

Анна Кудинова

КУРГИНЯН И «СУТЬ ВРЕМЕНИ» — МЕТОДЫ РАБОТЫ: КОММУНА, ТЕАТР И ВОСХОЖДЕНИЕ

19.01.2019, конспект Дятлова Н. С., [источник](#)

Как вы уже все догадались, наш сегодняшний выпуск посвящен театру: волшебству театра, магии театра. Мы уже не раз рассказывали в наших выпусках о том, что все коммунары (и александровские, и, теперь уже, московские) работают на трёх направлениях: занимаются физическим трудом, интеллектуальной деятельностью, а также творчеством.

«Вестник бури» уже вторую передачу подряд пытается приписать Александровскому занятию «чёрной магией». Никаких серьёзных аргументов не приводит. <...> Между тем, речь идёт о том, что актриса театра Мария Подкопаева по просьбе Сергея Кургиняна исполнила номер из спектакля «Стенограмма» (каждый желающий может увидеть этот спектакль в театре «На досках»). <...> Пока всё, что можно сказать, — что в творческом процессе вы понимаете ничуть не больше, чем в текстах Сергея Ервандовича Кургиняна о «четвёртом этаже».

Начнём с того, что существует огромный корпус литературы, в которой крупнейшие художники поэты, композиторы, музыканты, актёры, анализируя природу творческого процесса, говорят о том, что всякий подлинный творческий акт требует от человека перехода в особое состояние. Этот переход очень точно описан в стихотворении Пушкина «Поэт»:

*Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон,
В заботах суетного света
Он малодушно погружен;
Молчит его святая лира;
Душа вкушает хладный сон,
И меж детей ничтожных мира,
Быть может, всех ничтожней он.*

*Но лишь божественный глагол
До слуха чуткого коснётся,
Душа поэта встрепенется,
Как пробудившийся орел.
Тоскует он в забавах мира,
Людской чуждается молвы,
К ногам народного кумира
Не клонит гордой головы;
Бежит он, дикий и суровый,
И звуков и смятенья полн,
На берега пустынных волн,
В широкошумные дубровы...*

Но когда слуха поэта касается «божественный глагол», переход из «суетного» состояния в состояние иное происходит мгновенно. Сходное состояние описывает в своих воспоминаниях и знакомые Анны Андреевны Ахматовой, наблюдавшие её с близкого расстояния. Ахматова заранее чувствовала приближение вдохновения: в ней начинало что-то «звучать», т.е. сначала она «слышала» рифму, — слова возникали позже. Когда приходило вдохновение, Ахматова запиралась в своей комнате и подолгу из неё не выходила (окно её было завешено, дверь плотно прикрыта). Как сама Ахматова признавалась в своих стихах, вдохновение трепало её будто

«лихорадка».

Великий испанский поэт Федерико Гарсиа Лорка считал, что никакое подлинное творение испанской культуры — будь то великая живопись или андалузское пение, или танцы фламенко — невозможны без Duende. В работе «Теория игры беса [duende]» Лорка пишет, что Гёте, говоря о Паганини, дал такое определение дуэнде — «таинственная сила, которую все чувствуют, но ни один философ не может объяснить». Лорка сравнивает три источника вдохновения: ангела, музу и дуэнде. Согласно определению Лорки, ангел дарует свет — к ангелу, по мнению поэта, обращена итальянская культура; муза дарует форму — к ней обращена немецкая культура. Ангел и Муза приходят извне, пишет Лорка, а вот дуэнде надо будить — он дремлет в тайниках крови, он поднимается от подошв ног. *«... нет карты и нет науки, как найти беса [duende, эльфа — Н.Д.]. Известно только, что он, как толчёное стекло, сжигает кровь; что он изматывает артиста; что он отвергает заученную, приятную сердцу геометрию; что он нарушает все стили. Великие артисты южной Испании, цыгане и андалузцы, знают, что невозможно выразить никакое чувство в песне, танце или игре, если не придет бес [duende]».*

Творческий акт Лорка описывает как «бой», когда творец сначала зовёт дуэнде, а затем вступает с ним в смертельную схватку, исход которой не предопределён. Именно во время этой схватки возникает то высочайшее напряжение, которое столь свойственно лучшим образцам испанской культуры.

Итак, никакой акт подлинного творчества невозможен без подключения к высокой энергии. Чаще всего эту подключённость называют словом «вдохновение». Вдохновенную игру ни с чем невозможно спутать — такая игра оказывает мощное воздействие на зрителя. В сущности, театр вырос из мистерии — участники мистериальных таинств соприкасались с сокровенной стороной бытия. В последующие времена зрители театральных действий ценили и продолжают ценить моменты потрясений актерской игрой, потому что в такие моменты зал переживает прикосновение к чему-то глубокому и сущностному, а жизнь человеческого духа — это одна из фундаментальнейших потребностей человека как вида. Именно эту высшую потребность человека имел в виду великий деятель русского театра Константин Сергеевич Станиславский, создавая свою «систему» актёрского существования на сцене. Поиски Станиславского начались с его стремления к тому, чтобы актёры овладели искусством переживания в отличие от искусства представления, которое преобладало в западном европейском театре. Собственно говоря, и до Станиславского крупнейшие представители русской актёрской школы, его старшие современники, например, Мария Николаевна Ермолова, которую Станиславский считал великой актрисой, исходили из того, что актёр на сцене, должен глубоко проживать свою роль. Игра той же Ермоловой потрясала публику огромной страстью и подлинностью. Основную цель сценического искусства Станиславский видел в создании жизни человеческого духа роли и передаче этой жизни на сцене в художественной форме. Полагая, что истоки творчества лежат в сфере бессознательного, Станиславский пытался подобрать ключи к этой сфере — ему представлялось, что к бессознательному можно подключиться сознательными методами, с помощью того, что он называл сознательными приемами психотехники. Создавая свою «систему», Станиславский работал в основном не с актёрами Московского художественного театра, а с молодёжью из студий, созданных при театре. В период работы с Первой студией, Станиславский многое почерпнул из йоги. Вместе со своим незаменимым помощником, режиссёром и театральным педагогом Леопольдом Семёновичем Сулержицким, он проводил на основе учения йогов упражнения на внимание, сосредоточенность и общение, а также дыхание и равновесие. Из йоги Станиславский вынес и представление о том, что бессознательное разделяется на две области: подсознание и сверхсознание: *«Исчерпав все сознательные пути и приёмы творчества, артист подходит к пределу, дальше которого не может идти человеческое сознание. Там, дальше, начинается область бессознательного, интуиции. <...> Между тем, только одна десятая человеческой жизни протекает в плоскости сознания; девять десятых, и притом наиболее возвышенной, важной и красивой жизни человеческого духа протекает в нашем под-*

сверхсознании. <...> Сверхсознание больше всего возвышает душу человека, и потому именно оно должно больше всего цениться и охраняться в нашем искусстве. <...> Суть искусства и главный источник творчества скрыты глубоко в душе человека; там, в самом центре нашей духовной жизни, там, в непостижимой для нас области сверхсознания, где родник живой жизни, где главный центр нашей природы, — наше сокровенное “я”, само вдохновение. <...> Практический совет, который дают нам индусские йоги по отношению к сверхсознательной области, заключается в следующем: возьми некий пучок мыслей, говорят они, и брось их в свой подсознательный мешок. <...> Задавая работу сверхсознанию, не надо торопить его; надо уметь быть терпеливым. В противном случае, говорят йоги, случится то же, что случается с глупым ребенком, который, бросив зерно в землю, через каждые полчаса вырывает его, чтобы посмотреть, не пустило ли оно корни».

В итоге Станиславскому удалось добиться и от самого себя — а он был не только режиссёром, но и прекрасным актёром, — но и от своих учеников предельной глубины внутреннего перевоплощения, т.е. полной внутренней перестройки в соответствии с характером роли. Перевоплощение, которое происходило на глазах зрительного зала, оказывало колоссальное воздействие на зрителей. Существует множество воспоминаний, свидетельствующих, что Станиславский, исполняя например роль доктора Штокмана, ФИЗИЧЕСКИ менялся до неузнаваемости. Поразительной способностью к перевоплощению обладал и ученик Станиславского Михаил Александрович Чехов — признанный сегодня одним из величайших актёров всех времён и народов. Вот как описывает появление Чехова на сцене в роли Оплеухова из Петербурга Андрей Белого один из его студийцев Виктор Алексеевич Громов: *«Это Чехов? Не может быть! Огромный лысый череп, огромные, торчащие в стороны, уши... Летучая мышь, уши Победоносцева. Маленькая худая фигурка, затаенная в чёрный сюртук, едва возвышается над столом. Вернее, она тонет в кресле, а над столом качается голая голова летучей мыши. И голос — совершенно неузнаваемый, густой, глубокий, властный бас, приводящий в трепет подчиненных и сатирически подчеркивающий мертвенную пустоту и никчемность грозных распоряжений».*

Тезис Станиславского, согласно которому можно научить актёра не дожидаться, когда на тебя снизойдёт вдохновение, а произвольно вызывать творческое состояние, представлялся Михаилу Чехову чрезвычайно важным. С 1918 года он начал проводить в студиях собственные исследования и эксперименты. Многие почерпнув у Станиславского, Чехов не во всём был согласен со своим учителем. В частности, они разошлись по вопросу о взаимоотношении актёра и образа. Станиславский считал, что актер должен идти к создаваемому образу «от себя», он называл это «я в предлагаемых обстоятельствах». Но для того, чтобы углубить образ, нужно добраться к тайникам своего подсознания. Т.е., по Станиславскому, образы возникают «внутри» актёра. Чехов, как и Станиславский, разделял подсознание и сверхсознание, при этом подсознание он связывал с сугубо жизненными, как ему казалось, достаточно приземленными явлениями, и оно его не слишком интересовало — все его поиски сконцентрировались на сверхсознании, к которому он относил явления духовного порядка. Вот, что пишет об этом Мария Осиповна Кнебель, ученица Михаила Чехова, режиссёр, театральный педагог, в течение десятилетий преподававшая в советских театральных вузах: *«Чехов полагал, что обыденное человеческое “Я” актёра не может служить существенным материалом роли, что оно неминуемо приведет к скучно-бытовым краскам. Это мелкое “Я”, по Чехову, является носителем эгоистического актёрского сознания. Художественный образ, считал Чехов, есть нечто очищенное от житейских чувств актёра. Путь к этому образу и слияние с ним предполагают своеобразное очищение и возвышение творческой личности. Логическое развитие взглядов привело Чехова к уверенности, что мир художественных образов существует как бы вне нас...».*

Михаил Чехов постепенно пришёл к убеждению, что образы существуют вне актёра — они существуют где-то в мировом пространстве и «зовут» актёра к себе. Задавая образу вопросы, актёр может притянуть его. Созданный образ, по Чехову, обладает самостоятельным сознанием —

Чехов использовал термин «третье сознание». На сцене происходит полное слияние актёра с образом: это касается всех сторон психики, физики и рассудка. Третье сознание подчиняет весь актёрский аппарат, диктует поведение, самочувствие и так далее: *«Вспомните самого себя в счастливые минуты пребывания на сцене. Что происходит с нашим обыденным “я”? Оно меркнет, уходит на второй план, и на его место выступает другое, более высокое “я”. Вы прежде всего чувствуете его как душевную силу, и притом силу иного порядка, чем та, которую вы знаете в обыденной жизни. <...> Значительные изменения происходят и в вашем сознании. Оно расширяется и обогащается. Вы начинаете различать в себе как бы три отдельных, до известной степени самостоятельных существа, три различных сознания. <...> Материалом, которым вы пользуетесь для воплощения ваших художественных образов, являетесь вы же сами, с вашими душевными волнениями, с вашим телом, голосом и способностью движения. Однако “материалом” вы становитесь только тогда, когда вами овладевает творческий импульс, т.е. когда ваше высшее “я” пробуждается к деятельности. <...> При этом вы находитесь в том же отношении к своему материалу, как и всякий художник к своему. Как живописец, например, находится вне материала, которым он пользуется для воплощения своих образов, так и вы, как актер, находитесь в известном смысле вне вашего тела и вне творческих эмоций, когда вы играете, охваченный вдохновением. Вы находитесь над самим собой. Ваше высшее “я” руководит живым “материалом”. <...> В минуты творческого вдохновения оно становится вашим вторым сознанием наряду с обыденным, повседневным. <...> Наряду с вдохновением, исходящим из высшего “я”, должен быть сохранён и здравый смысл низшего “я”. <...> Таковы два различных сознания, которые вы переживаете в моменты вдохновенной игры на сцене. Но где же третье сознание? Кому принадлежит оно? Созданный вами сценический образ есть носитель этого третьего сознания».*

Если Станиславский изучал йогу, то Михаил Чехов в своих исканиях обратился к антропософскому учению Рудольфа Штайнера. Чехов считал, вслед за Штайнером, что театру необходимо перестать «развлекать» зрителя и вернуть изначально присущие ему ритуальные функции. Из антропософии Чехов заимствовал и представления о трёхчастном делении индивида на тело, душу и дух. Разрабатывая психотехнические методики, Чехов условно объединил дух и душу в единое понятие «индивидуальности», или «высшего Я». А тело считал «низшим Я». Целью актёрского тренинга, согласно Михаилу Чехову, является установление связи со своим «высшим Я» и лишь установив эту связь, актер получает возможность творить по вдохновению и создавать поистине великие образы.

Несмотря на то, что Чехов открыто называет себя последователем Рудольфа Штайнера, считает, что образы приходят к нему извне, и эти образы наделены самостоятельным мышлением, никому и в голову не пришло назвать его «сектантом» или человеком, который заигрывает с «нечистой силой». То же самое можно сказать и о Константине Сергеевиче Станиславском, который всерьёз занимался йогой. Станиславский был православным, глубоко верующим человеком, но при этом не считал, что разработка психотехник, помогающих актёру пробиться вглубь себя, к своему бессознательному, входит в противоречие с его вероисповеданием.

Завершая данную тему, хочу добавить, что Мария Осиповна Кнебель, которая училась и у Станиславского, и у Чехова и прекрасно представляла их внутреннюю творческую «кухню», в течение десятилетий преподавала в советских театральных вузах (сначала в Щепкинском театральном училище, а потом в ГИТИСе) — она обучала студентов по методикам Станиславского и Чехова. И при том, что в Советском Союзе не любили говорить ни о каких эзотерических темах (собственно говоря, никто тогда не обсуждал Штайнера), методики от этого не менялись — все прекрасно об этом знали и никто не считал это крамолой. Никому не пришло в голову назвать это «сектантством»: ни в начале века, ни в Советском Союзе, где были и соцреализм как метод и та самая пресловутая цензура, поскольку тогда даже средний культурный уровень говорящих о таких вещах был в разы выше всего того, что демонстрируют сегодня «знатоки по всем вопросам». Эй, господин «учитель», нельзя же заголяться до такой степени,

демонстрируя свою дремучую невежественность, даже если сказано «фас».

Подведем некоторые итоги. Мы обсудили вопрос о том, что подлинное творчество невозможно без подключённости, которую чаще всего называют словом «вдохновение». При этом, состояние «подключённости» не является лёгким, приятным, комфортным — это очень напряжённое состояние: неслучайно Пушкин сравнивает его со «священной жертвой», Ахматова — с «лихорадкой», а Лорка — со «смертельной схваткой». Но любой человек, который занимается творчеством всерьёз, стремится к этой подключённости. А вся система Станиславского нацелена на то, чтобы актёр мог «подключаться» перед каждым спектаклем, а не только в те редкие мгновения, когда ему «повезло» и когда на него снизошло вдохновение.

Но театр — и вообще, искусство, — это не только подключённость, но ещё и огромный труд. Самым наглядным примером здесь являются артисты балета: без ежедневного многочасового труда подключённости попросту бы не происходило. Подключённость и труд — вот формула, на которой построено всё театральное «волшебство». Все крупные произведения искусства рождаются только если следовать этой формуле.

Мы очень рады, что все наши коммунары готовы жить по этой формуле. Но, в конце концов, если кому-то это не по плечу, не по зубам, — человек может отойти в сторону. Проблема начинается в тот момент, когда человек уходит с поселения, ему нужно самому себе что-то сказать о самом себе. Например, признать, что он дал слабину. Но человеку сделать это очень дискомфортно.

Больше года назад с поселения уехали Евгений и Елена Фурсовы. Если не вдаваться в подробности, можно сказать, что их просто «вытолкнул» театральный процесс, и они не выдержали его напряжения, необходимости вот этого ежедневного труда в том числе. Уезжая, Елена Фурсова произнесла очень знаменательную фразу, это формулировка, которая не нам, а ей именно принадлежит: *«вы люди крупные и сильные, и вы не представляете, чем живут люди мелкие и слабые»* — мы, наверное, действительно не представляем и, честно говоря, не очень хотим этого представлять, но вы сами нам пытаетесь это постоянно демонстрировать: ВЫ начинаете пакостить НАМ. Но даже пакостите вы по-мелкому, потому что «мелкое и слабое» не может нанести ущерб «крупному и сильному».

Для тех, кто не понимает, о чём идёт речь, сообщаю о том, что это именно Фурсовы инициировали недавние нападки на «Суть времени» и Александровское поселение. «Говорящей головой» в «Вестнике бури» согласилась стать Елена Балтина, но, так сказать, «центром» антисутевской войны являются именно Фурсовы. Правда, они хотели остаться «в тени», и вот как раз такой возможности мы им предоставить не можем — пожалуйста, перемещайтесь «за ушко и на солнышко», пусть все знают о том, что это делаете именно ВЫ, потому что нам известно, когда, где и кого вы собираете и что именно вы обсуждаете. Ещё раз повторю: «мелкое и слабое» не может нанести ущерб «крупному и сильному». Если у вас есть масштаб и сила — продемонстрируйте, — всё же легко подтвердить экспериментальным путём.

А на Летней школе 2013 года, о которой вы так много рассуждаете-размышляете, произошло именно это... Я имею в виду исполнение актрисой Марией Подкопаевой стихотворения Александра Блока «Скифы». Кстати, интересно, что только маленькая-маленькая часть людей не услышала, что это отрывок из спектакля «Стенограмма». Тем, кто не видел спектакль, дам небольшое пояснение. Сценарий спектакля построен на документальных материалах XV партконференции 1926 года — на этой конференции произошло лобовое столкновение между Сталиным и Троцким. Дело в том, что к этому моменту «мировая революция» захлебнулась. Троцкий и его сторонники по-прежнему исходили из того, что Октябрьская революция 1917 года не обладает самостоятельным значением — она важна только как преддверие мировой революции. Сталин и его сторонники исходили из того, что Октябрьская революция самоценна, и коль скоро мировая революция не происходит, необходимо построить «социализм в одной отдельно взятой стране». Победила точка зрения Сталина — это означало крупный исторический поворот, нечто

сродни тектоническому процессу. Можно ли не только воспроизвести на сцене те слова, которые были произнесены в 1926 году, но и показать начало этого исторического поворота, этого тектонического процесса? Оказывается, да — можно, и в этом и состоит «магия» театра.

После спектакля многие зрители благодарили нас за две вещи: во-первых, за то, что режиссёр сумел создать такой образ, и во-вторых, за то, что нашлась актриса, которая сумела сыграть этот образ. Мы покажем вам отрывок архивной записи 2013 года: актриса Мария Подкопаева исполняет стихотворение Александра Блока «Скифы», находясь в образе из спектакля «Стенограмма»...

Конец текста