах“ суммирован весь антиклерикальный театр за последние тридцать лет» [10, p. 115]. Там

¹ Настоящее имя Жак-Мари Буте (1745–1812). Он начал актерскую карьеру в Комеди Франсез в 1770 г., исполняя вторые роли в трагическом и комическом репертуаре, с 1772 г. писал пьесы. Ему принадлежит 8 драм и комедий, а также 15 либретто комических опер (некоторые из них ставились в России в конце XVIII и в начале XIX в.: «Добрый Лука», «Блез и Бабетта» и др.). До революции Монвель приобрел скандальную репутацию и в 1781 г. уехал в Швецию, где руководил придворной французской труппой до 1786 г. Вернулся в Париж во время революции и стал активным участником общественной жизни, ярким антиклерикалом, адептом «культы Разума»; вместе с Ф. Ж. Тальма руководил Театром Республики. При Наполеоне переменял взгляды, после отставки в 1807 г. преподавал актерское искусство. Его внебрачной дочерью была знаменитая актриса Марс (Анна-Франсуаза-Ипполита Буте).

Биография и творческий путь Монвеля наиболее полно отражены в изданиях: [15], [21]. О «Монастырских жертвах» см.: [18], [19] и др. На русский язык эта пьеса не переводилась.

² История Комеди Франсез в годы революции и раскол труппы отражены в ряде исследований на русском языке, см., в частности: [1], [2], [4].

есть не только мотив принуждения девицы к постригу, но и сюжетная параллель ему — уход в монастырь ее жениха; мотив жестокосердия родителей девицы усугубляется злодействами духовного пастыря, вожделеющего к ней. Антиклерикализм сопряжен с остроактуальной темой социального неравенства. Евгению де Сент-Альбан, графскую дочь, не захотели выдать за Дорваль, так как он простой негоциант и все его богатства не стоят благородной крови, и заперли в монастырь; в то же время г-н де Франшевилль, брат г-жи де Сент-Альбан, отказался от дворянских привилегий и занял пост мэра города, чтобы защищать интересы простых людей (их голоса слышны в начале пьесы) и разоблачать преступников.

Главный преступник, настоятель доминиканского монастыря отец Лоран, намеренно разжигает взаимное недоверие в этой семье, льстит самолюбию графини, лицемерит, преследуя свои корыстные цели. Э. Эстев указывал на узнаваемость в отце Лоране черт Тартюфа, но подчеркивал, что у этого персонажа — жадного, сластолюбивого, лицемерного и амбициозного аббата — в руках настоящая власть, за ним стоит его конгрегация. Слепо преданные ему монахи исполняют все его злодейские замыслы, жертвы исчезают без следа (Дорваль в своей темнице обнаруживает безымянный труп, его ждет та же участь) [10, p. 109–111]. В их полном подчинении соседний женский монастырь, где они удовлетворяют свои прихоти; юную Евгению там похоронили заживо. Отец Лоран — законченный социальный тип, и он весьма опасен. Монвель нашел оригинальный разворот темы пострига по принуждению, у него монахиней против воли становится не одна беззащитная Евгения. Дорваль, просвещенный деловой человек, подпадает под власть святоши, ловко манипулирующего его подавленным состоянием, и готовится отречься от мира, отдав свое состояние монахам. Финал —

освобождение монастырских жертв отрядом национальных гвардейцев во главе с г-ном Франшевилем — не выглядит у Монвеля простым заимствованием, так как происходит не только спасение влюбленных от неминуемой смерти, но и разоблачение злодеев, представляющих общественную угрозу.

Монвель организовал фабулу своей пьесы без учета единства места: в трех актах события переносятся из особняка г-на Франшевиля в приемную доминиканского монастыря, а в четвертом сцена представляет мрачное монастырское подземелье. Описательных эффектов здесь меньше, чем у Бакуляра д'Арно или Пужана, однако каждый элемент несет действенную нагрузку. Пьеса приобрела репутацию особо зрелищной (*à grand spectacle*), это отмечалось во всех рецензиях, а сам Монвель указывал на «экстраординарные затраты, которые требуются при ее постановке» [цит. по: 18, р. 224]. Для премьеры было изготовлено новое оформление в готическом стиле¹. В третьем акте, к примеру, действие переносится в обитель доминиканцев и «театр представляет зал, построенный в готическом стиле, в глубине просматривается [женский] монастырь» [16, р. 354].

Идею двойной декорации подземелья для четвертого акта Монвель вполне мог позаимствовать из «Юлии» Пужана², но у него она получилась сценически выигрышной: две темницы в двух монастырях, мужском и женском, но с общей стеной. Дорваль и Евгения не подозревают о близости друг друга, при этом оба видны и слышны зрителям, их реплики чередуются так, чтобы аудитория улавливала связь между ними и с нетерпением ожидала развязки (см. фрагмент пьесы в приложении к статье). Начальный монолог

Евгении, страдающей от голода и жажды в своем подземелье, весьма напоминает сцену безумия Юлии, так же сочетает слово и пантомиму, но героиня Монвеля, в отличие от предшественницы, молода и прелестна, ее заключение было не столь долгим, она готова воспрять к новой жизни. Белое (а не черное, как у Юлии) одеяние, огонек лампы, который она старается сберечь, суть знаки, внушающие надежду. Дорваль, запертый в склепе с двумя гробницами, обнаруживает в одной из них истлевший труп, но в другой — орудия спасения собственной жизни: «кровавые письма» и железную балку, позволяющую ему закончить рытье подземного хода, который ведет, как выясняется, в темницу его мнимо умершей невесты... В этом акте нужно было использовать много специфических предметов реквизита, в том числе «поместить в гробницы в декорациях IV акта два лоскута монашеского облачения, один с кровавыми пятнами, второй — рубаха из белого полотна» [цит. по: 18, р. 225]. Как следует из суфлерского экземпляра, соприкосновение Дорваля с истлевшим трупом, чтение им письма, извлеченного из гробницы, обыгрывалось в спектакле подробнее, чем в изданном тексте³, и должно было еще усиливать впечатление «ужасного». В подобных приемах легко усмотреть предвосхищение приемов мелодраматических. Кроме того, эффект производило пробивание каменной стены на глазах у зрителя (немногим позднее появился даже театральный термин «развязка каменщика», *le dénouement de maçon*, предполагающий разрушение на глазах у зрителей какого-нибудь бастиона или крепостной стены, в напоминание о взятии Бастилии⁴).

Первыми исполнителями «Монастыр-

³ Суфлерский экземпляр сохранился в архиве Комеди Франсез. См.: [18].

⁴ Это выражение впервые употребил А. Гримод де ла Реньер в статье о возобновлении «Монастырских жертв» в 1797 г. [13, р. 482]. См. также: [12, р. 117].

¹ Сведений о художнике-декораторе не найдено.

² Как отмечено исследователями, нечто подобное Монвель применил в своей комической опере «Рауль, господин де Креки» 1789 г.

ских жертв» в 1791 г. были актеры старой формации, мастера классического репертуара (при этом — консервативных умонастроений); критик-современник отметил, что «пьеса была сыграна со всем возможным совершенством» [28, р. 308]. Роль отца Лорана принесла успех актеру Ноде (он играл благородных отцов и иногда злодеев, был известным монархистом, конфликтовал с Тальма), не исключено, что он в чем-то симпатизировал своему герою, поэтому представил его внушительной персоной без карикатурных черт, сильным противником положительных героев. В отзывах о премьере отмечали убедительность Дазенкура в роли Пикара, старого слуги г-на Франшевиля, «воодушевленную игру» Сен-Фаля в роли отца Луи — разоблачителя монастырских козней¹, «искренность и красноречие» Ванхова в роли Франшевиля, но особо — красоту и трогательность Луизы Конта, сыгравшей Евгению, и «силу любви, иступления и отчаяния» в игре Флери — Дорваля [28, р. 308–309]. Роль Дорваля изобиловала проявлениями сильных эмоций, вербальными и пантомимическими, что отражено и в ремарках изданного текста, и дополнительно — в суфлерском экземпляре (в сцене 9 третьего акта все его движения «конвульсивны») [цит. по: 18, р. 229–230]. Флери, сказано в одной из рецензий, играл «с таким совершенством, которое мы назвали бы почти что недостижимым. Нельзя быть более правдивым, более глубоким, более естественным, более точным в выразительных оттенках...» [25]. Флери оставил за собой роль Дорваля и в последующих возобновлениях «Монастырских жертв». Более подробную характеристику его игры можно найти в статье А. Гримо де ла Реньера о спектакле 1797 г., где сказано: «Поскольку эта роль не требует ни внушительной внешности, ни особого благородства, ни стати, она вполне

в силах г-на Флери; он ее играет с превосходным разумением: слабость, чувствительность, погружение в себя, сценический опыт, великолепная ловкость, которая восполняет слабость его физических сил и будто бы удваивает их, — вот что заставляет восхищаться им и производит большое впечатление. Он в самом деле выглядит послушником, в ком скорбь пробуждает доверчивость, кому все безразлично, ибо все потеряно, и кто полагается на судьбу, потому что отчаяние внушило ему, что будущего для него нет. Все эти нюансы схвачены г-ном Флери с большим искусством» [13, р. 473–474]. Рецензент отметил, что во второй части пьесы характер Дорваля–Флери резко менялся, актер прибегал к броским контрастам: «Радость, которую он испытывает в темнице, обретая луч надежды; манера, с какой он читает кровавые письма, его усилия пробить стену, узнавание Евгении — все это передано с огромной правдивостью. Мы бы упрекнули его лишь в некотором ребячестве, особенно в первых актах...» [13, р. 474]. Других актеров 1797 г. автор статьи сравнивал с участниками премьеры в пользу последних, то есть начальный состав виделся ему непревзойденным.

Во многих трудах о театре эпохи революции воспроизведена история, случившаяся на премьере «Монастырских жертв»: в тот момент, когда отец Лоран отправлял Дорваля в темницу, один из зрителей вскочил с безумным видом и закричал на весь зал: «В преисподнюю злодея!», вызвав общее потрясение. Он быстро пришел в себя и сказал в извинение, что тоже был монахом, тоже пострадал и узнал было в отце Лоране своего настоятеля². (Есть версия, что экс-монах был подсадной у-

² Сцена была зафиксирована в газете, причем монаха призывали изложить свою историю в доказательство правдоподобия сюжета драмы [16, р. 355]; см. также: [14, р. 116–117]. Любопытно, что в разных источниках восклицание монаха передано по-разному.

¹ В одном из возобновлений эту роль играл сам Монвель.

кой, а сцена была срежиссирована самим Монвелем¹, так или иначе — она сработала.)

Отклики на премьеру демонстрируют, что больше всего потрясли публику конец третьего и четвертый акт, демонстрация несчастной судьбы монастырских жертв — это было эмоциональное воздействие, «какое не все души способны вынести, ибо недостаточно сильны», писал современник, прибегнувший в своей статье к удачной игре слов: «сюжет был скорее пугающим, чем ужасным» (*plutôt horrible que terrible*) [25]. Не однажды звучало удивление, что драма Монвеля нравится, при том что не несет прямого нравственного урока («моральная цель произведения обесценена, в наши дни низвергнуты все монастыри» [25]). Эти противоречия в критике реально показывают, что в тот момент стремительно менялась система оценок «полезности» драмы, критерии эпохи Просвещения уходили в прошлое, складывались новые отношения между сценой и залом, предвещающие романтизм.

Успех «Монастырских жертв» был настолько значителен для самих актеров, а сборы — настолько большими, что после раскола труппы эту пьесу играли и «черные», и «красные», она служила связующим звеном между группировками. Монвель вносил коррективы в текст, сообразуясь со злобой дня, усиливая антиаристократическое звучание: в 1796 г. он выпустил исправленное издание [19], которое исследовательница С. Маршан, используя выражение из мемуаров Флери, назвала «санкюлотизированным» [17, р. 24]². Вместо «слуг» там появились «обитатели дома», исчезли все упоминания титулов, Франшевиль заявлял, что «нет больше деспотизма», и т. п. Пьеса в нескольких сценических версиях сохраняла популярность до конца революционной

¹ Это разоблачение дано в кн.: [31, р. 282].

² По мнению С. Маршан, подробно изучившей различия между редакциями текста, печатными и сценическими, полностью этот вариант на сцену вынесен не был. См. также примечание к последней реплике пьесы в приложении к статье.

эпохи: в 1795–1799 гг. их ставили как минимум в десяти театрах Парижа и в провинции [17, р. 22]. Ее показывали по разным значимым поводам, с целью сбора средств, Театр Нации сыграл ее специально в тот день, когда был обнародован запрет последних из еще действовавших монашеских орденов; в 1793 г. «Монастырские жертвы» включили в перечень рекомендуемых патриотических произведений для театра [17, р. 20].

Триумф драмы Монвеля способствовал новому подъему зрительского интереса к монастырской теме, и на сцену были вынесены более серьезные, поэтические произведения. «Красная эскадра» во главе с Ф. Ж. Тальма (к которой присоединился Монвель), отколовшаяся от основной труппы Театра Нации, рискнула поставить «Меланию» Лагарпа, произведение, пользовавшееся еще до революции литературной славой (преьера 7 декабря 1791 г. в театре на улице Ришелье). Но, сказано в «Мемуарах» Тальма, «„шедевр Лагарпа“ — как обычно называли эту пьесу, имел все-таки крайне посредственный успех» [6, с. 180]. Талантливая молодая актриса Луиза Дегарсен — Мелания и сам Тальма в роли ее возлюбленного не смогли преодолеть риторической холодности пьесы. Скучный визуальный ряд, отсутствие эффектов и прямолинейная назидательность в духе ушедшей эпохи (рецензенты все еще считали нужным подчеркнуть, что «представление „Мелании“ избавило бы от многих преступлений отцов-варваров» [28, р. 308]) могли придать спектаклю старомодное звучание. Вполне возможно, что трагический выбор героини — самоубийство во избежание пострига — тем более не отвечал умонастроениям аудитории, так или иначе принявшей реальный запрет монастырей. Рецензент-современник отметил только Монвеля — исполнителя второстепенной роли кюре. Добрый священник (антипод отца Лорана в пьесе самого Монвеля), который понимает нежелание Мелании идти

в монастырь и пытается помочь ей, переубедить ее отца, в его интерпретации стал не просто носителем идеи человеколюбия, но приобрел характерные черты, личную заинтересованность в судьбе героини, страстность и выразительность [24, р. 94]. Поведение этого персонажа в спектакле оказалось наиболее созвучным реальности и потому наиболее интересным.

Неоднозначным театральным событием эпохи стала премьера на той же сцене 9 февраля 1793 г. новой трагедии Мари-Жозефа Шенье «Фенелон, или Монахини из Камбре» (*Fénelon, ou les Religieuses de Cambrai*), написанной, как и «Мелания», александрийским стихом, но в актуализированном идейно-эстетическом ключе, с благополучной развязкой и некоторыми нарушениями «единств». Шенье отталкивался от «Юлии» Пужана и от положенной в ее основу истории¹. Связь двух пьес прослеживается даже в выборе имен: главную героиню Шенье зовут Элоиза (*Héloïse*), что напоминает не только о подруге средневекового философа Абеляра², но, в первую очередь, о знаменитом романе Руссо «Юлия, или Новая Элоиза», который вдохновлял обоих драматургов. В сам сюжет Шенье привнес многое от себя, он заменил малоизвестную историческую личность, нимского епископа Флешье, на Франсуа де Салиньяка де Ла Мотт Фенелона, писателя, церковного и государственного деятеля времен Людовика XIV, которого причислял к «великим людям прошлого века» [9, р. VI]. Он приурочил события к 1697 г., когда Фенелон в статусе архиепископа прибыл во фламандский город Камбре, только что присоединенный к французским владениям. Вследствие такой подстановки остальные действующие лица, как и события, преобразились в чисто вымышленные.

¹ Об этом сказано в предисловии к пьесе: [9, р. V–VI].

² Перекличка имен обыгрывается в пьесе Шенье.

Как и у Пужана, центральными фигурами являются три обитательницы монастыря: жертва, пятнадцать лет томящаяся в подземелье (Элоиза), сочувствующая ей монахиня (Изора) и юная послушница, случайно узнавшая о тайне (Амелия), на самом деле — дочь героини. Зло воплощает собой Аббатиса, действовавшая по поручению отца Элоизы, могущественного аристократа, который покарал свою дочь за тайный брак с незнатным юношей. Но действие пьесы не ограничено монастырскими стенами. Шенье расширил пространственные рамки: два акта из пяти разворачиваются во дворце архиепископа при участии Фенелона, его друга Дельманса (военного коменданта Камбре) и жителей города, которым Фенелон оказывает beneficia.

Пространственных ремарок внутри текста нет, неизбежное описание ужасов подземелья драматург переместил в речи персонажей, придав им таким образом действенность. Амелия входит в темницу и впервые видит все собственными глазами:

Mes sens sont accablés dans cet horrible lieu.
Ces arcs, ce souterrain, ce silence,
cette ombre,
Tout porte au fond du cœur
un abattement sombre.
Sur cette pierre usée, un lugubre flambeau
Semble, de son feu pâle, éclairer un tombeau.
C'en est un. Qu'as-tu fait,
malheureuse victime?
Et comment peux-tu vivre au fond
de cet abîme?
Du pain! de l'eau! des fers!
je n'ose m'approcher³.

(«Все чувства пришли в смятение в этом ужасном месте. / Своды, подземелье, молчанье, тьма, / Все это мрачное уныние давит на сердце. / Тусклый светильник на истертом камне, / Кажется, своим бледным пламенем освещает могилу. / Вот и она.

³ Подстрочный перевод дан по кн.: [9, р. 28].

Что натворила ты, несчастная жертва? / И как можешь ты жить на дне этой пропасти? / Хлеб! Вода! Цепи! Не смею подойти».)

Но здесь важны не столько визуальные эффекты, уже знакомые по более ранним пьесам (при постановке, скорее всего, использовалась декорация подземелья, изготовленная для других спектаклей), сколько эмоциональное восприятие.

Шенье, отчасти сходно с Лагарпом, интерпретировал монастырскую историю в духе просветительской драмы идей, наполнил пьесу дискуссиями. Послушница Амелия выступает в защиту свободы жизненного выбора: в диалоге с Аббатисой, принуждающей ее к немедленному постригу, она заявляет, что пока не готова отречься от мира навсегда, что хочет узнать жизнь и что ее сомнения не преступны [9, р. 17]. Но самым красноречивым оратором выступает Элоиза. В ее уста Шенье вложил пространственные тирады, особенно значимые в четвертом акте, где она ведет диспут с Аббатисой и провозглашает, среди прочего, что люди рождены для любви, а не для ненависти, что монастыри и тюрьмы не есть творение божье, ибо «Свободу создал Бог, а рабство — человек» [9, р. 55–56]... ее аргументы и ее стиль «привели бы в восторг Вольтера» [10, р. 101–102], — заметил Э. Эстев. Зритель должен был не просто сочувствовать женщине, у которой отняли свободу, любовь, материнство, солнечный свет, но и негодовать, что общество лишилось сильной мыслящей личности. Финал, когда Элоиза — благодаря отваге своей дочери и решительности Фенелона — освобождена и воссоединяется с супругом (Дельмансом), несет в себе идею восстановления справедливости.

Драматург озаботился воссоздать историческое правдоподобие, Фенелон действует у него в рамках закона, освобождая монастырских жертв: Элоиза не была пострижена, а только спрятана от мира в темнице, Амелия — еще послушница.

Архиепископ исполняет также и просьбу Изоры о выходе из монастыря, несмотря на протесты Аббатисы. Он намерен добиться разрешения у Папы, коль скоро Изору постригли насильно: «Небеса обет не признают / Такой, что без сердечной склонности дают» [9, р. 64].

Фенелон выступает в пьесе рупором религиозной толерантности, обрушивая на Аббатису с присными обвинения в жестокости и самоуправстве, напоминая о милосердии Христа по отношению к евангельской грешнице... его речи полны характерных сентенций: «Несправедливость — вот что не прощает Небо!»; «Преступники всегда клянутся небесами!»; «Он не судил еще, зачем карать спешили?» и проч. [9, р. 61]. (При этом Аббатиса не настолько опасный противник, как отец Лоран у Монвеля.) В заключительной реплике Фенелона развернут тезис о том, что «Заглядят небеса людские преступления», а также что история Элоизы, будучи обнаружена, послужит борьбе против фанатизма, но в равной мере ею «будет атеизм пристыжен» [9, р. 76]. В революционной обстановке этот пассаж не мог не прозвучать вызывающе, как и вся линия Фенелона — представителя церковных властей; не удивительно, что правительство Робеспьера, пришедшее к власти в начале 1793 г., уже в июле наложило запрет на эту трагедию Шенье (как и на его «Тимолеона» с Тальма в заглавной роли), снятый после падения якобинской диктатуры. В дальнейшем это произведение чаще трактовали как политическое; в советских исследовательских трудах акцентировали «консервативные, пацифистские установки» автора: «Фенелон проповедует терпимость и терпеливость, причем даже не задумывается над необходимостью устранить общественный порядок, при котором возможны такие случаи, как случай с Элоизой» [5, с. 90].

Но на премьере (в исполнении бунтарской «красной эскадры») «Фенелона» хорошо приняли зрители, доля идеологи-

ческой остроты подогревала интерес¹. Распределение оказалось удачным. Опытная, разноплановая актриса Вестрис² сыграла Элоизу. Роль Дельманса, написанная специально для Тальма, исполнена возвышенной патетики, но невелика по объему и не особенно действенна (кроме сцены встречи с Элоизой в пятом акте): великий трагик закономерно не считал ее для себя принципиальной.

Основной успех достался Монвелью в заглавной роли — ему удалось представить безупречно положительного героя, наделив его характерной оригинальностью (не исключено, что роль кюре в «Мелании» стала эскизом к этой актерской работе). Невысокий, внешне невзрачный и со слабым голосом, Монвель умел быть на сцене значительным. Критик начала XIX в. писал о нем: «У него была собственная манера игры, простая и естественная. Он в высочайшей степени обладал свойством — самым, быть может, ценным в актере, — подлинной впечатлительностью, подлинным душевным пылом; именно в своей душе он черпал силу и волшебное действие своих речей. <...> Без всяких криков, без напряжения, без намека на шарлатанство, он владел тайной привлекать и увлекать» [3, с. 38]. Успех в роли Фенелона означал в той же мере и серьезные обвинения в политической неблагонадежности: «...если автор виновен, то нужно признать, что у него имеется серьезный сообщник в лице г-на Монвеля, который вложил в роль Фенелона всю тонкость, на которую он способен, и это еще мало сказать» [цит. по: 17, р. 26]. Призывы к религиозной толерантности в эпоху террора несли гораздо большую опасность, чем демонстрация преступлений свергнутого

¹ До запрета пьесе показали не менее 30 раз.

² Урожденная Франсуаза-Мария-Розетта Гурго (1743–1804), замужем за танцовщиком Анджело Вестрисом, на сцене Комеди Франсез с 1768 по 1803 г. В ее репертуаре многочисленные роли героинь в трагедии и высокой комедии.

режима, и в этом развороте классицистский «Фенелон» М.-Ж. Шенье оказался наиболее радикальным опусом на религиозную тему из всех, что были поставлены в Париже в эпоху Великой революции, но актуальным он пробыл недолго.

После 1799 г., при Наполеоне и в эпоху Реставрации антиклерикальная драматургия практически исчезла из репертуара французских театров. Только в период Июльской революции 1830 г. случилось ее краткое возрождение — на новом витке антицерковных настроений. Тогда были снова поставлены многие из рассмотренных пьес, в частности, «Монастырские жертвы» Монвеля предстали в новой редакции³ на сцене театра Порт-Сен-Мартен, цитадели романтической драмы. Роль Евгении исполнила ведущая романтическая актриса — Мари Дорваль (премьера 19 августа 1830 г.).

Многие свойства пьесы Монвеля заставляют признать ее первым (или одним из самых первых) опытом в жанре мелодрамы. Во многих исследованиях, посвященных истории и предыстории мелодрамы, «Монастырским жертвам» уделяется значимое место⁴. Г. де Пиксерекур и другие сочинители пьес тайны и ужаса использовали сценические приемы, действенность которых опробовал Монвель. Кроме того, давно выявлены связи между драмой Монвеля и готической прозой времен ее расцвета. М. Г. Льюис, один из крупнейших английских мастеров жанра, видел постановку

³ Пьеса была существенно переработана и «романтизирована», сокращена до трех актов; кому, после смерти Монвеля, принадлежала переработка, не установлено. См.: [17, р. 40–42]. С. Маршан собрала также данные о позднейших возобновлениях: провальном в 1848 г. и опытах режиссерского театра в конце XX в. [17, р. 44–45].

⁴ См., в частности: [30]. В «Антологии классической мелодрамы», изданной в Париже в 2011 г., первым номером стоят именно «Монастырские жертвы» [7, р. 31–123]. Как мелодраму рассматривали это произведение и наши историки театра в советское и постсоветское время.

«Монастырских жертв» в революционном Париже в 1791 г. Позже он сочинил свою версию под заглавием «Венони, или Послушник монастыря Св. Марка» (*Venoni, or The Novice of St. Mark's*), которая ставилась в лондонском театре Друри-Лейн в 1808 г. (события перенесены на Сицилию, вместо мэра действует вице-король, все революционные аспекты затушеваны). Но значительно интереснее Льюис преломил образ Монвеля в знаменитом романе «Монах» (1795 г.), впоследствии переведенном на французский и неоднократно инсценированном, породившем цепь подражаний... По утверждению Э. Эстева, монвелевский отец Лоран через посредство монаха Амброзио у Льюиса стал родоначальником целого семейства «черных монахов» вплоть до Клода Фролло... [см.: 10, р. 113–137]. Совершенно закономерно рассматривать «Монастырские жертвы» также и в контексте предромантической словесности рубежа XVIII–XIX вв.

Своеобразие пьесы Монвеля в том, что, будучи для современников узловым театральным произведением в своей тематической линии, антиклерикальной и революционной, место в истории искусства она закрепила за собой благодаря новаци-

ям принципиально иного рода — в области сценического языка, декорационных и актерских выразительных средств, эмоциональных контактов с аудиторией. Сама по себе антиклерикальная драма эпохи Великой французской революции может считаться лишь кратковременным выплеском накопившегося в обществе негодования против злоупотреблений клира; драма притеснителей и жертв, обретя соответствующую театральную форму, раскрыла и исчерпала ее ресурсы в контексте своего времени. Но в этом конкретно-историческом явлении, как ни парадоксально на первый взгляд, на очередном витке эволюции продемонстрировала себя непрямая, но непрерывная связь между театром и религией, подпитывавшая искусство во все века его существования. Самые интересные и художественно значимые результаты возникли тогда, когда эта связь проявлялась драматически напряженно, в конфликтах, как в эпоху Реформации и Контрреформации. Антиклерикальная драма времен Французской революции перекинула мост к романтизму, когда, к примеру, на парижских бульварах появились зрелищные «библейские мелодрамы», а в сфере высокой словесности — опыты новых мистерий.

МОНВЕЛЬ

МОНАСТЫРСКИЕ ЖЕРТВЫ

1-я редакция 1792 г.

Перевод и примечания И. А. Некрасовой

По изданию: [19].

Акт IV

Сцена первая

Сцена двойная, театр представляет две темницы, темница Евгении — со стороны королевы¹; она освещена лампой, поставленной на камень. Всю обстановку составляют

¹ Старинное (дореволюционное) французское обозначение левой стороны сцены со стороны зрителей; «сторона короля» — правая; позднее их заменили терминами *côté jardin* (букв. «сторона сада») и *côté cour* («сторона двора») соответственно. Использование в первой версии пьесы именно таких слов — одно из многих мелких свидетельств авторской «умеренности», в позднейших версиях измененных. В текстах 1796 и 1830 г. сказано нейтрально: «справа от актеров».

ветхая, дырявая подстилка, кувшинчик с маслом, глиняный кувшин, краюшка ржаного хлеба и камень, служащий пленнице изголовьем и сиденьем.

Темница Дорваля — со стороны короля, при поднятии занавеса она погружена в полную темноту; там видны две гробницы из черного камня с кольцом на каждой, чтобы можно было поднять большую плиту сверху. В глубине каждой темницы маленькая железная дверь.

ЕВГЕНИЯ (*умирающая, с непокрытой головой, волосы в беспорядке; одета в белое изорванное платье, свисающее ключьями; она лежит, это миг ее пробуждения*). О, сколь тягостен сон несчастных!..¹ Ведь и на лоне покоя не дано позабыть нам о своих страданиях и горестях! Если слабость и изнеможение, завладевшие мною, заставляют меня на миг сомкнуть глаза... то подступают страшные сны... является дрожащий призрак... сон бежит, и глаза мои открываются навстречу смерти!.. Счастлив в своих горестях тот, кто задремал... дабы вовек не пробудиться... Он был здесь... подле меня... я узнала его черты, хоть лицо было залито кровью... он тянул ко мне руки... он звал Евгению!.. Милый Дорваль! Евгения больше не твоя! Юность, сладкие надежды мои, природа, счастье и любовь, все, все погребено вместе со мной в вековой тьме... и чем я провинилась перед ними, жестокими, что они заточили меня здесь? Что я им сделала, я противилась бесчестным искушениям, я смотрела с ужасом на любовь и замыслы того гнусного человека: своей отвагой я разрушила преступные намерения его сообщницы... я хотела бежать от них обоих... я угрожала им... Господи! Тебе ведомо мое сердце... ведомо, что я бы не исполнила угрозы... И все же, о жестокие! они принудили меня отречься от мира... Я слышала, как звонил по мне погребальный колокол... видела поддельный гроб, что они выставили напоказ, дабы сострадали все, кто любил меня... Я сошла живой в обитель смерти, а бесстыдницы и святотатцы молились на глазах у народа, имели дерзость молиться над мнимой жертвой, которую в душе своей они предавали ужасным мукам... Все кончено... Мне осталось надеяться на смерть... и когда же придет она, смерть желанная? Увы! Закон природы не для меня! Не могу сосчитать ни дней, ни моих несчастий! Все смешалось в ужасной тьме, в полном молчании, что царит вокруг... Черный хлеб и мутная вода, жалкое вспомоществование, несколько месяцев служили мне мерою времени... мне приносили убогие подачки через более-менее равные промежутки времени... Порядок нарушился... эту грубую пищу приносят все реже и реже... К чему она? Я бы перестала жить... не страдала бы более. (*Она обходит свою темницу, шатаясь, опираясь на стены.*) Ах! Напрасно я обхожу ее... изнемогаю среди этих мерзких стен... выхода нет... нет... (*Она останавливается и размышляет.*) Увы! Была единая надежда! Мне виделся исход моих злосчастий, и эта иллюзия поддерживала мои силы. (*Она направляется к той стене темницы, что отделяет ее от темницы доминиканцев.*) Там... там... стучали... казалось, что кто-то непрерывным и тяжким трудом пытался было проложить путь ко мне... но больше ничего не слышно... О, сколько слез я пролила с тех пор, как этот утешительный стук прекратился!.. А вдруг, говорила я, еще одна узница, как я... жаждет свободы, ее сострадание вернет свободу и мне... (*Она прислушивается.*) Нет... ничего более не слышно... она мертва, злополучная!.. или, может быть,

¹ Для адаптации текста для романтической сцены характерна эта реплика Евгении в версии 1830 г.: «Ах! Ах! Как же тягостен был мой сон!..», — появление междометий, замена третьего лица на первое. Весь монолог сокращен почти наполовину.

она свободна... Господи! благодарю тебя за нее... мертва она или свободна, но она счастлива! А я... я!

Она обращает свой взор к лампе, которая испускает теперь лишь слабый свет, и кидается в ту сторону настолько быстро, насколько позволяют ей оставшиеся силы, добирается до камня, где находятся кувшин для воды и черный хлеб.

Как! Ничего... ничего... *(Берет хлеб, смотрит на него и кладет обратно на камень.)*
О родные мои! Милые, родные мои... вы принесли меня в жертву... Могильный холод! Последний миг... неужто он наступил... Дорваль! Милый Дорваль! *(Она лишается чувств от слабости.)*

Сцена II

Дверь темницы доминиканцев открывается, видно, как входит отец Амбруаз, отец Анастас ставит лампу на камень.

ОТЕЦ АМБРУАЗ. Нет, говорю я вам, эта недоступна, искать будут напрасно, никто и никогда ее не обнаружит.

ОТЕЦ АНАСТАС. А если господин Франшевиль, если отец Луи, который от нас ускользнул...

ОТЕЦ АМБРУАЗ. Отец Луи никогда не пользовался нашим доверием, никогда не был посвящен в наши тайны, он не может знать ни этой темницы, ни путей, что к ней ведут, так что не опасайтесь. О Дорвале, я думаю, будут спрашивать... «его рассудок помутился... он бежал... мы знать не знаем, куда могло завести его безумие». Пусть настаивают... «Ищите»... И все поиски будут тщетны... Будьте покойны... наступает ночь, свидетелей у нас нет, все спят крепким сном... Идемте, настал миг мщения.

(Они выходят, оставив дверь в темницу открытой.)

Сцена III

ЕВГЕНИЯ *(едва приподнимаясь)*. Что это? я все еще дышу? Что? Не настал еще последний миг... он всего лишь отсрочен... *(Она вновь опускает голову на камень, лежащий подле нее.)*

Сцена IV

Отец Лоран, отец Амбруаз, отец Анастас, отец Андре, Дорваль.

Трое монахов тащат Дорваля, его рот завязан платком, он слабо сопротивляется, как человек, у которого нет больше сил, отец Лоран выходит на сцену первым.

ОТЕЦ ЛОРАН *(Дорвалю)*. Ненавистный, избывай здесь преступление, коего сердце мое никогда не должно простить... живи, чтоб умирать каждую минуту дня... дня, которого ты больше не увидишь. *(Делает знак монахам выйти.)* Прощай навеки!.. *(Произнося эти слова, он запирает дверь темницы: слышно, как поворачиваются ключи в тяжелых замках и задвигаются железные засовы.)*

Сцена V

Евгения в своей темнице, Дорваль — в своей.

Дорваль, все еще с платком во рту, распростерт на земле, он почти что лишился чувств; в течение предыдущей сцены у него вырывались только глухие вздохи и неразборчивые слова.

ЕВГЕНИЯ (*по-прежнему сидит на камне, на который опустилась, очнувшись от своего забытья*). О, с какой радостью оставила бы я эту брэнную оболочку! Вернула бы земле эту горстку праха, что была оживлена на миг, дабы страдать и проклинать свое существование.

ДОРВАЛЬ (*приподнимаясь, опирается на руку, срывает платок*). Где я? Куда они подевались?.. Глаза мои затуманены... ничего не видят... в голове моей отяжелевшей нет мыслей...

ЕВГЕНИЯ. Что стало с ним? Быть может, увы... он плачет нынче над могилою той... что еще жива... и живет ради любви к нему.

ДОРВАЛЬ. Мрак рассеивается... мой дух воспрял... ко мне возвращаются силы... мысли возрождаются... (*С силой.*) О, дорогая моя Евгения!

ЕВГЕНИЯ. Что ж... эта дверь более не отворится... никогда... никогда...

ДОРВАЛЬ (*осматриваясь вокруг себя*). Своды... непроницаемые стены... железная дверь... и ничего... (*Он обходит свою темницу, кажется, что ищет какое-нибудь орудие, чтобы сокрушить двери, пытается вырвать железную решетку.*) Напрасные усилия! Бессильная ярость!.. отчаянье! отчаянье... (*Падает, обессиленный, на камень.*)

ЕВГЕНИЯ. Уже давно никто не появлялся... нет, нет, они не придут больше... мои муки смягчили их мщение... их милосердие позволит мне умереть.

ДОРВАЛЬ (*живо подымаясь*). Но есть Бог... и он страдал... он допустил... чтобы священники! его служители!.. те, кто доносит до нас слово Божие... (*С усиленной яростью.*) Нет, нет. (*Снова падает под грузом своих мыслей и опирается на стену, отделяющую его от Евгении.*)

ЕВГЕНИЯ (*обращает взгляд к лампе, что едва светит, и бросается в ту сторону со всею живостью, что позволяет остаток ее сил*). Она вот-вот погаснет... ах! Господи! О, не покидай меня и ты, мое единственное утешение, огонек живой, благодатный свет, ты один живешь подле меня в этой ужасной могиле.

ДОРВАЛЬ (*мечется по своей темнице, проявляя признаки ярости и исступления*). Преступление... и благой промысел! Преступление... и Господь всемогущий! Господь, коего я не могу постичь! Могущество Господне и его творения приводят меня в замешательство и возмущают мой разум... я не просил тебя даровать мне жизнь, ты предвидел мою горькую судьбу и все же бросил меня на землю... ты толкнул меня в самую бездну... заведи хотя бы сознание... избавь меня от мыслей... они лишь усиливают боль, распалют ярость и внушают моей душе святотатственное сомнение и ужасающие богохульства¹. (*Снова падает на камень.*)

¹ Показательный пример того, как изменился текст в версии 1830 г.: в этой реплике сохранены только начало и конец.

ЕВГЕНИЯ. Дорваль! Дорваль! Сколько раз твое имя билось об эти страшные своды... увы! Ты свободен, вокруг тебя соблазны. *(Она опирается о соединительную стену.)*

ДОРВАЛЬ *(озираясь вокруг)*. Две гробницы!.. одна для меня... мой последний приют... вот он. *(Он опирается на ту, которую указал, и продолжает.)* Вот здесь все и завершится, злодейство, преступления людские, ужасное отмщение... вот здесь все и кончится... все... *(Подходит и прислоняется к стене, что отделяет его от Евгении.)*

ЕВГЕНИЯ. Но что со мною? Невольное волнение... непонятное чувство.

ДОРВАЛЬ. Что я вижу? ...на этой плите... вырезано... О небо! *(Читает.)* «Ищите... надейтесь...» *(С воодушевлением.)* Надейтесь! На что надеяться? Великий Боже! во мраке отчаяния...

ЕВГЕНИЯ. Сердце мое ожило... оно трепещет... неизвестная сила, чувство, что я не могу назвать, сверхъестественная сила будто бы призывает меня к жизни!

ДОРВАЛЬ *(мечется по своей темнице)*. Неважно... поищем... пройдем... поглядим... *(Он подымает крышку, которая прислонена к стене, и обнаруживает могилу, со страшным воплем, в ужасе.)* Небо! Мертвец!

ЕВГЕНИЯ. О мои воспоминания! Единственное благо, что они не сумели отнять... не покидайте меня.

ДОРВАЛЬ. Неужто вокруг меня одни обломки?.. Одежда... кровавые письма... прочтем. *(Читает.)* «Кто бы ты ни был, воспользуйся моими тщетными усилиями». *(Прерываясь.)* Благое небо! *(Продолжает.)* «За двадцать лет, что я томился здесь, мне удалось выломать железную балку, что прикрепляет эту гробницу к стене... ты отыщешь ее под обломками». *(Он роется в могиле, вытаскивает оттуда железную балку, восклицает.)* Вот она!.. *(Продолжает читать.)* «Моя работа скрыта под одним из камней в кладке, узнай его по кровавой отметине». *(Оглядывается и замечает камень с пятнами крови.)* Вот он! Я вижу его! *(Продолжает чтение.)* «Вынй этот камень, и вскоре ты сможешь закончить мою работу; я умираю, прощай... думай обо мне с жалостью и с любовью».

Он бросается на колени посреди темницы, воздевая руки и глаза к небу.

Господи, я богохульствовал, Господи, я в тебе усомнился, проклинал тебя... Прости, прости мне, великий Боже!.. милосердие твое да превзойдет мою неблагодарность! Милостивый Боже, яви свое могущество! Заверши... заверши деяние твое.

ЕВГЕНИЯ. Дар небесный, любезная надежда, ты покинешь меня вместе с жизнью.

ДОРВАЛЬ *(подымается, хватая железную балку, бросается к стене и пробует вывернуть камень из стены)*. Вот он, это он. Да, я вырвусь на свободу!.. Падите, ужасные стены, падите... *(Останавливается на миг, опираясь на железную балку.)* О мои силы, не покидайте меня... восстаньте! смелее! *(Он принимается за работу, камень падает.)*

ЕВГЕНИЯ *(вскрикивая)*. Небо! что я слышу?

ДОРВАЛЬ *(работает, камни отделяются)*. Мои желания исполнились... удвоим усилия.

ЕВГЕНИЯ *(бросается к стене, у которой трудится Дорваль)*. Те же звуки! *(Падает на колени.)* Боже милосердный! если мои долгие мучения умерили твой гнев... не

покидай меня! сжался над тою, что взывает к тебе... ты знаешь, я не заслужила этих мук... Смилуйся, смилуйся! Господи! Даруй мне жизнь второй раз!

ДОРВАЛЬ. Свобода! свобода! Дай мне сил! (*Камни падают.*)

ЕВГЕНИЯ. Голос! Я слышу его... он отзывается в моем сердце!

ДОРВАЛЬ (*останавливаясь*). Что-то послышалось? (*Трудится с еще большим усердием.*)

ЕВГЕНИЯ (*пытаясь руками вырвать камни со своей стороны*). Я помогу тебе... Ах, мои руки слабы... безнадежно!.. о нет, я не могу...

В темнице Евгении падает один камень, открывая просвет между двумя темницами.

ЕВГЕНИЯ (*видя падающий камень*). Благое небо!

ДОРВАЛЬ (*удивленно*). Я слышал крик.

ЕВГЕНИЯ (*бросаясь к проломленной стене*). Кем бы вы ни были, сжальтесь надо мною... спасите меня... спасите...

ДОРВАЛЬ. Женщина! ах, Боже мой! Мужайтесь, сударыня, мужайтесь! Еще мгновение и мы свободны!

ЕВГЕНИЯ. Что он сказал? Этот голос! Возможно ли? (*Она смотрит; второй камень вываливается и увеличивает просвет. Она замечает Дорваля, поднеся поближе свою лампу.*) Это он! Умираю... (*Она падает и простирается на земле; ее лампа гаснет.*)

ДОРВАЛЬ (*трудится со все большей энергией*). Без сомнения, еще одна жертва... я освобожу ее или погибну вместе с нею!

Камни падают; он проникает в темницу Евгении, которая лежит без чувств, ее волосы закрывают все лицо; он останавливается у пролома и, видя, что ему не отвечают, возвращается в свою темницу, берет лампу и приближается к Евгении.

Темница!.. Несчастливая... она лишилась чувств... ах, придите же в себя... очнитесь! Пусть ваш освободитель, ваш друг не внушает вам страха.

Дорваль ставит свою лампу на камень; он на коленях подле Евгении, осторожно поднимает ее, поддерживая левой рукой, а правой отводит с ее лица длинные волосы, она приходит в себя.

ДОРВАЛЬ (*со страшным криком*). Евгения! Господи, это она, Евгения!

ЕВГЕНИЯ (*открывая глаза*). Кто зовет меня? Он!

ДОРВАЛЬ. Евгения!

ЕВГЕНИЯ. Милый Дорваль!

ДОРВАЛЬ. Ты жива!

ЕВГЕНИЯ. Ты снова со мною!

ДОРВАЛЬ. Негодяи! Сколько страданий они причинили тебе!

ЕВГЕНИЯ. Страданий? Ах, скажи, что ты любишь меня... Я все позабуду.

ДОРВАЛЬ. Как не любить! Жизнь моя!.. Милая супруга! Вставай... обрети надежду... помоги мне разбить свои и твои окопы. Свобода, жизнь и счастье — вот цена наших усилий.

ЕВГЕНИЯ. У меня отняли надежду, одна любовь поддерживала меня, одолевала предсмертные муки... а теперь, когда ты со мной, могут ли быть в моей душе уныние и слабость.

Шум.

ДОРВАЛЬ. Небо! Что я слышу? (*Со стороны темницы Дорваля слышатся крики, шум, гул, который все усиливается.*)

ЕВГЕНИЯ. Неясные голоса... громкие крики...

ДОРВАЛЬ. Нас обнаружили?

ЕВГЕНИЯ. Ах, мы погибли!

ДОРВАЛЬ. Толпа приближается к дверям моей темницы... Прощай... навеки.

ЕВГЕНИЯ. Как мне покинуть тебя?

ДОРВАЛЬ. Остайся здесь...

ЕВГЕНИЯ. Ничто кроме смерти не разлучит нас.

Дорваль возвращается в свою темницу, увлекая за собой Евгению, которая не отпускает его; он вооружается железной балкой, послужившей ему для пробивания стены. Евгения хватает два камня, Дорваль стоит перед нею, подняв руку. Вокруг них обломки стены. Гробница, где находится мертвец, открыта. Снаружи слышен громкий крик отца Луи.

ОТЕЦ ЛУИ. Вот дверь в темницу, я нашел ее... это здесь, смелее, друзья мои... Ломайте... бейте... крушите... Смелее, смелее.

Дверь темницы падает, первым входит отец Луи, ведущий за собой господина де Франшевиля в облачении мэра города; за ними следуют национальные гвардейцы, вооруженные ружьями и топорами; затем входят господин и госпожа де Сент-Альбан, Пикар и все домочадцы, муниципальные служащие и солдаты заполняют обе темницы.

Сцена VI и последняя

Евгения, Дорваль, отец Луи, г-н де Франшевиль, г-н и г-жа де Сент-Альбан, муниципальные служащие, Национальная гвардия, Пикар, все домочадцы, народ.

ОТЕЦ ЛУИ (*указывая на Дорваля г-ну де Франшевилю*). Вот он, несчастный! Вот он!

ДОРВАЛЬ. О небо!

Г-Н ДЕ СЕНТ-АЛЬБАН (*с распростертыми объятьями*). О друг мой!.. (*Он замечает Евгению и отступает на шаг.*) Что я вижу?

ЕВГЕНИЯ (*бросаясь ему на шею*). Это я, Евгения!

Г-Н И Г-ЖА ДЕ СЕНТ-АЛЬБАН. Дочь моя!.. дочь моя... моя Евгения!

ЕВГЕНИЯ (*обнимая своего отца*). О матушка! Матушка! Взгляните на меня... не проклинайте меня.

Г-ЖА ДЕ СЕНТ-АЛЬБАН (*придя в себя*). Проклинать тебя! О благие небеса!.. Вам известно мое преступление и вот как вы караете меня!.. (*Она припадает к коленям своей дочери.*) Прости свою мать... прости ее!..

ЕВГЕНИЯ. Прижмите меня к сердцу!

Они замирают в объятиях друг друга, все домохадцы толпятся вокруг Евгении, которая одаряет всех ласками.

Г-Н ДЕ СЕНТ-АЛЬБАН. Сограждане мои! Вы видите благодеяния закона. Судите, сколь чудовищные злоупотребления разрушил он. Теперь вам известно, что вот этот злодей долгое время пользовался вашим доверием и уважением. Власть его теперь уничтожена в этом ужасном месте, и ответственный за все жестокости понесет должное наказание¹.

Г-ЖА ДЕ СЕНТ-АЛЬБАН. Дочь моя, Евгения, каким же чудом?

ОТЕЦ ЛУИ. Вы все узнаете... но барышня страдала так долго. Идемте, уведем ее из этих ужасных стен!

ДОРВАЛЬ (*сжимая в объятиях отца Луи*). Друг мой! мой освободитель!

Г-Н ДЕ ФРАНШВИЛЬ. Мы всем обязаны ему... без него мы никогда бы не обнаружили вход в эти недоступные темницы.

ОТЕЦ ЛУИ. Они так старались скрыть все от моих глаз. Но они ненавидели меня, я опасался их мести. Верное подозрение побудило меня пойти им вслед, проследить за их действиями и спуститься незамеченным до самых дверей этих устрашающих темниц.

ЕВГЕНИЯ (*отцу Луи*). Ах, как я вам благодарна!

Г-ЖА ДЕ СЕНТ-АЛЬБАН. Вся моя жизнь...

Г-Н ДЕ СЕНТ-АЛЬБАН. Моя дружба, мое состояние...

ВСЕ. Наши сердца, все наши сердца...

ОТЕЦ ЛУИ. Я охранял невинность, я встал на защиту человеческого достоинства, я исполнил свой долг, я вознагражден... Уйдем же, уйдем из этих ужасных мест.

Г-Н ДЕ ФРАНШВИЛЬ. Идемте, друзья мои, поспешим все вместе к алтарям возблагодарить Господа, соединившего нас, Господа милосердного, который позволяет ныне очистить служение ему от постыдных злоупотреблений, его принижавших; Господа, кто допускает порой минутное торжество злодеев, чтобы показать свою справедливость, но не позволяет, чтобы мы в своих суровых суждениях перепутали хорошего человека, образец добродетели, предмет нашего уважения и чести, с негодяем, способным предать веру, но не способным очернить ее².

Конец.

¹ Эта реплика в версии 1830 г. исчезла, а сцена в целом сильно сокращена.

² В версии 1796 г. вместо тирады Франшевиля продолжена реплика отца Луи: «...Уйдем из этих ужасных мест... Вы соединитесь вечными узами, а я пойду рушить цепи, которыми столь долго сковывало меня насилие. Мне навязали потребность в эгоизме, обязанность лгать, закон лицемерия. Благодетельный декрет возвращает меня к правде, к моей родине, к природе!...» (*Занавес падает.*)

В версии 1830 г. слова Франшевиля сокращены до минимума, упоминания «злоупотреблений» изъяты: «Идемте, друзья мои, поспешим все вместе к алтарям возблагодарить Господа, который не допустит, чтобы мы в своих суровых суждениях перепутали хорошего человека, образец добродетели и чести, с негодяем, способным предать веру, но не способным очернить ее».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Дейч А. И.* Красные и черные. Москва; Ленинград: Искусство, 1939. 124 с.
2. *Дейч А. И.* Франсуа Жозеф Тальма. Москва: Искусство, 1973. 248 с.
3. *Жоффруа Ж.* Монвель как актер // *Гитelman Л. И.* Зарубежное актерское искусство XIX века: Франция. Англия. Италия. США. Санкт-Петербург: СПбГУП, 2002. С. 37–38.
4. *Zinger G. P.* На раскаленных подмостках истории: Парижская сцена, трибуна и улица революционной поры (1789–1799). Очерки: [Электронный ресурс]. URL: <http://www.oldcancer.narod.ru/History/Ztfr.htm> (дата обращения: 02.03.2022).
5. *Обломиевский Д. Д.* Литература Французской революции 1789–1794 гг.: Очерки. М.: Наука, 1964. 356 с.
6. *Тальма Ф. Ж.* Мемуары. Москва; Ленинград: Academia, 1931. 366 с.
7. Anthologie du mélodrame classique / Ed. par P. Brooks, M. F. Sfar. Paris: Classiques Garnier, 2011. 1273 p.
8. *Baculard d'Arnaud F. T. M. de.* Euphémie, ou Le Triomphe de la religion. Paris: Le Jay, 1768. X, 91 p.
9. *Chénier M.-J.* Fénélon, ou les Religieuses de Cambrai. 2-e éd. Paris: Maradan, 1794. 76 p.
10. *Estève E.* Le Théâtre «Monacal» sous la Révolution, ses précédents et ses suites // *Estève E.* Études de littérature prér romantique. Paris: Champion, 1923. P. 83–137.
11. *Fiévée J.* Les Rigueurs du cloître. Paris: Imp. de l'auteur, 1790. 42 p.
12. *Fleury.* Mémoires de Fleury de la Comédie française. 2e sér. 1789–1820. Paris: A. Delahays, 1847. 439 p.
13. *Grimod de la Reynière A. B. L.* Théâtre de la rue Feydeau. Comédie François: Pièce remise // Le Censeur dramatique, ou Journal des principaux théâtres de Paris et des départemens. 1797. T. 1. P. P. 472–484.
14. *Jauffret E.* Le théâtre révolutionnaire, 1788–1799. Paris: Furne, Jouvet et C^{ie}, 1869. 431 p.
15. *Laplace R.* Monvel: Un aventurier du théâtre au siècle des Lumières. Paris: Champion, 1998. 415 p.
16. [Les Victimes cloîtrées au Théâtre de la Nation] // Chronique de Paris. 1791. N° 89. 30 mars. P. 354–355.
17. *Marchand S.* Introduction // *Monvel.* Les Victimes cloîtrées / Ed. par S. Marchand. London: Modern Humanities Research Association, 2011. P. 7–91.
18. *Marchand S.* Un théâtre de l'effraction: images scéniques et imaginaire du spectateur dans «Les Victimes cloîtrées» de Monvel (1791) // Théâtre et imaginaire: Images scéniques et représentations mentales (XVIe–XVIIIe siècles) / Ed. par V. Lochert, J. de Guardia. Dijon: Éditions universitaires de Dijon, 2012. P. 221–231.
19. *Monvel.* Les Victimes cloîtrées. Nouvelle éd., revue et corrigée. Paris: Barba, 1796. 77 p.
20. *Monvel.* Les Victimes cloîtrées / Ed. par S. Marchand. London: Modern Humanities Research Association, 2011. 241 p.

REFERENCES

1. *Dejch A. I.* Krasnye i chernye. Moskva; Leningrad: Iskusstvo, 1939. 124 s. (In Russ.)
2. *Dejch A. I.* Fransua Zhozef Talma. Moskva: Iskustvo, 1973. 248 s. (In Russ.)
3. *Zhoffrua Zh.* Monvel kak akter // *Gitelman L. I.* Zarubezhnoe akterskoe iskusstvo XIX veka: Franciya. Angliya. Italiya. SShA. Sankt-Peterburg: SPbGUP, 2002. S. 37–38. (In Russ.)
4. *Zinger G. R.* Na raskalennyh podmostkah istorii: [Electronic resource]. URL: <http://www.oldcancer.narod.ru/History/Ztfr.htm> (data obrasheniya: 02.03.2022). (In Russ.)
5. *Obломиевский Д. Д.* Literatura Francuzskoj revolyucii 1789–1794 gg.: Ocherki. Moskva: Nauka, 1964. 356 s. (In Russ.)
6. *Talma F. Zh.* Memuary. Moskva; Leningrad: Academia, 1931. 366 s. (In Russ.)
7. Anthologie du mélodrame classique / Ed. par P. Brooks, M. F. Sfar. Paris: Classiques Garnier, 2011. 1273 p.
8. *Baculard d'Arnaud F. T. M. de.* Euphémie, ou Le Triomphe de la religion. Paris: Le Jay, 1768. 91 p.
9. *Chénier M.-J.* Fénélon, ou les Religieuses de Cambrai. 2-e éd. Paris: Maradan, 1794. 76 p.
10. *Estève E.* Le Théâtre «Monacal» sous la Révolution, ses précédents et ses suites // *Estève E.* Études de littérature prér romantique. Paris: Champion, 1923. P. 83–137.
11. *Fiévée J.* Les Rigueurs du cloître. Paris: Imp. de l'auteur, 1790. 42 p.
12. *Fleury.* Mémoires de Fleury de la Comédie française. 2e sér. 1789–1820. Paris: A. Delahays, 1847. 439 p.
13. *Grimod de la Reynière A. B. L.* Théâtre de la rue Feydeau. Comédie François: Pièce remise // Le Censeur dramatique, ou Journal des principaux théâtres de Paris et des départemens. 1797. T. 1. P. P. 472–484.
14. *Jauffret E.* Le théâtre révolutionnaire, 1788–1799. Paris: Furne, Jouvet et C^{ie}, 1869. 431 p.
15. *Laplace R.* Monvel: Un aventurier du théâtre au siècle des Lumières. Paris: Champion, 1998. 415 p.
16. [Les Victimes cloîtrées au Théâtre de la Nation] // Chronique de Paris. 1791. N° 89. 30 mars. P. 354–355.
17. *Marchand S.* Introduction // *Monvel.* Les Victimes cloîtrées. London: Modern Humanities Research Association, 2011. P. 7–91.
18. *Marchand S.* Un théâtre de l'effraction: images scéniques et imaginaire du spectateur dans «Les Victimes cloîtrées» de Monvel (1791) // Théâtre et imaginaire: Images scéniques et représentations mentales (XVIe–XVIIIe siècles) / Ed. par V. Lochert, J. de Guardia. Dijon: Éditions universitaires de Dijon, 2012. P. 221–231.
19. *Monvel.* Les Victimes cloîtrées. Nouvelle éd., revue et corrigée. Paris: Barba, 1796. 77 p.
20. *Monvel.* Les Victimes cloîtrées / Ed. par S. Marchand. London: Modern Humanities Research Association, 2011. 241 p.

21. *Monvel*. Théâtre, discours politiques et réflexions diverses / Ed. par R. Laplace. Paris: Champion, 2001. 383 p.

22. Nouvelles littéraires // Mercure Français. 1791. № 52. 24 déc. P. 104–105.

23. *Pougens Ch.* Julie, ou la Religieuse de Nismes. Paris: Du Pont, [1796]. XIX, 79 p.

24. Spectacles // Mercure de France. 1791. 17 déc. P. 91–94.

25. Théâtre de la Nation // Gazette nationale ou Le Moniteur universel. 1791. 1 avril. P. 374.

26. Théâtre de la Nation // L'Esprit des journaux français et étrangers. 1790. T. III. P. 345–348.

27. Théâtre de la Nation // L'Esprit des journaux français et étrangers. 1790. T. VI. P. 308–311.

28. Théâtre de la Nation // L'Esprit des journaux français et étrangers. 1791. T. V. P. 300–309.

29. Théâtre de Monsieur // L'Esprit des journaux français et étrangers. 1791. T. IV. P. 353–356.

30. *Van Bellen V. C.* Les origines du mélodrame. Utrecht: A. Nizet et M. Bastard, 1927. 215 p.

31. *Welschinger H.* Le Théâtre de la Révolution: 1789–1799. Paris: Charavay Frères, 1880. 524 p.

21. *Monvel*. Théâtre, discours politiques et réflexions diverses / Ed. par R. Laplace. Paris: Champion, 2001. 383 p.

22. Nouvelles littéraires // Mercure Français. 1791. № 52. 24 déc. P. 104–105.

23. *Pougens Ch.* Julie, ou la Religieuse de Nismes. Paris: Du Pont, [1796]. XIX, 79 p.

24. Spectacles // Mercure de France. 1791. 17 déc. P. 91–94.

25. Théâtre de la Nation // Gazette nationale ou Le Moniteur universel. 1791. 1 avr. P. 374.

26. Théâtre de la Nation // L'Esprit des journaux français et étrangers. 1790. T. III. P. 345–348.

27. Théâtre de la Nation // L'Esprit des journaux français et étrangers. 1790. T. VI. P. 308–311.

28. Théâtre de la Nation // L'Esprit des journaux français et étrangers. 1791. T. V. P. 300–309.

29. Théâtre de Monsieur // L'Esprit des journaux français et étrangers. 1791. T. IV. P. 353–356.

30. *Van Bellen V. C.* Les origines du mélodrame. Utrecht: A. Nizet et M. Bastard, 1927. 215 p.

31. *Welschinger H.* Le Théâtre de la Révolution: 1789–1799. Paris: Charavay Frères, 1880. 524 p.

Правила публикации статей в научном журнале Российского государственного института сценических искусств «Театрон»

Для публикации принимаются статьи, ранее не опубликованные и не находящиеся на рассмотрении в других печатных и электронных изданиях.

Все материалы направляются в редакцию в электронном виде. Рекомендуемый объем статей — от 8 до 20 страниц текста (через 1,5 интервала), включая список литературы. Текст набирается в формате Microsoft Word. Параметры набора: шрифт Times New Roman, кегль 12, интервал 1,5. Страницы в статье нумеруются.

СТРУКТУРА СТАТЬИ

Статьи оформляются следующим образом. Сначала дается УДК; затем на русском языке — инициалы и фамилия автора/авторов; название статьи, полное название организации(ций), где выполнена работа и ее (их) адрес; сведения об ученой степени, звании; электронный адрес автора.

Далее — аннотация статьи, которая должна быть структурирована, т. е. отражать кратко проблему исследования и ее состояние, цель работы, методы, результаты и заключение. Аннотация должна быть понятна без обращения к самой публикации как независимый от статьи источник информации. Она должна отвечать следующим критериям: информативность (не содержать общих слов); содержательность (отражать основное содержание статьи: задачи работы, методы, главные результаты исследований); последовательность изложения.

Ключевые слова (не более 10 слов и не более двух слов в сочетаниях) должны отражать основное содержание статьи, повторять термины из текста статьи и по возможности не повторять термины заглавия; следует помнить, что эти слова должны облегчить поиск статьи средствами информационно-поисковой системы.

Далее та же информация и в том же порядке приводится на английском языке.

Примечания к тексту оформляются как постраничные сноски, нумерация сквозная.

После текста статьи в списке литературы (под заголовком «Литература») ссылки на источники нумеруются последовательно, в алфавитном порядке. В список должны входить только опубликованные работы. Ссылки на литературу приводятся в тексте в квадратных скобках с указанием номера источника цитирования и страницы (например: [1, с. 27]). Статья должна содержать ссылки на все работы, приведенные в списке литературы. Количество самоцитирований должно быть не более 10–12% от общего количества ссылок на оригинальные источники.

Все поступающие материалы проходят проверку на отсутствие заимствований в соответствии с этическими правилами публикаций.

Статьи, не соответствующие указанным требованиям, рассматриваться не будут. При работе над рукописью редакция по согласованию с автором вправе ее сократить. Автор, подписывая статью и направляя ее в редакцию, тем самым передает авторские права на издание этой статьи журналу «Театрон».

Редакция оставляет за собой право не рассматривать рукопись статьи в случае выявления ее несоответствия настоящим правилам.

**Российский государственный институт
сценических искусств
предлагает следующие издания:**

Фильштинский В. М.

Театральная педагогика. Дни и годы. — СПб.: Изд-во РГИСИ, 2022. — 560 с.: ил.

В предлагаемой читателям книге известный театральный режиссер и педагог, профессор Российского государственного института сценических искусств Вениамин Фильштинский вновь обращается к теории и практике этюдного воспитания актеров. Здесь нет отвлеченного теоретизирования: размышляя над страницами трудов М. О. Кнебель и К. С. Станиславского в поисках ответа на вопрос, что же такое этюдный метод, автор никогда не упускает из вида живой процесс обучения актеров и режиссеров, поэтому органической частью этих размышлений становятся педагогические дневники, опыт учителей и коллег, скрупулезный анализ успехов и ошибок. Нет в этой книге и окончательных ответов — поиск продолжается.

Книга адресована всем, кому дорог театр, — теоретикам и практикам, театральным педагогам, нынешним и будущим студентам, актерам и режиссерам.

В 2022 году книга стала лауреатом премии в области литературы о театре «Театральный роман».

Каминский А. С.

**Теория и практика монтажа: Учебное пособие.
— СПб.: Изд-во РГИСИ, 2023. — 224 с.**

Учебное пособие соответствует требованиям ГОС ВПО для 55.05.01 Режиссура кино и телевидения, специализация (образовательная программа) «Режиссер телевизионных фильмов, телепрограмм, педагог».

Главной целью пособия является систематизация знаний студентов по ключевым темам курса «Теория и практика монтажа». При изучении основной дисциплины «Режиссура» студенты могут использовать предложенный в книге материал при выполнении учебных практических работ, прохождении производственной практики и подготовке к экзаменам по режиссуре и монтажу. Включенные в пособие практические упражнения — съемочно-монтажные этюды — дают возможность поэтапно освоить законы, основные правила и приемы монтажа.

Книга адресована студентам 1–3 курсов, изучающим монтаж, а также преподавателям и практикам.

**Теория и практика сценической речи:
Коллективная монография. Вып. 3 / Отв. ред. Ю. А. Васильев;
ред.-сост. Л. Д. Алфёрова. — СПб.: Изд-во РГИСИ, 2023.
— 312 с.**

Настоящее издание продолжает серию коллективных монографий кафедры сценической речи Российского государственного института сценических искусств, носящих единое название «Теория и практика сценической речи». Предшествующие выпуски были опубликованы в 2005 и 2007 гг. За пятнадцать лет после выхода последней книги многое изменилось в жизни драматического театра. Постепенно внедряются в учебный процесс театральной школы новые технологии речевого обучения студентов, появляются оригинальные точки зрения на речевое творчество актеров, углубляются и совершенствуются апробированные методы и приемы педагогического творчества.

Данная коллективная монография посвящена памяти замечательного театрального педагога, родоначальника ленинградской–санкт-петербургской школы сценической речи А. Н. Куницына. В издании принимают участие его ученики и последователи, а также ведущие речевые педагоги московских театральных вузов.

Монография адресована студентам, аспирантам и педагогам театральных школ, актерам и режиссерам драматического театра и широкому кругу специалистов, интересующихся вопросами речевой культуры театра и общества.

**Сёмкин А. Д. Чехов. Зоценко. Довлатов: В поисках смысла.
— СПб.: Изд-во РГИСИ, 2023. — 360 с.**

Древнейший и центральный вопрос философии о предназначении человека, о смысле существования часто воспринимается как квинтэссенция философской рефлексии вообще. Размышления не очень похожих на первый взгляд писателей, А. П. Чехова, М. М. Зоценко и С. Д. Довлатова, на эту вечную тему и отражение в их творчестве тесно связанных между собой мотивов смысла (бессмысленности) жизни, цели (бесцельности) человеческого бытия, жизненного успеха или неуспеха — главная тема этой книги. Главная, но не единственная: в нее вошли также тексты, касающиеся иных аспектов жизни и творчества этих писателей, от чеховского «списка полубогов» до записных книжек Зоценко и речевого портрета у Довлатова.

ISSN 1998-7099



Подписано в печать 04.07.2023. Формат 70x100 1/16.

Бумага офсетная. Печать офсетная.

Усл. печ. л. 10,4. Тираж 100 экз.

Зак. тип. № 3732.

Отпечатано в типографии «Контраст»,
192171, Санкт-Петербург, Железнодорожный пр., д. 20, лит. А, пом. 6.