Режиссёры ГИТИСа

1938–2022

АНТОЛОГИЯ

ГИТИС
ГИИ Государственный институт искусствознания

УДК 792.075
ББК 85.330,75+85.334.0,75+85.33р
Г 57

Совместный проект ФГБОУ ВО «Российский институт театрального искусства — ГИТИС»
с ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания»
в рамках программы стратегического академического лидерства «Приоритет 2030».

Рецензенты:
А. В. Бартошевич, доктор искусствоведения;
В. Ю. Силюнас, доктор искусствоведения

Редактор-составитель *В. В. Иванов*

Режиссёры ГИТИСа. 1938–2022. Антология : Учебное пособие. — М.: Издательство ГИТИС, 2022. — 532 с.

ISBN 978-5-91328-394-8

В книге представлены статьи режиссеров, которые в разное время преподавали и преподают на режиссерском факультете ГИТИСа — от В. Г. Сахновского, заложившего основы кафедры режиссуры, до Н. П. Охлопкова, А. Д. Попова, М. О. Кнебель, а затем А. А. Гончарова, А. В. Эфроса и А. А. Васильева, П. Н. Фоменко и С. В. Женовача, М. З. Левитина. Отражены разные точки зрения режиссеров на режиссуру, ее аспекты и проблемы, сам театр и театральную педагогику. Идейное многоголосье позволяет понять, сколь из разных источников питалась и росла режиссерская школа ГИТИСа, вобравшая в себя мейерхольдовские, вахтанговские и, конечно, мхатовские притоки. Самый ранний из текстов датирован 1938 г. Последний написан в 2022 г. За прошедшие десятилетия многое изменилось в понимании театра и режиссуры. Но остаются основополагающие ценности, которые интересны и полезны в работе и в XXI веке.

Антология адресована студентам, аспирантам, педагогам театральных институтов и широкому кругу гуманитариев, интересующихся историей отечественного театра.

© Иванов В. В., составление, 2022
© Издательство ГИТИС, 2022
© ГИИ, 2022

Содержание

От составителя 3

Андрей Александрович Гончаров

Режиссерская кафедра 6

Василий Григорьевич Сахновский

О режиссере 65

О творческой свободе 75

Творчество режиссера 80

Борис Евгеньевич Захава

О традициях и новациях 87

Андрей Михайлович Лобанов

Мысли о режиссуре 107

Николай Михайлович Горчаков

О режиссуре 133

Николай Павлович Охлопков

Об условности 146

Юрий Александрович Завадский

Работать! 164

Алексей Дмитриевич Попов

Беспокойные мысли 180

Мария Осиповна Кнебель

Когда репетиция окончена… 203

Анатолий Васильевич Эфрос

Бедный Станиславский! 247

Достоверность, образность, условность 259

Леонид Ефимович Хейфец

Из моей театральной практики. «Смерть Иоанна Грозного» . . . 274

Борис Гаврилович Голубовский

Шаг в профессию . . . 293

Оскар Яковлевич Ремез

Спираль развития театрального искусства.
Театральность и правда . . . 318

Александр Александрович Бармак

Pro testamentum, или Страдания директора театра . . . 335

Олег Львович Кудряшов

Предметный мир пьесы и спектакля . . . 360

Анатолий Александрович Васильев

Разговоры с переводчиком . . . 389

Михаил Михайлович Буткевич

Дух и душа игры . . . 412

Юрий Леонович Альшиц

Ансамбль и режиссер . . . 444

Внутри ансамбля живет его смерть . . . 455

Марк Анатольевич Захаров

Режиссура и монтаж экстремальных ситуаций . . . 469

Пётр Наумович Фоменко

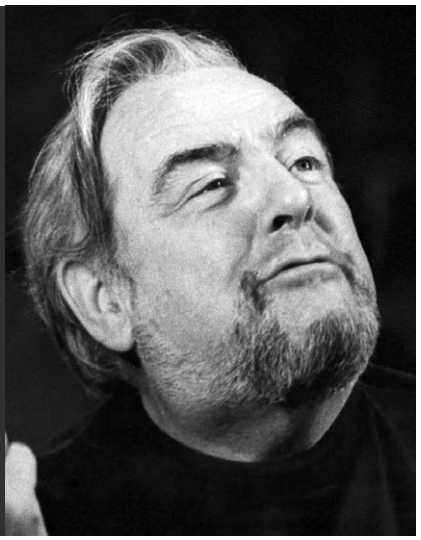
Держать удар . . . 491

Сергей Васильевич Женовач

Постоянно держать экзамен . . . 502

Михаил Захарович Левитин

Разговор с самим собой . . . 515



Андрей Александрович Гончаров

(1918–2001)

А. А. Гончаров в 1941 г. окончил ГИТИС (курс Н. М. Горчакова). С 1942 по 1945 год был директором и режиссером 1-го фронтового театра ВТО. С 1944 по 1951 год работал в Театре сатиры, затем режиссер Московского драматического театра им. М. Н. Ермоловой (1951–1956). Ставил спектакли в Малом театре, Театре киноактера (1956–1957). С 1958 по 1966 год — главный режиссер Московского драматического театра на Малой Бронной. Постановки: «Вид с моста» А. Миллера, «Закон зимовки» Б. Л. Горбатова, «Визит дамы» Ф. Дюрренматта и др.

С 1967 года и до конца жизни — главный режиссер Театра имени Вл. Маяковского. Среди постановок: «Дети Ванюшина» С. А. Найдёнова (1969, 2000), «Банкрот, или Свои люди — сочтемся!» А. Н. Островского (1974), «Трамвай “Желание”» Т. Уильямса (1970), «Человек из Ламанчи» М. Ли (1972), «Беседы с Сократом» Э. С. Радзинского (1975), «Бег» М. А. Булгакова (1978), «Леди Макбет Мценского уезда» по Н. С. Лескову (1979), «Жизнь Клима Самгина» по М. Горькому (1981), «Кошка на раскалённой крыше» Т. Уильямса (1981), «Закат» И. Э. Бабеля (1988), «Горбун» С. Мрожека (1991), «Как вам это полюбится» У. Шекспира (1997) и др.

С 1945 года преподавал в ГИТИСе, сначала на актерском факультете (курс В. А. Орлова), затем на режиссерском (курс Н. М. Горчакова). В ГИТИСе работал до последних дней (с 1966 г. — профессор, с 1981 г. — заведующий кафедрой режиссуры). По инициативе А. А. Гончарова была введена практика совместного обучения режиссеров и актеров.

Среди его учеников: В. А. Андреев, П. Н. Фоменко, Н. А. Сличенко, В. М. Пахомов, А. С. Борисов, Э. Някрошюс, Е. Б. Каменькович, Т. В. Ахрамкова, С. А. Голомазов, К. Ю. Богомолов.

Соч.: Поиски выразительности в спектакле. М.: Искусство, 1959; Режиссерские тетради. М.: ВТО, 1980; Мои театральные пристрастия: В 2 кн. М.: Искусство, 1998.

А. А. Гончаров

Режиссерская кафедра[1]

Кафедра режиссуры... Пожалуй, ничего дороже в моей жизни не было и нет. Учителя, коллеги, ученики, ученики, ученики. Сегодня в деканате режиссерского факультета висит карта мира. На этой карте, думаю, не найти места, где бы ни работали выпускники режиссерского факультета ГИТИСа.

А начиналось все в тридцать третьем году, когда В. Г. Сахновскому удалось собрать «могучую кучку» великолепных мастеров, преимущественно непосредственных учеников К. С. Станиславского, которые впервые в истории мирового театра начали учить студентов режиссуре. Какие это были имена, какие личности! Попов, Лобанов, Дикий, Судаков, Берсенев, Завадский, чуть позже Горчаков! Сам Константин Сергеевич освятил своим присутствием открытие факультета, произнеся именно тогда свои знаменательные слова о необходимости воспитания «режиссеров корня».

Они были очень разные, каждый — яркая самобытная индивидуальность, но все росли из одного корня, все вышли из-под крыла Станиславского, и в основе художественного мировоззрения каждого из них лежала его система. Поэтому их творчество в театрах и их педагогика представляли собой движение и развитие системы Станиславского на новой фазе. Помню, как Сахновский и Горчаков приходили к нам на занятия из Леонтьевского переулка, где жил Станиславский, переполненные тем, что только что получили

---

[1] В статье, написанной в 1997 г., использованы стенограммы кафедры режиссуры ГИТИСа 1982 г.

от учителя, как говорится, из первых рук. Свою увлеченность они передавали нам. Воспитание молодых тоже было поиском. Вместе со своими учителями мы жили в атмосфере театральных исканий, многое постигали эмпирически, ведь программа обучения еще не сложилась окончательно. Горчаков, например, строил свои занятия на последовательном постижении истории театра. Мы ставили все, начиная от Эсхила и Софокла, через средневековые мистерии и драматургию Ренессанса и кончая современными авторами. Это давало возможность постижения театральной выразительности разных эпох. Наше воспитание было одновременно и началом важнейшего процесса — теоретического обоснования режиссерской профессии, соотнесения системы Станиславского с практикой современного театра. В этот период выпустили свои первые книги по режиссуре В. Сахновский и Н. Горчаков, талантливые, интереснейшие исследования. Это было начало, время дерзкого и увлеченного поиска, замечательное время. Оно подарило стране большой отряд людей, которым было суждено на многие годы озаглавить целое поколение советского театра. Достаточно назвать в драматическом театре Г. Товстоногова и в музыкальном — Б. Покровского, чтобы охарактеризовать возможности этого поколения.

Кстати сказать, с именами этих двух величайших мастеров связано у меня представление о режиссерском братстве «птенцов гитисовского гнезда». Мы никогда не были особенно близки, учились на разных курсах, в разное время. Тем не менее именно от Товстоногова и Покровского получил я в разное время письма (редкое в наши дни дело), которые бережно храню по сей день. Вот они:

Дорогой Андрей!

Несколько дней назад, побывав в Москве, я посмотрел в твоем театре два спектакля, и у меня появилась потребность написать тебе несколько дружеских слов.

Дело совсем не в моих оценках, конечно же, ни для кого не обязательных.

Мне не слишком понравилась, к примеру, пьеса Брошкевича, показавшаяся мне рационально-придуманной, претенциозным и многозначительным «модерном».

Но зато сценическое ее выражение, все, что относится к режиссуре, актерской работе, театральной культуре зрелища — превосходно!

Я не все принял в захаровском «Разгроме» (особенно в первой части), кое-что показалось мне лишним и для меня чужим. Но в целом это волнующий и интересный спектакль.

Какой ты молодец, что ты позвал Захарова! Это, судя по всему, очень даровитый человек, и этот спектакль, вероятно, многое определит в его дальнейшей творческой судьбе.

Повторяю, дело не в моих оценках.

Наша режиссерская корпорация живет по противным законам, и редко, слишком редко мы умеем сказать коллеге доброе слово!

Мне захотелось сказать главное: тебе в короткий срок удалось сделать в Москве *Театр*!

Поверь, что я знаю, «почем» это стоит, и желаю тебе одного: так держать!

7.02.1970

Жму руку, твой *Г. Товстоногов*

Дорогой Андрей Александрович!

Спасибо Вам за «Человека из Ламанчи», хотя, судя по спектаклю, это можно назвать одним словом — Человек!

Так спасибо Вам за Человека, за его ум и дух.

27.04.1973

Жму руку, ваш *Покровский*

Казалось бы, «что он Гекубе!», однако способность порадоваться за коллегу, за своего бывшего однокашника — качество, присущее всему нашему поколению. Увы! Сегодня такое отношение в театральном мире вызывает воспоминание о чем-то похожем на окаменелости ушедших с исторической сцены динозавров и мамонтов.

Поиск путей воспитания режиссера, который осуществляла кафедра, — эта педагогическая махина, равной которой не было ничего подобного в мире, — не смогла остановить даже война. К ее концу наступил новый этап в жизни факультета: многие из мастеров остались по разным причинам без своих театров. Теперь они весь свой талант, опыт и умение стали отдавать педагогической деятельности.

Именно в это время в ГИТИСе была разработана действующая поныне методология преподавания, велись серьезнейшие исследования в области теории режиссуры. М. Кнебель и А. Попов — союз этих двух людей, их совместное теоретико-педагогическое творчество дали важнейшие для осмысления современной режиссуры результаты. К размышлениям Попова об образной сути театра, о природе театральности прибавилось глубокое знание законов психологического театра, которое было у Марии Осиповны, столько лет «сидевшей по правую руку» от Станиславского. Проблема образности в театре становится в этот период предметом горячих споров. О природе театральности размышляет режиссер Охлопков и театровед Бояджиев. Проблема художественной целостности спектакля, театральности и правды, и в связи с этим — возникновения режиссерского замысла становится главным предметом спора Кедрова с Поповым. Последний в своих трудах делает в это время важнейшие для теории и практики режиссуры выводы: работа над пьесой, над спектаклем начинается не с «нуля». Надо идти от ощущения целостности образа, с самого начала осмысливать материал поэтически образно, переплавляя правду жизненную в правду художественную.

Но, увы! Ничто не вечно в этом мире. Накопив богатый теоретический и методологический опыт, расширив свои «географические» возможности, факультет вступил в сложную и ответственную пору, пору смены поколений. Ушли из жизни почти все, кто долгие годы составлял могучее ядро кафедры режиссуры, кто был ее мозгом, ее движущей силой. А в театры постепенно приходит новое, дерзкое и талантливое поколение режиссеров — выпускников ГИТИСа. Воспитанные замечательными

учителями, они вступили во взаимодействие с бурным театральным временем, которое требовало новых поисков. Им стало суждено начать этот поиск, а сегодня многие из них — мастера отечественного театра.

Как сложно и причудливо переплетается театральная практика: институтской педагогикой, вуз и театр, школа и жизнь! Одно без другого существовать не должно, и наметившийся еще в первые послевоенные годы разрыв между обучением и практикой живого театра, конечно же, не мог не сказаться отрицательно на процессе воспитания. Вузу нужны были педагоги — личности, те, кто владеет не только знанием институтской программы, но и собственными — театральными — идеями, своим опытом, своим театром.

И вот сегодня кафедре удалось собрать крупных современных режиссеров, своей творческой биографией заслуживших право учить, воспитывать, знакомить со сложной наукой режиссуры. Ныне руководители курсов на факультете — это вновь режиссеры и главные режиссеры московских театров (почти все они выпускники ГИТИСа), а значит, — и это очень важно — студентов с первых шагов вводят в атмосферу конкретного театра, приучают к практической работе.

Но задача состоит не только в том, чтобы приблизить процесс обучения к сегодняшнему театру. Важно и, может быть даже в большей степени, приобщить студентов к самому процессу творчества, дать им ощутить, что это такое. Причем сделать это как можно раньше, с первых же лет обучения. Долгое время актеры и режиссеры в институте воспитывались келейно, в отрыве друг от друга. Считалось, что работа с «недоучившимся» режиссером может испортить юное актерское дарование. Но вот режиссерский факультет ГИТИСа впервые в вузовской практике предпринял попытку обучать режиссеров и актеров совместно. Собственно говоря, ничего принципиально нового в таком способе не было. Все студии МХАТ воспитывали своих студентов так, что в их среде рождались и актеры, и режиссеры. Нам был важен здесь этот принцип студии, мастерской, где азы профессии

постигаются в атмосфере единомыслия, где актер учится работать с режиссером; а режиссер реализует свой замысел не отвлеченно, а через конкретных актеров. Причем и те и другие заражены единой художественной верой, дышат одним воздухом, вместе пробуют творить. Опыт совместного обучения оправдал себя, стал ныне в ГИТИСе практикой.

При этом оказалось, на что хочу обратить особое внимание, что и актер, с первых шагов приобщаясь к образному замыслу режиссера, приучается к работе в ансамбле, подчиненном единой художественной задаче. Это очень важное качество для современного актера — уметь существовать в общем замысле, в ансамбле. Это с одной стороны. Как бы ни сильна была его индивидуальность, если она — не в русле замысла, она теряет свою художественную ценность и даже может вредить спектаклю. С другой стороны, система режиссерского диктата, навязывание своей воли без учета актерской природы — тоже довольно распространенная беда сегодняшнего театра. В этом смысле постоянное общение режиссеров с актерами во время учебы — вещь незаменимая. И с первых шагов совместного обучения надо добиваться от будущего режиссера умения творчески организовать вокруг себя группу актеров.

Все это, я бы сказал, — теория. А практика — живые люди, их судьбы, характеры, привычки и интонации. Ведь кафедра — не просто собрание индивидуальностей, это большая семья со своей биографией, своими отношениями, казусами, легендами. Я, например, попал в эту педагогическую семью в буквальном смысле слова через окно...

Произошло это так. Во время войны, когда ГИТИС был еще в эвакуации, в Москве при участии Наташи Качуевской стали формироваться фронтовые концертные бригады. Выйдя из госпиталя, я принял в этой работе самое деятельное участие, ставил всякие капустники. Потом ГИТИС вернулся, и кое-кто из участников бывшей фронтовой «самодеятельности» стали студентами. Наше общение не прекратилось, я продолжал делать свои капустники, но теперь уже по ночам, попадая в учебный корпус всякими

правдами и неправдами. Среди молодежи я чувствовал себя прекрасно и пользовался большим авторитетом, что усугублялось нелегальностью моего положения. Когда слухи о наших ночных «бдениях» дошли до начальства, тогдашний ректор, мудрый С. С. Мокульский, пригласил меня на беседу. Он решил, что лучше пристроить меня к делу официально, нежели иметь в моем лице оппонента и фрондера. Так я попал уже в качестве педагога сначала на актерский курс к В. А. Орлову. Отсюда пошла моя педагогическая биография.

Вспоминая то далекое время, нельзя не сказать об одном из первых моих учеников, об Анатолии Дмитриевиче Папанове. Он пришел с войны раненый. Никакого профессионального опыта, никакой актерской школы у него за плечами не было, чистая самодеятельность. Однако недюжинный талант давал о себе знать. Он попал в 5-ю концертную бригаду, которая обслуживала фронт рядом с Москвой. Здесь и начались наши учительско-ученические отношения, которые продолжились в ГИТИСе, куда Папанов был зачислен на актерский курс. Мои капустнические упражнения продолжались и после войны. В нашумевшей нахальной шутке под названием «Суровая действительность» (по имени главного официозного драматурга-бесконфликтника А. А. Сурова) Папанов уморительно играл режиссера Охлопона (имелся в виду Охлопков). Позже я отвел Папанова в Театр сатиры, где Анатолий Дмитриевич поначалу совершенно не прошел, оказавшись в одной команде с блистательными эстрадниками. Его снимали с ролей, считалось, что это «неудачно взятый артист». Так было до тех пор, пока мне не пришлось «доставлять» в этом театре комедию «Женихи» осетинского драматурга А. Токаева. Я дал Папанову эпизодическую роль свата, которую он сыграл блестяще. До сих пор помню его интонацию: «Вообще-то советскую власть я люблю-ю...». С этого момента началась его замечательная актерская биография, и я только восхищался успехами этого поистине великого русского артиста.

Воспоминания увели меня далеко от забот кафедры. Давайте вернемся к ней такой, какой она стала теперь.

Почти все лучшее, что есть в московской режиссуре, собрано здесь. Собрано вопреки застоям и перестройкам, вопреки идеологическому гнету прошлого и экономической несостоятельности настоящего. Выживаемость — чуть ли не основная черта режиссерской профессии: что поделаешь, наше искусство нельзя положить в стол, спрятать в запасник. Все только сейчас, только сию минуту. Я бы даже сказал: режиссура сегодня уже почти не профессия, это почти «национальность». В этой ситуации кафедра становится отдушиной. Здесь можно подумать о будущем. Мои коллеги часто говорят, что это единственное место, где можно по «гамбургскому счету» разговаривать друг с другом; в других местах — не удается. Именно здесь, на кафедре, сокровенные находки, поиски делаются достоянием коллег. Разумеется, далеко не всё воспринимается и принимается. Споры возникают, подчас жестокие.

Когда веду кафедру, мне все время чудится сидящая в углу молчаливая фигура А. М. Лобанова. Таким он мне запомнился на наших заседаниях с того времени, когда кафедрой руководил А. Д. Попов. Лобанов никогда не рвался в «бой», вызвать его на разговор было бесконечно трудно. Но в его присутствии врать, попусту разговаривать, а тем более выпендриваться (к чему склонны театральные люди) было нельзя, просто неудобно. И если все-таки Алексею Дмитриевичу удавалось «вытащить» Андрея Михайловича, он по большей части говорил нечто противоположное всему тому, что было наговорено до него. При этом лобановское мнение всегда было настолько субъективно и интересно, настолько аргументированно и доказательно, что спорить с ним было просто невозможно.

Такого человека сегодня среди нас нет; тем не менее память об учителях помогает нам «держать планку».

Да и сама ситуация иная. Если для наших учителей кафедра трагически стала почти единственным, во всяком случае главным местом приложения творческих сил, то мы, сегодняшние, слава богу, все в большинстве своем работаем в театрах. А это значит, что у нас масса своих дел, планов, забот. Поэтому — иная

занятость воспитательным процессом, нет той яростной увлеченности педагогикой: встретиться с коллегами, уважительно выслушать, обменяться мнениями и разойтись по своим «мастерским». Я, пожалуй, единственный «осколок прошлого». Я никогда не уходил из ГИТИСа, всегда работал именно здесь на полную ставку. Театрами руководил «по совместительству». В хрущёвские времена, когда был издан драконовский закон о совместительстве, я в театре ушел на полставки, и мне в голову не могло прийти, что выгоднее было бы «расположинить» ГИТИС. Это совсем не потому, что я такой хороший, это — вопрос приоритетов.

А теперь, чтобы читатель мог представить себе (пусть отдаленно), что такое кафедра режиссуры ГИТИСа, предлагаю побывать на заседании, посвященном одной из самых важных проблем — обсуждению учебной программы. Язык стенограммы, конечно, протоколен и схематичен, но суть дискуссии передает достаточно точно. Оставляю запись такой, как она была сделана в 1982 г., прерывая ее только для того, чтобы представить каждого участника. Жаль, многих из них уже нет с нами... А. В. Эфрос, О. Я. Ремез, М. М. Буткевич... Потери невосполнимые.

Открывает заседание заведующий. Ну, его представлять не надо...

А. А. Гончаров. Хотелось бы пройтись по программам всех курсов и чтобы каждый из нас сказал о тех принципах, которые он осуществляет в педагогической практике, и поделился своими планами. Просматривая сегодня старую программу, хотя и отредактированную в 1981 г., мы можем констатировать, что она не соответствует практике преподавания на каждом из наших курсов, да и не соответствует, мне кажется, тому уровню, на котором сейчас решаются проблемы воспитания молодых режиссеров, молодых актеров. Нас спрашивают, что же мы практически делаем для того, чтобы улучшить нашу работу. И резонно спрашивают. Если вопрос о количестве выпускников творческих вузов давно решен естественным путем, то качество их подготовки требует раздумий по поводу процесса воспитания молодых режиссеров, по поводу практической деятельности каждого из нас. Важно обменяться

мнениями, и в итоге может быть создана новая программа, которая станет пособием и для других учебных заведений. Такая программа будет отвечать и нашей практике в ГИТИСе на тех курсах, где мы преподаем.

Естественно, что мы должны начать с первого курса. Сначала я скажу, что меня не удовлетворяет в той программе, которую мы сегодня обсуждаем. Я хотел бы, чтобы со мною поспорили и сообщили конкретные предложения, имея в виду новую учебную программу.

Что меня *не устраивает*. В программе есть два раздела — актерское мастерство и режиссура. Но ни в том, ни в другом не изложены с достаточной ясностью требования к современному режиссеру-художнику, способному образно осмысливать происходящее вокруг него. Хотя вроде бы об этом и говорится, но как-то между прочим. Эти положения не стали отправной позицией, на основании которой должен проходить весь процесс воспитания студента.

Принцип совместного обучения режиссеров и актеров вошел в практику нашего факультета. Резон совместного обучения очевиден, и главное тут — возможность через человека-актера реализовать самые первые намерения, которые появляются у студента-режиссера. Это большая удача, и такую практику надо всячески приветствовать. Тем более что и для молодого артиста обучение должно носить с самого начала осмысленный характер, а молодому режиссеру, даже в первых этюдах, надо учиться режиссерски мыслить. Все это тоже должно быть отражено в программе. На мой взгляд, главное качество, которое мы пытаемся воспитывать, — способность образно мыслить уже на первом курсе. И практически в значительной степени это делается.

Во втором семестре курс, набранный в 1981 г., показал режиссерские этюды на тему «Эмоциональное зерно драматургического произведения». Я думаю, это правильный путь: сразу, на первом курсе, привлечь внимание к тому, чем призван заниматься режиссер. Сегодня у нас на первом курсе занимаются Шекспиром. Думаю, что и это абсолютно правильно. Даже в средней школе теперь начинают сразу с алгебры.

Есть это в нашей программе? Нет. Дело в том, что сегодняшний театр ушел далеко вперед, а программа обучения все еще находится на уровне того времени, когда я в 1936 г. пришел в ГИТИС.

Правда, тогда наши учителя являлись первопроходцами. Таким был, например, Н. М. Горчаков. Помню, мы занимались практическим, режиссерским освоением истории театра, начиная с греческого театра и кончая современным. История мирового театра реализовалась в наших постановках первого курса. Вот нам читают «Античный театр», и мы делаем макет античного театра. Нам читают «Средние века», и я помню, как ночью мастерил макет мистерии. Эта направленность, которая возникла у Николая Михайловича в значительной степени эмпирически, была связана со всеми параллельными учебными предметами, и в этом заключается осмысленный ход к жанру, к стилистике.

Я очень хорошо помню А. Д. Дикого, который приходил на занятия и начинал с того, что предлагал в разных сценических жанрах поставить известную присказку: «У попа была собака. Он ее любил. Она съела кусок мяса — он ее убил». И извольте: водевиль, трагедию, драму. Извольте сформулировать! Это было очень осмысленно, как образный ход выражения режиссером тех или иных человеческих интонаций, которые он призван воплотить в будущем.

Это необходимо развивать, быть может, какими-то тестами, позволяющими разбудить в студентах способность к образной выразительности. Такую способность надо тренировать. И начинать — с первого курса.

В современном театре есть большая тяга к образному осмыслению. И психологический театр тут часто пасует, оказывается порой неспособным на образное режиссерское творчество (тем более что не находит для этого почвы в драматургии). И тогда вакуум заполняется режиссерами другого толка. Образные иносказания, «инакосказания» становятся предпочтительнее правдоподобия. Того бескрылого правдоподобия, к которому нас в значительной мере приучили в тридцатые годы, когда началась канонизация Станиславского. Эта канонизация, при всей гениальности наших

учителей, сослужила плохую службу. Когда такое правдоподобие соединялось с неправдой «бесконфликтной» драматургии, рождалась еще большая неправда. Неслучайно мои учителя были в очень сложном положении: они искали путей воплощения своих представлений о жизни и доверчиво накладывали их на зеленую улицу суровой действительности.

Сегодня какие-то сдвиги в области образного языка психологического театра, разумеется, существуют. Но в 1940–1950 годы Н. П. Охлопков со своими иллюстративными образами оказался эталоном советского театра. Он, заполняя психологические пустоты, «затыкал» их своими глобальными образами — Дания-тюрьма из «Гамлета» или знамена «Молодой гвардии». И это стало хрестоматийным представлением о режиссуре тех лет. Эти образы появились неслучайно. В те годы они давали бóльший эффект, чем поиск мнимой «психологии» на материале бесконфликтной бытовой драматургии.

Я не призываю заниматься только «иносказанием». Есть и иные способы образного осмысления мира. Их нужно пробудить у наших студентов — артистов и режиссеров. А вот каким способом это сделать, я и хотел бы с вами посоветоваться. Как я уже говорил, наши размышления должны создать новый план и новые пути формирования художника. Раньше программа корректировалась часто, но лишь построчно. Изменялись цитаты, не больше. Итак, давайте пройдемся по всем курсам и вынесем затем результат нашего обсуждения на утверждение всей кафедры.

— Михаил Михайлович, Вы составляете план заочного обучения режиссеров. Может быть, в связи с этим вы примете участие в корректуре нашей программы?

(Это своего рода провокация. Обычно на кафедре дают сперва высказываться молодым, присматриваясь к ним с любопытством, кто из них станет твоим преемником. М. М. Буткевич, к которому я обратился, не слишком был молод, но на кафедре тогда работал сравнительно недавно. Это был удивительный человек! Ученик А. Д. Попова и М. О. Кнебель, свою дипломную

работу «Фрол Скобеев» он ставил у меня в Московском драматическом на Спартаковской. Он прожил жизнь, полную фанатического служения театру: ни семьи, ни денег, ни угла своего почти до последних лет жизни. Только театр! Я не знаю никого, кто жил бы в театре с такой самоотдачей. Это невольно вызывало к нему интерес и уважение. Поставил он совсем немного: «Два товарища» В. Н. Войновича, «Элегия» П. И. Павловского, «Цемент» Ф. В. Гладкова — все в ЦТСА. Спектакли неровные, часто жестокие. Он не искал «просвета», поэтому его работы с трудом выпускали. Вся энергия, вся страсть этого незаурядного художника была отдана педагогике. Он очень увлекался Михаилом Чеховым, что, правда, не всегда шло на пользу дела, иногда приводило студентов к эдакому «радению», к сентиментальной демонстрации состояния. Но и в своих пробах и экспериментах Буткевич был необычайно интересен. Последние годы он сотрудничал с Анатолием Васильевым, немало постаравшись для его славы и, как всегда, ничего не отвоевав лично для себя.)

М. М. Буткевич. Программа эта фактически уже другая. У каждого руководителя на курсе есть какие-то изменения, потому что сама жизнь и учебный процесс требуют чего-то нового.

Б. Г. Голубовский. Я внимательно прочел раздел программы первого курса и убедился в другом: мы не выполняем и эту программу. Не все хорошее было использовано. Я помню разговор, который был у нас на кафедре: не учим ли мы режиссеров только актерскому мастерству и только педагогической работе?

А. А. Гончаров. Это правильная мысль.

(С моим другом Борисом Голубовским мы вместе всю нашу творческую жизнь. Учиться мы начали на одном курсе. Потом Борис Гаврилович заболел и доучивался уже у Ф. Каверина. Стал его любимым учеником. Уже на четвертом курсе он вместе с Кавериным ставил спектакль у него в театре, в котором затем должен был работать. Но началась война.

Когда я вернулся с фронта, мы встретились с Борисом в Брюсовском переулке, где я тогда жил. Холодные и голодные, мы из чекушки водки и куска черного хлеба соорудили тюрю и к концу ночи были, что называется, «в форме». О чем мы разговаривали в ту ночь? Конечно же, о театре, о наших любимых учителях, а затем о сверстницах.

Когда И. Пырьев пригласил нас работать на «Мосфильм», Голубовский сразу получил статус постановщика, поражая всех своими находками в новой области. Думаю, в Борисе погиб действительно незаурядный киношник. 1950-е годы были годами его творческого взлета. Он руководил Московским ТЮЗом. Потом 20 лет возглавлял Театр имени Н. В. Гоголя. До сих пор не могу забыть горькой исповеди Голубовского — его книги «Место работы — театр». Вряд ли неблагодарный коллектив был прав. И, наверное, только удивительное чувство юмора и неистребимый оптимизм, свойственные Борису, помогали ему пережить все это.

Юмор Голубовского — статья особая. Юмором, иронией и редкостной в наши дни самоиронией Борис, человек нежный и ранимый, закрывается в тяжелых ситуациях, спасается от хамства и неделикатности. В его театральных кабинетах всегда было выставлено на всеобщее обозрение собрание абсурдных объявлений, вывесок, газетных статей — наглядное пособие по человеческой глупости.

И, конечно, профессор Б. Г. Голубовский — мой верный и постоянный сподвижник на кафедре.

Каждый раз, встречаясь с Голубовским, я вижу все того же молодого Борю, каким он запечатлен рядом со мной на старой фотографии: мы стоим у дверей любимого ГИТИСа — молодые, веселые, еще полные надежд. О чем мы говорили тогда? Да, наверное, все о том же, о чем и теперь — о театре, о театре и опять о театре...)

Б. Г. Голубовский. Так вот, то, что написано в программе о режиссуре, просто не выполнялось, хотя какие-то вещи определены в ней правильно. Главное здесь — вопрос практического осуществления.

Нужно возродить в режиссерских группах — а через режиссеров и в актерских — специфику режиссерского профиля факультета.

Она — в совместном обучении актерской и режиссерской групп? Как я понимаю смысл совместного обучения? Его нельзя понимать примитивно: актеры будут только играть, а режиссеры что-то ставить. Нет! Принципиальный смысл в том, что актеры из совместных групп учатся совершенно иному образному актерскому мышлению. Вспоминаю слова Алексея Дмитриевича Попова о том, что актер должен быть режиссером своего образа, то есть должен жить не только своим персонажем. Самое важное, мне кажется, идти в работе режиссеров и актеров от общности, от замысла к частности и от частного к замыслу.

А. А. Гончаров. Я хочу вам возразить. Мне на первом курсе важно, какова отправная позиция воспитания молодого артиста. Она предполагает выявление зоны его заразительности. В этом помогает ряд тестов, этюды, начиная с этюдов на основе собственной биографии, авторских этюдов, которые позволяют познакомиться с неизвестным человеком и определить характер его дарования, характер его заразительности, его темперамент, юмор, возбудимость, восприимчивость. Эти качества становятся очевидными на первом курсе, особенно в его первой половине.

Очертание индивидуальности или ее предчувствие должны быть раскрыты в непосредственном, а не умозрительном существовании молодого артиста в этюде. Если его на первом курсе отяготить необходимостью режиссерского самоанализа или режиссерского построения, он будет лишен возможности раскрыться. Другое дело, что он уже в работе с молодым режиссером получит возможность сформулировать замысел. Но сначала — непосредственность восприятия, необходимая для того, чтобы педагогам познать и осмыслить материал будущего художника.

Я думаю, надо осторожно разграничивать задачи воспитания режиссеров и актеров. Потому что будущий режиссер, как правило, имеет актерское образование, а артист должен сначала раскрыть себя. Я для себя называю это зонами его артистического участия: в чем он «красив», когда интересен, в чем артистичен

и заразителен, насколько развито чувство юмора, и эти актерские качества, человеческие качества должны быть выявлены.

Студента сначала надо понять, развязать, раскрутить, а затем уже «загнать» в его собственные замыслы.

Б.Г. Голубовский. Я с этим согласен и тут никаких споров нет. Просто я о другом говорил.

А.В. Эфрос. В чем заключаются мои пробы? Я решил преподавать на основе своих старых студенческих впечатлений. Запомнилось, что часто у нас впустую проходило время. Но вот на каком-то уроке начинаешь что-то узнавать. Так у меня было с Марией Осиповной Кнебель. Тогда она была молодая. Подумать только! Ей было меньше лет, чем мне сейчас. И, занимаясь под ее руководством, я стал понимать практически, что мне было нужно, стал соображать, чего раньше не соображал.

(Эфрос... Один из великих наших современников. У него всегда было свое особое, ни на кого не похожее лицо. А это, естественно, настораживает и даром не проходит. По окончании ГИТИСа он долго не имел работы в Москве, колесил вокруг столицы. Тогда я позвал его в Театр киноактера поставить «Гедду Габлер» с Л. Сухаревской в главной роли. И вместо того, чтобы «использовать шанс», как на его месте сделал бы, наверное, каждый нормальный молодой режиссер, Эфрос начал искать какие-то одному ему ведомые соотношения театральности и достоверности, только ему слышимые интонации и душевные движения. Провал был полный! Из зала кричали: «Громче! Ничего не слышно!», а он упрямо повторял: «Пусть будет так. Пусть будет тихо». Да, это был провал, но такой провал, который дороже иной победы. Это был его провал, это было принципиально тихо. В спектакле уже намечалось его уникальное понимание театра, уже были видны вполне отчетливо ростки еще не укрепившейся, но, несомненно, глубоко индивидуальной эфросовской эстетики. Нужно было особое мужество художника, чтобы в эпоху, когда царил и гремел Охлопков, сказать: «Пусть будет тихо».

Он создал свой неповторимый Театр, свой неповторимый стиль, он стал крупнейшей фигурой мирового театра. И, конечно же, не мог не увлечься педагогикой.

В работе кафедры Анатолий Васильевич участвовал всегда заинтересованно, очень творчески и, я бы сказал, несуетно. В последний период, когда его убивал Театр на Таганке, Эфрос как-то сник, не находил для учеников достаточно времени и сил, но все равно задуманное и начатое им на первом курсе было чрезвычайно интересно, переворачивало многое в наших привычных представлениях и традиционных подходах.

И вот сегодня я перечитываю его четырехтомник. Все написанное Эфросом необычайно искренне. Рука невольно потянулась к карандашу, захотелось подчеркнуть какую-то понравившуюся мысль. Потом оказалось, что я готов подчеркнуть буквально все подряд, всю книгу. И ведь ничего особенного, тем более неведомого мне раньше, в этой книге нет, все, казалось бы, давно известно. И тем не менее все кажется необычайно важным. Почему? Я определил это так: до Эфроса был как бы Старый Завет. Его истины, символы веры, правила и открытия никто не отменял. Но вот пришел Эфрос и своими спектаклями, письмами, статьями дал Завет Новый. Это следующая ступень постижения человека, театра, актерской и режиссерской профессии. Новый Завет — это иное очертание старых позиций. И теперь, после него, прежние наши взгляды стали уже в чем-то невозможными, теперь они превратились в фарисейство.

Вспоминаю, как прекрасная актриса И. Печерникова рассказывала о своей работе с Эфросом на телевидении. Она играла княжну Мери в телеспектакле «Страницы журнала Печорина». Печерникова вспоминала, что Анатолий Васильевич все время уговаривал ее «ничего не играть». Я прекрасно понимаю, чего добивался Эфрос, он разгадал, что ничем нельзя заменить собственное присутствие актрисы. Ее личностные и женские качества нельзя подменить ни игрой, ни представлением, ни показом. Только собственная заразительность и манкость, только

собственные нервы и чувства. Вот это и есть, на мой взгляд, фарватер Нового Завета, который принес нам Анатолий Васильевич Эфрос.)

А. В. Эфрос. Я учился у многих педагогов, не только в ГИТИСе, но и в студии у Ю. А. Завадского. Многое вспоминаешь теперь с иронией. Но, несмотря на трудности времени, трудности поиска, что-то вдруг появлялось, похожее на ноты в музыке. На деле у нас таких «нот» нет. А Станиславский, наверное, мечтал найти именно какие-то ноты! Поэтому я и думаю, что стоит заниматься тем, что мне не противно, что мне как студенту в свое время не было скучно.

Я прихожу в класс, там сидят не студенты, а первосортные, замечательные артисты, которые понимают меня с полуслова. Я разговариваю с ними на том языке, на каком говорил бы с Л. Дуровым или А. Калягиным, то есть с профессионалами высшей категории. Я поступаю с ними так, как поступил бы с самыми крупными актерами. Затем в процессе работы вижу, что они чего-то не понимают, и начинаю заниматься этим по мере необходимости. То есть заниматься надо комплексно: поставить сверхсложную задачу, которую студенты первого курса наверняка не смогут выполнить. Разговаривая с ними, определить, что именно они не понимают. Как это выглядит практически? Я этюды делаю в самом начале. Упражнение даю только в том случае, когда оно необходимо. А не так, что раньше упражнение, а потом этюд. Я, как-то проходя по улице, увидел в окно актерский курс: сидят взрослые молодые люди, у которых уже жены, дети, и хлопают в ладоши. Я подумал: «Как им не стыдно? Они же взрослые люди, а сидят и отхлопывают “машинку”. Значит, я не буду делать то, что мне самому неприятно. И я, например, когда беру пьесу, начинаю с игрового театра, а потом постепенно подхожу, предположим, к Толстому, Шекспиру. Открываю сцену Гермии и Елены. Пожалуйста, сделайте мне к следующему разу. Делаю вид, что они приготовят все гениально. К следующему разу они ничего не показывают. Почему не сделали? И тут, оказывается, необходим разбор. Разбираем

все элементарно. А потом я, к примеру, говорю: «Послезавтра сделайте мне сцену Гамлета и Офелии». Они в ужасе, у них глаза вылезают из орбит, но человеческий аппарат включается в работу со страшной силой.

Когда начинаю репетировать, то показываю процесс, который происходит у режиссера с артистами. Предлагаю наблюдать за мной, что я делаю. Потом спрашиваю, что поняли. Всех вместе. Я их разъединяю редко, потому что интересно актеру видеть работу режиссера, а режиссеру — актера. Тогда они больше понимают.

Первая сложная задача — воспитать правильное восприятие. Есть пьеса, но ни один человек не воспринимает ее, как она есть. Я им говорю: вот у меня прекрасно снимающий японский аппарат, «зеркалка». Что это значит? Там зеркало, которое не искажает. А вы все искажаете! Давайте сделаем так, чтобы вы не искажали действительности. Поставьте зеркало перед жизнью. Если вы делаете что-то сразу, не имея в виду зеркала, это чистая глупость. Нужно не придумывать, а только увидеть то, что есть. Это процесс восприятия драматургии в жизни, и он чудовищно сложен.

Я беру и показываю Шекспира, все, что есть в сцене.

А фантазия? Это и есть фантазия. Вот проходит какой-то период. Смотришь, восприятие налажено, все поняли, в чем дело. Но оказывается, воспроизведение, воплощение еще сложнее, чем восприятие. В чем разница этих процессов? Оказывается, здесь все приходится черпать из себя. Находить в себе диапазон темперамента и расширять его до предела.

Как все это оформлять и нужно ли это оформлять как программу? Чему мы обязаны научить своих учеников? Они должны уметь грандиозно ставить спектакли и грандиозно их играть. Так начнем это делать с самого начала. А потом в процессе работы увидим, что нам надо делать. То есть: «Давайте полетим! — А у нас нет самолета. — Давайте его сделаем! — Но мы не знаем законов аэродинамики. — Давайте их изучим!» У Станиславского это все есть. Так начинается «Работа актера над собой». Со сложнейших отрывков. Это уже потом его метод обучения разложили на составные элементы.