



Римма КРЕЧЕТОВА

НЕ ТОРОПИТЕСЬ С ПОХОРОНАМИ

Система. Станиславский.

Любой интернет-поисковик непременно свяжет два эти понятия. Говорим Система, подразумеваем Станиславский. Говорим Станиславский, подразумеваем Система. Почти по Маяковскому. Гениальная догадка К.С. о существовании общих творческих правил в работе актера дала новое направление театральной мысли своего времени и прошла сквозь целый век (и какой век – насыщенный социальными, научными, художественными взлетами и катаклизмами), не потеряв практической актуальности. И не только в том дело, что в театрах на любом континенте можно встретить актеров, которые учились как раз «по системе» и целые армии педагогов, готовых по ней учить. Главный индикатор ее жизнестойкости – все еще не угасшая полемичность. Идеи и опыты Станиславского до сих пор вызывают споры среди представителей разных педагогических и исполнительских школ. А у нас до сих пор не могут забыть советские годы, когда система была так же обязательна к применению в театре, как диалектический материализм в науке. Стараясь изжить комплекс прежней зависимости до сих пор (а прошли уже целые десятилетия «раскрепощения») кидаются в крайности демонстративного непризнания. Никакой системы, мол, нет. Всего лишь отражение личной творческой практики самого Станиславского, возведенное в ранг высшей исполнительской истины. Частный случай, почему-то загнипнотизировавший театральный мир. Трогательный аргумент. И лукавый. В искусстве ведь, действительно, ничего нет, кроме индивидуального опыта художника. На самых крутых эстетических поворотах мы непременно наталкиваемся на кем-то конкретным созданный образец, кем-то названным по имени угаданный путь. Совсем не случайно пушкинский «Божественный глагол», чтобы явить себя миру, должен был сначала «уха чуткого коснуться»,

превратиться «всего лишь» в личный опыт поэта. Важно, чей это опыт, гениального провидца, приоткрывающий будущее, или же – скромный труд творческого обывателя. Если вспомнить и вдуматься, тысячелетиями свободно ветвящееся великое древо театра (тут «высокий стиль» вполне уместен) бесконечно обязано «личному опыту» некоего античного драматурга, который вдруг решил вывести на оркестру трех актеров, вместо традиционных двух. И все задышало, усложнилось. Стало возможным. Действие, конфликт, структура драмы и т.д. и т.п. ... Так вот и Станиславский с его системой.

Хотя... В «несуществовании системы» доля печальной истины все-таки есть. Но в ином, от К.С. уже не зависящем, смысле. Ведь до сих пор не существует академического издания текстов Станиславского, а значит и множество документов, связанных с его работой над системой, остаются достоянием архивов. Всежизненный труд явлен миру лишь в той его части, которую (практически на пороге смерти) успел, смог собрать в книгу сам Станиславский. К тому же он вынужденный считается (но тут – тема особая, тоже ждущая своего профессионального исследователя) с тогдашними цензурными ограничениями в духе диалектического материализма.

Нам представляется, что К.С. пытался создать абсолютное руководство, учебник на все времена. Хотел довести его до последней правильности, словно это был учебник по арифметике, где дважды два всегда, на всех языках, в любом уголке земли будет четыре. Да, конечно, хотел. Но это хотение представляло собой непрерывный, живой и честный процесс, где радость находок то и дело сменялась отрицанием найденного. Он искал общие правила, но при этом больше всего боялся помешать ими великому непредсказуемому творчеству самой природы. «Приверженцы школ и правил в искусстве имеют только одну свою красоту и не признают



других. <...> Каждый убежден, что его красота правильная и единственная. Да, посмотрите вы, законники в искусстве, вокруг, на мир Божий. Посмотрите на небо и облака, каких только линий и красок в них нет – правильных и вычурных, до которых еще не додумывались, и все они естественны и просты, как все в природе. Красота разбросана везде, где жизнь. Она разнообразна, как природа, и никогда, слава Богу, не уложится ни в какие рамки и условности. Вместо того чтобы сочинять новые правила, станьте ближе к природе, к естественному». Так он писал. Так думал. И так работал. И не его вина, что нередко ложно был истолкован. Что его всеобъемлющее: «мир Божий», понятие, для К.С. сущностное и естественное, сводится к традиции бытового или бытово-психологического театра. И «жизнь человеческого духа» воспринимается как необходимость соблюдать реальные обстоятельства. Этот «дух» (якобы по-Станиславскому) непременно должен жить в достоверной бытовой или исторической среде, носить соответствующий времени и месту костюм и не иметь связи с реальным «человеческим духом» актера. Истолкователей, к сожалению, не выбирают.

В нынешнем мире, поработанном техническим прогрессом, с каждым годом все решительнее отъединяющим нас от живой материи бытия, стремление Станиславского к природному, естественно возникающему, независимо многообразному, наверное, как никогда актуально. Точнее сказать – неосознанно актуально. Ситуация исторической компрессии, возникшая где-то в середине девятнадцатого века, не исчерпана, она только лишь набирает силу. Реальность, нас окружающая, преобразуется все с большей стремительностью. Искусство, это тончайшее, уязвимое достояние человечества, испытывает на себе, как никогда прежде, жесточайшее иноприродное давление, заставляющее постепенно менять саму свою сущность. Неровен час его ждет судьба Старой дамы Дюрренматта, чье живое тело превратилось в коллекцию бесчувственно вещных протезов. Уже и теперь спектакли, сделанные по такому принципу, стали попадаться все чаще. Зараза, вроде свиного или птичьего гриппа,

искусственная, но непреодолимая. Так бывает в искусстве в сумеречные периоды, которые к Юрий Тынянов назвал «промежутком», временем, когда пишет не писатель, а литература. И диктатура уже созданного, усвоенного подавляет в зародыше индивидуальные устремления художника. И даже «новое слово» в эти периоды, «новое», лишь настолько и так, насколько и как (по какому-то негласному сговору) ему положено быть.

Конечно, даже на обозримом отрезке истории театр уже попадал в тупиковую ситуацию, но ведь сумел же из нее выбраться великолепно преображенным. Авось, выберемся и теперь. Но вспомним, за счет какого ресурса он выбрался-преобразился. Ответ, вроде, бы лежит на поверхности – конечно же благодаря спасительному появлению фигуры режиссера нового современного типа. Целый век не перестаем за него благодарить судьбу. Ведь это он создал спектакль, как единое художественное целое, он заключил союз с новой драматургией, позволивший сцене войти в резонанс с переменами жизни общественной и жизни частной. Он нашел поддержку в неустойчивом техническом обновлении мира, которое подстегивало, делая осуществимыми, самые дерзкие сценические поиски. Потому-то так смело и быстро произошли судьбоносные перемены в мировом театре на границе между девятнадцатым веком и веком двадцатым. Будто хорошо подготовленный к выполнению ответственного задания десант режиссеров-гениев был специально заслан кем-то откуда-то.

Смешно было бы отрицать, что представители первого режиссерского поколения, появившиеся вдруг и разом, были выдающимися художниками. Однако дело было еще и в другом. Вместе с убыстрением исторического процесса изменилось информационное мировое пространство. В поле зрения художников нового театрального времени теперь попала не ближайшая пространственно-временная реальность, а самые разные творческие системы, возникавшие в разные периоды в разных культурах, в разных уголках и углах шара земного. Как в эпоху Возрождения, когда Европе открылось великое наследие античности, только



еще глобальнее, у их ног оказался необозримый художественный мир. Надо было сделать лишь один, но, конечно же, гениальный, шаг, догадаться, осмелиться применить открывшиеся вдруг знания в современном театре. И будто расколдовались тысячелетние клады. Вдумайтесь, все сценические находки человечества вдруг оказались собственностью первых режиссерских поколений. Их творческая фантазия подключилась к мощной объединенной фантазии гениальных предков. Античный театр, средневековые миракли и мистерии, комедия дель арте, организация театрального пространства и строение спектакля в шекспировском «Глобусе». Древнейшие сценические традиции Японии и Китая, Шаманизм, Духовные практики Индии... Вот лишь часть (но какая) того культурного наследия, которое вдруг (по историческим меркам – в одночасье) пробудилось от сна на библиотечных полках и оказалось в зоне внимания и действия живого театра. Стоит ли удивляться, что сценическая революция, связанная с приходом режиссеров нового типа, совершилась так быстро и оказалась такой всеобъемлющей.

Но была ли она безболезненной для актера?

Ведь это на него обрушился поток новейших режиссерских решений. «Внутреннее пространство» актера (и его тело не в последнюю очередь) должно было творчески «переварить» нахлынувшую информацию, претворить режиссерские требования в реальное сценическое существование. Момент, истинный драматизм которого нам, давно уже вжившимся в ситуацию режиссерского театра, трудно представить. Мы и сегодня еще не поняли, какую серьезную цену театру пришлось заплатить за свое великое преобразование. Актер талантливый, прекрасно выученный, умеющий безупречно, с чувством собственного достоинства вписаться в режиссерский замысел, многое приобрел. Это у всех на виду, и повторяется большинством исследователей как исчерпывающая ситуация истина. Но другая сторона процесса при этом остается в глубокой научной тени. Психология коллективного творчества, увы, не та дисциплина, которая входит в круг обязательных интересов

театральных историков. Возможно, тут одна из причин, что эволюция театра двадцатого века рассматривается ими, в основном, через эволюцию режиссерских поисков, через смену (и накопление) различных режиссерских систем. Да, важно знать, чего требовал от актера тот или иной великий (и даже не очень великий) режиссер минувшего века. В общих чертах, в теории, мы это знаем. Но есть и другая сторона творческого процесса: выходящие за пределы режиссерских методик, и тоже постепенно (и необратимо) накапливающиеся перемены в искусстве актера, как результат новых отношений в процессе совместной репетиционной работы. Одна из таких перемен касается самых основ загадочного и уязвимого сценического искусства. Актер, все безусловней подчиняясь общему постановочному решению, художественной дисциплине режиссерского замысла, невольно стал терять связь с энергиями вышними, тайными, «уму не понятными», унаследованную еще от его предков-жрецов. Над ним уже почти не властвуют силы, которые неподвластны ни ему, ни его режиссеру. Ощутимый рациональный сдвиг в актерской профессии со временем так незаметно, так плавно изменил взаимоотношения зрительного зала и сцены. Теперь они приобрели более «официальный», тоже в большей степени рациональный характер.

Итак, в период великого выхода из тупика театр смог опереться на художественные ресурсы чуть ли не всего человечества. Нашел обновляющие эстетические идеи, так сказать, в «бабушкином сундуке». И – в новой драматургии, сумевшей отразить кардинальные перемены жизни общественной и жизни частной, и властно потребовать для своего воплощения в театре нового сценического языка.

Но сегодня ситуация совершенно иная.

Общечеловеческий художественный ресурс превратился уже в склад вещей второй свежести. Вот и постмодернизм, заложивший его по второму разу в свою «мясорубку», превративший чужое творческое добро в материал для собственных опытов, лишь на время создал атмосферу эстетического оживления. Но на втором витке запас оказался значительно



скромнее и истощился неожиданно быстро. Как термин постмодернизм пока еще сохраняет кое-какую остаточную энергию, но художественная реальность давно уже исчерпана.

Современная альтернативная драматургия на нынешнем этапе тоже не сумела помочь. Она же не обладает необходимым влиянием, чтобы действительно стать источником новых идей не в узком альтернативном кругу, а на общем пространстве театральной культуры. Что нет смелых и талантливых авторов? Они есть. Но само отношение к литературному тексту, как к изначальной основе спектакля, в современном театре стало иным. Театр уже не ждет с прежним доверием появления «своего драматурга». Он научился находить повод для спектакля в самых неожиданных местах, порой вообще не связанных с какой бы то ни было литературой. И, соответственно, разучился уважать авторский текст. И возникают детские интеллектуальные игры «для продвинутых взрослых». Постдраматический театр. Визуальный театр. Термины, под которые можно подвести все, что захочется. В основном то, что уже было не раз, либо как эстетическая теория, либо как художественная практика. И – исчезло, как исчезает любая сценическая реальность, едва закроется занавес. Но почему бы не поиграть? Все живое – играет.

Реально новое в театре сегодня – необычные технические возможности. Они колоссальны, конечно. И обладают диктующей волей. А потому часто обманчиво сходят за более сущностную, сугубо сценическую новизну. Вторжение непрерывно обновляющихся технологий воспринимается нами как обновление художественного языка. Но это пускай. Известно же: «Ах, обмануть меня не трудно, я сам обманываться рад». Хуже другое. Вторжение новейших технологий постепенно сглаживает принципиальное отличие театра, искусства сиюминутно живого, от других видов искусств, никогда не работавших в режиме «он лайн». Мертвое, виртуальное и на сцене все увереннее подменяет реально живое. Влияет и на теоретические конструкции критиков, пытающихся как-то овесть признаки «новой театральной реальности».

И «все-таки она вертится». У театра есть его исконный, скорее всего единственно реальный «ресурс» выживания – человеческий. То есть актер. Пусть это нестерпимо банально звучит для сегодняшнего уха, заласканного иными словами. Но именно в нем будущая «новая театральная реальность». И не надо бояться, что встав на подобную точку зрения вы можете заслужить обвинение в ретроградстве. Какое это имеет значение для истины. Я не пророк, могу ошибаться, но по-моему иного пути просто нет, если театр хочет оставаться собой, и выполнять в человеческом мире ту особенную работу, ради которой возник. Придет время и театр как способ скоротать вечерок, развлечься бездумно, насмотреться всяческих чудес-превращений, поразгадывать немудреные режиссерские загадки и хитрости – уже никому нужен не будет. Слишком велика конкуренция, и слишком уж агрессивна. А человечество достаточно лишь до определенных пределов и по возможности за чужой (в основном – многотрадной природы) счет. Мы заигрались. Пора возвращаться домой. Не надо стыдиться. Ведь многие уже возвращаются. Увлечение новейшими техническими возможностями сменяется робкой ностальгией по утраченным ценностям. Подлинные материалы уже стоят дороже еще не так давно восхищавшей синтетики. Вот и винил начинает отвоевывать какое-то пространство у всемогущих электронных носителей. И черно белое, даже немое кино потихонечку воскресает. И фотография не обязательно уже бывает цветная...

А у театра-то – такие возможности! Как личность и как «материал» актер не требует специального осовременивания, он пришел с сегодняшних улиц, из гущи сегодняшней жизни. Все, что он есть, – это нынешний день, записанный на самом живом и сложном «носителе» из возможных. Надо только освободить его «я», этого всемогущего джина, которому (почему-то мы боимся это признать) в последние десятилетия редко позволяли выбраться из бутылки.

Вспомним, как почти мгновенно преобразился театр, когда в середине минувшего века режиссура выпустила на волю человеческую сущность актера, увидела в нем не материал

После юбилея

для спектакля, не «карандаш», послушный чьим-то рукам, а соавтора-единомышленника. Без опоры на актера-личность, актера-художника, не было бы того поразительного обновления театрального языка, того влияния сцены на общественное сознание и нравственность. Так называемый «исповедальный способ игры» изменил отношения между залом и сценой. В театр пришли иные энергии, критики заговорили об актерской теме, о личной жизненной позиции участников спектакля.

Олег Ефремов, начиная «Современник», утверждал, что они – новая студия Художественного театра, что в основе их реформы – идеи системы Станиславского, воспринятые сквозь призму новых общественных и эстетических обстоятельств. Тогда многие восприняли эти его заявления как способ обмануть «око недреманное», чтобы выжить под официально одобряемым знаменем. Однако на самом-то деле Олег Николаевич, если и лукавил, то самую малость. Способы игры в «Современнике», на Таганке (да-да, и на Таганке, не случайно Любимов, причем один из немногих своих коллег, прилежно ходил в ВТО на занятия М.Н. Кедрова по системе), в какой-то мере – у Эфроса и Товстоногова были близки мечте Станиславского о сценической правде существования актера, за образом не теряющего самого себя. Конечно, все это разные театральные миры, но в их основе – единство фундамента, на котором они были построены. И у ранней Таганки при всей великолепной условности ее спектаклей, уникально открытый способ актерской игры, агрессивная, направленная в зал живая энергия были одним из существеннейших элементов эстетики Юрия Любимова. И совсем не для красного словца утверждал Ежи Гротовский, что самым лучшим учеником Станиславского был Мейерхольд.

Не знаю, как кому кажется, но я наблюдая за сегодняшними сценическими процессами, замечаю с надеждой все больше удачных попыток в нынешней «зациклившейся» театральной ситуации по-своему, по-новому опереться именно на великий актерский «ресурс». Стоит под этим углом зрения вспомнить известные спектакли сегодняшних вперёдсмотрящих

постановщиков (к сожалению, реже у нас, на родине Станиславского и его системы, чаще – за ее пределами). И тогда обнаружится, что они оказались бы лишь (пусть занятыми) упражнениями на фантазию, соревнованием в искусстве композиции, если бы не прекрасные актеры, отдающие спектаклю не только художественную, но и реально человеческую свою энергию.

У театра, этого странного вида искусства, которое делается людьми из людей же, вряд ли существует иной сценарий полноценного выживания, чем возвращение к пониманию того, что он (в этом всегда был уверен К.С.) все-таки «для актера».

А если нет, то зачем мне театр, если его актеры, словно докладчики равнодушно произносящие текст, всего лишь рабы чужого, часто им чуждого замысла. Я лучше пойду в ночной клуб на хороший джаз. Увижу свободных живых музыкантов, живую свободную публику. Пестрый, непредсказуемый танцпол напомнит про партер в шекспировском «Глобусе», про площадь, где играют актеры комедии дель арте, про социально и художественно возбужденный зрительный зал прежней Таганки.

Преувеличиваю?

Возможно. Но преувеличивая – уточняешь.

