

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-2-194-207  
УДК 792.01

А. А. Бармак  
Российский институт театрального искусства – ГИТИС,  
Москва, Россия  
ORCID: 0000-0002-4574-6311

## Pro testamentum. О методологии искусства актера и режиссера

### АННОТАЦИЯ

В основе современной методологии актерского и режиссерского искусства лежит система Станиславского. Режиссерское искусство в Системе неразрывно связано с глубоким знанием методологии работы актера в спектакле. Современная режиссура зачастую пренебрегает знаниями методологии актерского творчества и в силу этого не способна к воссозданию подлинной «жизни человеческого духа» на сцене, а именно это и является целью учения Станиславского и Немировича-Данченко. Это составляет и фундамент современной отечественной театральной педагогики режиссуры и мастерства актера. В результате неумения работать с актером, незнания и пренебрежения методологией Станиславского спектакль может стать призрачной схемой жизни, а искусство актера при этом обескровливается. Тогда артист становится всего лишь функцией, знаком, на сцене отсутствует живой человек, обладающий духовной жизнью. При таком положении дел не стоит и говорить о подлинной передаче человеческих отношений, что является главной художественной и идейной целью создателей спектакля.

### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Методология театра, театральная педагогика, режиссура, русская актерская школа, действенный анализ, Кнебель, Станиславский.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-2-194-207  
УДК 792.01

Aleksander Barmak  
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),  
Moscow, Russia  
ORCID: 0000-0002-4574-6311

## Pro Testamentum. On methodology of acting and directing mastership

### ABSTRACT

The modern methodology of acting and directing art is the Stanislavsky system. Directing according to this system is straightly linked with a vast knowledge of the methodology of the actor's work in the performance. Modern directing often neglects the acting methodology and, therefore, is not capable of creating a true "Life of Human Spirit" on stage. This is the main goal of Stanislavsky and Nemirovich-Danchenko teaching process. This is the base on which modern theatrical pedagogy of directing and acting skill in Russia is built. Any performance can become a ghostly scheme of life if not taking into the account special work with an actor according to Stanislavsky's methodology. And thus the actor's art is bled to death. Then the actor becomes just a function, a sign; there is no living person on the stage, no inner spiritual life. It is not worth talking about the true transmission of human relations, which is the main artistic and ideological goal of the stage performance creators.

### KEYWORDS

Methodology of theatre, stage directing, theatre pedagogy, Russian theatre school, action analysis, Knebel, Stanislavsky.

У Эрнста Теодора Амадея Гофмана есть две новеллы, которые перекликаются друг с другом по сюжету и содержанию – одна носит название «Необыкновенные страдания директора театра» и вторая, кажется, созданная раньше, называется «Друзья – любители искусств». Если не прибегать к цитированию, что в данном случае бесполезно (сама по себе цитата, вырванная из контекста, нам мало что даст), то в достаточно вольном в интересах нашей статьи пересказе суть этих похожих, повторяем, *театральных* новелл заключается в том, что один молодой неопытный театральный деятель, режиссер, директор театра жалуется другому, постарше, на положение дел в его театре, да и в театре вообще. Молодой директор, он же режиссер, что, впрочем, для того времени было делом обыкновенным (как сегодня у нас становится обыкновенным делом должность директора – художественного руководителя, в этом отношении время пошло вспять), говорит о том, что современные театральные деятели – актеры, режиссеры, с высокомерным пренебрежением относятся к автору, кто бы он ни был – композитор или поэт. Они в грош не ставят особенности автора, его стиль, природу, идею, художественные особенности и достоинства, короче, все, что составляет уникальность художественного произведения, никакого интереса у них не вызывает. Произведение для них – всего лишь возможность создать эффектное, яркое, впечатляющее публику зрелище, не более того, да, разумеется, чтобы в этом эффектном зрелище могли бы блеснуть своими качествами – красотой прежде всего, актеры и актрисы, красотой лица и тела, голоса, если речь идет об опере, и, что самое главное, пышностью и затейливой изобретательностью костюмов, а также эффектами сценического оформления, как мы бы сейчас сказали, – сценографией. Впрочем, сейчас все больше пишут на афишах – *пространство такого-то*. Ну во времена Гофмана до такого кокетства еще не додумывались – пространство театра, как приучил нас говорить великий Н. М. Карамзин, который ввел новое слово «сцена» в русский язык (до этого театр и означал собственно сцену, отсюда выражение – *на театре*, то есть – *на сцене*), пространство сцены никому принадлежать, кроме как самому себе, не может. Другое дело, что с этим пространством делают – ну тогда, наверное, надо называть ответственного за эти деяния работника. Раньше он скромно назывался художником, но сегодня это кажется, видимо, чем-то рутинным.

Жаловался молодой директор своему старшему и опытному товарищу, что в труппе нет единства, что все думают только о себе и выигрышных для себя ролях и партиях, что актеры грызутся друг с другом и все вместе – с директором. То есть молодой режиссер сетовал со слезами на глазах на невозможность создать при таком положении вещей высокохудожественный спектакль. Этот персонаж – вдохновенный нытик, но все же следует отметить его страстное желание поднять современный ему театр на высоту – художественную и идейную.

Старший соглашался с младшим во всем, особенно поддержал его в отношении пренебрежения актерами и постановщиками – автором. Он говорил

своему новому молодому другу и о том, что актеры озабочены прежде всего тем, чтобы показать себя, – и очень мало думают о том образе, который они должны воплотить на сцене. Они, сетует он в тон младшему товарищу, ограничиваются только показом себя на подмостках и нисколько не думают о том, что их главная задача – передать, как говорит он, *дух роли*. Это уже почти Станиславский: *основная задача театра – создать на сцене жизнь человеческого духа*. Тут Станиславский согласен с гофмановским героем, а стало быть, в данном случае с самим Гофманом. Конечно, во времена великого немецкого романтика не знали хода к правильной организации театрального процесса, прежде всего именно как процесса верной жизни актера на сцене, хотя великие театральные деятели того времени смутно предвидели те пути к этой полноценной жизни актера на сцене, которые веком позже, кстати, не без помощи как раз немецкого театра (вспомним знаменитые гастроли в России Людвиг Кронек с труппой герцога Мейнингенского), открыл Станиславский.

Итак, автором пренебрегают, актеры играют, как мы бы сейчас сказали, самих себя, подлинного идейного и художественного единства нет, и прочее, и прочее. Ну не сказать, чтобы все это было незнакомо современному театру, еще как знакомо.

Интересное решение, позже получившее продолжение уже в XX в., правда, не до конца доделанное, предлагает старший театральный деятель младшему. Он в ответ на наивный вопрос своего коллеги о том, как же обстоят дела у него в труппе, как он ладит с актерами и достигает такого состояния нравственного и художественного покоя в труппе, при котором можно, не суетясь и не отвлекаясь на досадные мелочи, которые порою способны разрастись до больших неприятностей, последовательно заниматься искусством, а не впадать в его профанацию, совершенно спокойно и с некоторой иронией, куда уж без нее, коль речь идет о немецких романтиках, заявляет, что у него проблем с актерами нет. Неужели, говорит младший, у вас в труппе нет скандалов, нет самовлюбленных примадонн и героев любовников, неужели вы можете заниматься творчеством с актерами, которые во всем являются вашими помощниками, все слушают, уважают вас и с удовольствием и пониманием, подчеркнем это слово, с *пониманием* художественных задач занимаются сценическим творчеством? Старший отвечает: «У меня нет никаких проблем с труппой!» «Этого не может быть!» – восклицает младший. «Я вам не верю!» – горячится он. «Ну что ж, – предлагает старший, – извольте, я сейчас познакомлю вас с моей труппой». – «Да где же она?» – «Да вот здесь, в этой гостинице». – «Как? Я не слышу ни шума, ни крика, ни требования еды и напитков?!» – «Да вот, я думаю, они сейчас тихо учат свои роли», – отвечает старший. «Идемте, – добавляет он, – я вас с ними познакомлю». Они поднимаются в номер, старший подходит к большому ящику, который стоит посреди комнаты. «Я, – говорит он, – наконец, набравшись опыта после многих лет труда, испытания и страданий, сумел-таки сколотить труппу, столь превосходную, столь единокордную во взглядах на искусство, что мои артисты никогда меня не огорчали, а только радовали». «Каждый артист моей

труппы, – продолжает он, – при полном уважении к искусству готов был проговаривать роль, жестикулировать, одеваться в полном согласии с моими пожеланиями и требованиями текста пьесы. И играть свою роль, даже самые мелкие нюансы ее, именно так, как было нужно». После этой тирады он открывает крышку, и младший с удивлением и восхищением видит в этом ящике изумительно сделанных марионеток.

Так старший собеседник решил все свои проблемы – вместо актеров он стал работать с марионетками. Ну что же – эта его новация стала сегодня достаточно популярной, вполне обычным делом: живой актер не интересен, он и не нужен, ибо *опасен*, если начнет творить, он непредсказуем, поэтому многие режиссеры делают из живых актеров марионеток. Надо сказать, что это им удается. Еще и потому, что сами актеры не ощущают себя творцами, способными если не вызвать вдохновение у режиссера, то во многом питать его своим творческим порывом. Их отучили быть творцами. Уже давно их называют *исполнителями*. Актер – творец, актер творящий, актер – художник способен дать режиссеру мощный импульс к творчеству и многое изменить в первоначальном замысле режиссера, уточняя его, делая острее, глубже, но это только режиссеру, который понимает, ценит и знает природу актерского творчества. Для режиссера, озабоченного прежде всего своим, как это сегодня называют, *собственным высказыванием*, своей личностью, которая, видите ли, должна затмить личность автора (неважно, какой это будет автор – Л. Н. Толстой, А. П. Чехов, Дж. Голсуорси, А. Н. Арбузов или начинающий робкий драматург), для такого режиссера творящий и живой актер – гибельное дело. Режиссеру, способному *затмить автора*, очень трудно быть на уровне с талантливым и умным, образованным (понятно, что такое сочетание встречается все реже и реже) актером – надо быть умнее и талантливее актера. Вот такой поединок, из которого могут родиться невиданные интересные вещи. Нет, это очень трудоемкий, ответственный – и опасный, повторяем – процесс, гораздо важнее превратить актера в *знак*. На радость семиотике, семиологии.

Вот младший начинающий режиссер, он же директор театра, *интендант* (кажется, и сегодня такое звание носят руководители театров в Германии), страдает от неурядицы в театре, ему нужны актеры-творцы, труппа единая в художественном и идейном отношении, актерский ансамбль, художники, а не собрание самовлюбленных, пусть даже и в отдельности, талантливых людей. Вот так – 200 лет прошло с момента публикации этих двух прелестных новелл Гофмана, а воз и ныне там. Если там – это еще полбеда, а вот не поехал ли он в обратном направлении – вот беда.

Оба героя новелл Гофмана, и старый, и молодой, не подозревали еще тогда ни о какой методологии актерского творчества, то есть о собственно театральной методологии – она и есть прежде всего методология актерского творчества, а позже – как вытекающего из нее, и режиссерского. Но мы уже почти как сто лет обладаем колоссальным богатством – методологией русского театра, которая стала уже без преувеличения всемирным достоянием,

а не только великим достоянием нашей отечественной многонациональной культуры.

*И что мы с этим наследством сделали? И что с ним продолжаем делать? Мы часто о нем говорим? Изучаем ли его? Судя по выходящей специальной литературе, да. Но тогда почему растет количество спектаклей, в которых бросается в глаза абсолютное незнание основных принципов методологии, как в сценическом существовании актеров, так и в режиссерской работе, прежде всего в работе режиссера с актером. Спектакли довольно часто представляют собой некую разной степени занимательности иллюстрацию режиссерской концепции, или того, что кажется режиссеру таковой, это бывает так часто, что становится – стало уже – признаком беды. Или методология давно уже фигура умолчания? По умолчанию она существует, вот и воспитываем – нет, правильнее будет сказать – готовим актеров и режиссеров, разумеется, как будто бы на основе методологии. Но времена изменились, знаете ли, нужны новые формы и новый подход к этой самой методологии. На практике это новый подход зачастую означает не что иное, как полный отказ от основных методологических принципов русского театра. Отказ пока еще не громко высказанный, отказ пока еще камуфлированный, но очень скоро методология может оказаться в полном забвении. Она так обросла плотным слоем ракушек всевозможных новейших методов или методов, которые считают новейшими, что скоро нельзя будет различить, где же корпус корабля, некогда ставшего флагманом мирового театра. Кто преподает по К. С. Станиславскому, кто по М. А. Чехову, кто «биомеханику» по Вс. Э. Мейерхольду, кто по Е. Гротовскому, кто по Н. В. Демидову, кто увлеченно доказывает преимущества «имитации» перед всеми другими способами обучения актерскому искусству, кто утверждает, что Станиславский все взял от йоги, только вот об этом раньше нельзя было говорить, а вот теперь, наконец... Во всем этом не было бы ничего плохого (ну разве что смущает некоторый неуловимый, впрочем, довольно милый оттенок сумасшествия), но плохо то, что на изучение собственно методологии времени нет, как, кстати, нет и охоты ею заниматься. А зачем? Она ведь устарела давным-давно и относительно недавно тихо скончалась, мы ее похоронили, мы ей почтительно поклонились, а может, и не почтительно, а в карамазовском, так сказать, духе поклонились, и с энтузиазмом занялись поисками нового, которое, конечно, скоро-скоро докажет свои преимущества. Произошел казус: похоронить-то похоронили, да вот нового-то и не нашли, а старое – крепко из ума вышибли. Вот в таком межеумочном состоянии и пребываем. Как у А. Н. Островского: «А и к умным не причтешь, так, полудурье»<sup>1</sup>.*

Методология абсолютно живая вещь и не способна просто по природе своей впасть в застой – она очень чутка к изменяющемуся времени и уже сколько раз доказывала свою жизнеспособность и готовность к развитию в самые разные эпохи. Она в развитии-то и существует, в каких-то своих ипостасях, разумеется, меняясь,

<sup>1</sup> Островский А. Н. Не было ни гроша да вдруг алтын // Островский А. Н. Полн. собр. соч.: В 12 т. М.: Искусство, 1974. Т. 3. С. 395.



приноравливаясь вполне органично к требованиям времени и эпохи. Но есть в ней вещи, незыблемые во все времена: прежде всего это великолепно разработанная система *выращивания роли*, система, овладевая которой, актер, не теряя себя, не отторгая собственную индивидуальность, а напротив – основываясь на них, ничего не изображая и никого не имитируя, приходит в конце концов к созданию на сцене полноценного сценического характера, к тому, что в методологии называется *перевоплощением*. А ведь именно это перевоплощение на основе *переживания*, лучше сказать – *проживания* роли во всей ее полноте, со всеми нюансами, видимыми и невидимыми, и является главной целью актерского искусства. И только когда эта цель достигнута, задача выполнена, можно говорить о *жизни человеческого духа* на сцене. Актер, владеющий методологией, способен перевоплотиться в другого человека, *создать его образ на сцене*, он становится творцом, которому подвластны все тайны сценического бытия образа. Да, он становится подлинным творцом, а не только послушным исполнителем воли режиссера, который, к несчастью для сегодняшнего театра, не знает этого пути к образу, часто требуя от актера прямого изображения, говоря языком методологии, – *натаскивает актера на результат*. Причем бывает, что делает это из самых лучших побуждений – просто он не знает методологии. Или то, что он считает методологией, на самом деле таковой не является. Да, это проблема *обучения*, проблема *воспитания*.

Не надо скрывать тот факт, что в педагогику часто приходят люди, совершенно неспособные к этому. Быть знаменитым, известным, пользоваться успехом вовсе не означает еще и наличия способностей к педагогической работе. Быть успешным в своей профессии, уметь самому, совсем неравнозначно еще призванию быть педагогом. Преподает не тот, кто умеет, а тот, кто *знает*. Это ни для кого необидное разграничение. Конечно, бывает и так, что в одном лице совмещаются эти способности, тогда слава Богу! Но бывает очень редко, это завидные исключения, только подтверждающие факты. Это, резко говоря, проблема школы, которая пошла на поводу современной театральной моды на внешнюю занимательность и иронический эпатаж, которым часто и гроша цены нет.

У Г. Х. Андерсена в прелестной сказке штопальная игла валяется в грязной канаве и вдруг рядом с ней падает бутылочный осколок, сверкая всеми бутылочными гранями. Восхищенная штопальная игла спрашивает его, она смущена и жеманится: «*Вы, должно быть, бриллиант?*» На что бутылочный осколок скромно отвечает: «*Да, нечто в этом роде*»<sup>2</sup>. Ну отдадим должное скромности бутылочного осколка. Так вот это *нечто в этом роде* и есть беда современного театра и, конечно, педагогики, идущей на поводу у крепко сбитой, сплоченной

компании *бутылочных осколков*, сверкающих желто-зелеными гранями, не думающих даже отрицать, что они и есть самые настоящие бриллианты. Да, увы, это проблема театральной педагогики – она сдала позиции под исключительно сильным напором современной театральной моды на внешне порою весьма изощренный, а внутренне почти

2 Андерсен Г. Х. Штопальная игла // Андерсен Г. Х. Сказки, рассказанные детям; Новые сказки. М.: Наука, 1983. С. 219.

всегда абсолютно пустой театральный дизайн. Этому сценическому дизайну и сценическим дизайнерам, не поворачивается язык назвать их старым, добрым привычным словом – *режиссер*, неинтересен живой человек, они вообще не дают человеку права на глубокую интересную уникальную человеческую жизнь на сцене. Они мало верят в глубину и космическую необъятность самой человеческой души, сложной, как атом, души, в которой соседствуют, в которой исходят друг из друга бесконечный максимум и бесконечный минимум. И в жизни, и тем более на сцене человек для них всего лишь функция. И эта функция делает вид, что она любит, ненавидит, страдает, познает, потому что функция по-настоящему ничего человеческого чувствовать не может, она способна только имитировать. Она – тень. И эта функция, заполнившая нашу сцену, экран, эстрадные подиумы, составляющая самую суть так называемого шоу-бизнеса, она ужасно шумная, настойчивая, чтобы не сказать настырная, требует к себе внимания и утверждает, что она-то и есть настоящее и современное, в отличие от давно устаревшего и ненужного, вроде жизни человеческой души, которая была так интересна и важна русской культуре, всяким ее представителям вроде Толстого, Чайковского, Чехова, Крамского и прочих, давно и безнадежно канувших в Лету вместе с Астафьевым, Пластовым, Шостаковичем, Свиридовым и другими.

Для Станиславского и Немировича-Данченко и для их эпохи, которая совсем не закончилась с их уходом из жизни, было важно исследовать человеческую душу и показать ее самые сокровенные движения в сценическом действии. При этом глубина исследования определяла форму спектакля. Такая вот *теория отдачи* – как выстрел из ружья дает отдачу в плечо, так и выстрел в глубину пьесы непременно дает свою отдачу – художественную форму спектакля всегда неожиданную. Для этого Художественный театр ставил «Анну Каренину». А для чего сейчас написан, играется и навязчиво и безвкусно рекламируется современный мюзикл «Анна Каренина»? Что исследуют его создатели? Они вам ответят – да, вот и мы исследуем и создаем на сцене жизнь человеческой души, просто вы не понимаете ничего в современном искусстве, в его приемах. Мы бы сказали – ухватках. Но для того чтобы понять всю ничтожность этой музыки, по сравнению с прозой Толстого (заметьте, мы не говорим – *романом*, мы говорим – *с прозой Толстого*), не надо быть семи пядей во лбу. Когда Чайковский писал «Евгения Онегина» и «Пиковую даму», в этом не было колоссального снижения первоисточника, ибо музыкальная драматургия произведений Чайковского была этому первоисточнику равной. Прокофьев в своей музыке нашел полную адекватность прозе Толстого, что представляется уже просто чудом, особенно это чудо является во всех так называемых *мирных сценах*. Такое резкое снижение планки отечественного искусства смущает и огорчает. При таком уровне понимания творческих задач, при котором возможна такая музыкальная драматургия, вернее – ее отсутствие, актерское искусство высыхает, вот при этом актер и становится функцией. Очень трудно написать живого человека, как это делали, например, Вампилов, Володин, но бесконечно



трудно создать на сцене живые образы их персонажей – это требует определенной суммы знаний и навыков методологии. Гораздо легче быть функцией – но это смерть актерского искусства.

Гибель искусства актера мы сегодня и наблюдаем, об этом надо сказать громко и честно. Бог с ним с этим мюзиклом по роману Толстого – по нему много снимают и плохих фильмов, но такого рода опошление великих вещей происходит повсеместно. И это колоссально снижает художественный вкус публики. Раньше мы привыкли думать, что публику надо поднимать на высоту автора, при этом, конечно, и самим всеми силами и знаниями методологии стремиться к автору подтянуться. Сейчас все наоборот – вкусы большинства, сформированные третьесортным поп-артом (а другого нет и быть не может, эта *осетрина* всегда второй свежести), формируют требование к современному искусству, и оно отвечает на эти требования и опускается все ниже и ниже. И вот уже сами художники, охотно идущие на поводу этих вкусов, становятся даже не ремесленниками в понимании этого слова Станиславским. В бессмертной пьесе Маяковского «Баня» чиновник говорит режиссеру: «Сделайте нам красиво». Ну, вот сделали. «Красава!» – восклицает современный зритель. От *красав* всевозможных в глазах рябит и тоска на сердце. А что такое режиссура в старом, как мы уже сказали, добром значении этого слова? *Режиссура – это пластика души*. Этим занимается режиссура. Нечего говорить, как это трудно, ответственно и неблагодарно – сил уходит много, а результата не всегда приходится ожидать. Но в театре самое главное и самое ценное – это *процесс*. Завершенного спектакля в принципе не бывает – это нонсенс, как черный красный цвет. Это совсем не означает, что само театральное производство не подразумевает итог, результат – собственно, готовый спектакль. Однако как тут понимать слово «готовый» – ведь это не значит, что в спектакле с выходом его на публику и с его эксплуатацией прекращается внутренняя жизнь, которая и делает каждый спектакль непохожим на другой. И поэтому публика много раз может ходить на один и тот же спектакль, потому что каждый раз она видит новое в нем. Он – живой. Тут как в прекрасных «Метаморфозах» Н. Заболоцкого:

*Как мир меняется! И как я сам меняюсь!  
Лишь именем одним я называюсь,  
На самом деле то, что называют мной, –  
Не я один. Нас много. Я – живой <...>  
Как все меняется! Что было раньше птицей,  
Теперь лежит написанной страницей... [«Бессмертие»]*<sup>3</sup>.

3 Заболоцкий Н. А. Бессмертие // Заболоцкий Н. А. Метаморфозы. М.: ОГИ, 2014. С. 230.

Так же, как в методологии тщательно разработана система *выращивания роли*, разработана в ней и система *сотворения спектакля*: потому сотворения, что создание спектакля – это взаимодействие двух равных художников: актера и режиссера. Они *творят* спектакль,

и в процессе этого сотворчества рождается неожиданная художественная форма. Она всегда неожиданная, не запрограммированная заранее. Это не значит, что режиссер *не видит* будущий спектакль до начала репетиций, это значит, что его видение корректируется репетиционной работой, ибо очень много нового и неожиданного привносит свободный, незакрепощенный актер в процесс работы над спектаклем. Актер, чувствующий себя создателем спектакля наравне с режиссером. Режиссер не кроит жизнь актера на сцене по своим заготовленным и, как ему кажется, точно выверенным лекалам, которые тому, может быть, совсем не подходят, как часто они не подходят и к пьесе, потому что и пьесу можно по-настоящему раскрыть только вместе с актером. Любое кажущееся знание пьесы на самом деле всегда только примерный взгляд – подлинное ее понимание и открытие в ней глубин, невидимых невооруженным глазом, – это дело совместной работы актера и режиссера в ее *действенном анализе*. Как часто даже очень хорошие актеры бывают беспомощными без толкового режиссера, так и режиссер зачастую оказывается в ловушке, в тупике собственных иллюзий, если он не проверит свой замысел и художественное видение актерским действием. Но для этого ему нужен не послушный исполнитель его замысла, а воспитанный актер – художник. Быть художником не означает обязательно быть гением или высокоодаренным актером, надо еще и еще раз понять ту истину, которая заключается в том, что *методология дает возможность стать художником каждому актеру*. Именно в этом ее смысл, ради этого вели свою архитрудную работу К. С. Станиславский, В. И. Немирович-Данченко, Е. Б. Вахтангов, Вс. Э. Мейерхольд, А. Д. Попов, Б. В. Зон, М. О. Кнебель, А. М. Лобанов, Г. А. Товстоногов, А. А. Гончаров и другие великие наши учителя в театральном искусстве. *Метод действенного анализа*, такое название дала методу М. О. Кнебель, – величайшее открытие Станиславского последних его лет, этот метод работы над ролью и спектаклем стал основой режиссерской методологии и педагогики современного театра.

Говорят, сегодня времена другие, другая эстетика. Эстетика (или то, что так легко называют эстетикой) здесь ни при чем. Эстетика – наука об идейном, даже идеологическом значении искусства в жизни человека и общества, в этом смысле она ответвление философии, и именно как наука имеет свои незыблемые постулаты. Наука *не меняется*, она *развивается* через бесконечное уточнение найденных фактов благодаря бесконечному накоплению самих этих научных фактов, в постоянном их осмыслении, позволяющем делать и некоторые прогнозы. Тут все-таки есть некоторая разница с тем, что мы обычно подразумеваем под эстетикой.

Ненадолго оставим науку в покое. Поговорим об эстетическом в нашей жизни, об эстетике нашей жизни – и сразу скажем о том, что она ну просто очень эстетична бывает, особенно во время зимних и весенних праздников. Это эстетика украшения, эстетика Наташи из «Трёх сестер», та все цветы хотела насадить вместо скучной еловой аллеи. Очень часто украшение того, что украшать совсем бы и не следовало. Когда парикмахерская захочет быть эстетичной, она называет себя салоном красоты, а в нем уже работают

не парикмахеры, а визажисты. Визажист – это серьезно, это, знаете ли, не ремесленник, а артист. Охотно с вами соглашусь. Любой человек, отлично исполняющий свое дело, – артист, об этом еще Ханума говорила: «Хороший сапожник – поэт, артист! А плохой? А плохой – сапожник!»<sup>4</sup> Незабываемый спектакль Г. А. Товстоногова и забываемая в нем роль Л. И. Макаровой! Тут дело в том, что парикмахер может быть артистом, но совсем не потому, что он зовется визажистом.

Эта эстетика в обиходном, так сказать, значении этого слова, эстетика визажистов, сплошь и рядом просто-напросто означает некую доминирующую в обществе гамму вкусов – часто эта гамма не прекрасна, а безобразна. Вот наука эстетика и должна была бы разобраться с этой системой вкусов, довлеющих эпохе и времени. Вот эти вкусы *меняются*. Редко планка поднимается – все чаще она опускается. Такое «эстетическое» многообразие нашего времени может радовать только очень недалеких людей, ибо оно не имеет никакого отношения к подлинным художественным открытиям эпохи – где же они сейчас, хотелось бы знать. Да, по правде говоря, многообразие мнимое; это некое *однообразие разнообразия*, вот что оно такое. Открытия, конечно, недостижимы, как горные вершины, которые, как известно, «спят во тьме ночной», но именно они должны были бы создавать эстетический фон эпохи, ее *основную интонацию*. И если есть эта основная эстетическая интонация эпохи, то становятся вполне терпимыми и отклонения от нее – в конце концов чего только не увидишь и не услышишь в закоулках времени. А в них много чего произрастает и бывает, *и еще как бывает*, что появляются на свет вещи очень сильные и становятся тоже вершинами. И они, эти вещи, могут поменять то, что называют в обиходе эстетикой времени. Но этот процесс должен быть органическим, он возможен только при наличии неких ведущих, применяя пушкинское слово, которое так нравилось Цветаевой, – *вожатых*.

Океан пошлости в искусстве вообще и в театре в частности – вполне естественная вещь. Но должны быть некоторые дамбы, чтобы этот океан окончательно не затопил все пространство нашей жизни. Особенностью нашего времени является поразительная равномерность распределения пошлости в нашей художественной жизни. Часто это пошлость хорошо сделанных вещей, от этого она еще более опасна. Производство искусства сейчас – продукт. Оно – изделие. Спрос определяет, какие изделия приносят больше дохода. Разумеется, изделия массового производства, во-первых, и одноразового – во-вторых. Не стоит упрекать автора в пессимизме, тут не в пессимизме и не в оптимизме дело – дело в подмене ценностей, что произошло за пару-тройку десятилетий, произошло незаметно, но с нашего попустительства. Методология имеет к эстетике такое же отношение, как система крово-

обращения к фасону шляпы. Если мы окончательно разрушим нашу методологию, шляпы самого разного фасона станут носить зомби.

Станиславскому и Немировичу-Данченко было труднее, чем нам, когда они создавали свое великое дело,

4 Цагарели А. А. Ханума.  
URL: <https://refdb.ru/look/2943736-pall.html>.

перевернувшее весь театр – и российский, и мировой. Труднее – у них методологии не было, они ее всю жизнь создавали и оставили нам. Мы получили ее из рук прямых учеников Станиславского и Немировича-Данченко. Мы эту методологию получили, и что же произошло: что она сегодня... не работает. В значительной степени тут мы сталкиваемся с вопросом о мировоззрении. Идею, как мы бы сказали раньше, в былые, ныне баснословные года, когда оба эти слова – «мировоззрение» и «идейность» вызывали озноб неприязни. Да, тогда было одно мировоззрение на всех, оно растекалось, как жидкий латекс, проникая во все щели искусства, называлось оно марксистско-ленинским; идея означала верность идеалам коммунизма. И вот, несмотря на весь этот партийный латекс, застывавший на теле искусства и очень мешавший свободному движению членов художественного, впрочем, и научного, сообщества, были созданы великие театральные произведения и великая театральная школа.

Как известно, у русского человека со свободой отношения своеобразные, он со свободой заигрывает, но и побаивается ее, а потому пользоваться ею не умеет, чувствует себя, как сейчас говорят, некомфортно. Радостно сбросив с корабля истории марксизм-ленинизм и запретив даже упоминание словечка «идейность», отвергнув само понятие *мировоззрения*, обретя полную свободу высказывания – свободу, не ограниченную ничем, кроме денег, – возник огромный подводный камень: наконец-то мы поняли, что *гений – это товар, который оценивается деньгами*, с этого момента художник не смог ничего сказать времени и эпохе. Он оказался им мелковат. Между тем мировоззрение, если угодно – мирозерцание, это огромного значения вещь и в методологии Станиславского и Немировича-Данченко, Вахтангова и Мейерхольда, и их великих учеников, оно, это мировоззрение, имеет огромное значение. Так устроена методология – в ней любой элемент связан со сверхзадачей и вне сверхзадачи он неполноценен. Станиславский вообще утверждал, что сверхзадача – всё, что в его системе нет ничего, кроме сверхзадачи. Но он говорил и о том, что сверхзадача – это не выбранная раз и навсегда программа, это не только умственное целеполагание, не только умственная идея, к которой как бы привязывается спектакль, что сверхзадача формируется не до начала работы над спектаклем, а именно во время работы над ним. За этот период с ней происходят разного рода изменения, она как бы выковывается на накопительные, она – живая.

Наличие подлинной сверхзадачи – это и есть один из признаков наличия мировоззрения у художника. Можно сказать, что сверхзадача в известной степени и есть мировоззрение. В этом и сила методологии. Когда-то, при советской власти нас всех обязывали иметь мировоззрение, нам его навязывали – не будем сейчас распространяться на тему, хорошо оно или плохо, научно или ненаучно, на наш взгляд – оно еще пригодится, скажем только, что его как бы исповедовали все. Разумеется, чисто внешне. Внутри себя находили или, что было гораздо чаще, не находили какие-то свои личные представления о мире и человеке, о времени и эпохе. Маргинально жили и,

конечно, паслись в маргинальных философских полях, а травка на этих полях росла разнообразная, и щипали ее всю – без разбора, не боясь отравиться, – и травились. Но надо сказать, что вообще далеко не каждый мог и может вообще обладать мировоззрением. Ведь оно не просто личный взгляд из окошка на современность, не просто личное приязненное или неприязненное отношение к времени, не просто личные фантазии на тему времени и эпохи. Это у поэта лирический герой кричит «сквозь фортку детворе: / Какое, милые, у нас / Тысячелетье на дворе?».

Надо сказать, что лирический герой Б. Л. Пастернака, как и сам поэт, тут, конечно, большого зазора нет между автором и его лирическим героем, обладал самым настоящим мировоззрением, именно оно позволяло ему так непринужденно измерять короткую человеческую жизнь – *тысячелетиями*. Вот о таком мировоззрении в связи с проблемой методологии или ее отсутствием, считайте как хотите, мы и говорим. Оно позволяет *покурить с Дж. Г. Байроном* и *выпить с Эдгаром По*. Согласитесь, чтобы вступить с такими гениями в непринужденные дружеские отношения, нужно обладать воззрением на мир и оригинальным, и мощным, и всеохватным с точки зрения пространства и времени. Как его обозначить, как его назвать – это уже не дело художника, главное, его иметь. А в аптеке его не купишь – и с дипломом вместе не выдают. Оно воспитывается самим художником – или не воспитывается, что, увы, случается гораздо чаще, чем хотелось бы. Оно – результат работы художника, в нашем случае актера и режиссера, над собой. Если не ошибаюсь, именно так называется великая книга Станиславского – «Работа актёра над собой», или там речь идет только об упражнениях и тренинге, а о мировоззрении – нет? Воспитание души – первая и самая важная проблема педагогики, потом собственно предмет. Это великое счастье и, конечно, тяжелый труд, что в системе Станиславского, в нашей методологии все это совмещено и не может быть оторвано одно от другого. Можно, и то условно говоря, поставить мост через поток без мировоззрения, но роль сыграть по-настоящему, спектакль поставить невозможно.

Учение Станиславского и Немировича-Данченко не просто и не только театральное учение, это учение *мировоззренческое*. В этом смысле оно крепкими нитями связано с великой русской культурой. Виртуозная разработка внутренней жизни человека пришло к ней из великой русской литературы, надо было создать на сцене такую же полноценную объемную полнокровную жизнь человека, со всеми ее подробностями, внутренними коллизиями, душевными перепадами, вторыми планами, внутренними монологами и прочими присущими русской классике вещами. Конечно, они отлично знали и культуру западную, но уж позвольте и о русской культуре сказать два добрых слова. А то сегодня ей, видите ли, отказывают в оригинальности, все, дескать, с запада скопировали. Они, оба гения нашей культуры, сделали это: разработали методологию нашего театра, которая великолепно работает в любых – подчеркиваю, любых – театральных формах, их ученики и соратники продолжили их великое дело.

Собственно говоря, вот и все *пролегомены*, к чему они – трудно сказать.



Несколько слов о названии статьи.

В начале XIV века *Мартин Лютер* прибил к дверям церкви в виттенбергской крепости свои 95 тезисов. С этого момента в Европе началась Реформация. Приверженцы этого течения исходили из того, что католическая церковь скрывает подлинное *святое писание* от народа, что его надо переводить на национальные языки, именно для того, чтобы массы людей смогли услышать это святое писание на родном языке, а стало быть – лучше понять его. И что не надо больше посредников между Богом и человеком, читая и изучая святое писание, человек сам разберется в своих отношениях с Богом. «Писание» по-латыни будет *testament*. На латинском языке «за», «для», «ради» будет *pro*. Всех тех, кто выступал за *писание*, то есть *pro testamentum*, стали называть протестантами.

Так что *протестовать* на самом деле – значит, выступать не *против* чего-то, а выступать за что-то.

У нашего театра есть свое писание, вот мы и решили сказать несколько слов за наше писание. Так сказать – *pro testamentum*.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Бармак Александр Александрович – кандидат искусствоведения, профессор кафедры режиссуры и мастерства актера музыкального театра Российского института театрального искусства – ГИТИС.

E-mail: director@gitis.net

ORCID: 0000-0002-4574-6311

#### ABOUT THE AUTHOR

Aleksander Barmak – Cand. Sc. in Art Studies, Professor at the Department of Actor's Skills of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: director@gitis.net

ORCID: 0000-0002-4574-6311

Статья поступила в редакцию: 02.08.2021

Отредактирована: 21.11.2021

Принята к публикации: 21.12.2021

Received: 02.08.2021

Revised: 21.11.2021

Accepted: 21.12.2021

#### ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Бармак А. А. Pro Testamentum. О методологии искусства актера и режиссера // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. № 2. С. 194–207.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-2-194-207

#### FOR CITATION

Barmak A. A. Pro Testamentum. On methodology of acting and directing mastership. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2022, no. 2, pp. 194–207.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-2-194-207