

Олег Липцын

ЧТО ТАКОЕ ЭТА КНИГА?

Я уже посмотрел раньше на нее с разных сторон: то увидел ее по-японски как книгу небольших эссе и зарисовок – дзуйхицу, то взглянул на нее и увидел, что она – как монтаж аттракционов. Теперь откроюсь: Это «роман из рассказов и рассказиков» (опасность повтора: или убрать или найти другое слово вместо «роман»), о котором мечтал А.П.Чехов.

Да. Это роман. Роман о театре. С любовью к нему и с ненавистью к нему же. Роман, которому отдана была вся жизнь.

+ Повтор: чтобы поставить точки над «i»: это книга режиссера, о режиссере и, главным образом, для режиссера.

1993. 02. 10. Она кажется длинной, но ее можно читать кусочками.

Михаил Буткевич, карточка «Что такое эта книга?»

1.

Кто боится рисковать своим актерским именем, своей актерской судьбой, тот не должен ожидать от своей судьбы чего-нибудь значительного ни по линии творческих достижений, ни по линии удовольствия и удовлетворенности. Судьба несет ему проигрыш.

Михаил Буткевич

Перед нами странный материал. Он с трудом может быть отнесен к какой-либо из знакомых нам форм научной литературы или беллетристики: он немного и литературное наследие, и мемуаристика, в большей части – научное исследование в области театрального искусства (что-то наподобие диссертации), а еще расшифрованная часть задуманной книги – коллекция цитат и выписок из трудов по самым разным областям человеческой деятельности и знаний... Этот материал принадлежит перу Михаила Михайловича Буткевича (1926-1995), замечательного театрального режиссера и педагога. Но собраны все эти разрозненные заметки уже не им, а его учениками и последователями. В каком-то смысле, столь любимая Михаил Михайловичем традиция «нонфинитности», принципиальной незавершенности художественного произведения, оказала внимание своему преданному поклоннику и поучаствовала в продолжении жизни его мыслей и чувств далеко за пределами его собственного физического существования. Как и знаменитый нонфинитный шедевр великого Гауди, собор Саграда Фамилия в Барселоне, труд М. Буткевича по созданию теории игрового театра вот уже второе десятилетие после ухода мастера не хочет стоять на месте, а разрастается новыми приделами, продолжает свою игру со временем и пространством, не позволяя судьбе поставить точку и перевернуть еще одну страницу в истории русского театра. А так хочется понять и, наконец-то, окончательно разобраться в этом запутанном, комплексном вопросе об игровом театре Буткевича. Но в том-то и фокус, что природа любит «закольцовывать» свои экзерсисы, обращать дело рук своих творений на самих себя. Создавая теорию игрового театра, вы сами попадаете под неразборчивый молох игры, и вот уже театр, а за ним и жизнь начинают играть вашей судьбой и вашей жизнью по вами же открытым законам. Это ли не доказательство истинности выдвинутых

гипотез, - что природа снисходит до ваших рассуждений и вступает с вами в заведомо неравную игру.

Итак, опубликованный в 2002 году и вызвавший столь повышенный интерес, что спустя всего три года был переиздан (и это в эпоху, когда серьезные книги уже не только не читают, но и не приобретают), трактат Михаила Буткевича «К игровому театру» не включал основную часть, посвященную главному вопросу театра – вопросу актерской игры. Причина проста – публикации центральной части книги, названной автором «Игра с актером», помешала «ее благородие, госпожа судьбина», решившая сыграть с сочинителем в открытую, разложив перед ним свои нехитрые, но и непобиваемые карты. В результате чего заигравшемуся автору стало очевидно, что времени закончить свое сочинение, как оно было задумано, у него нет. И тут наш автор, наш удивительный и непредсказуемый Михал Михалыч, человек в быту очень скромный и не героический, поступает так, как и должен поступить азартный и вдохновенный игрок, ставший перед безвыходной игровой ситуацией – он идет вабанк. Он решает пропустить основную и самую вожделенную часть своего сочинения, оставить ее в незаконченном, рабочем виде (в набросках, планах, сносках и выписках), но зато дописать заключительную 3-ю часть, сформулировав таким образом заявку на полноценную теорию нового театра. Дерзость, которой российская театральная мысль не знала со времен К.С.Станиславского. Ну чем не Кутузов?

Может показаться, что в этом шаге нет ничего особенного, что за ним стоит банальная логика и расчет, ведь часть, как говорил один из любимых персонажей Буткевича, меньше целого. Пожалуй, так это выглядит сегодня, когда труд «К игровому театру» прочитан, признан, и занял свое место на полке замечательных театральных романов 20 века. Но тогда, на рубеже 1994-95 годов, в период отчаянья и разочарований, в разгар духовного распада огромной страны и тем более ее театрального механизма, находясь на краю отведенного ему жизненного времени, решиться оставить после себя не законченный и отшлифованный оригинальный учебник по актерскому мастерству, а незавершенный труд, претендующий на новую фундаментальную теорию в области театрального искусства, было решением принципиально игровым – читай: парадоксальным, рискованным, авантурным и азартным. Но если верна гипотеза, что эмоциональная природа явления, его чувственная сущность отчетливо проявляет себя уже в момент зарождения этого явления, как бы набрасывая, таким образом, будущее, то понятно, что по-другому теория игрового театра и не могла появиться на свет.

Надо сказать, что Михал Михалыч и до этого момента поступал в своей жизни «по-игровому». Чего стоит история с «пиранделловским» курсом Буткевича в ГИТИСе, к которому имеет счастье себя относить и автор этой статьи.

«Пиранделловским» наш курс стал называться позднее, когда нашим дипломным спектаклем по пьесе Луиджи Пиранделло «Шестеро персонажей в поисках автора» открылся в Москве театр «Школа Драматического Искусства» Анатолия Васильева. А до этого, в ГИТИСе нас называли по-другому – «лировский» курс. Это был заочный режиссерско-актерский курс, набранный М.М.Буткевичем в 1983 году, прославившийся в московских театральных кругах уже самым первым своим экзаменом в Онегинском зале Дома К.С.Станиславского. Достаточно напомнить читателям о восторженной статье Марии Осиповны Кнебель в журнале **«Театральная жизнь», №13 за 1984 год.** Выдающийся театральный педагог и последователь К.С.Станиславского, Мария Осиповна одарила студентов курса и их мастера самыми лестными оценками, благославляя в лице М.Буткевича и его учеников будущее идей и метода Станиславского.

За этим, на третьем году обучения, последовал знаменитый «лировский» экзамен – работа по «Королю Лиру», о которой до сих пор сохраняется память среди старожилов ГИТИСа. Это был серьезный успех игрового подхода, тогда еще не сформулированного в виде нового метода, а выдававшего себя просто за освеженную традицию. Но для нас, участников «Короля Лира», это было приобщение к высокому и радостному искусству театра в его новом живом проявлении, обретение внутренней свободы, когда, наконец, после трех лет обучения, вдруг стало казаться, что что-то начинаешь понимать! Каким воодушевляющим было неожиданно пристальное внимание со стороны педагогов кафедры и студентов-очников к нам, заочникам, людям «второго сорта»! С каким нетерпением ожидалась следующая, еще более серьезная работа – полноценный дипломный спектакль! И вот на установочной встрече перед разездом курса по городам и весям тогда еще Советского Союза Михал Михалыч называет пьесу для дипломной работы – Луиджи Пиранделло, «Шестеро персонажей в поисках автора». И мы разъезжаемся по стране в предвкушении новых неожиданных открытий, в предощущении счастья.

Не слишком ли много удачи? Не возникает ли у вас, проницательный читатель, опасения: что-то должно произойти, не бывает в жизни все так гладко. Разумеется, не бывает... По приезде на следующую сессию мы узнали, что Михал Михалыч передает наш курс другому руководителю и уходит на пенсию, поскольку как раз к этому моменту ему исполняется 60 лет. Можно ли понять этот шаг? Поступок человека, для которого театральная педагогика была делом всей жизни, испытывавшего на себе постоянное непонимание и скепсис многих коллег по цеху, находящегося, казалось, на расстоянии вытянутой руки от столь желанного и выстраданного успеха, от достижения неоспоримого практического результата, который мог бы позволить закрепить свою же собственную теорию, убедить многих в ее правомочности и перспективности, возможно, даже «подправить»

судьбу... А как можно было все это понять с нашей стороны, со стороны студентов курса? Как предательство кумира, в которого уверовал? Как разочарование в театре и в человеке вообще? Как отказ от убеждений, что игровой театр возможен, достижим и прекрасен?

Мне и по сей день до конца не понятен этот, безусловно, игровой поступок мастера. Как и все в игре, он интуитивен, парадоксален, шокирующ и необъясним... Не удивлюсь, если одной из главных причин было желание сыграть с судьбой на опережение, перепрыгнуть через неизбежный откат маятника удачи и везения, удержать курс на волне успеха. В результате, так и получилось: «лировский» курс Буткевича стал «пиранделловским», из него возник абсолютно новый и неожиданный европейский театр – «Школа Драматического Искусства» - театр Европы, спектакль «Шесть персонажей» стал одним из флагманов перестроечной эпохи, одним из первых ее представителей на Западе, за три с лишним года объездил полмира, побывав на самых престижных фестивалях, принес заслуженную мировую славу режиссеру Анатолию Васильеву.

Мог ли Михал Михалыч предвидеть это тогда, в 1986-м, когда отказывался от нашего курса? Нет! Не мог! Нечем ему было тогда оправдать свой шаг, кроме как банальными и неубедительными рассуждениями о пенсии и о трениях на кафедре. Но уверен, что внутри себя Буткевич четко знал причину своего ухода, которая во многом объяснялась им же открытыми и сформулированными законами и принципами игры – необъяснимыми, почти неуловимыми. Помню, когда в очередной раз я поймал его за полу плаща на выходе из ГИТИСа и стал просить объяснить, что мне теперь делать в жизни и как справиться с отчаянием, безверием и нежеланием без него заниматься театром, он укоризненно, но снисходительно покосился на меня, закурил беломорину и в свойственной манере, глядя прямо в глаза, залепил: «Олег, а представьте, что завтра вместо меня придет Питер Брук, и вам уже не захочется уходить из института». Я опешил, по инерции еще какое-то время сохранял на лице мину отчаянья, но где-то внутри очень быстро сообразил, что он прав... Брук не пришел, но наш курс был передан Анатолию Александровичу Васильеву, дальнейшее известно.

Существует ли автор у такого развития событий? И да, и нет. Если под автором понимать мудрого модулятора, который своими действиями с одной стороны направляет и поворачивает ход вещей в сторону определенных перспектив и возможностей, а с другой стороны, провоцирует и приглашает эти возможности проявиться, то да. Но если под автором понимать конструктора-инженера, четко знающего и то, что он хочет построить, и как это можно сделать, то такого автора у жизни нет. Овладевший новой, более свободной игровой моделью авторства, Михаил Буткевич модулировал не только собственную судьбу, но и будущее своих учеников, ставя свои игровые эксперименты не только на

занятиях в аудитории, но и на территории собственной жизни. Из таких вот уроков и начинаешь постигать то главное, что характеризует игровую тенденцию – ее сориентированность на провокацию, на вызывание стихийных жизненных сил, втягивание природы в игру. И постепенно приходит понимание, что **природа театральной игры заключается в умении благородно и мудро провоцировать игру природы.**

2.

«... Призвать к себе любовь пространства,
Услышать будущего зов.»

Борис Пастернак

Я не случайно привел здесь столь обширную реминисценцию из истории «пиранделловского» курса. Именно этот, последний гитисовский опыт Буткевича, сыграл и, как ни странно, продолжает играть ключевую роль не только в создании теории игрового театра, но и в появлении на свет как первого издания книги «К игровому театру», так и всех последующих публикаций, включая и эту. Мог ли знать Михал Михалыч тогда, в 1986-м, отказываясь от своего последнего в жизни курса, передавая созданный таким упорным трудом актерский ансамбль в руки столь высоко ценимого им режиссера – Анатолия Васильева, выбрав для этого ансамбля пьесу, которая приведет к возникновению нового театра европейского класса, - мог ли он знать, что вызываемое всем этим игровое напряжение обеспечит жизнь и его творческому наследию? Конечно, не мог, но интуитивно чувствовал, что играет с судьбой по-крупному, играет честно, рискованно, идет ва-банк, а значит, получает шанс выиграть... Так или иначе, но подготовку к печати первой книги, разбор и расшифровку архива для нынешнего издания, как и работу по внедрению игрового метода в педагогическую и постановочную практику проводили и продолжают вести в основном именно «пиранделлисты».

Таким образом, возникает книга с пропущенной 2-ой частью, главной частью. Но парадоксальным образом, благодаря тому, что автор успел закончить 1-ю и 3-ю части, начало и конец, сумел охватить, собрать и предъявить весь масштаб замысла, - книга увидела свет. Именно благодаря этому, у нас теперь появляется возможность попытаться восстановить и центральную часть книги, так и не собранную самим автором. Разумеется, никто не возьмет на себя смелость дописывать чужие мысли, соединять и компоновать их по своему разумению – слишком оригинальна и нова предлагаемая концепция. Нам остается лишь тщательно собрать весь сохранившийся материал, расшифровать записи, сноски и выписки, разыскать как можно больше из того, что предполагалось включить в ту или иную главу, составить библиографию книг, на которые ссылается автор, с тем, чтобы заинтересованный и любознательный читатель имел возможность найти указанные в тексте страницы и ознакомиться с ними.

Как оказалось, даже такая, на первый взгляд, техническая задача по собиранию и расшифровке подготовительных материалов, в случае книги Михал Михалыча превращается в бесконечное путешествие по лабиринтам его собственных мыслей, по десяткам книг других авторов, из самых разных и неожиданных областей человеческих знаний, по отдельным листкам, по большим и маленьким тетрадям выписок и цитат, а главное – по сотням пожелтевших от времени библиотечных карточек, исписанных разноцветными чернилами вдоль и поперек крупным и аккуратным почерком мастера. Эти вот карточки и составили основную массу восстановленного текста 2-ой части книги, впервые предлагаемой здесь читателю.

Само явление накопления материала на карточках, собирания карточек в группы, неоднократного пересмотра и редактирования карточек перед тем, как приступить непосредственно к процессу создания текста, на наш взгляд, заслуживает отдельного разговора. Этот процесс может быть легко сопоставлен со ставшим уже привычным для нас компьютерным редактированием, он обладает дополнительными степенями свободы от линейности мышления и обязательности последовательного изложения мыслей, сохраняет импровизационные отношения с образами текста, экономит время и облегчает ритм. Карточки наделены теми же преимуществами, что и наши современные приборы высоких технологий - удобны, мобильны (их легко носить и доставать из кармана), они значительно долговечней, поскольку производились из более плотной бумаги.

На наш взгляд, выбор библиотечной карточки как носителя информации не случаен и уже сам по себе есть проявление игрового подхода. Ведь даже по форме эти прямоугольники пожелтевшей утолщенной бумаги больше всего походят на игральные карты, а их порции – на колоды. Кто знает, что тебе попадется в этот раз, как ляжет театральная карта.

Карточка уже является чем-то полусерьезным, необязательным, неформальным. Она не позволяет на себе писать последовательные рассуждения, а лишь тезисы, основные мысли, сноски и цитаты. С другой стороны, карточка идеально приспособлена для монтажа и перемонтажа. Она сомасштабна современному компьютерному файлу, лаконична и строга, безжалостна и справедлива. Ее ритм отрывист и ясен. Ее двусторонность, как будто специально создана для отражения противоречивости явлений. Ее «карманность» позволяет ей проникать в самые неожиданные закоулки жизни, оказываться под рукой в те моменты и в тех ситуациях, когда обычно не до записи.

Сам формат карточки во многом определяет масштаб информации, на нее помещаемой, способ записи, да и ее лаконичную форму. На небольшом

прямоугольнике размером 12,5 на 7,5 см можно уложить лишь основные тезисы выбранной темы, план будущей главки, включить только сноски на необходимые цитаты и предыдущие размышления, - т.е. создать костяк, несущую структуру будущего текста. Таким образом, даже на уровне накопления материала проявляется одно из главных качеств режиссера, организатора и вдохновителя театральной игры - приверженность к структурированию, к фиксации животворящей структуры, а не результативной формы.

Работая над расшифровкой карточек и подготовкой их к публикации, порой ловишь себя на мысли, что процесс расшифровки немного напоминает археологические раскопки. Из-под наслоений грунта постепенно проступает костяк, структура того, что впоследствии станет главой книги. Но эта структура далеко не сухой и скучный скелет, а будоражащий воображение отпечаток жизни, сложных и оригинальных мыслей, творческих поисков и вдохновенных открытий, озарений.

Трудно удержаться, чтобы не продемонстрировать хотя бы одну из многих карточек-заготовок, редактирование и уточнение которых по большей части и составляло подготовительную работу Михаила Михайловича по сочинению текста будущей книги. Представленная карточка (см. рис.1) - довольно типична, по ней можно проследить основные этапы работы над материалом.

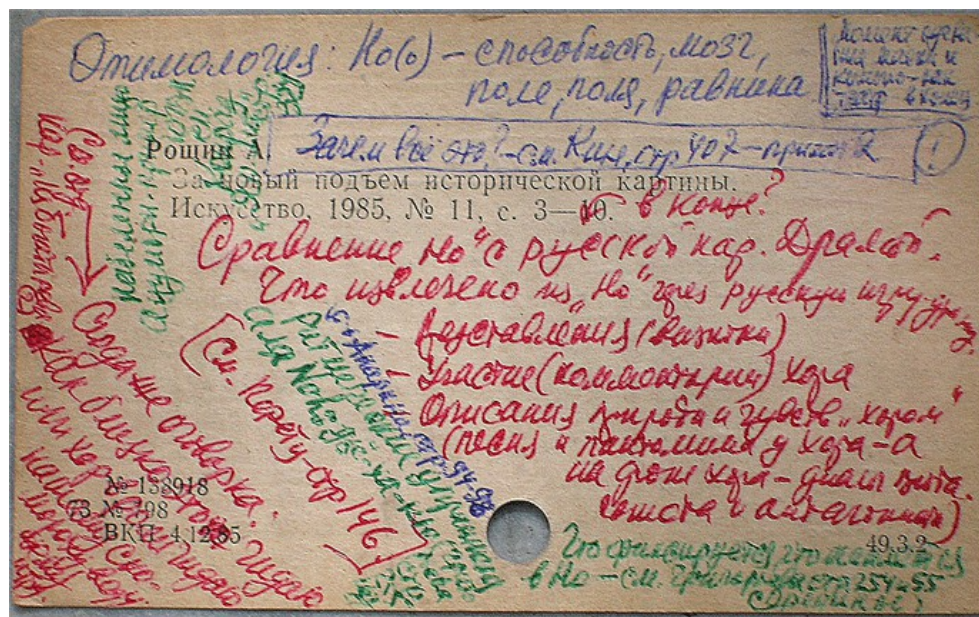


рис. 1

В начале обычно формулируется тема главки или небольшого раздела, под темой располагается короткий план - перечень основных вопросов, которые должны быть затронуты по этой теме. Почти всегда присутствуют ссылки на

литературные источники, цитаты и параллельные высказывания, которые предполагается привлечь к изложению материала, часто это отсылки к своим собственным размышлениям на других рукописных носителях. Выработана целая система обозначений и вставок из часто употребляемых литературных источников, сокращений имен выдающихся театральных деятелей, на работы или опыт которых делается ссылка: КСС - Константин Сергеевич Станиславский, МАЧ - Михаил Александрович Чехов, Б.кор.т. - большая коричневая тетрадь и т.д.

Поскольку материал на карточке накапливался постепенно, происходила естественная корректировка, уточнение, добавление, т.е. редактирование карточки. Михаил Михайлович использовал в работе чернила разных цветов - красного и зеленого в добавление к традиционному синему и черному цвету, что дает возможность проследить этапы такого редактирования.

Очевидно, что первым слоем был синий или черный, при повторном обращении к карточке использовалась ручка с красным стержнем, а следующей применялась зеленая. Это расслоение создает эффект "рельефа времени" в процессе работы над карточкой, позволяет понять, как развивалась и трансформировалась мысль, формулировался накопленный опыт. Трудно сказать точно, какой объем времени занимала работа над карточкой, но, судя по многим косвенным данным, между первой и заключительной записью появлявшейся на карточке могли пройти годы. А значит, и композиция, и стиль изложения, и подборка сопроводительных материалов, - были серьезно обдуманы и проверены временем.

Количество сохранившихся в архиве Буткевича карточек - порядка пяти сотен. В основном, это материал, заготовленный ко 2-ой части книги, т.е. не вошедший в ранее опубликованный текст.

Практически сразу, приступив к расшифровке карточек и подготовке их к изданию, мы столкнулись с вопросом подачи материала. Как видно из иллюстрации (см. рис.1), карточка изобилует сносками, отсылками к другим источникам или другим карточкам, наслоениями и редакциями; порой карточки собираются в группы, относясь к одной и той же главе, а иногда плавно перекачиваются из одной главы в другую. Поскольку изначально было ясно, что никто не возьмет на себя смелость симулировать последовательный текст из этого порой фрагментарного, отрывочного, тезисного материала, возникала необходимость в процессе подачи расшифрованных карточек сохранить как можно больше информации, которая во многом проявляется не в тексте, а в ритме мыслей, в экспрессии записей, в сопоставлении цитат, в структурной компановке, даже в неудовлетворенности и сомнениях, отмеченных самим автором лишь для того, чтобы в последствии к ним вернуться и поправить.

Основную трудность в нахождении оптимального формата подачи материала карточек составляло огромное количество ссылок - либо на собственные более ранние тексты, либо на ту литературу, которой пользовался Михал Михалыч в работе над теорией игрового театра. Издания эти в своем большинстве были у него в личной библиотеке, всегда под рукой, со всеми необходимыми закладками и отметками на полях. На них и делались короткие ссылки в карточках. Цитат и ссылок этих такое количество, что, решив мы разыскивать каждую из них в первоисточнике, чтобы включить в текст карточки, во-первых, затянуло бы настоящую публикацию на неопределенное время, а во-вторых, сделало бы публикуемый текст практически нечитабельным. В связи с этим, а также поскольку основная часть библиотеки М.М.Буткевича оказалась разрозненной после его смерти, составителями было принято решение ограничиться подробной библиографией всех источников, на которые ссылается автор карточек, с тем, чтобы у читателя была возможность проделать свою часть работы, найдя интересующую его книгу и, согласно ссылкам Буткевича, ознакомиться с предлагаемой цитатой. При этом для удобства чтения материала, ссылки на первоисточники (если только они не интегрированы самим автором непосредственно в текст тезисов) вынесены в правую, комментирующую, колонку на странице каждой карточки. Библиография с указанием тех изданий, которыми пользовался и на которые ссылается М.Буткевич, приводится отдельно после текста карточек.

Более сложной оказалась ситуация с архивом, т.е. с текстами и записями самого М.Буткевича, на которые также имеется большое количество ссылок в карточках. Ведь материалы архива далеко не так доступны читателю, как опубликованные издания, а значит наша задача в этой публикации состояла в как можно более полном отражении именно этих архивных текстов. При этом представляется важным не ограничиваться отсылками на определенную страницу того или иного материала из архива, а, по возможности, находить сам текст, саму цитату, и включать ее в карточку. Практически, в карточках есть ссылки на все основные части архива Буткевича, что дает представление о размерах и составе творческого наследия. Вот лишь основные, наиболее крупные части этого архива:

- несколько редакций Диссертации по этюдному методу репетирования;
- Большая и Малая коричневые тетради, в которых были собраны собственные Михал Михалыча мысли, формулировки, рассуждения, заготовки;
- Большая черная тетрадь, в основном заполненная выписками из любимых авторов и книг, рассортированными по темам собственного творческого поиска;
- текст под названием «Моя первая книга»;

- План Чеховского семинара;
- План семинара «Десять времен года»;
- Реестр событий «Тристрама Шенди»;
- переводы с английского нескольких стихотворных пьес У.Б.Йейтса и т.д.

К сожалению, не все из перечисленного вошло в настоящую книгу.

Не хочется, да и не место в этой публикации углубляться в историю последнего периода жизни и ухода выдающегося педагога и теоретика русского театра второй половины 20 века. Можно лишь с грустью отметить, что жизненная судьба Михаила Михайловича Буткевича не стала исключением из общего правила пренебрежения и безразличия, с которым всякое общество относится к своим лучшим художникам. Уходящий из жизни в полном одиночестве, в полунищете и неизвестности, Михал Михалыч, конечно, не мог распорядиться своим наследием таким образом, чтобы оно полностью сохранилось для будущего. В результате часть архивных материалов мастера спустя 10 лет после его смерти обнаружить не удалось. Тем больше мы должны быть признательны и благодарны немногим близким друзьям Буткевича, которым удалось чудом сохранить то, чем мы сегодня можем воспользоваться и что во многом и стало предметом всех последующих публикаций. В первую очередь заслуга в сохранении архива и последующих публикациях принадлежит преданному другу Михал Михалыча – Александре Иосифовне Живовой.

Поскольку нами уже частично усвоен урок игровых отношений с судьбой, не будем зарекаться, - как знать, может быть, что-то из архива обнаружится позднее, и тогда могут пригодиться сноски на утерянные тетради, листы и планы. Это рассуждение привело к решению сохранить в настоящей публикации все основные архивные ссылки, даже те, которые относятся к утерянным материалам, разместив их в правой – комментирующей – колонке, а выписки из сохранившейся части архива включить непосредственно в текст карточек, именно в тех местах, где это было предусмотрено автором. Эти включения мы печатаем несколько уменьшенным цветным шрифтом (сохраняя цвет используемых в оригинале чернил), с указанием источника из архива Буткевича. В конце этой статьи мы публикуем наиболее полный перечень материалов из архива М.Буткевича, как сохранившихся, так и не обнаруженных на настоящий момент.

Перечисленные решения, хоть и несколько упростили подачу и, надо надеяться, восприятие публикуемых текстов, но не должны были принципиально изменить основное качество материала – его фрагментарный, исследовательский

характер, его отрывистый, довольно жесткий ритм, что в первую очередь адресует его профессионалам, занимающимся вопросами актерской игры, подготовки и воспитания актеров. Одновременно, на наш взгляд, это делает публикуемый текст еще более современным, необычным и привлекательным не только для практиков театрального дела, но и для специалистов, интересующихся вопросами психологии творчества, театроведения, философии искусства.

Работа по расшифровке карточек велась учениками и последователями М. Буткевича, выпускниками его знаменитого «пиранделловского» курса – Л. Новиковой, Р. Тольской и автором этой статьи. По окончании расшифровки карточек, естественно, возник вопрос о компоновке всего материала. И здесь опять в игру вступает Михал Михалыч: среди его бумаг и тетрадей обнаруживается Оглавление 2-ой части книги, как задумывал ее автор. Этот подробный план из 128 пунктов и становится путеводной нитью для подачи материала карточек в настоящем издании.

План этот сам по себе очень любопытен, поскольку позволяет проследить не только ход мыслей автора, но и его композиционные пристрастия, его режиссерские ходы, структуру подхода к проблеме актерского творчества. Вот он, этот план:

Оглавление 2-ой части

Эпиграф из Пастернака «Как играет река...»

1. Чего стоит актеру игра
2. Детство актера.
3. Игры девочек и игры мальчиков. (Трагизм нечаянного предощущения – модель беспечности актера.)
4. Главное условие игры: новый театр требует нового актера и новой актерской техники. + Тут прибавлены тонкость и подробность.
5. Великие игрунчики русского театра.
6. Радость моей игры – М.А.Чехов.
7. М.А.Чехов и К.С.Станиславский. Ученик и учитель. Поиски живого театра.
 - 7-а. Лирическое отступление в честь импровизации (из моей старой книжки).
8. Место и значение импровизации в актерском искусстве.

9. Импровизация и игра.
10. Игровая Россия: игры времен года. (+ разговор о семинаре «10 времен года»).
11. Купальская ночь и кадрили образов.
12. Ферапонтовские зарисовки. (Фрески монастыря и фрески жизни + как из жизни рождается искусство.)
13. Для чего козе баян: актер и пейзаж. (Закончить пейзажной частью «Доктора Живаго»).
14. Поэзия игры.
15. Благородная игра российской интеллигенции: живые картины. + Эссе о З.Н.Горич.
16. Игры с «белым драконом».
17. Чистая импровизация.
18. Магические основы актерской игры: 1) преобразование предмета.
19. Магические основы актерской игры: 2) одушевление предмета. (см. выписки из Лосева стр.23)
20. Импровизации-иносказания (образ и символ как маска душевной жизни).
21. Вечная тема – «юмор и театр» - новый аспект «актер и юмор».
22. Великий учитель юмора и его энциклопедия дурачества. (читал ли Стерна Н.В.Гоголь?)
23. Давайте вырабатывать юмор. (избежать повторений темы – ср. с прологом книги)
24. Научиться хорошо играть – это научиться и осмелиться начинать с ошибок.
25. Спектакль в остроге: игра освобождающая.
26. Постулаты актерского мастерства.
27. Любопытные особенности игровой подготовки актера: роль жребия в воспитании нового актера. (Жребий в «Докторе Живаго»)
28. Восприятие как основа импровизации.

29. Новая технология подробнее: актер в ландшафте и ландшафт в актере. (здесь закончить разговор о «Докторе Живаго»)
29-а. Новая технология еще подробнее: а что там внутри?
30. Дальнейшие ограничения импровизаций.
31. Элементы формальной игры: Структура актерской импровизации. (Эль Фреско – см. Валери стр.66-67 + 288-89).
32. Оценка события в плане игры. Гиперболы и литоты (а ля Гоголь) + см. Новые упражнения стр.1.
33. Импровизация и тренинг оригинальности. (+ 2 блока гоголевских тем)
34. Войти в команду «трое из тысячи».
35. 18.250 велосипедов за одну человеческую жизнь или каждый день по открытию.
36. Повторенье – мать ученья: аксиомы из 1-ой части книги (на фоне 4-х качеств).
37. Актер играет в драматурга.
38. Чет и нечет.
39. И все с начала: от натурализма еды и питья – к условности маски.
40. Маскарад для широкого круга: «человечки» и «чудики».
41. Маскарад для узкого круга: игра актера с маской.
42. От игр летней ночи к мистерии на рассвете. От сосредоточенности к выплеску и затем к новой сосредоточенности – туда и обратно.
43. Игра «Тя-но-ю»: поэзия обыденного. Японизм А.П.Чехова. (сюда 4-ю сессию)
44. Самый лучший «идиот» - Масаюки Мори и Тосиро Мифунэ.
45. Уроки Японии. (! Тут через гиду начать тему актерского комментария.)
46. Пробный реестр в стиле хэйанской дамы (Сэй-Сёнагон и мы).
47. Игра с текстом (игра со словами).
48. Игра на любителя: абсурдные хохмы и кокалян.

49. Интимная игра: актуализация текста.
50. Слово как маска (текст и подтекст).
51. Игра поэтического и прозаического слова. Поэтический подтекст: проза, нарядившаяся поэзией, и поэзия под маской прозы.
52. Игры с соседями.
53. Ближайший мой сосед: еще один КС - от архитектуры (главка, посвященная Константину Степановичу Мельникову).
54. Театр в осаде: о ближайших соседях, почти родственниках.
55. Актер и время: жизненное, театральное, философское, - наши соседи не в пространстве, а во времени.
56. Игровое время.
57. Проблемы сценического времени и ритмовой тренинг.
58. Дифирамб Нине Павловне Збруевой.
59. Контрапункт актера как игра.
60. Путешествия актера во времени. (Вспомнить Стерна! - время события и время описания события).
61. Проблема пассивного игрока: "хоровая" прокрутка киноленты видений.
62. Игра и жест.
63. Игра со странным названием "ПЖ".
64. Обобщающие свойства ПЖ.
65. ПЖ и жанр.
66. ПЖ, импровизация и исследование стиля автора.
67. Артист и стиль.
68. Школа на ходу: игровой тренинг.
69. Смысл игры с актером.
70. Корпускула сценической игры - привет от Нильса Бора. (Возврат к пуантилизму и абстракционизму на уровне науки.)

71. Куклы после шестнадцати (+ тут развивается от кукол ВЭМ к теме Гоголя).
72. Спиритические развлечения: столоверчение и вызывание духов.
73. Мистика игры - ЭСВ и проблемы актерского психополя.
74. Фантастическая игра - немой театр.
75. Сновидческий театр: вещие сны перед большой игрой.
75-а. Большая мистическая игра - воскрешение Михаила Чехова (+ см. Лосев стр. 23).
76. Всегда быть наготове: технология творческого самочувствия актера в спектакле будущего и сегодня. (Итог параграфа: разделение самого себя и многоканальность.)
77. Обольстительные и увлекательные игры имени древнегреческого бога Эрота (+см. Лосев, т.3 стр.214, *в) и стр.216, *е)).
78. Восточные сладости: Кабуки и Дзёрури.
79. Эротизм синей блузы.
80. "Как китайцы и японцы брали штурмом наш театр". Агитколлаг.
81. Игра и наигрыш.
82. Игра и легкость.
83. Теорема прорыва + эссе о Л.И.Добржанской (отдельным параграфом или в конце теоремы).
84. Песни и пляски.
85. Парадоксы "школы на ходу": спектакль, выброшенный кошке под хвост.
86. Российская мистерия - "Власть тьмы".
87. Главное в театре - актер, но какой актер?
88. Эвристичность игры.
89. "Взятие снежного городка" - игровой брэйн-сторминг.
89-а. Метатеатр актера - полный разворот темы.
90. Плач по этюдам и эскизам.

91. Сорязания: кто кого?
92. Сорязательная методика и этюд.
93. Волшебная сила искусства: бой в дубовой роще.
94. Метод действенного анализа и игра.
95. Игровые конфликты.
96. Игра в поддавки.
97. Разбойник Володя, разрушитель игры.
98. Антиномия партнера.
99. Действие (только) средство, а не цель (+ не исполнитель чужих действий, а сочинитель своих - так хотел КСС).
100. Этюд как инструмент анализа пьесы.
101. Выигрыш и проигрыш в этюде.
102. Этюд как практическое соединение импровизации-игры с техникой психологического театра.
103. Актерский анализ.
104. Актер и три тайны театра.
105. Игры опасные и рискованные.
106. Переход границы, отделяющей театр от жизни: на острие ножа.
107. "Уличная сцена" Бертольда Брехта (+ эссе - завершение - о Касаткиной. Брехт и КСС - они тоже переживание).
108. Салочки. Игра актера с персонажем: отчуждение и приближение.
109. "Покупка Меди" - что и как продается в театре.
110. Замысел Достоевского (7-я сессия чеховского семинара: трагический абсурд).
111. Единица эстетической игры - квант образности.
112. Политические игры актеров.
113. Импровизация и комедия дель-арте.

114. Мягкий поворот (к символизму) + отд. параграф - Эссе о Н.М.Вилькиной (современная актриса и современная политика).
115. Серьезность игры.
116. Зритель как партнер (сюда: - тренинг в работе со зрителем).
117. Игра с жизнью. Создание современных масок.
118. Мяч в игре: распосовка темы (о сценариях).
119. Все о маске.
120. Теорема маски.
121. Маска и Василий Макарович Шукшин.
122. Ирония, пародия, самопародирование и прочие доспехи стеснительного игрока.
123. Резюме импровизации: сколько тарелочек ты бросаешь?
124. Откуда взять азарт? (Игровая идейность.)
125. Игра и массовая культура.
126. Игра с актерской судьбой.
127. Диапазон игры: от балагана до МХАТ-второго.
128. Рождается какой-то другой театр (+ 5-я глава из Книги отражений).

Как видим, план состоит из 128 пунктов, каждому из которых соответствует, как минимум, одна, а чаще – целые блоки карточек-заготовок. Последний пункт плана носит название: "Рождается какой-то другой театр". Такое завершение самой объемной и существенной части книги, во многом, говорит само за себя. Становится ясно, как автором ощущалась "сверхзадача" этого поиска, каков масштаб и цель его рассуждений, какое поле творческой деятельности охвачено этим поиском и куда направлен основной вектор предлагаемой методики. Очевидно, что эта цель - не воспоминания или лирические зарисовки, даже не отдельные технологические приемы актерского и режиссерского мастерства, а полноценное художественное и профессиональное мировоззрение, отражающее реалии своей эпохи и отвечающее на вызовы ближайшего будущего. Если это так, то дело не столько в результатах найденного, сколько в процессах движения к

новому в контексте существующих традиций и сопряжения их с реальностью. А значит, речь не о рецептах и директивах, а о тенденциях и методике; не о решениях, но о способах и путях формирования художественных решений; то есть, не столько об актерском и режиссерском умении, сколько о воспитании современного актера и режиссера.

Композиция 2 части идет от "простого" к "сложному", от традиции к новизне. Михал Михалыч, будучи художником истинно интеллигентным и широко образованным, убежденным эволюционистом, а не революционером, - не видел свою методику вне контекста и глубоких взаимосвязей с великими его предшественниками, особенно, представителями русской театральной традиции. Имена, идеи и труды К.С.Станиславского, М.А.Чехова, А.Д.Попова - постоянно присутствуют в материалах и размышлениях Буткевича. Более того, вся идея игрового театра как нового витка в развитии актерской игры и режиссуры на современном этапе уходит корнями к русскому народному театру скоморохов, к народной драме, к истокам актерства. Таким образом, методология Буткевича затрагивает все основные элементы системы Станиславского, предлагая свои, игровые, подходы к тренингу и освоению этих элементов в театральной педагогической практике. При этом Буткевичу замечательным образом удается сочетать кардинальное новаторство с глубоким и последовательным традиционализмом, если под русской театральной традицией понимать театр актерский, образный, эмоциональный и современный.

Глубокую внутреннюю связь теории игрового театра Буткевича с предшествующими методами организации актерской игры убедительно подтверждает тот факт, что в план 2-ой части включен целый ряд разделов, касающихся метода действенного анализа и связанного с ним этюдного метода репетирования. Большое количество сносок и комментариев в карточках этих разделов отсылает нас к тетрадям Диссертации М. Буткевича по проблемам этюдного метода работы с актером. Судьба этой Диссертации сама по себе очень интересна. Работая над ней долгие годы и, практически, подойдя к заключительному этапу редактирования и составления окончательного текста, Михал Михалыч принял неожиданное, резкое и, как всегда, вполне игровое решение – диссертацию не защищать. Скорее всего, работа над текстом диссертации, как и ее защитой, была прервана по комплексу причин, среди которых наверняка были не только внешние факторы, но и - что более существенно - внутренние, творческие соображения. Далеко не последней причиной отказа от защиты диссертации, видимо, было возникновение новой глобальной творческой идеи - взгляда на театр как на игру, игровой методики как следующего технологического шага, органически вытекающего из этюдного метода. Ознакомившись с диссертацией Буткевича, отчетливо понимаешь, что

именно этюд, направленный на высвобождение актера из-под давления идейных установок и задач, этюд как импровизационный механизм творческого поиска, обращенный непосредственно к личности актера, к его ЖЧД (жизни человеческого духа), - непосредственно подводит автора к идее игрового театра. Но при этом вся история подготовки и последующего отказа от защиты диссертации по этюдному методу представляет собой драматичный и поучительный эпизод, проявляющий не только творчески-бескомпромиссный характер Буткевича-художника, но и подчеркивающий принципиальное отличие методики игрового театра от предшествующего ей этюдного метода.

3.

Роль нельзя считать сделанной (сыгранной), если Вы не нашли в ней места, позволяющего Вам выплеснуть разом все накопленные в связи с этой ролью мысли, чувства, подсознательные ощущения и волевые импульсы.

М.Буткевич, ТЕКСТ ТЕОРЕМЫ ПРОРЫВА.

Михал Михалыч серьезно увлекался японским искусством: его покорял тотальный эстетизм японского взгляда, он легко попадал в сатори от парадоксального лаконизма поэзии хокку и танка, чуть ли не наизусть знал все фильмы Куросавы, млел от утонченного эротизма Сэй-Сенагон, мечтал увидеть живьем представление театра Но. Одним из самых ярких и незабываемых этапов учебы на курсе Буткевича была Японская сессия, когда мы все по вдохновенному токованию Мастера влюбились в Японию и могли спокойно разобрать композицию любого художественного произведения по законам японского сада камней. Вот и теперь, видя перед собой этот большой и развернутый план 2-ой части и желая хоть как-то охватить его взглядом так, чтобы возникла цельная картина, не приходит лучшего в голову, чем разобрать его по саду камней, в надежде, что структурный взгляд по рецепту Буткевича принесет пользу и читателю. В японском саду камней присутствует, как правило, пять основных композиционных групп – главный камень, вспомогательный камень, контрастный камень, домашний камень и фон; и еще, он устроен так, что из какой бы точки мы ни смотрели на сад, хотя бы один из его камней всегда оказывается скрыт от нашего взгляда. Вот и попытаемся в разбросанных, как камни сада, идеях и замыслах 2-ой части книги разглядеть эти основные группы, в надежде помочь читателю лучше сориентироваться в публикуемом материале и яснее понять его автора.

Главный камень 2-ой части книги - ИГРА.

Даже из простого перечня пунктов плана становится вполне очевидно, что в центре замысла стоит ИГРА, в первую очередь, игра театральная, актерская игра на сцене в строгих рамках художественного произведения. Михал Михалыч, как будто, заставляет нас вспомнить, что не случайно на многих языках мира

актерское творчество называется игрой, что в данном случае этимология не беспочвенна и в самой основе существования актера на сцене лежит одно из уникальных, противоречивых и загадочных явлений, присущих жизнедеятельности «хомо сапиенс», - явление игры. Ведь даже собирательное существительное «люди» в русском языке берет свой корень в латинском «хомо люденс», что означает «человек играющий».

Привыкнув к широкому употреблению понятия игры в бытовой жизни (а мы называем игрой не только актерство, но и одну из главных форм существования и общения детей, спортивные соревнования, всевозможные способы развлечения, в том числе и приводящие к быстрому обогащению и многое другое), мы забываем, что в случае профессиональной театральной деятельности речь идет не просто об игровом поведении, а о структурированной форме творческого существования, основанного на объективных законах природы и художественной деятельности. Буткевич стряхивает с понятия ИГРЫ наскоившуюся бытовую пыль, возвращает нас к самому феномену игрового поведения человека, а от него – к актерству как творчеству, в основе которого лежит ИГРА. Михал Михалыч рассматривает различные типы и проявления ИГРЫ в театре, прослеживает, как дух ИГРЫ пронизывает все элементы театрального процесса, доказывая, таким образом, что явление ИГРЫ лежит в основе не только актерства, но и более широко – театрального искусства в целом. Вполне естественно, что именно феномену ИГРЫ не как бытовому понятию, но как вполне определенному и свойственному человеческой природе способу взаимодействия с миром, отводится главная роль в системе рассуждений Буткевича, именно ИГРА становится главным камнем этого сада.

Рассматриваемая Буткевичем как художественное явление, театральная ИГРА обнаруживает в себе все ключевые элементы театральной технологии. Только в свете игрового подхода все они приобретают свежее, живое, а часто и неожиданное звучание. Дух ИГРЫ позволяет вывести эти элементы с поля сухой теории, вдохнуть в них бодрящий аромат азарта, нежность и тонкость поэзии, вернуть им страстность в обращении к вечным тайнам бытия. Вот, например, как задается взгляд на такие ключевые понятия драмы, как конфликт и действие:

«Игра органически заключает в себе КОНФЛИКТ. Он включен в игру как ее первое и самое необходимое условие. И поэтому, находя точно «игру» (данной сцены, данной пьесы, данного спектакля), мы находим вместе с этой игрой и конфликт.

ИГРА ВМЕСТО ДЕЙСТВИЯ! Игра ДЕЙСТВЕННА по своей природе. Она – в силу этого условия – дает нам одновременно и ДЕЙСТВИЕ (данной роли в данной сцене и т.д.) Но в игре это ЖИВЫЕ, естественные, вынужденные и вынуждающие действие и конфликт.

Игра несет в себе не только живость и свободу поведения, но и СОСТЯЗАНИЕ с ее азартом, с ее случайностями и с ее перипетиями, с ее болельщиками, ее приподнятой атмосферой праздника, бодрости и здоровья.»

Особенно интересными в рамках игрового подхода Буткевича представляются рассуждения о таком базовом понятии актерского творчества как сценическое действие, о его трансформации в контексте современного театра на рубеже третьего тысячелетия, о его предлагаемой игровой коннотации и даже вводимом для этого специальном термине – «анти-действие». От основных, при этом узконаправленных, проблем игрового действия и его понимания в контексте модели игрового метода довольно легко перейти к вопросам более широкой проблематики, обеспечивающим как само осуществление игрового действия, так и его среду обитания, что ли.

Центральные проблемы театрального искусства – вопросы конфликта и действия – в очередной раз становятся главной критической точкой в процессе эволюции творческого метода, именно в изложении этих вопросов наиболее полноценно и комплексно формулируются предпосылки поиска нового театра, проступает проблематика нового подхода М.Буткевича, именно здесь проявляется главный пафос его концепции игрового театра. К этим вопросам Михал Михалыч возвращается неоднократно на протяжении своей книги, каждый раз пытаясь с новой стороны взглянуть на явление конфликта и понятие действия на сцене. Эти темы затрагиваются не только в главках №94, №95 и №102 (см. план 2-ой части книги), – посвященных целиком методу физических действий, конфликту и этюдному методу, но и во многих других разделах плана.

Особенно интересным, даже сенсационным выглядит одно из вводимых Буткевичем понятий игрового метода – понятие «антидействия». По коже пробегает легкая дрожь... Ведь кажется, что автор замахивается на священную корову театральной теории, на ее краеугольный камень. Но не стоит торопиться с выводами. Вот как поясняется этот «дерзкий выпад» в материалах карточек: *«Действие – арифметика актерского мастерства. Им нужно овладеть и забыть, чтобы оно ушло в подсознание и было к услугам актера, когда ему нужно будет выразить с помощью действия, становящегося приспособлением, свои мысли и чувства.»*

Уже из одного этого пассажа видно, что речь не идет об отрицании действия, а скорее, понятию сценического действия предлагается продолжение, его рамки раздвигаются, выводятся за пределы идеологического инструментария, пусть и довольно тонкого, но тем более манипуляционного, управленческого. Вводя и поясняя термин «антидействие», Буткевич предлагает перенести акцент с манипулирования, управления актером – в область высвобождения природы

актера, т.е. от идеологии предлагает перейти (а точнее, вернуться) к проблеме “ЖЧД” (жизни человеческого духа), выдвинутой К.С.Станиславским в качестве главной путеводной звезды для режиссеров и актеров в работе над пьесой и спектаклем. Таким образом, при ближайшем рассмотрении предлагаемое Буткевичем понятие антидействия оказывается парафразом знаменитого призыва: «Назад, к Станиславскому!», а кажущийся бунт против действия оказывается призывом не останавливаться на действии, а двигаться глубже, в область актерской индивидуальности.

Сколько подлинной человеческой боли и желания не солгать, сохранить живое на сцене, - слышится в страстном рассуждении Михал Михалыча о несовершенстве и ограниченности понятия действия:

«Определение (измерение) и формулировка (причесывание под одну свою гребенку) действия, допустимые на «макроуровне» (в большом и поверхностном мире театральной действительности), на «микроуровне», на уровне мельчайших и тончайших движений, как мне кажется, НЕДОПУСТИМО.

Почему? Да потому, что здесь, в этом «микромире» хрупких непостоянных, капризных нюансов человеческой психики, существующих одно краткое мгновение, определение действия, его формулирование как минимум огрубляют, искажают суть происходящих процессов, а, если выразиться максималистски, - мертвят, убивают живую плоть театра. Есть предел, за которым грубый инструментарий театрального действия начинает служить орудием убийства театра. Прямой, однозначный подход – что я тут делаю? – тут не помогает. Наоборот – вредит.

Это – как в квантовой области физических явлений. (См. де Бройль и др. заметки по Эйнштейну, Данину, Бору).»

Начиная с этих основных понятий, Михал Михалыч идет дальше и обнаруживает игровую природу чуть ли не во всех главных технологических элементах театрального творчества.

По всей видимости, очень интересным и обширным должен был предстать раздел, посвященный этюдному методу, непосредственно базирующемуся на понятии сценического действия. Учитывая практически законченную, но незащищенную диссертацию Буткевича по этюдному методу репетирования (упоминавшуюся ранее в этой статье), нетрудно вообразить сколько новых, абсолютно оригинальных, присущих только игровой методике, идей и взглядов, мог содержать раздел об этюдном методе. Именно в этом разделе могла быть сформулирована и обоснована необходимость нового шага в области современного театра, показаны основные технологические недостатки понятий "действие" и "этюд". Здесь же, по всей видимости, могли прозвучать и соображения о специфике игрового театра, то основное, что он вносит и чем

отличается от всего предшествующего, как он способен ответить на существующие сегодня и прогнозируемые в будущем творческие вызовы, стоящие перед мировым и русским театром. Вот какой круг вопрос, на наш взгляд, лежит в основе центральной части плана Буткевича, конкретизируя и расширяя тему актерской ИГРЫ.

Вспомогательный камень – импровизация.

Главный камень японского сада никогда не бывает один, ему всегда сопутствует поддерживающая, или вспомогательная группа. Нам представляется, что эту важнейшую роль в концепции 2-ой части книги выполняет ИМПРОВИЗАЦИЯ, вечно манящая и столь же капризная дама, мечта и страсть каждого актера и режиссера, одновременно и счастье, и проклятье театра. Для Михал Михалыча ИМПРОВИЗАЦИЯ была одним из главных ключей к практическому постижению пьесы, к разработке отдельных сцен и ролей, к репетированию, а порой и к сердцу актера. Это был основной инструмент театральной работы Буткевича, освоенный им до совершенства, приспособленный к решению чуть ли не всех основных задач театрального производства, постоянно обновлявшийся и разрабатывавшийся. Идеи импровизационности актерского существования на сцене, заложенные Станиславским и столь творчески понятые и развитые Михаилом Чеховым, легли в основу одного из наиболее крупных достижений российской театральной школы в области репетиционных технологий – этюдного метода.

Будучи первоклассным специалистом в области организации актерской импровизации, освобождения творческой индивидуальности актера, долгое время посвятив практическим исследованиям этюдного метода, Михал Михалыч формулирует новые требования к импровизации, предлагает новые законы организации этюда в процессе работы над пьесой. Основные идеи Буткевича связаны с использованием при организации этюдов таких игровых принципов как: соревновательность, переходы и передергивания (блеф), юмор, парадоксальность, понятие ставки, обыгрывание партнера-соперника, жребий и др. Основной задачей Буткевич видит перевод этюда из плоскости, сохраняющей условность выполнения поставленной творческой задачи, - в плоскость жизненного акта, но не путем манипулирования психикой актера, а через свойственный каждому человеку механизм игрового соперничества и азарта. Именно в этой части своих рассуждений Михал Михалыч очень близко подходит к проблематике театра жестокости Антонена Арто и понятию «акта», когда-то предложенному Ежи Гротовским. При этом принципиальная особенность подхода Буткевича состоит в том, что он предлагает не формально-эстетический и не

психо-физический, а игровой принцип организации сценического «акта», поскольку именно в явлении игры Михал Михалыч обнаруживает естественную «зону перетекания» между безусловностью жизни и условностью искусства.

В своих взглядах и требованиях к импровизации Михал Михалыч шел от задачи поставленной К.С. Станиславским – создание на сцене жизни человеческого духа. Понимание того, что достижение поставленной задачи принципиально возможно только через актера, только в самом актере, в условиях его свободного творческого существования на сцене, превращает актерскую импровизацию в обязательный и важнейший элемент исполнительского творчества. Из этого ключевого для русской театральной школы принципа вытекает понимание Буткевичем роли и значения импровизации не только в процессе репетирования, но и непосредственно во время игры на сцене. Многие крупнейшие деятели театра уделяли особое внимание импровизации в своей практике. Почти ничего из провозглашенного и написанного в истории мирового театра об импровизации не ускользнуло от пристального и заинтересованного взгляда Буткевича, что находит свое отражение в перечне тех трудов, на которые ссылается автор игрового метода. И, все-таки, главными фигурами, к чьему опыту в применении импровизации особенно широко обращается Буткевич, являются Михаил Чехов и Шарль Дюллен.

Фон – не только современный мировой театр, но и другие формы творческой деятельности.

Пункты плана 2-ой части охватывают всю палитру тем, связанных с импровизацией: от восприятия как основы актерской импровизации – до вопросов структурирования импровизации в спектакле, от комедии дель-арте – до принципов самоорганизующегося спектакля. Столь широкий энциклопедический подход к изучению и анализу интересующих его проблем, отличающий исследовательский метод Буткевича, приводит нас к пониманию того фона, на котором рассматриваются основные проблемы игровой методики. В первую очередь это, конечно, фон театральный, куда попадает не только современный советский и постсоветский театр, но и основные тенденции мирового театрального процесса, от японского традиционного театра Но-о до открытий Бертольда Брехта, Питера Брука, Ежи Гротовского и других. При этом для Михал Михалыча очень важно рассматривать, исследовать процессы в самом широком художественном контексте, выходящем за рамки узко-театральных вопросов: искусство игры на сцене он всегда рассматривает в непосредственных связях с литературой, живописью, философией, киноискусством, музыкой, архитектурой, спортом, социологией и даже квантовой механикой. Чего стоит один принцип

дополнительности, взятый из рассуждений Нильса Бора и так блестяще адаптированный к законам актерского творчества. Поэтому вполне естественно постоянное обращение Буткевича к достижениям, так называемых, «соседей». Помимо специальной главы с названием «Мои ближайшие соседи», по всему плану разбросаны ссылки и упоминания об открытиях и достижениях Константина Мельникова, Нильса Бора, Андрея Платонова, Юрия Лотмана, Василия Шукшина, Дмитрия Лихачева, Бориса Пастернака, Лоренса Стерна. Концепция игрового театра поставлена в широкий и насыщенный исторический и художественный контекст, опирается на достижения и открытия крупнейших деятелей театра: К.С.Станиславского, М.А.Чехова, Бертольда Брехта, А.Д.Попова, Шарля Дюллена, А.В.Эфроса, М.О.Кнебель, Н.В.Демидова, Ежи Гротовского, Анатолия Васильева. Этот широкий спектр размышлений и открытий, а проще сказать, весь театральный, художественный и научный дискурс конца 20-го столетия, и становится фоном для еще одного открытия – игровой театральной методики. Со временем совершенно сотрется из памяти, если уже не стерлось, что еще в 80-е годы прошлого века в тогда Советском Союзе практически не печаталось ничего из последних достижений западной мысли, философии, искусства. Русский театр, как и вся страна, развивался в изолированном мире, информация из-за железного занавеса доходила по крохам, окольными путями, часто понаслышке. Тем удивительнее оказывается способность Буткевича добывать эти знания, выстраивать их в общую картину театрального мира, вслушиваться в нее и обнаруживать основные тенденции развития мирового театрального процесса, обеспечивая таким образом своей методике более полный, мировой контекст. И при этом игровая методика Буткевича ни на секунду не выходит, да и не может выходить за рамки замечательных традиций русского театра, представленных, в первую очередь, Константином Сергеевичем Станиславским и Михаилом Александровичем Чеховым и направленных на постижение тайн человеческой души. Таким образом, в предлагаемой концепции игрового театра мы имеем дело с абсолютно русским, российским театральным явлением ИГРЫ и ИМПРОВИЗАЦИИ, рассмотренных на фоне современного мирового художественного процесса. По аналогии с японским садом камней, этот дискурс и выполняет роль фоновой группы для изложения теории актерской ИГРЫ во 2-ой части книги Буткевича.

Стоит здесь упомянуть и о современности, о своевременности появления теории игрового театра. Пафос игрового метода – в обращении к духовной свободе человека на сцене, в отказе от навязывания через искусство однозначных представлений о человеке и жизни, в обращении к самой жизни и человеку, как таковым. В результате, игровая модель предусматривает некоторое перераспределение функций в современном театре: фигура играющего актера, непосредственного исполнителя роли - становится ключевой и наиболее

ответственной театральной фигурой, в руки которой снова передается «черный чемоданчик» окончательных решений; а функции режиссера приобретают более стратегический, конструктивный, структурирующий характер. Отсюда органично вытекает и требование «саморежиссирующего» актера, то есть, такого исполнителя, который может непосредственно в процессе игры на сцене принимать в пределах своей роли решения композиционного характера, корректировать свою игру по ходу действия. Кстати, к этому подталкивает и принцип преподавания режиссерского мастерства в ГИТИСе, где режиссерский факультет набирает смешанные курсы режиссеров и актеров, совершенно справедливо полагая, что учиться режиссуре невозможно без овладения актерской профессией. В таком случае легко предположить и обратное: что в подготовке современного актера нельзя обойтись без базовых знаний и умения режиссировать.

Контрастный камень – ман.

Японский сад камней не может обойтись без контрастной группы, противопоставленной главному и вспомогательному камню, в этом драматическом противостоянии еще сильнее выявляя сущность и дух главного элемента композиции – в нашем случае, актерской ИГРЫ. Контрастная по отношению к игровой методике группа слишком велика и разнообразна, чтобы уложиться в один из общепринятых терминов. В плане 2-ой части не предусмотрено ни одного раздела, специально посвященного борьбе, противостоянию с каким-то определенным театральным явлением. Тем не менее, пафос борьбы за живой театр пронизывает каждый абзац и каждый пункт плана, все «сквозное действие» которого устремлено к воссозданию на сцене противоречивой и таинственной правды человеческих отношений, облаченной в современную художественную форму.

ИГРЕ и ИМПРОВИЗАЦИИ – главному и вспомогательному камням игрового сада Буткевича – противостоит омертвляющая скука формализующего, сухого, математического подхода к театру, способная прибрать к рукам любой творческий метод, присвоить и умертвить любое вдохновенное художественное открытие, даже столь замечательное, как открытый К.С.Станиславским метод физических действий или сформулированный его непосредственными учениками и последователями метод действенного анализа. В роли контраста по отношению к предлагаемому игровому методу выступает и массовая культура, оперирующая штампами, общающаяся с помощью клише, придающая себе обязательно серьезный и важный вид, знающая ответы на все и вся, - в общем противостоящая человеческой личности. Помните ли вы **разбор «Макбета» из ранее**

опубликованной книги «К игровому театру»? Если не помните, то обязательно прочтите еще раз на странице__ в 1-ой книге этого издания. Там Михал Михалыч вводит понятие «ман» и очень подробно его описывает для того, чтобы пояснить свою трактовку шекспировских ведьм. Так вот, когда я задумываюсь о контрасте к ИГРЕ, о том, что заставляет опять и опять искать пути к оживлению нашего искусства, к воссозданию здесь и сейчас жизни человеческого духа, то всегда вспоминаю «ман». Сюжеты этого «мана» рассыпаны по всей книге, они, как заправские ведьмы, возникают в самых неожиданных местах, то здесь, то там слышится их ядовитый шепот. Они – реальность нашего бытия, они не позволяют нам расслабиться или остановиться, они – сам дух смерти, холод вечности. Но в то же время, без них нет развития, нет диалектики, именно из противодействия им и возникает идея игрового театра.

Домашний камень – игра в жизни.

Наконец, домашним камнем, то есть, частью композиции, приближающей произведение к его зрителям, читателям, разрушающей рамку условности и, как бы, спускающей со сцены в зрительный зал, выступают у Буткевича бытовые, спортивные и даже экзистенциальные игры человечества (здесь поминаются и детские игры, в которые человек начинает играть с ранних лет своей жизни, и игра с собственной судьбой, к которой приходят обычно попозже, природные игры времен года переплетаются с азартными играми, спортивными и так далее). Выбор домашнего камня – вещь непростая, здесь не все зависит от автора, а многое связано с реальностью, в которой создается театр и его идеология. Выбор домашнего камня – это выбор из того, что предлагает время и жизнь людей, что вызывает интерес и доверие у современников-соплеменников. В этом вопросе Михал Михалыч проявил еще одно свое удивительное качество – интуитивное чутье, помноженное на глубокое знание и понимание жизненных механизмов. В те годы, когда создавалась книга, было понятно лишь, что жизнь круто меняется, что распадается общество, страна, мораль. Но что приходит на смену, было далеко не очевидно. Проявления игры еще не приобрели такого массового характера, как это случилось позже. Еще не было игровых автоматов и казино на каждом углу, никто еще не играл на бирже, не существовало компьютерных игр, по телевиденью не транслировались всевозможные игровые шоу и даже российская экономика еще не обрела тех игровых, если не сказать, авантурных поведенческих навыков, которые она с таким успехом освоила к настоящему моменту. А вот Буткевич уже понимал, что наступает время игр, время авантур, рисков и вабанков, и выбирал свой домашний камень с прицелом на ближайшее будущее, с таким расчетом, чтобы он был близок и понятен даже не его

непосредственным современникам, а следующему за ними поколению, которое, наверное мог бы охарактеризовать как поколение игроков.

Выбранный столь чутко домашний камень в виде всевозможных игровых проявлений в нашей повседневной жизни помогает связать явление художественной игры с игровыми инстинктами, заложенными в самой природе человека, со стихией игры как таковой. Делается это не только для того, чтобы приблизить театральную проблематику к читателю, но и для более глубокого постижения механизмов игры, ее основных законов и свойств. Во всевозможных бытовых проявлениях игры Михал Михалычу удастся разглядеть очень существенные, универсальные законы и элементы игрового механизма, выделить их и предложить способы их применения при организации художественной ИГРЫ на сцене.

Пожалуй, последнее, на что хотелось бы обратить внимание нашего читателя, это терминология, используемая М.М.Буткевичем в обосновании игрового метода. Здесь уже в полную мощь развернулась творческая фантазия Буткевича, его ошеломляющий, ураганный подход, умение соединять несоединимое, а главное - во всем, даже в сухой теории находить ускользающую пульсацию жизни. Один набор разделов чего стоит: технология творческого самочувствия актера, школа "на ходу" - игровой тренинг, теорема прорыва, мистика игры, комедия дель-арте, игра и легкость, теоремы маски, стресса, шока и парадокса, игра с жизнью, самопародирование, квант образности и корпускула сценической игры, восточные сладости японского и китайского театра, состязательная методика, брейнсторминг, оксюморонность, эскейпизм и т.д.

В задачи этой статьи не входит комментирование или толкование публикуемых текстов. Нам представляется важным сориентировать читателя в материале, а уж пусть он сам разбирается в содержании. Поэтому мы не пойдем дальше в анализе предлагаемой методики, не станем разъяснять вводимых понятий и терминов. Хочется лишь заметить, что план 2-ой части, как и вся большая книга «К игровому театру», не может быть так просто уложена ни в одну схему. Замысел композиции Буткевича намного сложнее, прошлое и будущее в нем часто переплетаются, протягивают друг другу руки сквозь эпохи, культурные традиции, сквозь пространство и время. Мы позволили себе довольно грубо расслоить этот замысел по предложенной схеме только для того, чтобы упростить доступ к незаконченным материалам книги, облегчить восприятие неотредактированных и разрозненных заготовок и, тем самым, подтолкнуть читателя сделать собственное усилие в постижении этого огромного по размаху, глубокого по содержанию и несколько непривычного по форме материала.

4.

«... процесс развития не столько даже интеллектуального, сколько просто человеческого... должен привести к общему пониманию театра, где, очевидно, ЧЕЛОВЕЧЕСКОМУ НАЧАЛУ СЛЕДУЕТ ПРЕДОСТАВИТЬ ГЛАВНОЕ МЕСТО. В самом деле, Я ПРЕДПОЧИТАЮ, ЧТОБЫ В ТЕАТРЕ БЫЛА НЕ ОДНА ИСТИНА, НО МНОГО ИСТИН, КОТОРЫЕ СТАЛКИВАЮТСЯ, БОРЮТСЯ МЕЖДУ СОБОЙ, сменяют друг друга. Ведь благодаря этой постоянной борьбе различных тенденций театр остается искусством живым и вечно развивающимся»

Шарль Дюллен

Не случайно свою книгу Буткевич адресует в первую очередь уже состоявшимся профессионалам, работающим в театре не первый год, при этом продолжающим испытывать чувство творческой неудовлетворенности, стремление двигаться дальше, глубже по направлению к художественной истине. Вопросы, рассматриваемые Буткевичем, возникают обычно на том этапе творческой жизни художника, когда проблемы самовыражения, основанные на присущем любому таланту эгоизме и повышенной увлеченности собственным «я», начинают уходить на второй план, когда художником начинает овладевать восхищение и удивление перед явлением жизни как таковой, со всеми ее сложностями и противоречиями, когда художника разворачивает в сторону подлинного гуманизма и когда проявления живой сущности становятся для него главной тайной бытия и основной ценностью творчества.

Вот как в одной из карточек Михал Михалыч сам пишет о своем адресате:

«Может создаться впечатление, что в этой книге описываются уроки для студентов или студийцев, но это совсем не так: книга в целом и все ее отдельные положения рассчитана на зрелых и свободно владеющих профессией людей.

Придется, во-первых, повторить тривиальное утверждение о том, будто УЧИТЬСЯ НАДО ВСЮ ЖИЗНЬ, а, во-вторых, что все, если можно так выразиться, «учебные» примеры взяты из процесса обучения играющих артистов и ставящих режиссеров.

Что-то из написанного здесь, конечно, может пригодиться и для театральных педагогов, обучающих «зеленое» поколение будущих актеров и режиссеров, но большинство положений «игрового театра»

по-настоящему понять и освоить могут только деятели театра, обладающие солидным опытом работы на сцене.

Под маской игры таятся очень серьезные проблемы актерского и режиссерского творчества.

(Тут дальше пойдут формулировки этих проблем – обзор их, который еще нужно написать).»

Не стоит удивляться и, тем более, раздражаться, если публикуемый материал окажется в каких-то своих частях далеко не все разъясняющим, а порой и увеличивающим количество вопросов, - будет интриговать неожиданно и остро поставленной проблемой, не предлагая на нее ответа. По некоторым пунктам плана не удалось вообще ничего найти в карточках и заготовках Буткевича. Не будем забывать, что мы имеем дело с набросками, записными книжками художника, исследователя и мыслителя театра. Они тем ценны и дороги для нас, что дают возможность прикоснуться к незащищенному, неприукрашенному миру размышлений и поисков. А для профессионалов театрального дела, постоянно ищущих путей достижения более полного и живого творческого процесса на сцене, такой непосредственный диалог с автором предоставляет редчайшую возможность проникнуть в его творческую лабораторию, прикоснуться к живому, пульсирующему и неуспокоенному духу творчества.

Надо признать, что среди сохранившихся и расшифрованных нами карточек было довольно много и таких, которые не имели прямых указаний автора, к какому разделу или параграфу они должны быть отнесены. Мы не знаем причин, по которым в этих карточках не указано их место «прописки». Возможно, Михал Михалыч просто сам не решил, где их лучше разместить, а может быть, какие-то из них подвергал сомнению. Простите, дорогой Учитель, но не хотелось оставлять их за бортом, и мы решили включить эти дополнительные материалы в нашу публикацию. Большинство из этих карточек помещены в раздел «Дополнительные материалы», и лишь некоторые включены в те параграфы, куда они больше всего подходили по своему содержанию.

Как мы уже писали, далеко не все материалы, на которые ссылается Буткевич в своих карточках, нам удалось обнаружить в архиве мастера. В связи с этим, нам показалось важным составить перечень как всех основных сохранившихся и дошедших до нас текстов, так и тех материалов, которые на сегодня утеряны, в надежде, что какие-то из них еще могут быть найдены. Многое из сохранившегося в архиве включено в эту публикацию и, на наш взгляд, не только дополняет и расширяет картину «игрового» мировоззрения М. Буткевича, но и представляет самостоятельную художественную и методологическую ценность.

Публикация неизданных текстов из творческого наследия М.М.Буткевича включает следующие материалы:

- ≡ «Выразительные средства режиссера» (учебное пособие для студентов)
- ≡ Программа семинара «10 Времен Года»
- ≡ Статья «Текст, контекст и подтекст предлагаемых обстоятельств»
- ≡ Статья «К проблеме сценического действия»
- ≡ Задания и методические указания к курсовым работам для студентов-заочников режиссерского и актерского отделения
- ≡ В третьей части этого тома публикуется ранее не издававшееся эссе «Жертва веселая», посвященное Ляле Маевской

Также в третью часть включены две статьи М.М.Буткевича, опубликованные ранее в журнале «Театральная жизнь»: «Устремленность к нулю» и «Набор актеров как экзистенциальная ситуация». А завершается третья часть этой книги прекрасной статьей-откликом Сергея Бархина «Памяти М.Буткевича».

Знакомясь с материалом карточек Буткевича, вы обнаружите, что автор ссылается на огромное количество цитат и рассуждений из разных областей человеческих знаний и деятельности. Все эти выписки и цитаты имеют очень точные и подробные ссылки на первоисточники, которые чаще всего находились в личной библиотеке Михал Михалыча и в которых были сделаны соответствующие пометки для облегчения поиска нужного текста. Таким образом, каждая используемая цитата могла быть легко найдена и привлечена при написании полного текста 2-ой части книги «К игровому театру». В публикуемой библиографии мы постарались указать первоисточники тех изданий, которые могли быть доступны Михал Михалычу, исходя из времени их публикации. Это было не очень трудно сделать, поскольку большинство этих трудов за всю советскую историю были опубликованы лишь однажды. Однако за последние годы целый ряд текстов претерпели одно, а то и несколько переизданий, а первые издания в наше время часто оказываются библиографической редкостью и становятся трудно доступными. В связи с этим, мы иногда позволяем себе ссылаться на более поздние источники. Естественно, что в таких случаях (а их не много) номера страниц, где размещаются упоминаемые цитаты, могут не совпадать с указанными в ссылках Буткевича. Тем не менее, чаще всего эти

ссылки не трудно обнаружить, опираясь на смысл и контекст, в котором они упоминаются.

В публикуемых на страницах этого издания карточках вы встретите большое количество имен деятелей театра, ученых, писателей и поэтов, авторов книг о театральном и художественном творчестве, трудов из самых разных областей человеческих знаний. Такие выдающиеся театральные педагоги, режиссеры и актеры как М.А. Чехов, К.С. Станиславский, А.П. Чехов, А.Д. Попов, Шарль Дюллен, Лесь Курбас, А.В. Эфрос; писатели и поэты и ученые: А.С. Пушкин, Андрей Платонов, Лоренс Стерн, Б.Л. Пастернак, В.М. Шукшин, Нильс Бор, К.С. Мельников - были постоянными собеседниками и вдохновителями рассуждений Буткевича об игровой стихии как в художественном творчестве, так и в других сферах человеческой деятельности. Даже из коротких замечаний и комментариев Буткевича ясно с каким уважением и любовью относился он к этим своим учителям и «соседям» по ИГРЕ, как называл их сам Михал Михалыч. Для нас, учеников и последователей Буткевича, вполне очевидно, что его столь вдохновенные уроки, во многих смыслах, можно было бы назвать уроками любви: любви к автору, к персонажу, к актеру, к учителю, к партнеру на сцене. А погружаясь глубже в проблемы ИГРЫ, все яснее понимаешь, что в основе предлагаемого Буткевичем игрового метода тоже лежит любовь. В этом смысле, Михал Михалыч является прямым последователем и продолжателем русской театральной школы, достойным учеником ее ярчайшего представителя – Михаила Чехова, который отводил одно из главных мест в своем творческом методе именно развитию любви «не с точки зрения переживания, а скорее, с точки зрения воли, действия. Мы рассматриваем эту любовь как дело, поступок, действие, а не чувство.»

Как глубоко соединены эти мысли великого русского актера и педагога с верой самого Буткевича, сформулированной в одной из его карточек, посвященных любви:

«Нельзя увидеть хорошее в человеке, если вы не хотите увидеть именно его, если вы не ищете именно его хорошее. Выискивая зло в человеке, даже выискивая «объективно» зло и добро, вы не увидите никогда его добрые начала. Вы обнаружите в нем только зло, пакость, мусор.

Любовь помогает найти в человеке его достоинства. Только для любящего (или влюбленного, т.е. предвзятого, заинтересованного в обнаружении достоинств) взгляда открывается добрая душа человека. За такой взгляд нам платят взаимной доброжелательностью, за это нас тоже любят и открывают нам

*свои сокровища, обычно защищенные маской и сокровенные.
Распускается прекрасный цветок только под животворными лучами
любви.»*

Хочется надеяться, что публикуемые здесь материалы вызовут интерес у профессионалов театрального дела, помогут развитию отечественного и мирового театра, его адаптации к столь быстро меняющейся реальности жизни, глубже и полнее познакомят с творческим поиском выдающегося театрального педагога – Михаила Михайловича Буткевича.