

“Есть ценности незыблемая скала”

Издательство “ГИТИС” готовит к печати книги Марии Кнебель

У Марии Осиповны Кнебель был великий педагогический дар. Она обожала своих учеников, внушала им уверенность в таланте, следила за их успехами, вкладывала в них — и режиссеров, и актеров — свое сердце и свой опыт. А опыт у нее был уникальным: студия Михаила Чехова, уроки основателя Художественного театра, совместное педагогическое творчество с Алексеем Поповым. Она освоила различные системы и направления и на их основе открыла театральные истины. Свои.

Среднее поколение “театральных людей”, учившихся в ГИТИСе, помнит эту крошечную пожилую даму, доброжелательную и открытую как ребенок. С необыкновенными, неизменно радостными, светящимися глазами. Такие были, по-

жалуй, только у ее друга — Павла Александровича Маркова. Оба считали, что главная фигура на театре — актер, и внушали эту любовь своим воспитанникам, режиссерам и театроведам. Оба проповедовали театр актерский и авторский.

В истории развития отечественного театра были периоды, когда важные творческих экспериментов, исканий и новаций становилось создание школы: разработка методов и методик, освоение традиции, педагогическая работа над тем, чтобы навыки и умения передавались от учителя к ученику, от человека к человеку. Вопрос: как стало возможным, что после разгрома будда-дария всех театральных новаций, после длительного периода насильственного устранения из нашего театра всего мало-мальски талантли-

вого, свежего, нового, вычеркивания великого наследия гениальных Чехова, Мейерхольда, Таирова, после “усреднения” и “подравнивания” под общий, трафаретный ранжир беспокойных духом Станиславского и Вахтангова, снова возродилась театральная жизнь России и начался взлет нового поколения русских режиссур — Товстоногова, Ефремова, Любимова, Эфроса, Гончарова? Случилось это не в последние годы, а в последние десятилетия. Итогом раздумий стало ее литературное наследие — книги мемуарно-теоретического характера: “Вся жизнь”, “Слово в творчестве актера”, “Поэзия педагогики”, “О действенном анализе пьесы и роли”. Без них сегодня невозможно представить ни преподавание режиссуры, ни театральную педагогику в целом. Ее труды, посвященные школе

атральных коллективов... Педагогом, служившим всю свою жизнь живому театальному делу, была Кнебель, воспитавшая несколько поколений русской режиссуры.

Она не только до тонкостей знала “технологии режиссуры”, не только умела сделать свое знание достоянием молодых, — она любила свое дело и с любовью пестовала молодых. К счастью, владела она еще и даром литературного слова. Итогом раздумий стало ее литературное наследие — книги мемуарно-теоретического характера: “Вся жизнь”, “Слово в творчестве актера”, “Поэзия педагогики”, “О действенном анализе пьесы и роли”. Без них сегодня невозможно представить ни преподавание режиссуры, ни театральную педагогику в целом. Ее труды, посвященные школе

Михаила Чехова, Станиславского, Немировича-Данченко, Алексея Попова, раскрывают тайну искусства режиссуры — скрытое в них “зерно” действенного анализа, который Мария Осиповна преподавала совершенно своему пониманию того, как бы продолжили свои системы великие предшественники. И сегодня важно и необходимо сохранить и утверждать ШКОЛУ режиссуры. Вклад Кнебель в ее становление трудно переоценить — настолько он значителен и в методологической ценности, и в человеческой содержательности автора, о котором давно сложены легенды в среде профессионалов. Живы эти легенды в ГИТИСе, их передают из поколения в поколение, они во многом “направляют” живую практику воспитания.

Дело Кнебель продолжается, перспективность ее методики доказана самой жизнью, а ее книги, изданные небольшими тиражами несколько десятилетий назад, давно уже стали библиографической редкостью и практически недоступны тем, кому адресованы: режиссерам, актерам, педагогам и, конечно (может быть, в первую очередь), студентам. Издательство “ГИТИС” решило поправить эту ошибку и готовит к печати под одной обложкой полное издание двух книг Марии Кнебель: “Поэзия педагогики” и “О действенном анализе пьесы и роли”. Для газетной публикации мы выбрали два фрагмента, два обращения великого педагога к нам, читателям XXI столетия.

Елена ФОКИНА

Из книги “Поэзия педагогики”



Эта книга писалась, по существу, всю жизнь, с тех пор, как сознательным стало мое отношение к театру, с тех пор, как я сама выполняла первое упреждение, данное Михаилом Чеховым.

Воспитывая в ГИТИСе студентов-режиссеров, я обращаюсь к опыту моих учителей в искусстве, моих друзей и единомышленников — режиссеров и актеров, моих коллег-педагогов. С какого-то момента собственный педагогический опыт неотделим от этого богатейшего опыта, накопленного всеми, кто занимается воспитанием будущего поколения. И потому я считаю себя вправе в книге (точно так же, как на практике) свободно пользоваться наблюдениями и уроками всех тех, кто учил меня, всех тех, кто в искусстве чувствовал рядом. Упоминания М.А.Чехова, режиссерские уроки К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко, этюды, придуманные А.Д.Поповым, — все это вошло в книгу...

Думаю, что в основе педагогического чувства лежит жадный интерес к людям. Я неслучайно употребляю эти слова — педагогическое чувство. Я думаю, что именно это чувство гонит тебя к молодежи, заставляет находить пути к ней, чтобы передать ей то, что кажется тебе незыблемым и прекрасным.

У меня лично это чувство питает преданность школе режиссуры, созданной Станиславским и Немировичем-Данченко. Я верю, что школа эта не должна умереть. Отсюда живой интерес к тем, кто должен эту школу продолжить. Кроме того, не покидает мысль о том, чтобы школа эта в тебе самой не превратилась в мертвую схему. Спасение тут в одном. Надо беспрерывно работать, экспериментировать, искать. В чем-то сомневаться, что-то отстаивать, что-то открывать, от чего-то отказываться. Надо самому постоянно находиться в развитии.

Я легко представляю себе человека, который прекрасно владеет всеми секретами режиссуры, ставит превосходные спектакли, но чрезвычайно далек от педагогики. Думаю, что жизнь его в искусстве спокойнее. Он не будет нравственно отвечать за каждый шаг того, кто когда-либо учился у него. Ведь бремя ответственности — нелегкое бремя, а ученики, хотя и этого или нет, навеки связаны с нами, с теми, кто их воспитывал. Иногда в текущие дни забываешь об этом, а потом приходит время, и оказывается, что наша духовная связь значительно крепче, чем казалась. Как бы то ни было, я не променяю ни на какой покой того, что дает педагогика...

Я долго была против учебника по режиссуре. Мне казалось, что учебник по самой своей природе противопоставлен этому искусству, будет “осушить” его проблемные. Ведь в искусстве должно быть не только решение того или иного вопроса, но и “допуск”, так сказать, вопросительный знак, свобода субъективного ответа на тот или иной вопрос. Ведь тут что и как переплетаются самым причудливым образом. И в волшебстве этого переплетения, может быть, кроется главная тайна искусства...

Теперь я понимаю, что в разговоре о “тайнах” искусства я упускала его грамматику. Ведь педагогический опыт — чаще всего изустная легенда. Наше поколение, имевшее счастье непосредственного ученичества у Станиславского и Немировича-Данченко, уходит, и опыт этого поколения должен быть зафиксирован. А как же иначе?

В этой книге я делаю попытку систематизировать материал, который накоплен за годы моей педагогической работы. Но я не пишу учебник — этот жанр требует большего обобщения и систематизации, а я подвожу итоги моему собственному, личному педагогическому опыту, моим стараниям передать молодежи полученное от Станиславского и Немировича-Данченко. Я представляю себе, что у учеников Вахтангова или Мейерхольда иной опыт и иные художественные привязанности. Но, может быть, в том и состоит богатство нашей театральной педагогики?...

Станиславский и Немирович-Данченко не раз говорили, что самым важным, самым необходимым во всей их деятельности была скрупулезная тонкая и точная работа с актером. Наше поколение подхватило их мысли. Мы довольно серьезно популяризировали ряд проблем, касающихся работы с актером. Мы оставили в тени их режиссерские работы,

мы не анализировали глубину и масштаб их спектаклей, в лучшем случае передоверив этот анализ критике.

В итоге молодежь, которая учится у учеников Станиславского и Немировича-Данченко (а чаще всего уже у учеников их учеников), представляет себе Станиславского и Немировича-Данченко односторонне. Молодым кажется, что интересные, яркие постановки делали Мейерхольд, Вахтангов, Таиров, а Станиславский и Немирович-Данченко только учили актеров играть правдиво, как в жизни.

Необходимо навести порядок во всех этих проблемах; вот потому-то я и не жалую времени на рассказ о своих учителях...

Умение точно сформулировать мысль — необходимое качество режиссера. Режиссер, путано говорящий, не может рассчитывать на то, что его задание будет выполнено. Точность и образность языка — одно из орудий режиссерского искусства. Поэтому я заставляю студента с первых уроков говорить. Он должен точно пересказывать смысл прочитанного, но, главное, он должен научиться ясно высказывать свои мысли. Это дается нелегко. Мешают скованность, ложное самолюбие, мешает отсутствие культуры. Мешает, наконец, отсутствие точной мысли, — кажется, она ясна, на самом деле косноязычие является следствием ее расплывчатости.

Одним из первых на наших уроках встает вопрос: что такое система Станиславского? И — какое отношение она имеет к режиссуре?.. Многие, к сожалению, удовлетворяются тем, что на словах признают систему Станиславского, и на этом все кончается. Известно, что Станиславский предлагал не наигрывать, а действовать. Известно, что в противовес театру ремесла и представления он был за театр переживания. Многие знают, что в последние годы жизни он много



говорил о физических действиях. На этих триоктах нередко заканчивается знакомство со Станиславским. О нем говорят с уважением, но преспокойно отодвигают его систему к концу XIX и началу XX столетия — прикрепляют ее к драматургии Чехова и Горького и уверенно говорят, что система Станиславского — пройденный этап.

Мы, естественно, должны помнить, в каких исторических условиях родилась и развивалась система Станиславского. Но было бы наивным утверждать (так же, как в отношении многих законов физики, биологии, психологии), что действие этих законов ограничено периодом жизни их открывателя.

История культур обозначается, как веками, открытиями тех или иных законов. Ньютон, Галилей, Ломоносов, Дарвин, Менделеев, Эйнштейн, Павлов открыли законы, живя в определенных исторических условиях, но открытия ими имели значение для последующего развития всего человечества.

Система Станиславского открыла нам законы актерского творчества. Они как будто бы простые.

Просты так же, как прост закон тяготения в физике, закон естественного отбора в биологии или законы Кеплера о движении небесных тел в астрономии. Они просты, как всякий, уже открытый закон, в них есть нечто “само собой разумеющееся”.

Если при жизни Кеплера законы движения небесных тел были непонятны его современникам-ученым, то теперь они легко и просто укладываются в сознании школьников.

Но если законы физики, математики, биологии можно выразить в формулах, то как нам найти законы для законов творчества, открытые Станиславским? Тут формулы бессильны, во всяком случае, опираясь на них, немногого достигнешь.

Что касается законов в науке, то любой человек, имеющий определенную подготовку, может их познать.

Познание в искусстве означает



М.Кнебель

задачи, которые (во всем их комплексе) приводят к подлинному творчеству.

Это бесконечно трудно, результаты видны не сразу. Терпение и труд, труд и терпение сопутствуют художнику в его нелегкой жизни.

Пушкин говорил, что талант — это прежде всего предположение к труду. О труде напряженном, упорном, вдохновенном постоянно напоминал и Станиславский...

Будущий зритель таинственный, многосложный... Сколько мыслей о нем пронесется в голове режиссера, сколько вопросов он этому зрителю безмолвно задает, зная, что ответ он услышит только тогда, когда наполнится зрительный зал. И ответ этот будет выражен не словами, а смехом, слезами, тишиной или равнодушным шуршанием программки. О этот шепот, означающий, что зритель не захвачен происходящим на сцене! В тот момент, когда герой объясняется в любви, ему, зрителю, интереснее узнать фамилию актера, а к стати, и фамилии других исполнителей.

Шуршание программкой заразительно. Вслед за одной зашуршала вторая, третья... А в детских театрах это падающие металлические номерки от гардероба. За одним номерком падает второй, третий, а там и весь зал увлеченно включается в эту игру, полностью отключаясь от того, что происходит на сцене. Контакт со зрительным залом безнадежно потерян.

Кто в этом виноват — актер? Автор? Режиссер? Зритель? Режиссер, пригласивший где-то в глубине зрительного зала, чувствует себя зрительского несчастным. Он готов броситься на сцену, сказать актерам, чтобы они не обращали внимания на шепот и покашливание, но к сцене путь закрыт, и больше всего режиссера мучает сознание собственной вины, сомнение в сделанном — это он зафиксировал “не те” приспособления, это он нашел “не те” краски. Тоска, мука, отчаяние гонят его из зрительного зала, и он бежит по темному фойе, перебирая в памяти рисунок роли актера, которого зритель не хочет слушать. Громкие аллодисменты выводят его из мрачного одиночества. Он мгновенно возвращается в зал. Ак-

М.Кнебель и П.Марков

непрерывное умение превращать. Знать — означает уметь. Это — незыблемое правило Станиславского. Поэтому для проверки объективных законов творчества необходим беспрерывно развивающийся субъективный опыт. Лёте вложил в уста Мефистофеля страшные слова:

Кто хочет живое
испытать и познать,
Пытается дух из него изгнать.
И вот он держит все части в руках,
Но связи духовной в них нет —
это прах.

Станиславский познал и описал живое, законы органического творческого процесса. Но его система обобщается мертвым прахом для тех, кто не находит в себе силы и мужество изо дня в день, неустанно, на себе самом и на тех, с кем он связан общим творческим делом, решать те



В.Зельдин и М.Кнебель

тер принят! Зал восхищается, все хорошо. И режиссер счастлив. Но это счастье все же отравлено секундами равнодушия зрительного зала. И вот режиссер в гримировальной у актера, и они мучительно стараются добраться до причин — почему все-таки в такой важный момент было упущено зрительское внимание...

Зритель и не представляет себе, как много он значит в процессе нашего творчества, как много он ставит на место, как много подкашивает своей реакцией...

Из книги “О действенном анализе пьесы и роли”



Интерес к творческому наследию К.С.Станиславского за последние годы значительно возрос. Появились теоретические труды в этой области, сборники статей, посвященных ряду разделов системы, и, наконец, самое важное, опубликованы труды Станиславского.

Но если о теоретических положениях системы мы думаем много и спорим часто, то область практической методологии театра, то есть непосредственного творческого процесса, не подвергается открытому обсуждению; мы, режиссеры, применяем последние открытия Станиславского каждый по-своему, каждый в меру своего понимания, своего отношения к этим вопросам. Так возникает путаница, противоречия; актер, переходящий из театра в театр, встречающийся с разными режиссерами (а студент — и с разными педагогами), получает часто противоречивые указания, оказывается перед необходимостью ломать еще неокрепшие навыки. Нередко под флагом новейших открытий Станиславского в репетиционный процесс проникают вульгаризация, упрощение, что в свою очередь порождает уныние, подрывает доверие к экспериментальной методике Станиславского.

Охотно выступая с теоретическими статьями по спорным вопросам системы, мы весьма нерешительно приподнимаем занавес над собственной творческой лабораторией, скупо делимся своим опытом, своим личным творческим багажом. Мы много говорим о том, как мы понимаем Станиславского, но мало и несмело о том, как мы по Станиславскому работаем.

Можно найти самую убедительную аргументацию в пользу того или иного тезиса, можно призывать на помощь себе все боевые понятия нашей эстетики, но до тех пор, пока мы не подкрепим теоретических суждений прямыми практическими примерами, пока мы не расскажем, как мы работаем, не рассеется туман вокруг последних исканий Станиславского, по-прежнему будут они окутаны таинственностью для подавляющего большинства работников театра. Я хочу попытаться рассказать о том, как я понимаю и применяю новый метод Станиславского в ходе создания спектаклей и в процессе воспитания студентов ГИТИСа.

Речь пойдет о репетиционном приёме, предложенном Станиславским, — о так называемом действенном анализе пьесы и роли. Суть этого приема, если изложить ее в двух словах, заключается в том, что на раннем этапе работы избранная постановка пьесы не репетируется, как обычно, за столом, но после определенного предварительного разбора анализируется в действии путем этюдов с импровизированным текстом. Эти этюды как бы служат сту-

пеньками, подводящими актера к творческому усвоению текста пьесы, то есть к авторскому слову как главному средству сценической образности.

В позднюю пору своей жизни К.С.Станиславский утвердился в необходимости пересмотреть прежний порядок репетиций, созданный им самим и подкрепленный многолетней практикой Московского Художественного театра.

Как известно, именно этот театр первым стал предавать сценические репетиции пьесы кропотливым ее разбором за столом и застольными репетициями, где подвергались тщательному анализу все внутренние мотивы, подтекст, взаимоотношения, характеры, сквозное действие и сверхзадача произведения — словом, весь его идейный и художественный строй. Застольный период репетиций сыграл важную роль в деле прогрессивного развития нашего искусства: он научил актера глубоко вникать в драматическое произведение, вскрывать его “подводное течение”, затрагивать тончайшие струны человеческой души. Он способствовал формированию актера нового типа, такого актера, для которого создание “жизни человеческого духа” стало основой и целью творчества.

Прогрессивный опыт Художественного театра давно уже стал достоянием всех драматических театров страны. Сегодня в самом маленьком театре периферии, в любом самодеятельном коллективе репетиционный процесс начинается с разбора пьесы по внутренним линиям, которые актер предварительно осваивает за столом. Но в то время как у творческих работников сцены росло и крепло уважение к репетиционному порядку, установленному Художественным театром, в то время как порядок этот все больше превращался в незыблемый обычай, Константин Сергеевич со свойственной ему проницательностью уже видел ряд его теневых сторон.

Одной из новых форм работы, предложенных Станиславским для ликвидации этих теневых сторон, и является анализ пьесы в действии. Этот прием связан с целым рядом принципиальных вопросов театрального искусства, и разобраться в нем можно только в свете всего учения Станиславского.

Через всю жизнь Станиславского красной нитью проходит мечта о сознательном актере, об актере-творце, умеющем самостоятельно осмыслить произведение, активно действовать в предлагаемых обстоятельствах роли. Всякое уменьшение актерской самостоятельности на театре казалось Станиславскому тревожным симптомом. И раз заметив его, он вступал с ним в жестокую борьбу...

Знакомство с натурой, с жизненными прототипами пьесы, походы на места, где происходит действие, посещение музеев, выставок, картинных галерей, изучение материальной культуры эпохи — все, что может облегчить актеру проникновение в суть образа, — не игнорируется при новом порядке работы. Наоборот: потребность этих знаний активизируется в процессе этюда, так как актер по собственной воле ищет конкретный материал, помогающий ему проникнуть в то или иное обстоятельство пьесы, ищет его для себя, понимая, что без этих знаний он не сможет двигаться дальше — к сближению с образом.

Так, от этюда к этюду актер все глубже входит в жизненную атмосферу пьесы, нащупывает мостики от себя к образу, познает его внутренний мир. В каждом следующем этюде он действует с большим богатством мотивировок, с более прочным личным ощущением происходящего в пьесе.

Цель этюда достигнута, когда актер не только разобрался в фактах пьесы, правильно оценил их, понял их смысл и значение для судьбы персонажа, но и сумел творчески их оправдать. Тогда он сможет действовать продуктивно и целесообразно в обстоятельствах, предложенных ему драматургом, тогда импровизированный текст будет возникать у него органично.

Контролируя пьесой сделанный этюд, возвращаясь к авторскому тексту, исполнитель не только убеждается в правильно понятом и воспринятом этюде, но и замечает для себя органически усваивают какую-то часть текста. Бывает и так, что при повторении этюдов исполнителем частично прибегают уже к лексике автора.

Последующий переход к столу и обращение к тексту автора дают возможность актеру проверить себя, понять и свои ошибки, и свое правильное движение по роли.

И с какой огромной творческой радостью актер воспринимает текст автора, если он сделал этюд правильно, то есть правильно передал в действиях и словесном выражении все авторские мысли.

Тогда происходит настоящая творческая встреча актера с автором — и это дает ту радость, которая в дальнейшем принесет свои сценические плоды...

Мария КНЕБЕЛЬ