

Дмитрий Трубочкин

## **О статусе искусства актера в современности: опыт «Сатирикона»<sup>1</sup>**

**Каждая театральная эпоха находит способ громко заявить о своих поисках и проблемах, успехах и неудачах – через спектакли и общественный резонанс вокруг них, через высказывания людей театра и т. д. «Громкая» сторона театральной жизни в первую очередь становится материалом для анализа в науке и критике.**

Какие же темы, провозглашенные нашей эпохой, позволят нам выявить суть и направленность сегодняшних театральных поисков? Политический театр как рупор беспокойной правды жизни? Нонконформизм как актуальный художественный принцип? Художественная неудача как эстетическая основа спектакля? Минимализм и безыскусность в противовес технической сложности коммерческого театра? Неизбежность иронии по отношению к театральной традиции?

Кажется, любая из них способна привести к самым основаниям современного художественного процесса. Но в череде множасьихся вопросов важно заметить и другое. «Фигуры умолчания» порой характеризуют эпоху точнее и глубже, чем самые громкие ее заявления. О чем сегодня молчат критика и теория театра? Что недавно было на острие театральных дискуссий, а теперь забыто?

В научных работах о театре в наши дни отступило на второй план искусство актера с огромным набором его профессиональных проблем. Этот факт, отмеченный исследователями неоднократно, является важным показателем складывающейся художественной системы и соответствующей научной парадигмы.

В актере с глубокой древности видели не просто участника спектакля, но воплотителя самой идеи театральности. В конце XVII в., когда наилучшим для театра было признано крытое помещение со сценой итальянского типа, огромное значение приобрел архитектор-сценограф. Архитектурными и живописными средствами, с помощью инженерной изобретательности он превращал сцену в прекрасный и таинственный мир, подверженный эффектным трансформациям. Театральным пространством могли любоваться и восхищаться уже без того, чтобы на сцене появились живые люди; достаточно было музыки и нескольких смен декораций, чтобы сыграть небольшой спектакль.

Однако в этой новой художественной системе актер не был все-таки вытеснен на вторые роли. Таинственной природе актерского таланта публика безгранично верила и ждала от него чуда. Живое присутствие актера было важнейшим элементом спектакля, ибо только актер своей игрой мог вывести зрителя из пассивного, созерцательного состояния, побудить к активной работе мысли и эмоциональному участию в действии.

Репутация актера как главной театральной профессии впервые была всерьез оспорена только в начале XX в.: конкуренцию актеру составил режиссер. Восхождение режиссуры в театре было более, чем



К. Райкин.  
Фото из архива театра «Сатирикон»

стремительным. В середине XIX в. режиссуру в Европе только-только ввели в номенклатуру театральных должностей, и понимание ее профессиональных задач еще двоилось между организацией постановочного процесса и творчеством<sup>2</sup>. В начале XX в. в режиссере увидели уже не просто помощника актерскому гению, но самостоятельного художника – сочинителя новых произведений для театра. Недаром каждый спектакль Вс. Мейерхольда на афише и в программке был назван почтенным словом *opus* (в переводе с латинского – «сочинение»), даже если он и был поставлен на основе классической драматургии, в которой, казалось бы, уже все давно «сочинено».

Режиссер быстро доказал необходимость своего присутствия в любом театре и любом спектакле: в 1910–1920-х он стал центральной фигурой театрального процесса. От режиссера, а не драматурга теперь ожидали главных открытий в области композиции. Режиссер, а не художник предлагал самые смелые пространственные и стилевые решения. Режиссер совершил «вторжение» в области до тех пор неприступные: в психологию и психофизику актера – таинственное обиталище актерского гения. Психология была истолкована как профессиональный инструмент, подвластный настройке и регулированию, в зависимости от художественных целей спектакля. Былое театральное божество – актер – предстал перед профессиональным взором в образе марионетки

самой совершенной конструкции. От марионетки в художественных поисках новой эпохи требовалось абсолютное владение телом и полное послушание воле режиссера.

Разумеется, актеры старой школы, воспитанные в культуре зрительского доверия к актерской природе с ее могучей стихийностью, гипнотизирующей энергией и эмоциональной заразительностью воспротивились «технологичному» подходу к их искусству. Историки театра неоднократно исследовали это интереснейшее и драматичное противостояние «актерского» и «режиссерского» театра в начале XX в., в котором то и дело возникали слова: кукла, марионетка.

Противостояние особенно ярко проявилось в творческих конфликтах В. Комиссаржевской и Вс. Мейерхольда, К. Станиславского и Г. Крэг. Комиссаржевская, объясняя, почему она не хочет больше видеть Мейерхольда режиссером ее театра, писала 9 ноября 1907 г.: «Путь, ведущий к театру кукол, это путь, к которому Вы шли все время, не считая таких постановок, в которых Вы соединили принципы театра “старого” с принципами театра марионеток... путь этот Ваш, но не мой»<sup>3</sup>. Крэг в 1908 г. в своей знаменитой статье<sup>4</sup> определил сущность актера термином «сверхмарионетка», начав свое рассуждение с полемичного тезиса: «Актерская игра – не искусство. Поэтому неправомерно говорить об актере как о художнике». Несогласие между Крэгом и Станиславским яснее всего проявилось на практике во время репетиций «Гамлета» в МХТ (1911), в котором работу режиссера и сценографа выполнял сам Крэг, а с актерами занимался Станиславский.

В подобных спорах, затрагивавших самую суть театра, выразилось поворотное для новейшей истории противостояние театральных поколений. В 1900-х представители «актерского» театра Комиссаржевская и Станиславский принадлежали к поколению 40-летних, а режиссеры Мейерхольд и Крэг – к поколению 30-летних. Их разделила, как оказалось, глубочайшая граница между старым и новым театром; за ней открывался путь к наиболее радикальным в истории театра экспериментам, к которым жадно устремилась набиравшая силу культура авангарда.

Идея первенства режиссера, оформившаяся в театре благодаря Г. Крэгу, М. Рейнхардту, Вс. Мейерхольду и другим, по сей день сохраняет всеобщее значение. Сегодня тот, кто всерьез вздумал бы доказывать превосходство «актерского» театра (в старом смысле этого слова) над «режиссерским», вызвал бы недоумение у большинства критиков.

В самом деле, история последних десятилетий знает много красноречивых примеров, как театр с первоклассной актерской труппой выходил из творческого кризиса лишь тогда, когда обретал своего режиссера и художественного руководителя.

При этом ни стремительное восхождение «режиссерского театра» в начале XX в., ни переосмысление творческой природы актера не убрали с повестки дня в России профессиональных вопросов актерского искусства. Наоборот, в театре и театральной школе их стали обсуждать еще активнее, чем раньше.

Не случайно система Станиславского – ровесник «режиссерского театра». Система – наиболее внушительное в истории театра философское оформление концепции «актера-творца», «актера-художника»; она неизменно оставалась идейным центром русской актерской школы в XX в. В 1970–1980-е гг. в России, хоть и с досадным опозданием, стали исследовать и применять идеи, находящиеся за пределами классической системы: возобновились занятия по мейерхольдовской биомеханике<sup>5</sup>, появились первые публикации об актерских тренингах М. Чехова, за которыми последовало и первое русское издание его литературного наследия<sup>6</sup>. Все это придавало новые импульсы дискуссиям об актерском искусстве. Поэтому анализ актерской игры в рецензии на спектакль и более крупные театроведческие жанры – такие, как «актерский портрет», научно-популярная монография об актере – оставались существенными чертами отечественного театроведения на протяжении XX в.

Актерское искусство лишь сравнительно недавно «выпало» из числа первых тем в науке о театре – и вовсе не потому, что оно будто бы пришло в упадок. Напротив, в России (особенно в крупных городах) сейчас очень высока профессиональная конкуренция актеров разного возраста, технически готовых к тому, чтобы играть в спектакле или фильме почти любой эстетики. Утверждения о том, что русская актерская школа непригодна для современности, звучат не так уж часто и не имеют системного характера<sup>7</sup>, ибо в прокат выходит все больше спектаклей, в которых молодые режиссеры с успехом работают с актерами разных поколений; а зарубежные коллеги, приезжающие на фестивали, неизменно испытывают восторг, видя высочайший профессиональный уровень русских актеров на сцене.

Полагаю, театроведение «замолчало» о современных актерских работах не от недостатка материала, а, наоборот, от его избытка. Важная причина здесь, мне думается, в том, что методика анализа актерской

работы, основанная на системе Станиславского с ее центральной идеей целесообразного и осмысленного человеческого поступка, перестала быть общепризнанной. Поэтому и выявление личного творческого вклада актера в создание образа стало гораздо более затруднительным.

Таков двойной эффект крэговской идеи актера-«сверхмарионетки». С одной стороны, она оказала плодотворное влияние на эстетику нового европейского театра, заново открывшего в XX в. маску, необычный жест, пантомиму, эстетику «физического» театра и т. д. С другой стороны, эта же концепция неизбежно отвлекла теоретическую мысль от осмысления работы актера в спектакле как личного, самостоятельного творчества.

Одновременно мы замечаем, что «актерский» театр с его привычными (если угодно, старомодными) признаками сценического существования нередко вызывает недоверие, притом не только у молодого поколения театралов<sup>8</sup>. Сегодня найдется достаточно зрителей и критиков, которые предпочтут небольшой перформанс актеров-любителей, остроумно организованный и самоотверженно (хоть и не «мастерски») исполненный, многоактному костюмному спектаклю с участием Народных и Заслуженных артистов.

Это означает, на мой взгляд, что вопрос о статусе актерского творчества в современном искусстве снова открыт. Вместе с ним заново возникают вековые вопросы об образе героя, о разнице между чувствами «современными» и «устаревшими», о соотношении «правды жизни» и «правды сцены», о современном смысле «магии» театра, о культурном статусе человека, выходящего на сцену, о соотношении интерпретации и созидательного творчества и т. д.

В этой связи особого внимания заслуживают театры, в творческой жизни которых описанные выше противоречия являются не сдерживающим фактором, а стимулом и материалом для развития. Такие театры принадлежат к сущностной части художественного процесса, ибо умение гармонизировать противоречия с глубокой древности признавалось важнейшей чертой театра как вида искусства. Таков театр «Сатирикон» под руководством Константина Райкина.

Творческие принципы, которым следует Райкин как актер, режиссер и педагог, были сформированы им через осмысление статуса актерской профессии в современном театре. Четыре из них, прямо относящиеся к проблемам, обозначенным выше, сформулируем в виде тезисов<sup>9</sup>:

1) Для актера любой школы сутью профессии является «трансформация» – или, в терминах Станиславского, «перевоплощение»: искусство стать другим.

2) Творческое начало актера-«марионетки» – или иначе, актера-«маски», актера-«лицедея» и т. д. – может быть верно понято в терминах системы Станиславского несмотря на то, что систему часто ошибочно трактуют как свод эстетических норм натуралистического театра.

3) Психологическое, или «внутреннее», прочтение роли актером не противоречит внешнему ее освоению через пластический рисунок. В этом смысле актер-«марионетка» или актер, играющий не человека, не должен умять в себе полноту душевной жизни или, тем более, отказываться от нее. Наоборот, объект неживой или нечеловеческой природы действует на сцене наиболее убедительно лишь тогда, когда наполняется осмысленностью и целесообразностью, которую может ему придать жизнь души, сообщаемая человеком-актером.

4) Современная режиссура, сколь угодно радикальная, достигает наибольшего успеха тогда, когда в спектакле появляются выдающиеся актерские работы; так что при творческом первенстве режиссера процесс создания спектакля любой эстетики предполагает от актера не только подчинение и послушание, но и сотворчество.

В подтверждение первого тезиса приведу слова Михаила Чехова, чью систему актерских тренингов часто противопоставляют педагогическим методам Станиславского: «Способность полного перевоплощения всегда была для меня признаком таланта, дара Божия в актере. Она в высшей степени свойственна русскому актеру. Но придет время, когда и западный актер поймет, как бедно живет он на подмостках сцены, всю свою жизнь изображая самого себя. Скажут: а Чарли Чаплин? А Грок? Да, если вы обладаете их гением, если вы можете создать такой же фантастический образ, способный передавать все бесконечное разнообразие человеческих переживаний, какой создали Грок или Чаплин, – играйте всю свою жизнь одно и то же, тогда хвала вам и честь, тогда никто не осудит вас»<sup>10</sup>. И еще: «каждый подлинный артист, а тем более талантливый актер, несет в себе глубокое и подчас не до конца осознанное стремление к перевоплощению»<sup>11</sup>.

В театре «Сатирикон» – единственном из московских театров – актерская трансформация является не просто профессиональным инструментом актера, но постановочным приемом, на котором строятся целые спектакли. Таков был «Квартет» по комедиям Мольера (1999) в



К. Райкин – Тодеро,  
Л. Нифонтова – Фортуната.  
«Синьор Тодеро хозяин».  
Фото из архива театра «Сатирикон»

постановке К. Райкина, в котором четыре актера «Сатирикона» сыграли два десятка ролей, моментально меняя костюмы за ширмой; каждая перемена костюма влекла за собою «внутреннее перевоплощение» и изменение внешней манеры поведения. В 2016 г. К. Райкин еще раз обратился к любимому драматургу Мольеру и поставил «Лекаря поневоле», в котором десять ролей были исполнены тремя молодыми актерами – выпускниками Высшей школы сценических искусств.

В начале XX в. эту древнюю технику молниеносной трансформации за ширмой (с использованием специальных костюмов, масок и париков) применяли разве что цирковые и эстрадные артисты – среди них знаменитый итальянец Николо Луппо. В русский эстрадный театр ее ввел в 1940-е гг. А.И. Райкин и долгое время оставался единственным артистом, регулярно ею пользовавшимся. Теперь эта техника стала приметой сатириконовского стиля, а К.А. Райкин – режиссером, в совершенстве ею владеющим.

Второй из обозначенных тезисов Райкин неоднократно пояснял в своих публичных лекциях в Высшей школе сценических искусств и за рубежом – например, в Шанхае во время недели университетских театров в ноябре 2016 г. Цель системы Станиславского – научить актера осмысленному и целесообразному действию на сцене, в том числе (по Райкину) в самых невероятных предлагаемых обстоятельствах.

Если в привычных трактовках системы начальный этап обучения артиста посвящен теме «я в предлагаемых обстоятельствах», то согласно райкинскому методу, молодого актера надо сразу максимально удалять от простого «я-самочувствия» через погружение в «невероятные обстоятельства» (сон, немое кино, фантастические сюжеты) и через игру в другого (животные, неживые предметы, анимационные персонажи и т. д.).

Цель таких упражнений, практикуемых в Театральной школе Константина Райкина, – научить актера наполнять своей душевной энергией любой предмет и любого героя, которого ему предстоит играть. В этом смысле персонаж-животное или персонаж-кукла тоже имеют свою осмысленность и целесообразность, которую актеру предстоит раскрыть через традиционные для системы стадии: предлагаемые обстоятельства, состояние, внимание, оценка, реакция, действие и т. д.

Отсюда ясна суть и третьего тезиса. Райкин как актер в работе над ролью умеет идти от внешнего рисунка к внутреннему содержанию и наоборот. Как режиссер он понимает, что есть актеры, ищущие для себя осмысленность через рациональную мотивацию (которую чаще всего видят в системе Станиславского), а есть те, для которых по природе ближе «интуитивно-моторная» убедительность формы, никак не связанная с рациональным обоснованием. Но и в том, и в другом случае осмысленность формы для актера может быть развита психологически через поиск соответствующего душевного состояния героя, его настроения, оценки, реакций и пр.

Характерно, что две знаменитые роли К.А. Райкина 2000-х – Тодеро («Синьор Тодеро хозяин» К. Гольдони, постановка Р. Стуруа, 2002) и Ричард («Ричард III» У. Шекспира, постановка Ю. Бутусова, 2004) имеют самый сложный пластический рисунок и обе предполагают глубокий психологический план. В виртуозной импровизации, придуманной К. Райкиным в «Ричарде III», в которой Ричард примеривает свое уродливое, горбатое тело к разным королевским тронам, хорошо видно, как герой, пришедший к власти и славе, страдает от своего уродства: Райкин легко, не произнося ни слова, переключает регистр зрительского внимания от фарсовой эксцентрики к трагедии.

Синьор Тодеро – роль, решенная в стилистике гротеска. Мейерхольд точно определил для актера гротеск как «соединение несоединимого». В синьоре Тодеро соединились бурная, яростная натура, побуждающая к непрерывной деятельности, – со столетним, немощным телом, у ко-



К. Райкин – Ричард III.  
«Ричард III».  
Фото из архива театра «Сатирикон»

торого левая рука странным образом живет самостоятельной жизнью и по собственным правилам, то и дело затрудняя самые простые бытовые действия героя. Райкин явил в Тодеро и другое гротескное соединение: с одной стороны, злобная, демоническая душа, заставляющая совершать мелкие и крупные злодеяния по отношению к домочадцам (это провоцирует в зрителе негодование); с другой стороны – виртуозная телесная эксцентрика, позволяющая выбраться из нелепых физических положений, на которые обрекает его немощное тело (это провоцирует в зрителе смех, восторг и симпатию). В столь ярком гротескном образе Райкин нашел место психологической игре. Он выстроил душевную жизнь синьора Тодеро по правилам сквозного действия: от яростной конфликтности, заставляющей его жить мелкой, беспокойной, никчемной жизнью и не любить себя – к примирению с семьей, умиротворенному приятию жизни и спокойной смерти в финале.

Отсюда легко объясняется и четвертый райкинский тезис: один из критериев успешной режиссуры – выдающиеся актерские работы в спектакле. Сколь бы формальным, сколь бы парадоксальным ни было пластическое решение спектакля, актер делает его живым через свое душевное участие. При этом технический инструментарий актера



«Тополя и ветер». Сцена из спектакля.  
Фото из архива театра «Сатирикон»

должен быть совершенным, чтобы он не сдерживал освоение образа «в глубину», и это освоение может быть бесконечным. По таким принципам построены спектакли режиссера К. Райкина, в которых имеются яркие, порой парадоксальные постановочные приемы: «Синее чудовище» К. Гоцци, поставленное в жанре циркового шоу (2008); или «Тополя и ветер» Ж. Сиблейраса (2009), где роли трех стариков были отданы молодым актерам; или спектакль «Все оттенки голубого» В. Зайцева (2014), в основе которого лежит полистилистика, потребовавшая от актеров умения моментально «переключать» жанры: от интервью и документального театра – к фарсу и сценам из снов – затем к остропсихологической драме с признаками трагедии.

Стремление гармонизировать противоположные, часто конфликтующие аспекты театрального процесса; умение отдавать первенство актерскому искусству даже в спектаклях с избыточным режиссерским решением; уникальный актерский и педагогический материал, накопленный в самых разных театральных жанрах; обращение к древнейшим истокам актерской профессии для решения актуальных театральных задач – все это превращает театр «Сатирикон» в интереснейший предмет исследования в связи с анализом художественной системы, складывающейся в современном театре.

- <sup>1</sup> Продолжение очерков о театре «Сатирикон». См.: Трубочкин Д. «Сатирикон»: Лицо театра. Очерки // *Вопросы театра*. № 3–4. 2015; Трубочкин Д. «Сатирикон»: Очерки недавней истории // *Вопросы театра*. № 3–4. 2017.
- <sup>2</sup> Ср.: Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. М.: Play&Play; Канон-плюс, 2015. С. 334–336.
- <sup>3</sup> Сборник памяти В.Ф. Комиссаржевской / Под ред. Е.П. Карпова. СПб.: Тип. Главного управления уделов, 1911. С. 241.
- <sup>4</sup> Крэг Г.Э.Г. Актер и сверхмарионетка // Крэг Г.Э.Г. Воспоминания, статьи, письма. М.: Искусство, 1988.
- <sup>5</sup> Ср.: Трубочкин Д., Карпов Н. Биомеханика – историческое наследие или живая школа? // *Вопросы театра*. № 1–2. 2012. С. 222–228.
- <sup>6</sup> Чехов М. Литературное наследие. В 2 т. М.: Искусство, 1986.
- <sup>7</sup> См., напр.: Константин Богомолов: 10 мыслей о современном театре [публикация от 15.06.2016] // <https://www.m24.ru/articles/>.
- <sup>8</sup> Признаки старомодной игры легко узнаваемы, но говорить о них следует с осторожностью, ибо здесь речь идет не о ясных критериях, а скорее о нюансах: это подчиненность различных линий поведения на сцене одной и той же схеме развития (завязка – кульминация – развязка); желание даже в маленькой роли найти эмоциональные кульминации через откровенное переживание сильных чувств; навязчивое стремление эмоционально «воодушевить» и «потрясти» зрителей; порою склонность использовать авторитет собственной актерской славы, чтобы вызвать аплодисменты и т. д., и т. п. Они становились предметом критического анализа – то серьезного, то насмешливого – у самых разных режиссеров и теоретиков театра, начиная со Станиславского. Парадокс заключается в том, что современные критики старомодной актерской манеры любят вменять ее в вину Станиславскому, который как раз выступал против нее.
- <sup>9</sup> Материалом для тезисов являются беседы и интервью, данные К.А. Райкиным автору этой статьи, его публичные лекции и выступления.
- <sup>10</sup> Чехов М.А. Жизнь и встречи // Чехов М.А. Литературное наследие. В 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 1995. С. 233.
- <sup>11</sup> Чехов М.А. Характер и характерность // Там же. Т. 2. С. 301.