Из давней студенческой практики

Несколько лет назад мне в руки попалась зеленая «папка для бумаг». Под «бумагами» в данном случае подразумевалось вложение: склеенные, пожелтевшие от времени двадцать шесть листов под одной обложкой, представлявшей собой официальный бланк для студенческого отчета в ЛГИТМиКе (Ленинградском государственном институте театра, музыки и кинематографии). И обложка, и двадцать шесть листов исписаны очень аккуратным, хотя и разного «калибра» почерком. Это давний студенческий отчет о практике в Большом драматическом театре ныне очень хорошо известного театрального педагога Вениамина Михайловича Фильштинского[1].

В.М. Фильштинский. 1960-е гг.

По крайней мере три свойства этого документа делают его уникальным. Во-первых, достаточно подробно прописанные обстоятельства работы над спектаклем «Идиот» в Большом драматическом театре им. М. Горького в 1966 г.; во-вторых, из первых рук полученные свидетельства Розы Абрамовны Сироты[2], которая являлась руководителем студенческой практики от театра; в-третьих, «захваченный» письменно, если можно так выразиться, момент проявления педагогических наклонностей студента, тоже впоследствии выдающегося педагога.

Юный Фильштинский присутствовал на репетициях второй редакции спектакля «Идиот» в течение небольшого срока – со 2 февраля по 9 апреля. Он застал начальные индивидуальные репетиции с артистами, потом «вступительную беседу» Г.А. Товстоногова (он и был постановщиком знаменитого спектакля), затем репетиции Р.А. Сироты с возможными исполнителями главной роли и с актером, эту роль в итоге сыгравшим, – И.М. Смоктуновским[3], а также репетиции Товстоногова: общие репетиции на малой сцене, а потом и на большой, вплоть до технических репетиций, генеральной и премьеры (она состоялась 29 марта, но в отчете Фильштинского стоит 9 апреля – вероятно, до 9 апреля продолжался срок практики Фильштинского в БДТ). Подписи, свидетельствующие об окончании практики (студента и руководителя практики), поставлены на последней странице отчета с указанием даты: «10 июня 66 г.».

Р.А. Сирота

На последних страницах отчета нарисованы схемы планировок четырех картин: «Вагон», «У генерала», «У Иволгиных» и «У генеральши». Схемы вычерчены аккуратно и очень зримо, как вид на сцену сверху, – недаром Фильштинский учился в архитектурно-строительном институте. Указано расположение станков, антрактных занавесей, дверей, окон, предметов мебели. Эти рисунки вполне могут пригодиться при исторической реконструкции второй редакции «Идиота».

Как «ассистенту режиссера», студенту-практиканту Р.А. Сирота доверила только одно задание: «разработать поведение членов Рогожинской группы».

Отчет интересен и своей документальностью, но более всего – теми неординарными вопросами, которыми Фильштинский задается в процессе наблюдений и некоторого, скорее всего пассивного, участия в ходе постановки. Эти вопросы касаются режиссуры, методологии режиссера-педагога, вообще проблем современного театра. Уверенно звучат термины «этюд», «действенный анализ» как приемы создания живого театра. Фильштинский замечает многое: и то, как актеры реагируют на замечания режиссера-педагога, и то, как складываются взаимоотношения постановщика и режиссера-педагога.

Возможные дублеры Смоктуновского – Владимир Рецептер[4] и Юрий Шевчук[5] – в отчете становятся «персонажами» несыгранной пьесы, так и не испытавшими успеха на сцене.

Привожу здесь работу В.М. Фильштинского полностью.

ЛЕНИНГРАДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ТЕАТРА, МУЗЫКИ И КИНЕМАТОГРАФИИ
ФАКУЛЬТЕТ ДРАМАТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА
КАФЕДРА ДРАМАТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Профессора Л.Ф. Макарьева[6]
Класс Р.Р. Сусловича[7]
Прием 1965/66 года

Спектакль по роману Ф.М. Достоевского
«ИДИОТ»

ОТЧЕТ

Студента IV курса факультета драматического искусства Фильштинского Вениамина Михайловича по производственной практике (8 семестр) в Большом Академическом Драматическом театре им. Горького по разделу программы «Ассистент режиссера»

Руководитель практики от кафедры: В.Т. Васильчук
Руководитель практики от театра: Р.А. Сирота

1965/66 учебный год
г. Ленинград

I. Инсценировка романа, замысел и история создания спектакля «Идиот» в Большом драматическом театре

В 1957 г. Г.А. Товстоногов создал сценическую композицию по роману Ф.М. Достоевского «Идиот» и осуществил по ней спектакль.

Спектакль имел очень большой успех, но прошел сравнительно небольшое число раз (чуть больше ста). В связи с этим, а также с запросом на этот спектакль со стороны организаторов международного театрального фестиваля в Лондоне, было решено возобновить этот спектакль. Практически это должно было быть не восстановление, а полноценная работа над этим спектаклем как над новым, ибо прошло много лет, изменился театр, изменился театр БДТ, изменился состав труппы (из прежних исполнителей ролей остались только Смоктуновский–Мышкин и Лебедев[8]–Рогожин).

Кроме того, условия фестиваля в Лондоне заставили театр резко сократить объем инсценировки. Это сокращение – первое новшество спектакля 1966 г. по сравнению со спектаклем 1957 г.

Второе новшество – новый принцип оформления (о нем подробнее в главе «Работа с художником»). Кроме этого, новая редакция спектакля отличается от прежней (как об этом писал Г.А. Товстоногов в некоторых газетах в дни премьеры) лаконизмом, более энергичными ритмами, динамичностью и т.д.

II. Репетиции Р.А. Сироты

Большая часть репетиций спектакля «Идиот» была проведена Р.А. Сиротой (она же была режиссером первой редакции спектакля). Она начала беседы и репетиции с исполнителями роли Мышкина Рецептером и Шевчуком еще до официального начала работы над спектаклем. (Официальное начало – вступительное слово Г.А. Товстоногова; он (к сожалению, для нас, практикантов) не высказался относительно замысла спектакля, а ограничился замечаниями по поводу изменений в инсценировке и спектакле по сравнению с первой редакцией.) Затем сразу пошла сверка текста и вслед за ней – конкретные и деловитые репетиции Сироты. Наибольшее количество времени (как в застольный период, так и в период работы на площадке) она потратила на исполнителей роли Мышкина Рецептера и Шевчука, которые – увы! – так и не сыграли в течение первых 7–8 спектаклей. Работа с ними была трудной. Роль – сложнейшая, времени мало, да и оно делится на двоих. Шевчук – новый артист в театре (это его психологически зажимает). Вдобавок он зажимается от применения к нему новой для него методологии, терминологии и т.д. Оба исполнителя нервничают оттого, что вот-вот работа с ними прервется из-за прихода основного исполнителя – Смоктуновского. И, наконец, трудности чисто творческого порядка. Шевчук, по мнению Сироты, слишком нервен и слишком свыкся с методом игры того театра, в котором он работал до БДТ, чего Сирота, естественно, допустить не может. Рецептер слишком рационален, не может включиться в эмоциональный ряд, как считает Сирота. Репетиции с этими двумя актерами оборвались, когда пришел Смоктуновский (к сожалению, – потому что они, особенно Шевчук, стали делать бесспорные успехи). В этих репетициях Р.А. Сирота проявила великолепное понимание логики характера Мышкина, умение обострять и делать безукоризненно точным общение между персонажами. (Сцена «В вагоне»; сцена «У генерала»; работа со Стржельчиком[9], с Ольхиной[10]). Сирота пользовалась у актеров большим авторитетом, и не случайно. Она прекрасно знает, что должен делать артист в данной

И.М. Смоктуновский — князь Мышкин. «Идиот». БДТ

сцене, чего он добивается, и что еще важнее – как артист может врать, делать не то, заниматься не тем и т.д. Поэтому подчинение актеров (в том числе крупных и опытных) ее воле было полным и, как мне кажется, полезным.

Не случайно также, что когда начал репетировать Г.А. Товстоногов, он относился к мнению Р.А. Сироты с большим доверием и неоднократно советовался с ней по поводу тех или иных мест спектакля.

Характерные для Р.А. Сироты замечания на репетициях:

«Раз идем большим куском – значит, драматургию этой сцены еще не нашли»;

«Современная технология – метод направленной импровизации»;
«Не надо идти от нуля. Лучше ошибаться, но эмоционально»;
«Тренируйте мысль, логику, оценку, оценки партнера (не допингуйте эмоции)»;
«Будьте в партнере; вы должны быть опрокинутым в партнера»;
«Не центрируйте сцену – играйте на партнера»;
«Мышкин опрокинут в Рогожина. Меньше всего озабочен собой, своим. Мышкин – огромная активность, но активность сердца, а не вообще активность. Идти за партнером. (Не торопиться с оценкой – оценка

может быть в три приема.) Чтобы быть свежим перед тем, как увидеть Рогожина, осмотрите комнату, стол и т.д. – *создавайте этюдное состояние*»;
«Эта картина требует напряженного внимания. Единственное, что держит эту картину – это напряженность и тонкость общения»;
«Не бросайте партнера!»;
«Действовать – значит влезать в партнера!»;
«Не нужно брать отдельных пауз на оценки. Оценивайте во время реплик»;
«Набирайте оценки»;
«Умение слушать на сцене – это умение понять, что происходит в партнере»;
«Подумайте из каких ощущений складывается эта логика»;
«Не пропускайте оценки партнера»;
«Это открытие для вас, а вы все пробалтываете…»;
«Здесь эмоциональный затор, а смысл теряется…»

III. Работа актеров. Смоктуновский

В спектакле «Идиот» занято большое количество хороших актеров – и старых, и среднего возраста, и совсем молодых (Тарасова[11], Сапожникова[12] и др.). Однако (в силу малого срока или по каким-то другим причинам) большинству из них не удалось в первое время найти себя в ролях. Не удавалось поначалу Дорониной[13] зажить в роли Настасьи Филипповны; не овладел ролью пока Борисов (Ганя). Очень интересно шел репетиционный процесс у Стржельчика и Ольхиной, но при выпуске спектакля они как-то потеряли уверенность…

Исключением был Смоктуновский, который, являясь автором своей роли, сам регулировал для себя репетиционный процесс. Смоктуновский умеет – и это мне кажется очень важным – когда нужно, репетировать вполсилы, когда нужно – в полную силу, когда нужно – «отдыхать» на репетиции. При этом его интересует, что происходит с партнерами, между партнерами и т.д. Таким образом, уже в репетиционный период он подготавливает себя к игре от партнеров, к существованию в партнерах по сцене. Конечно, особенностью работы над ролью Смоктуновского в данном случае было то, что это было все-таки восстановление уже сделанной ранее работы. Интереснее было бы проследить работу Смоктуновского над новой ролью (что он для нее берет из старых запасов, а что ему приходится воспитывать в себе вновь).

В.М. Фильштинский.
1960-е гг.

IV. Репетиции Г.А. Товстоногова

Замечания Товстоногова по ходу репетиции:

«Все свои штуки Фердыщенко делает на холостом ходу. Подлинная, живая эмоция только во фразе “Разве можно жить с фамилией Фердыщенко”?»;
(Борисову) «При том же внутреннем посыле удержитесь на стуле максимально долго»;
«Чем дольше мы воздержимся от взрыва – тем выгодней»;
(Борисову) «Ганя спокойно прошелся, и в тот момент, когда казалось, все успокоилось, взорвался»;
«Нажить», «воспитать в себе» и т.д.;
(Я: «как?»)
«Достоевский – это никакого разгона, никакого подхода; каждая картина, каждая роль начинается с кульминации; все идет на пределе…»;
«Вы сейчас играете нервы вообще и враждебных людей, а Ганя, Варя и Нина Александровна – любимые друг другу люди»;
«Активно, легко, пробуйте. Репетиция – для того, чтобы не получалось, чтобы было плохо»;
«Подложите здесь – “ерунда”»;
«Не накачивайте, не нагружайтесь, а то у вас внутри вроде бы много, а снаружи ничего. А должно быть наоборот»;
«Играть нужно не данную фразу, а вперед»;

«Нельзя играть отдельно фразу, оценку, задачу»;
«Надо быть занятым действием, а не словами. Надо слова играть как бы мимо»;
«Вы набрали действие и выпустили, а действие должно расти»;
«Давайте логику мысли. Не пробалтывайте ударные слова. А то получается "под правду", а мысли нет»;
«У вас перекидка репликами. Механическое пережидание, а партнера не чувствуете»;
«Не нужно своими словами – мы не на том этапе»;
«Особенность Достоевского в том, что каждая маленькая сценка – целая, законченная и максимально наполненная пьеса (в то время как в обычной пьесе есть подводящие бытовые места)»;
«Эти "танцы" Лебедева не делайте отдельно, а вплетайте в монолог, чтоб не было дивертисмента».

Мизансценирование Г.А. Товстоногова

Мизансцены выявляют, делают изобразительно видными взаимоотношения, состояния, ритм и т.д.

Мизансцена в паузе доигрывает, а вернее говоря, даже развивает то, что произошло при тексте.

Мизансцена и во время текста развивает мысль.

Взаимоотношения героев главным образом играются мизансценами.

Вообще Г.А. «выжимает» из мизансцены все. Постановка им спектакля – это в основном энергичное, развитое мизансценирование (по крайней мере, в данном случае – в «Идиоте», после периода работы Р.А. Сироты). Мизансценирование – стержень. Ритмическое, психологическое, звуковое усиление – это все идет параллельно и скорее подсознательно. Сам же Г.А. живет мизансценой в этот момент и ощущает происходящее пластически (может быть, это одна из причин того, как сложилось ослабление акцента на текст в театре Товстоногова).

Примеры мизансцен

Выход Иволгиной (Призван-Соколова[14]). Актриса идет через всю сцену направо, затем налево к Мышкину. Получается пластическое выявление Иволгиной и укрупнение знакомства…

Эпизод Фердыщенко – безтекстовый эпизод, развернутый пластически…

Ход Гани к двери, затем он распахивает дверь сестре…

Князь и Рогожин в окружении группы Рогожина…

В то же время сознательная нетеатральность мизансцен…

Мизансцена – пружина (два этапа: сжатие и выкидывание):

Птицын разбирает письмо о наследстве… Тут ненужный в данный момент Мышкин не убирается на второй план (предложение Смоктуновского), а остается у стола – сидит человек, о котором забыли…

Далее важное, по моему мнению, замечание Товстоногова о комнатности мизансцен дома у Настасьи Филипповны…

Н.Ф. последний раз показывает деньги Ганьке.

Парадоксальность мизансцен.

Н.Ф.: «Хочешь Рогожина прогоню?» (подходит к сидящему Рогожину, прижимает его голову к себе, гладит). Смысл: «Рогожин – вещь, что хочу, то и сделаю».

Игра вещей. Замечания Г.А. Товстоногова:

«Рогожинская группа не должна предвосхищать оценку письма Салазкина. Наоборот – легкомыслие. Нужно создавать контраст по отношению к предстоящей оценке»;

«Достоевский требует доводить все до логического конца».

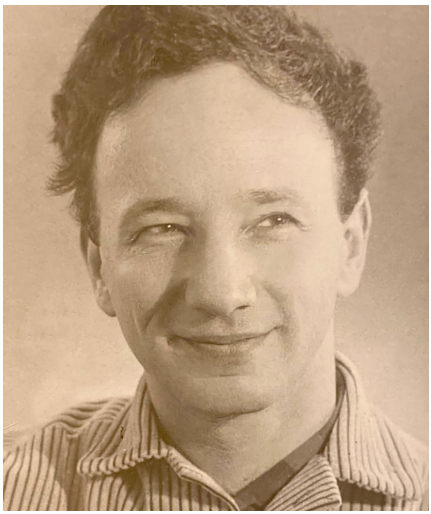
Эмоциональность Товстоногова. Способ подкидывать горячий подтекст.

V. Работа с художником

Художник спектакля – Лихницкая[15] (она же автор оформления 1957 г.). Оформление спектакля «Идиот», как мне кажется, не является синтезом «образное мышление художника + образное мышление режиссера». Скорее это утилитарное подчинение работы художника общим (и в известной степени формальным) требованиям режиссера: лаконизм, динамика перестановок и т.д. Но в самый, казалось бы, последний момент в оформление вносились большие изменения (отмена проекций; отмена строенной декорации в эпизоде «Покушение»). К удачным элементам оформления, как мне кажется, следует отнести прежде всего двери (слева и справа от зрителя).

VI. Работа с композитором

Композитор – Шварц[16]. Музыка спектакля написана еще к постановке 1957 г. Она (как, по-моему, и в большинстве спектаклей Товстоногова) – очень уместна, она удачно подчеркивает лирический смысл



В.М. Фильштинский. 1968

спектакля, эмоционально воздействует на зрителя. В музыке есть и тема чистоты Мышкина, и предчувствие трагической развязки. С другой стороны, есть основания и спорить с режиссером. Не слишком ли это «симфонично», в характере русской классики XIX в.? Ассоциируется с Чайковским. Тогда как Достоевский (мне кажется) более нервен, более мистичен, более подсознателен. Приходит в голову Скрябин или современные западные композиторы. Более жесткая инструментовка?..

VII. Сирота – Товстоногов – БДТ: методология проблемы

(Отрывочные мысли)

Сирота видит не молекулы, а атомы. Поэтому она имеет возможность строить (и проверять!) более непрерывное действие.

Сирота – мастер вскрытия логики сцены, логики характеров, логики общения, всего, что происходит сейчас в сцене.

Сирота – мастер сцепки, приспособлений.

Она строит естественное распределение актера в сцене, заставляет актера существовать в партнере и т.д.

Очевидно, что и Товстоногов обладает не меньшей психологической чуткостью. Они друг друга очень хорошо понимают, их понимает труппа БДТ и т.д.

И тем не менее, остаются у меня вопросы, проблемы, противоречивые ощущения. Остается некоторое «но».

Р.А. Сирота

«НО»

Остаются неясными (для меня) два мучающих вопроса:

1. *Откуда берутся живые чувства?*

2. *Откуда берутся живые характеры?*

Может быть, режиссер и не должен этим заниматься на репетициях? Должен ли этим заниматься актер на репетициях?

Дома?

Или это само вырастает к концу работы из логики и объема сценических репетиций?

Или это берется актером из опыта уже сыгранных ролей, которые близки данной роли?

Или это актер автоматически (без особых домашних усилий) вызывает из опыта своей жизни?

Вычитывается актером в книгах?

Создается усилием воли через воображение?

Наконец, может быть, всего этого и не нужно? По крайней мере в БДТ, современном интеллектуальном театре это не нужно? Это театр жесткого и точного обобщения, в котором гораздо важнее то, что происходит в сию минуту между героями, нежели то, что в них есть уже помимо этого.

Это режиссерский театр. Может быть, слишком щедрое насыщение сценического действия соками живой жизни устарело? И слишком

Е.И. Горфункель

щедрое насыщение характерностью? В какой-то степени, думаю, это может быть и так. Но вряд ли в большой. Скорей всего (мне кажется) работа над живым, что должно быть принесено в спектакль, не снята с повестки дня. Скорей всего, эта работа должна все-таки происходить, но *КАК?*

Дома или в репетиционное время? Самим актером или актером под руководством режиссера? Задания артисту на дом? Этюды? Подготовительные этюды? Этюды по пьесе (действенный анализ)?

Метод построения сценического действия на площадке есть.

Есть ли метод возбуждения живого в артистах?

VIII. Что мне дала практика?

Конечно, очень много. Представление (пусть не очень глубокое) о том, как идет работа в лучшем современном Советском театре (по крайней мере, в одном из лучших – БДТ).

Более глубокое понимание методологии Р.А. Сироты. Некоторое представление о режиссерской практике Г.А. Товстоногова.

Представление о том, как работает И.М. Смоктуновский.

Новые размышления о театральном искусстве, о соотношении практики театра и «идеального искусства» (существует ли оно в более чистом виде? Наверное, существует). Размышления о соотношении

«идеального театра» и «современного театра». Проблема «театр и успех у зрителей». Требования театра к самому себе. Режиссер и труппа и т.д.

Практической работы с актерами Р.А. Сирота нам, практикантам, естественно, не доверила. (Правда, было одно задание – разработать поведение членов рогожинской группы.) Но она не держала нас в бессловесном созерцании, вела себя с нами демократично, уважительно относилась к нашим немногим замечаниям относительно того, что происходило на площадке. Это на деле вводило нас в ход репетиционной работы, заставляло думать, а не просто созерцать.

10 июня 1966 г. Фильштинский

(Прилагаются две схемы планировок к четырем картинам: «Вагон», «У генерала», «У Иволгиных», «У генеральши». Также прилагается подробная роспись занятий со 2 февраля до 9 апреля вплоть до генеральной репетиции и премьеры.)

***

Много лет спустя (26 апреля 2024 г.) мы беседуем с В.М. Фильштинским:

В.Ф. Почему меня так взволновало то, что найдено Вами и что я прочел? Ведь это было так давно, я был еще студент. Даже называть год этой практики мне сейчас страшно. И вместе с тем мы можем вместе с вами улыбаться, читая, и даже смеяться…

Несколько лет назад, помимо того, что я учу артистов и режиссеров, я стал набирать магистратуру. Какую именно магистратуру я задумал и начал осуществлять? Обучать режиссеров-педагогов. Поначалу для всех это было немножко странно. Зачем выдумывать что-то помимо того, что уже есть? Но я заупрямился. Я внятно и, можно сказать, резко, разделил две режиссерские профессии: режиссер-постановщик и режиссер-педагог. И распространил это разделение на педагогику. Учить режиссеров-постановщиков и режиссеров-педагогов надо отдельно.

Е.Г. Сейчас Вы учите режиссеров-постановщиков?

В.Ф. Нет. У меня был курс режиссеров-постановщиков. Андрей Гончаров[17], Женя Богинская[18], Коля Русский[19], Петя Чижов[20], Даша Шамина – это режиссеры-постановщики. Режиссер-постановщик – человек, который ставит спектакль. Режиссер-педагог – это другая профессия, я потом объясню. Так вот, для меня основателем этой профессии, с моей точки зрения, была Роза Абрамовна Сирота. Когда она встретилась с Товстоноговым и они вместе созидали «Идиота» (это был их первый совместный

В.М. Фильштинский

спектакль), это было ни что иное, как рождение особой специализации в лице Сироты. Тогда именно стало понятно: «Ага! Режиссер-педагог – это одно, а режиссер-постановщик – это другое».

Кто-то может не согласиться с таким рассуждением и считать, что практика показывает, что режиссер должен уметь и ставить спектакль, и работать с актерами. Да, это тоже правда. В обычном театре чаще всего режиссер один, он за все отвечает: и ставит спектакль, и работает с актерами.

Е.Г. А такое совмещение возможно?

В.Ф. В одном лице? Да, многие подтвердят, что все это в одном лице вполне совмещается. У них своя правда, но у меня своя. Я был и режиссером-постановщиком десятков спектаклей, но я был и режиссером-педагогом у З.Я. Корогодского[21]. И Л.А. Додин был сначала режиссером-педагогом, а потом стал самостоятельным и колоссальным режиссером мирового уровня.

Что же я имею в виду? Почему так? Вот почему. Огромная задача стоит перед специалистом: поставить спектакль; огромная задача осмысления материала в целом, анализ пьесы в целом, работа с художником, работа с композитором. Также и колоссально сложная сценическая организация процесса. Это махина для любого театра. А режиссер-

педагог зачастую уединяется с артистом, берет на себя обязанности и право никуда не торопиться, он может уклониться на время от формы спектакля, которая лишь постепенно складывается. Ему надо сидеть с человеком, уединиться и углубляться в него, добиваться тончайших нюансов воображения, думания, физиологии.

Е.Г. Углубляться в героя?

В.Ф. Да, но тут начинается самое глубокое. Режиссер должен знать, что такое роман «Идиот» и кто такой Мышкин. Но он должен знать, и Роза Абрамовна Сирота знала, кто такой Иннокентий Михайлович. Ведь в итоге роль – это не простое, а порой сложнейшее и загадочное слияние личности персонажа и личности актера–человека. Это все впервые было сильно доказано в работе над «Идиотом». Замысел, инсценировка – это одно, а, уединившись с артистом, не торопясь, много часов, много дней этим заниматься – это не то что совсем другое, это особая работа. Как я называю – другое вдохновение.

Или вот еще что. Когда я ставлю спектакль, я сидеть не могу. Я на ногах. Я в легкой одежде. Ставить спектакль – не сидячая профессия. А работать с актером – сидячая, усидчивая. По собственному опыту я знаю, что есть два разные вдохновения. Поэтому когда мне предложили работать в магистратуре (там есть отделение режиссуры), я понял, что не могу за два года научить человека постановочной режиссуре. Я могу профессионала только углублять – и углубить, если у него есть общее представление о работе с актером.

Е.Г. Вы учите в магистратуре людей с высшим образованием?

В.Ф. Да! С высшим режиссерским или актерским образованием. И режиссеров, и актеров с высшим образованием. Ну, сейчас Н.В. Пахомова [ректор РГИСИ – *Е.Г.*] сказала, что юридически (по закону), к сожалению, мы имеем право брать человека с любым высшим образованием. Это очень странно, конечно, для режиссерско-педагогической профессии. Значит, например, беру химика с высшим образованием и доучиваю его до «простецкой» нашей профессии!

Е.Г. Вы говорите, что Сирота доказала необходимость режиссерско-педагогической профессии. Что Вы имеете в виду? Как она доказала?

В.Ф. Как доказала? А очень просто. Получилось, что Смоктуновский в замечательном спектакле замечательно играет. И потом он, кстати говоря, везде писал, что это она с ним так тщательно работала.

Е.Г. И потом он не раз приглашал ее для другой индивидуальной работы. И все же: Вы тоже считаете, что это ее заслуга Мышкин в «Идиоте»?

В.Ф. Спектакль – заслуга общая, но то, что он так хорошо играет, – конечно, прежде всего ее заслуга. И Вы верно напомнили, что потом, снимаясь в «Гамлете», репетируя другие роли, он всегда к Сироте обращался за помощью. Это тоже доказательство. Ведь артисту нужно, чтобы кто-то с ним в роль очень погрузился.

Е.Г. Актеру нужен проводник?

В.Ф. Можно и так сказать. Человек рождается, у него есть отец и мать. Человек рождается от двоих.

Е.Г. Можно ли сказать, что Товстоногов был отец, а Сирота – мать?

В.Ф. Да, так можно сказать. И то, что сейчас я руковожу магистратурой именно режиссерско-педагогической (это мое название, потому что меня звали абстрактно, для усовершенствования режиссерской профессии, без уточнения направления), – это влияние и Розы Абрамовны Сироты.

Конечно, Сирота и сама ставила спектакли. Немного, но ставила. Как удачный особо известен один в БДТ – «Цена» по пьесе Артура Миллера. Но потом она ушла во МХАТ, ее позвал Олег Ефремов, который хорошо понимал, для чего он ее берет. Он ее позвал не спектакли ставить, а выращивать артистов и с ними выращивать роли.

Е.Г. Вам не кажется, что Ефремов звал ее просто потому, что ему некогда и не хотелось возиться с отдельными актерами, с отдельными ролями. Он как бы сбрасывал все это на Сироту.

В.Ф. Нет, я думаю, что им руководило понимание того, как возник «Идиот». Я даже уверен в этом.

Е.Г. А как Вы сейчас работаете с магистрантами, как Вы их учите?

В.Ф. Во-первых, я с ними прохожу некий курс актерского мастерства. Фактически повторяю первый курс обучения актеров.

Е.Г. Независимо от того, насколько они уже обучены? Независимо от того, актер он или режиссер?

В.Ф. Независимо. Честно говоря, часто бывает и такое: приходят люди, хотя и с профессиональным образованием, но с компромиссным, неубедительным.

Е.Г. Недоучившиеся или плохо учившиеся?

В.Ф. Неточно учившиеся.

Е.Г. Вы хорошо назвали – компромиссное образование.

В.Ф. Да. А иногда, между нами говоря, некоторых нужно переучивать. Соотносить их личное актерское образование с педагогической режиссурой не просто. По моему представлению, режиссер должен быть

хорошим, глубинным актером. Так редко бывало. По моему представлению, так должно быть всегда. Скорее чаще бывало, что режиссер был артистом так себе.

Е.Г. Товстоногов не был актером практически, но показывал гениально.

В.Ф. В нем был, конечно, актер, хотя я его тбилисского образования не знаю.

Е.Г. Он играл в ТЮЗе в Тбилиси, но из этого ничего не вышло.

В.Ф. Но все равно артист! Один выход на сцену значит много. Я выходил на сцену сперва у Дубровина[22] в ТЮТе, в абсолютно любительском театре. Однако во мне это осталось как важный опыт.

Режиссеру может не хватать данных, но он должен быть приличным артистом. Хотя бы внутренне. Ведь он, репетируя, должен сыграть каждую роль.

Итак, мы проходим обязательно первый курс, «основы живого сценического существования», а потом – работа над ролями, это уже второй курс. Более того, я постепенно какие-то отрывки, которые сами тянутся в целое, суммирую, чтобы они стали маленькими спектаклями. Сейчас традиционно занимаемся Чеховым (потом так же традиционно займемся Островским и Шекспиром). Трех великих имен достаточно. Одно – Островский – великое явление в масштабе России. Шекспир и Чехов идут во всем мире, во все времена.

Е.Г. Сколько у Вас человек в магистратуре?

В.Ф. В теперешней моей магистратуре аж двадцать шесть. Из них семь китайцев. Из девятнадцати оставшихся два вольнослушателя.

Набирать новых осенью в этом году буду меньше, не более двенадцати человек. Самое большее – четырнадцать.

Е.Г. Вы поняли, что прежний набор слишком большой?

В.Ф. Да. Вот Георгий Александрович Товстоногов мечтал, чтобы у него училось человек пять-шесть. Он прав. А мы слушаем его, да не слышим.

Я очень увлекся в этом наборе китайцами. Так что в следующем наборе будет десять китайцев и пять русских.

Е.Г. Видимо, магистранты объединяются каким-то материалом, скажем, вот «Чайкой», и Вы просто с каждым исполнителем отдельно прорабатываете роль?

В.Ф. Нет, там разные отрывки. Чехов! Сейчас в основном «Три сестры», хотя «Вишневый сад» тоже затронут. Из Островского – «Доходное

место», и неожиданно много Шекспира. Китайцы любят Чехова, но им ближе Шекспир, поэтому у них и «Ромео и Джульетта», и «Отелло». Кажется, «Отелло» впервые в нашем институте. И «Венецианский купец» их заинтересовал. Ну, и «Гамлетом» я всегда много занимаюсь.

Возвращаясь к началу нашего разговора: что такое в истории отечественного театра Роза Абрамовна Сирота. Мне интересно было вернуться к тому давнишнему времени. Сирота ведь работала и на нашем режиссерском курсе, у Сусловича. У меня особенно осталось в памяти, как мы делали спектакль по «Назначению» Александра Володина. Мой сокурсник Михаил Фалкин[23] (он работал на телевидении) очень увлекся этой тогда совсем новой пьесой. Она в ту пору одновременно ставилась в Современнике и у нас на курсе. Потом современниковцы приезжали смотреть, что у нас получается. Фалкин очень дружил с Розой Абрамовной. Мы все пробовали себя в режиссуре, ставили великих драматургов, например Миллера. А Фалкин выбрал Володина. Сначала был отрывок, который расширился до спектакля. Я играл главную роль, Лямина. А вторую роль, отрицательного персонажа, Куропеева, играл Леня Неведомский. Фалкин, естественно, показывал работу педагогам. И во время показа Сирота вдруг стала хохотать. С ее точки зрения, мой Лямин был внешне очень похож на самого Володина.

Я известен как сумасшедший, который проповедует этюдный метод. Об этом я пишу в книгах, но это, конечно же, большое упрощение.

Когда-то на наш курс пригласили Сироту. А Сирота уже была знаменита по работе с актерами в БДТ. И тогда в воздухе, хотя и очень слабо, стало витать понятие «этюдный метод». Теперь-то он является предметом моего постоянного пристального профессионального исследования, практики. Я помню, что слово «этюд» слышал от Розы Абрамовны сперва всего один раз. Она-то была пропагандистом другой методики – «живого театра». Тогда такое понятие восстанавливалось, благодаря именно Товстоногову, «живой театр» восстанавливался после так называемого «говорительного театра». Все это еще соединялось со временем, с XX-м съездом.

И вот, Роза Абрамовна либо сказала, либо я потом это вычитал в книжке, посвященной ее работе во МХАТе… Она как будто бы сказала на репетиции про одну сцену: «Тут нужен этюд». С этой точки зрения мне интересен мой отчет вдвойне. А пока еще о «живом театре».

Как ученик М.Г. Дубровина, проведший у него двенадцать лет, с четырнадцати до двадцати шести, от прихода в ТЮТ до института,

я понимал, что такое живое ощущение театра. Он этому учил. Дубровин меня заставил читать К.С. Станиславского. С тех пор я продолжаю читать и знаю Станиславского прилично. Вообще Роза Абрамовна – «ощутитель» живого театра. В ее методике было очень важным соединить роль в пьесе с биографией актера.

Е.Г. Такая у нее была методика?

В.Ф. Конечно. Ее интересовало соотношение биографии человека с его нынешней жизнью. Что же касается понятия «этюд», впервые и настойчиво слово «этюд» вошло в театральную практику от Марии Осиповны Кнебель[24]. С ней я имел честь быть знакомым. А понятие этюдности и этюда я потом, прошу прощения, несколько расширил. Мария Осиповна имела в виду в основном только этюд по событиям пьесы. Впрочем, и о педагогическом творчестве Кнебель нужно еще думать и думать. У нас есть в институте один ее ученик – Андрей Андреев[25]. Он рассказывал, что она не была ни в какой степени формалисткой. Наоборот, она говорила: «Ладно, бог с ними, с терминами». У нас же порой бывает поклонение терминам.

Е.Г. Как я поняла из Вашего рассказа и из того, что Вы узнали от Сироты, самое главное для режиссера-педагога – это попытаться соединить биографию актера с биографией роли.

В.Ф. Абсолютно верно.

Е.Г. И все?

В.Ф. Это главное. Дальше развиваем…

Е.Г. Но как же соединить, например, биографию русского актера с личностью Шейлока? Человека, которого унижали, как еврея?

В.Ф. Но актер может играть не еврея, а, например, того же китайца. Например, японцы его иногда унижали как китайца. Ведь основным у Шекспира может быть расизм, или вообще жестокость, а не обязательно антисемитизм. Кстати, у нашего китайца эта тема получилась лучше, чем у русских студентов. Его Антонио по жестокости отношения к Шейлоку был ярче всех. Китайцы поняли это, у них и это есть в истории. Мы-то считаем их абсолютно добренькими, но достаточно вспомнить их культурную революцию.

Вообще артисту порою приходится влезать и в темные свои импульсы, такая уж профессия. Среди крупных актеров в темные импульсы своих героев отваживался эффективно залезать Олег Иванович Борисов. Когда-то я вел творческую встречу с ним, и он тогда говорил: «Ну, вот рояль, в нем есть белые клавиши, а есть черные. Надо не бояться нажимать,

когда нужно, и на черные клавиши». Из наших выпускников таков талантливейший Андрей Зибров[26]. Он играл Лакки в «В ожидании Годо» у Юрия Бутусова. В кино он сыграл более девяноста ролей. Его продолжают и продолжают снимать. Олег Борисов и нынешний Андрей Зибров. Это актеры на роль Ричарда Третьего.

Е.Г. Режиссер-педагог занимается индивидуально с актером, но как это соединяется с замыслом режиссера-постановщика?

В.Ф. А вот в том же отчете о моей практике мне понравилось, что я заметил: как режиссер-постановщик и режиссер-педагог друг друга слышат. Как Товстоногов уважительно отвечает на замечания Сироты. Оба, режиссер-постановщик и режиссер-педагог, должны слушать друг друга как родные.

Е.Г. Вот Товстоногов ставит, у него есть замысел, но он же никогда не доводил его до актеров.

В.Ф. Предположим. Но я уверен, что с Сиротой он говорил о замысле. Думаю, они очень много разговаривали.

Е.Г. Значит, в идеальном случае у спектакля два режиссера. Разве сейчас бывают такие варианты?

В.Ф. Не знаю. Туминас последние год-полтора работал в Тель-Авиве, и там педагогом при нем была моя ученица Дарья Шамина. Рассказывают, что он был очень доволен, а она, в свою очередь, его просто боготворила.

Мне кажется, что к такому варианту постепенно подходит и Андрей Могучий. Могучий не только как режиссер, но и как педагог, по-моему, охотно сотрудничает с моими учениками. Например, ему очень помогает Андрей Феськов.

Е.Г. Он и актер хороший.

В.Ф. В том-то и дело – и актер хороший, и педагог состоявшийся.

Е.Г. На афише есть имена ассистентов режиссера, но это ведь не то, о чем мы говорим? Не режиссер-педагог?

В.Ф. Конечно. Я думаю, что покойный Валерий Николаевич Галендеев, пусть земля ему будет пухом, был выдающийся педагог сценической речи, однако в додинских спектаклях был рядом с Додиным – он не только педагог речи, он настоящий режиссер-педагог.

Е.Г. Но строки «режиссер-педагог» в афишах нету?

В.Ф. Зато пишут просто «режиссер» после режиссера-постановщика. Это, пожалуй, еще больше… У меня было очень интересное общение с Сергеем Юрьевичем Юрским. Когда-то я вел с ним творческую встречу

и спросил: «Сергей Юрьевич, а почему Вы педагогикой не занимаетесь?» Он ответил так: «Я начал этим заниматься, но мне было скучно, и я понял, что не имею права быть педагогом». Гениальный вывод. Если педагогу скучно, это не его профессия. Как написал Товстоногов в предисловии к книжке М.О. Кнебель «Поэзия педагогики» (сам ли он это сказал или цитирует Кнебель – не знаю), «педагог – это материнская профессия». Да, матери не может быть скучно с ребенком.

Е.Г. И все же, как Вы думаете, почему Юрскому стало скучно?

В.Ф. Да потому что он слишком актер, блистательный актер. Ему бы скорее играть, а не возиться с другим артистом. Или уж тогда он берет как режиссер Ф.Г. Раневскую, которой вообще не нужен педагог, и она сама замечательно играет. Не знаю, насколько он режиссировал Наташу [Тенякову – *Е.Г.*]. Кстати, я был на юбилее МХАТа, и там, в юбилейном спектакле, где играли Тенякова и Любшин, она играла замечательно.

Е.Г. Итак, Вы считаете, что спектакль с режиссером-педагогом обязательно лучше, чем просто с режиссером? Ставил Товстоногов «Три сестры», там Сироты не было.

В.Ф. Хотите мое мнение? Мне этот спектакль кажется не очень сильным, не лучшим из товстоноговских.

Е.Г. У многих было такое мнение. Мне куда больше понравились «Три сестры» Эфроса. Но все-таки товстоноговские «Три сестры» – значительное произведение. Или «Тихий Дон»? «Король Генрих IV»?

В.Ф. Думаю, ему все равно кто-то помогал. Надо бы посмотреть афиши. Да, сейчас режиссеры в одиночку ездят, много ставят, быстро ставят, но вы мне покажите, где у них артисты замечательно играют, тогда я скажу: «Да, можно и без режиссеров-педагогов обойтись!»

Е.Г. Как я поняла, каждая отдельно разработанная роль потом укладывается вместе…

В.Ф. Не потом, а сразу же. Речь ведь идет о тандеме.

Е.Г. В Вашем отчете есть удивительные и принципиальные вопросы, которые пришли в голову начинающему режиссеру, студенту: откуда берутся живые чувства, живые характеры? Пришли к Вам ответы?

В.Ф. Должен сказать, что волшебных слов у педагога – как говорил, по-моему, Владимир Викторович Петров[27], «петушиного слова» – бывает и не находится, я не нашел… Где-то можешь найти для актера «петушиное слово», но зачастую не знаешь, что сказать. Создание живого на сцене по-прежнему остается самым трудным, увлекательным и сложным делом. Я исповедую этюдный метод, но это тоже не абсолютный

залог успеха, хотя он мне очень помогает, потому что сразу ставится вопрос о неукоснительном сочетании человеческой биографии самого актера с образом. Этюдный метод пошел от Станиславского, от него к Кнебель, потом и Зиновий Яковлевич Корогодский внес свою лепту. Кстати говоря, он тоже прошел через БДТ.

А что такое этюд? Однажды нам удалось сформулировать так: этюд – это «кусочек жизни». Но в том числе и моей, актера, личной жизни. Я опираюсь на то, что во мне есть живого и не до конца похожего на Чехова или Шекспира. Я люблю понятие «этюдность» очень! Сирота в этом процессе сыграла большую роль. Она была режиссером-педагогом, который не взывал к мастерству Смоктуновского, а напрягал его память о себе и знание собственной жизни.

Вот сейчас у нас идут упражнения на наблюдения за людьми, но мы развиваем это так: наблюдай за человеком, а потом наблюдай за собой, потом соединяй – и это уже этюд.

Публ., предисл. и коммент. Е.И. Горфункель

[1] Фильштинский Вениамин Михайлович (р. 1937) – режиссер, педагог, заслуженный деятель искусств РФ, профессор, заведующий кафедрой актерского мастерства и режиссуры РГИСИ, автор книг «Открытая педагогика», «Заметки по случаю», «Открытая педагогика-2», «Театральная педагогика – дни и годы», «Свет для театра» (соавтор).

[2] Сирота Роза Абрамовна (1924–1995) – театральный педагог и режиссер. В БДТ им. М. Горького работала как режиссер-педагог на репетициях первой и второй редакции «Идиота» (1957, 1966), в спектаклях «Лиса и виноград» Г. Фигейредо, «Варвары» М. Горького, «Синьор Марио пишет комедию» А. Николаи, «Пять вечеров» и «Моя старшая сестра» А. Володина, «Мещане» М. Горького, «Беспокойная старость» Л. Рахманова. Также в 1968 г. поставила спектакль «Цена»; в сотрудничестве с режиссерами-постановщиками В.С. Андрушкевичем, И.П. Владимировым, Э. Аксером, Г. Опорковым, О.Н. Ефремовым работала в разных театрах страны и самостоятельно осуществила примерно двадцать постановок.

См.: «Роза Сирота». Книга воспоминаний о режиссере и педагоге. Составление и редакция Л.Н. Мартыновой и Н.А. Элинсон. СПб: Гиперион, 2001.

[3] Смоктуновский Иннокентий Михайлович (1925–1994) – актер, народный артист СССР. Принят в БДТ им. М. Горького в 1956 г. В конце 1957 г. состоялась премьера «Идиота» по роману Ф. Достоевского, принесшая Смоктуновскому в роли князя Мышкина всесоюзную славу. Постановка Г.А. Товстоногова, режиссер Р.А. Сирота. Смоктуновский был уволен из театра в 1960 г. В 1966 г. приглашен в АБДТ им. М. Горького для исполнения роли князя Мышкина в возобновляемом «Идиоте» (вторая редакция), с которым театр гастролировал в Париже и Лондоне.

[4] Рецептер Владимир Эммануилович (р. 1935) – актер, режиссер, педагог, писатель. Народный артист РФ. С 2006 г. художественный руководитель Государственного Пушкинского театрального центра в Санкт-Петербурге и театра «Пушкинская школа».

[5] Шевчук Юрий Никитич (1927–1993) – актер, режиссер, заслуженный артист Грузинской ССР. Товстоногов пригласил его в БДТ, имея в виду Мышкина, в 1966 г. Но сыграть эту роль Шевчуку не пришлось. У него большой послужной список, его любили в Тбилиси, в русском Театре им. А. Грибоедова. Его очень любили и в Театральном музее Санкт-Петербурга, где он несколько лет (после тяжелой травмы, болезни и операции) работал в качестве ночного дежурного. О судьбе и ролях Ю.Н. Шевчука можно прочитать статью Ланы Гарон «Это все равно, как если бы мы никогда не узнали Остужева», напечатанную в *ПТЖ* (1994, № 6).

[6] Макарьев Леонид Федорович (1892–1975) – актер, режиссер, педагог, драматург, Народный артист РСФСР. Преподавать начал с 1935 г., С 1939 г. профессор, заведующий кафедрой актерского мастерства ЛГИТМиК.

[7] Сулович Рафаил Рафаилович (1907–1975) – театральный режиссер и педагог, заслуженный артист РСФСР. С 1963 г. преподавал на режиссерском отделении Ленинградского театрального института. В.М. Фильштинский учился в его классе с 1961 по 1967 гг.

[8] Лебедев Евгений Алексеевич (1917–1997) – актер, педагог. Народный артист СССР. В БДТ пришел одновременно с Товстоноговым с 1956 г. В обеих редакциях «Идиота» (1957 и 1966 гг.) исполнял роль Рогожина.

[9] Стржельчик Владислав Игнатьевич (1921–1995) – актер, педагог. Народный артист СССР. Играл в обеих редакциях «Идиота» – в 1957 г. роль Гани Иволгина, в 1966-м – генерала Епанчина.

[10] Ольхина Нина Алексеевна (1925–2013) – актриса, заслуженная артистка РСФСР. С 1947 г. до конца жизни служила в БДТ. В первой редакции «Идиота» (1957) одна из исполнительниц роли Настасьи Филипповны, во второй редакции (1966) – генеральша Епанчина.

[11] Тарасова Татьяна Алексеевна (р. 1937) – актриса, в БДТ с 1966 г. Заслуженная артистка РСФСР. Во второй редакции «Идиота» (1966) играла роль Аглаи Епанчиной.

[12] Сапожникова Людмила Константиновна (р. 1942) – актриса. В БДТ с 1966 г. Во второй редакции «Идиота» (1966) играла роль Аделаиды Епанчиной.

[13] Доронина Татьяна Васильевна (р. 1933) – актриса. Народная артистка СССР. В БДТ с 1959 г., во второй редакции «Идиота» (1966) – Настасья Филипповна.

[14] Призван-Соколова Мария Александровна (1909–2001) – актриса, педагог. Народная артистка РСФСР. В БДТ с 1931 г. Во второй редакции «Идиота» (1966), по свидетельству В.М. Фильштинского, репетировала роль Нины Александровны Иволгиной.

[15] Лихницкая Маргарита Михайловна (1912–1988) – театральный художник, автор сценографии двух редакций «Идиота» в БДТ.

[16] Шварц Исаак Иосифович (1923–2009) – композитор. Народный артист РФ. Автор музыки к 35 спектаклям и 125 кинофильмам. Автор музыки к двум редакциям «Идиота» в БДТ (1957 и 1966 гг.).

[17] Гончаров Андрей Юрьевич – режиссер. Ученик В.М. Фильштинского. Ставит спектакли в разных театрах в разных городах.

[18] Богинская Евгения Андреевна (р. 1984) – актриса, режиссер (и режиссер-педагог), музыкант. Ученица В.М. Фильштинского. Педагог РГИСИ. С 2020 г. режиссер-постановщик Театра им. Ленсовета.

[19] Русский Николай (1982–2023) – актер, режиссер, драматург. Ученик В.М. Фильштинского.

[20] Чижов Петр – актер, режиссер. Ученик В.М. Фильштинского. Работает на разных площадках, участвует в театральных проектах.

[21] Корогодский Зиновий Яковлевич (1926–2004) – режиссер, педагог, народный артист РСФСР. С 1962 по 1986 гг. – художественный руководитель ленинградского ТЮЗа. В 1990 г. создал Ленинградский Эстетический центр «Семья».

[22] Дубровин Матвей Григорьевич (1911–1974) – режиссер, педагог. Заслуженный деятель искусств. Основатель и художественный руководитель Театра Юношеского Творчества в Ленинграде (1956–1973). Из ТЮТа

вышли Вениамин Фильштинский, Станислав Ландграф, Лев Додин, Сергей Соловьев, Виктор Ильичев, Борис Смолкин, Ефим Падве, Евгения Сабельникова, Николай Буров, Александр Галибин, Андрей Краско и многие другие актеры, режиссеры, театральные деятели.

[23] Фалкин Михаил Валерьянович (1937–2017) – режиссер, а также режиссер ленинградского и петербургского телевидения. Однокурсник В.М. Фильштинского.

[24] Кнебель Мария Осиповна (1898–1985) – актриса, режиссер и педагог, народная артистка РСФСР, доктор искусствоведения, педагог в Театральном училище им. М. Щепкина, с 1948 г. в ГИТИСе, с 1960 г. профессор кафедры режиссуры.

[25] Андреев Андрей Дмитриевич (р. 1947) – в 1968–1973 гг. студент режиссерского факультета ГИТИСа, ученик М.О. Кнебель, театральный педагог и режиссер, ныне профессор кафедры режиссуры РГИСИ.

[26] Зибров Андрей Юрьевич (р. 1973) – актер. Ученик В.М. Фильштинского. Работал в Театре на Крюковом канале, в Театре им. Ленсовета, Театре эстрады им. А. Райкина. Лауреат премии им. Вл. Стржельчика (1999) за роль Лакки в спектакле «В ожидании Годо», режиссер Ю. Бутусов.

[27] Петров Владимир Викторович (1923–2007) – режиссер, режиссер-педагог. Заслуженный деятель искусств РСФСР, профессор СПбГАТИ.