Соломон Михоэлс

**С ЧЕГО НАЧИНАЕТСЯ**

**ПОЛЕТ ПТИЦЫ?**

 Речь на собрании актива работников театрального искусства,

 посвященном состоянию театра и драматургии

 («Литературная газета, 26 мая 1939 г.)

 Только сегодня мы моментами находили правильную линию в оценке итогов текущего

 театрального сезона. До того многие товарищи разменивались в своих

 выступлениях на мелочи. Мелкие факты, конечно, тоже очень нужны, они

 иллюстрируют мысли ораторов. Но ведь наша задача не заключается в том, чтобы

 ставить отметки отдельным спектаклям истекшего сезона. Основная наша задача

 уловить тенденции развития советского театра и - что гораздо важнее -

 характеристики его нынешнего состояния, суметь поставить правильный прогноз

 его развития в непосредственном будущем.

 Тов. Солодовников \* говорил в первой части своего доклада об увеличении

 количества постановок, об уменьшении в истекшем сезоне количества снятых

 спектаклей. Это все явления безусловно положительные. Производственные планы

 театров стали более насыщенными. Вместо одной постановки в год театры стали

 выпускать их гораздо больше. Но говорить сейчас нужно и о другом.

 \* Солодовников А.В. (род. 1904), критик, в 1936 г. был заместителем

 председателя Комитета по делам искусств при Совнаркоме СССР. С 1955 г.

 директор МХАТ имени Горького.

 Флобер, говоря в своих письмах об одном своем приятеле, замечает, что тот

 приобрел часы и потерял воображение. Здесь много говорилось о том, что в наших

 театрах стало скучно, неинтересно, скажем просто и образно - наши театры

 потеряли воображение. Нет достаточно воображения у наших драматургов, нет

 воображения у наших театров. Тов. Солодовников указал на необходимость

 основного элемента в искусстве - элемента условного. И это место в его докладе

 необходимо отметить как положительное явление. Подобные слова в нашей среде

 прозвучали за последнее время впервые. Элемент условного театру необходим, без

 него нельзя дышать в нашей работе. Условие ведет к настоящей правде в

 искусстве, нет условного вне воображения.

 Тут много говорилось и о смелости. Тов. Левидов \* заявил, что еще до того, как

 это слово прозвучало в нашем собрании, о нем всюду пошли разговоры. Я готов

 сделать некоторую уступку. Давайте если не говорить о смелости, то хотя бы не

 бояться ее. А в наших театрах условное стало призраком, которого все боятся. В

 нашей работе важнее всего образное, то образное, которое встречаешь на каждом

 шагу в текстах Пушкина, Тургенева, Достоевского. Не из полемических

 соображений я, коснувшись темы образного, хочу кое-что сказать о МХАТ.

 \* Левидов М.Ю. (1892-1942), театральный критик и драматург.

 Я согласен с положением, выдвинутым тов. Марковым \* о том, что от

 “омхачивания” больше всех страдает сам МХАТ. На днях я был приглашен в город

 Энск познакомиться с его театральной школой. В этой школе четыре класса, семь

 групп, семь педагогов - по сценической практике, актерскому мастерству и т. д.

 Вхожу в одну группу. Прорабатывается эпизод Луизы и Миллера из “Коварства и

 любви”. Педагог наблюдает сцену и затем говорит своим питомцам: “Что же вы не

 общаетесь? Общайтесь, пожалуйста”. Вхожу в следующую группу. Снова об общении.

 Когда это же повторилось подряд почти во всех семи группах, это меня

 озадачило. Но секрет этого явления очень простой. Константин Сергеевич

 Станиславский, удивительно хорошо излагавший свое учение устно, изложил основы

 своей театральной системы в книге “Работы актера над собой” в форме, быть

 может, слишком наивной и слишком прямой. В этой книге король системы

 Станиславского оказался голым. К сожалению, этого о последней книге

 Станиславского никто не сказал \*\*.

 \* Марков П.А. (род. 1897), театральный критик, режиссер, заслуженный деятель

 искусств РСФСР.

 \*\* Более подробное изложение взглядов С.М. Михоэлса на систему К.С.

 Станиславского и на значение книги К.С. Станиславского «Работа актера над

 собой» см. в его докладе - «Роль и место режиссера в советском театре».

 Мы жалуемся на то, что не оценивают наших спектаклей, а вот критика и сами

 театры, наши актерские коллективы замолчали совершенно последнюю книгу

 Станиславского; об этом говорят у нас только между собой в театральных

 кулуарах, вслух выражать свои сомнения считается зазорным. Но как только вы

 удаляетесь на расстояние одного часа езды от Москвы, - вы встречаетесь с тем,

 как это учение претворяется в непосредственной театральной и педагогической

 практике. “Общайтесь” - поучают повсеместно, но самое “общайтесь” только

 пустой звук, который ничего не говорю ни сознанию, ни воображению актера и

 ничему решительно не может научить.

 Приехав из Энска домой, я сейчас же подошел к книжной полке и достал оттуда

 книгу “Работа актера над собой”. Раскрываю главу “Общение”, читаю: “В

 зрительном зале висел плакат “Общение”; причем Торцов спросил: “С кем или с

 чем вы общаетесь?” Ясно, что если это положение, критически непроработанное,

 неразъясненное, неуточненное, попадает на места, в руки малоопытных и лишенных

 творческого воображения режиссеров и педагогов, - оно становится орудием

 против МХАТ и против его системы. Так догматически, начетнически усвоенное

 учение Станиславского, изложенное в его книге, становится не фактором

 прогресса нашего театрального искусства, а тормозом, задерживающим его

 развитие.

 О воображении, о творческой фантазии, необходимой каждому режиссеру и актеру,

 у нас почему-то не принято говорить, на это никто не обращает внимания. Здесь

 говорилось о том, что не может быть иного опыта, кроме мхатовского. Я с этим

 не согласен. Заявляя это, я ничуть не снижаю ни высокой степени мастерства, ни

 огромных заслуг МХАТ, ни актуальности творческой борьбы, которая происходит в

 его недрах в настоящее время. Но не единым МХАТ жив чело век! Я вспоминаю, как

 при прошлом руководстве Комитеты по делам искусств мне было буквально

 заявлено: “МХАТ - это потолок”. Это неверно! У нас не может быть абсолютно

 непогрешимой веры в единственные приемы режиссерского и актерского мастерства.

 Почему дерзает Коккинаки \* подвергая риску свою жизнь и устанавливая все новые

 и новые “потолки” советского летного мастерства, а мы такого же права на риск

 в театре не имеем? Кто может нас лишить права поднять этот “мхатовский

 потолок”? Конечно, прежде всего - это дело доверия. И вот я обращаюсь к

 руководству Комитета по делам искусств - поверьте еще кому-нибудь и огромной и

 многообразной семье советских театров, кроме МХАТ!

 \* Коккинаки В.К. (род. 1902), летчик-испытатель советской авиации,

 совершивший в 1935-1938 гг. ряд рекордных полетов.

 Вспоминаю один еврейский рассказ о ребе-бедняке, который сидел дома со своей

 женой, мечтавшей о богатстве. Жена говорит: “Кто богаче всех? - Конечно,

 царь”. Но ребе отвечает: “Если бы я был царем, то был бы еще богаче”. -

 “Почему?” - “Я бы богатство царя умножил, подучивая своих учеников”. Все может

 быть, товарищи из Комитета по делам искусств: если вы поверите нам, то и мы

 чего-нибудь добьемся.

 Тов. Солодовников сказал очень хорошо о том, что надо учиться у МХАТ. Я тоже

 говорю, что надо учиться у МХАТ. Но когда тов. Чичеров \* бросил реплику о том,

 что и МХАТ надо учиться, то тов. Солодовников ответил, что МХАТ учится у

 жизни. Получается так: МХАТ учится у жизни, а мы все учимся у МХАТ, мы

 оказываемся у жизни в племянниках. А может быть, я сам могу учиться у жизни.

 Я, может быть, поучусь у жизни, у МХАТ, у себя самого, у Дидро и у многих,

 многих других. Может быть, мы тогда окажемся еще богаче самого царя. У нас

 почему-то установился непонятный обычай. МХАТ - действительно колоссальное

 явление театральной культуры. Но когда у нас в прессе говорят о спектаклях

 этого театра, то это делается в какой-то особой салонной манере. Например,

 разрешается иногда и побранить МХАТ, но при этом обязательно сделать

 почтительнейший реверанс. Я думаю, что этот обычай вредит прежде всего самому

 МХАТ - культурнейшему, живому, талантливейшему советскому театру.

 \* Чичеров И.И. (род 1902), критик.

 И вот нужно довериться, не боясь основного, ценнейшего, образного. Я так

 рассматриваю некоторую порочность ряда постановок МХАТ в последние сезоны

 (недоделанность, несовершенство, временами поверхностность): в какой-то

 степени это, конечно, результат поисков нового, еще не найденного.

 Но дело в том, что ряд театров с легкой руки МХАТ весь этот и прошлый сезон

 провел под знаком перегибов в сторону аналитического метода.

 Психологически-аналитический метод и социально-аналитический метод заняли

 первенствующее место в театре. Режиссеры “анализируют”, “оговаривают”,

 набивают оскомину, но редко дают актеру и сообщают спектаклю ведущую образную

 мысль. Психологические же нюансы они прямо вскрывают тончайшим ланцетом. А

 синтетическая сила театра, представляющая важнейшую сторону искусства, - это

 синтетическое устранено.

 Вот почему смущает вопрос о том, как работают по книге Станиславского, который

 сам умел замечательно творить синтетически. Для этого достаточно вспомнить его

 изумительную работу “Горячее сердце”. Впрочем, этого и доказывать не нужно.

 Для иллюстрации приведу последний мой разговор, который у меня был с

 Константином Сергеевичем в Барвихе в 1937 году. К.С. Станиславскому уже трудно

 было дышать, он жил с затрудненным дыханием. Как-то он спросил меня: “Как вы

 думаете, с чего начинается полет птицы?”

 Эмпирически рассуждающий человек, как я, ответил, что птица сначала

 расправляет крылья. “Ничего подобного, птице для полета прежде всего

 необходимо свободное дыхание, птица набирает воздух в грудную клетку,

 становится гордой и начинает летать”.

 Это было сказано в частной беседе. Даже в определении физиологического

 самочувствия К.С. Станиславский размышлял образно. Но, к сожалению, этого

 образного у него не взяли, потеряли его.

 Ведь Чехов - тоже не только реалистический писатель, “обнажающий

 психологические глубины”, он даже и символист. “Чайка”, “Вишневый сад”, “Три

 сестры” - в этих пьесах очень много символического в хорошем смысле этого

 слова, много образного. И мне порой кажется за последнее время, что чайку, как

 эмблему, в МХАТ поместили на занавесе, но со сцены она исчезла, упорхнула.

 Вот еще над чем следует призадуматься. Где мы черпаем художественные идеи,

 художественно-идейное, которым должно быть насыщено наше театральное

 искусство. В публицистике? Но этого явно недостаточно. Публицистика несомненно

 нужна и художнику, она обогащает процесс нашего мышления, наше сознание. Все

 это верно. Но покуда мир идей не оденется для нас в образную форму, - нет

 искусства. И вот во время споров о формализме несколько лет назад мы вместе с

 водой выплеснули и образ, понятие об образном.

 Это явление необходимо констатировать как итог целого ряда наших театральных

 сезонов, а не только последнего. В последнем были как раз попытки

 реставрировать живые образы на сцене наших театров. Но вообще нынешний

 театральный сезон какой-то серый. В прошлом МХАТ неоднократно поднимался до

 значительных высот в воплощении образного на сцене. Но в свой символ веры он

 превратил не эти свои достижения образного, а психологически-аналитическое

 “общайтесь”.

 Второе, что мы утеряли, - это актерская пластическая культура. Она совершенно

 исчезла. Мне рассказывали, что как-то К.С. Станиславский, давая указание

 поющему актеру, сказал: “Вы поете, вы замолкаете, но палец ваш еще продолжает

 петь”. Еще до Константина Сергеевича Станиславского поэт, у которого

 социальное положение было не слишком благополучным, потому что он по

 совместительству был также и царем (я говорю о царе Давиде \*), так определил

 свои песнопения: “Все кости мои разговаривают, все кости поют”, - поет все

 существо всего человека. Но когда в работе над сценическим образом вырывают из

 всего синтетического комплекса только одно - его психологическую сторону,

 чувство и только, то этого явно недостаточно. Пластическая сторона, жест - не

 формалистического происхождения, жест - само существо.

 \* Иудейскому царю Давиду (конец XI - начало Х в. до н.э.) легенда

 приписывает создание книги псалмов (Псалтыря).

 Что такое слово? Слово можно себе представить в виде путины; автор, драматург,

 режиссер забрасывают удочку и вылавливают рыбку в виде слова, а рыбка

 трепещет, живя еще инерцией хода путины. Вот он - подтекст. Это не только

 паузы, фигуры умолчания, сюда прибавляется еще вся многообразная выразительная

 сила этих скупых, обнаженных частей человеческого тела - его рук, лица, а кому

 повезло, то и лысины.

 В недавно опубликованной в “Правде” статье тов. Фадеева \* очень ценной,

 интересной и своевременной, я не понимаю одного места. Что это значит - “не

 быть похожим друг на друга”? В искусстве это не может быть самоцелью. Иван

 Иванович и Иван Никифорович не были похожи друг на друга. У Ивана Ивановича

 голова была похожа на редьку хвостом вниз, у Ивана Никифоровича - на редьку

 хвостом вверх. Но все же они были похожи друг на друга как две капли воды.

 Вопрос не в том, чтобы не быть похожими друг на друга, а чтобы вообще “быть

 похожим на что-то”.

 \* Статья А.А. Фадеева «Коммунистическое воспитание трудящихся и советское

 искусство» была опубликована в «Правде» 16 апреля 1939 г.

 Важно в работе над сценическим образом иметь какую-то свою силу, свою

 внутреннюю мысль, собственное неповторимое понимание, собственный подход к

 решению поставленной задачи.

 Крупнейший мастер нашего советского театра, Владимир Иванович

 Немирович-Данченко, удивительно умный, тонкий мыслитель, рассказал в своей

 книге “Из прошлого” о том, как рождался спектакль “Чайка”. Это самое лучшее

 место в книге. В нем рассказывается, как было найдено в спектакле то

 действенное начало, которое скрывалось глубоко под поверхностью, казалось бы,

 обыкновенного, житейского текста пьесы. Все искусство театра сводится к тому,

 очевидно, чтобы в совершенно как будто неожиданном месте найти ключ к пьесе,

 которую он ставит. Повезло - нашли, а не нашли - значит явная творческая

 неудача. Ключ надо находить и к Шекспиру, и к Мольеру, и к Тургеневу, и к

 Достоевскому, но особенно важно умение находить эту “отмычку” при постановке

 современных пьес.

 Беда наша заключается в том, что мы с первой же минуты, как прочитаем пьесу,

 начинаем излагать чисто публицистически то, что является идейным образным

 синтезом ее, а после этого приступаем к длительному и подробному

 психологическому анализу. Это никуда не ведет. Раньше должен родиться образ,

 система образов, мир образов. В этом основа и смысл каждой постановки. Нужно

 ставить не столько “Волка” или “Половчанские сады”, а прежде всего Леонова,

 образный мир, мироощущение и понимание действительности этого крупного

 советского художника.

 Почему я в данном случае заговорил о “Волке” как о чем-то положительном,

 интересном? Потому что мне как актеру важно, чтобы текст, который я произношу

 со сцены, состоял не из соломы, а из настоящих живых и одухотворенных

Воспроизведено по изданию:

Михоэлс - Статьи, беседы, речи. Воспоминания о Михоэлсе. Изд. "Искусство", М.,

1965

Апрель 2003