

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-216-228
EDN RIKVGA
УДК 792:378.6

А. И. Бураченко
Кемеровский государственный институт культуры,
Кемерово, Россия
ORCID: 0000-0002-9754-5773

Леонид Федорович Макарьев — артист, педагог, ученый: взгляд ученика

АННОТАЦИЯ

Сценическая педагогика в XX веке стала полноценной научной областью. Решая проблему «нового актера», необходимого для разнообразных направлений режиссуры, сценическая педагогика, творчески переработав предшествующий опыт, предложила несколько моделей. Анализ этого феномена еще не получил системной разработки, все многообразие поисков фокусируется в основном на значимых персонах: К. Станиславском, Вс. Мейерхольде, М. Чехове и др. С другой стороны, основное усилие в данный момент направлено на публикацию документов эпохи, в которых отразилось многообразие моментов осмысления базовых моделей сценической педагогики.

Один из ярких представителей отечественной сценической педагогики — Леонид Федорович Макарьев. Его стремление найти универсальную методику воспитания актера отразилось в ряде значимых публичных высказываний, деятельности заведующего кафедрой, педагога, актера, режиссера. Публикация его наследия — важное событие для понимания процессов вызревания художественно-педагогической мысли. Вариант организации издания документов указанного деятеля предложен Юрием Васильевым в двухтомнике «Л. Ф. Макарьев. Театр. Творчество. Судьба» (СПб.: РГИСИ, 2020).

В статье анализируется не только отраженный через оптику публикатора опыт Макарьева, выступившего в качестве главного персонажа, но и некоторые существенные вопросы сценической педагогики, имеющие сегодня актуальный статус.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Леонид Макарьев, актерское искусство, теория театра, сценическая педагогика.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-216-228
EDN RIKVGA
УДК 792:378.6

Aleksey I. Burachenko
Kemerovo State Institute of Culture,
Kemerovo, Russia
ORCID: 0000-0002-9754-5773

Leonid Fedorovich Makariev — Actor, Teacher, Scholar: a Student's View

ABSTRACT

Theatre pedagogy became a significant phenomenon in the 20th century. Solving the problem of a "new actor" needed for various areas of directing practice, theatre pedagogy, basing on the previous experience, suggested several models. The analysis of this phenomenon has not yet received a systematic development. All the variety of scholar researches is focused mainly on the most significant persons — K. Stanislavsky, Vs. Meyerhold, M. Chekhov, etc. On the other hand, the main effort at the moment is the publication of the documents, which reflect the diversity of understandings of the theatre pedagogy main directions.

One of the brightest representatives of the Russian theatre pedagogy is Leonid Makariev. His desire to find a universal method of educating an actor was reflected in a number of significant public statements and his achievements as the head of the department, teacher, actor, and director. The publication of his legacy is an important step for understanding the processes of developing of both artistic and pedagogical thought. The way of organizing Leonid Makariev documents was suggested by Yuriy Vasiliev in a two-volume book *L. F. Makariev: Theatre. Creative process. Destiny*.

The article deals not only with Makariev's experience, reflected through the optics of him as a publisher, but also with some significant issues of theatre pedagogy which are relevant nowadays.

KEYWORDS

Leonid Makariev, acting art, theatre theory, theatre pedagogy.

У сценической педагогики в режиссерскую эпоху было два великих периода. Золотой век очерчен рубежом XIX – XX столетий, проявлен в деятельности множества школ и студий, где вызревал новый тип актера. В первой трети XX века сформировались и сразу или чуть позже стали всемирно известны методики К. С. Станиславского, В. Э. Мейерхольда, М. А. Чехова, Н. В. Демидова и многих других. Важной чертой каждой педагогической системы было обеспечение своего театрального направления адептами, исповедующими определенное художественное кредо.

Серебряный век театральной педагогики связан с 1940–1970-ми годами. Тогда опыт предшественников подвергался ревизии, тщательно изучался и адаптировался к возникшей образовательной системе. Конечно, осуществлявшийся в те годы процесс унификации театрального обучения не является позитивным моментом для пестования разнообразия художественных проявлений. Однако благодаря многим подвижникам схоластики и однообразию преодолевались стремлением воспитать универсального актера, способного решать задачи различного уровня сложности. Одним из таких рыцарей театрально-педагогического мастерства был Леонид Федорович Макарьев (1892–1975).

Многие сталкиваются с его фамилией впервые, когда открывают книгу «Мастерство актера в терминах и определениях К. С. Станиславского» (1961), составлением которой занималась М. А. Венецианова, а редактированием — Л. Ф. Макарьев.

С появлением этого издания воплотилась идея собрать весь вокабуляр Станиславского, который является, как показала практика, всеобъемлющим в объяснении сценического бытия актера. Позднее, в 2010 году, было подготовлено переиздание данного словаря (правда, с измененным названием: пропало важное слово «определениях»). Это первая книга, которую следует рекомендовать студентам в наши «нечитающие» времена. Однако оставался вопрос: зачем нужно было заниматься подготовкой переиздания, если «весь» Станиславский уже доступен (с 1954 по 1961 год опубликованы восемь томов в издательстве «Искусство»)? Тем более что по отношению к этой книге существует некоторая неприязнь: неясно, как можно «разъять» мысль Станиславского и превратить его классическое учение в набор цитат (видимо, повторялись мысли Г. Крыжицкого, написанные в давней рецензии в журнале «Театр» [1]¹).

В двухтомнике, вышедшем в РГИСИ, можно найти ответ на этот вопрос. В данном издании [3; 4] представлены многочисленные документы, связанные с деятельностью одного из крупнейших театральных педагогов XX века — Леонида Макарьева².

1 «Сомнительная затея» — так охарактеризовал В. М. Фильштинский указанную книгу уже в нашем веке (см.: [2]). Видимо, данное отношение вызвано горячим, методологически верным желанием Фильштинского сохранить представление о целостности сценического бытия, которое можно разделить на составляющие исключительно в аналитических целях. И все же, по мнению автора статьи, роль этого издания как словаря, в том числе научного, до сих пор не оценена по достоинству.

2 Отметим, что в Санкт-Петербурге традиционно проводятся конференции, посвященные выдающимся театральным деятелям (например, ежегодные Барбоевские чтения), а также регулярно выходят издания, исследующие и сохраняющие творческое наследие мастеров, отдавших многие годы воспитанию студентов: Г. Товстоногова, М. Сулимова, Б. Зона, А. Кацмана и др.

Подзаголовок первого тома выглядит так: «Искусство свободной педагогики». Источником формулировки является макарьевская заметка от 12 октября 1957 года «О творческой педагогике». В названии имплицитно подчеркивается важная деталь: Л. Ф. Макарьев сорок лет служил театральным педагогом, тридцать три года — заведующим кафедрой актерского мастерства. Годы работы в театральном институте совпали со временем, когда заново «открывали» Станиславского. Именно в середине XX века были подготовлены и изданы собрания сочинений Станиславского, Немировича-Данченко, их прямых учеников и исследователей. В дневнике Макарьева отражено, в том числе благодаря блестящей работе комментатора, как мысли театральных классиков кристаллизуются под действием макарьевских творческих и жизненных наблюдений.

Макарьев не был близко знаком со Станиславским. Однажды он общался с Константином Сергеевичем, на сцене видел много раз, но идеи, в то время не опубликованные, воспринял от Е. Елагиной и Б. Сушкевича, стал адептом метода Станиславского и, выражаясь образно, обнаружил «философский камень» театрально-педагогической науки. Макарьев не искал готовых рецептов в работах великого режиссера и актера, но ощущал намеченный путь, поверяя его собственной практикой. По сути, он бережно переработал метод Станиславского в актуальную для своего времени (1950–1960-е годы) и места (театральный вуз) педагогическую многовекторную систему, внедрением которой успешно решалось множество задач:

- воспитание актеров (ось «лицедейство — артистичность»);
- формирование личности актера (ось «утрата индивидуальности — самопознание»);
- решение методических проблем и обеспечение должного результата (ось «технология — поэтика»);
- формирование основы для научного изучения театрального искусства (ось «священнодействие — объективные законы искусства»);
- обеспечение театра значимым социальным и культурным статусом (ось «забавлять — служить»).

В этой системе возникает специфический, подробно описанный понятийный аппарат: «поступок», «преображение», «критерии успешности», «действие», «сценическая модель», «этюды», «строить этюды», «сценический человек», «внутренняя речь», «внутренний монолог», «витамины творчества», «образ» и др. Эти элементы объединяются формулой: «Искусство актера — это воспроизведение человеческого поведения в условиях сценического вымысла» [4, с. 145]. Особый интерес представляют вытекающие из теоретических поисков методические разработки, например раздел «Начало начал» — неустаревающий программный вариант погружения вчерашнего абитуриента в профессию.

Для Макарьева характерно тотальное погружение в педагогический процесс, «вращение» в дело, которому отдана значительная часть жизни. Думается, что это и есть главное условие выхода на продуктивную рефлексию о становлении профессионала в театральной школе. Именно в этом

состоянии — тотальном вращении — возможно преодолеть хоть и значимый, но легкий технологический уровень и проявить в студенте поэтическое начало. Макарьеву-педагогу свойственен здоровый сальеризм, необходимый для того, чтобы вначале познать искусство, разъять его, а затем сконструировать из распавшихся частей нужную для конкретного студента образовательную траекторию.

Макарьевские заметки «всходили» обильно, они всегда были реакцией либо на проблему в учебном процессе, либо на неточную мысль оппонента. Писать — значит мыслить, ибо только таков путь самоосуществления как личности, — этот принцип сформировался у него еще в юности. Макарьев — выходец из провинции, он родился в семье учителей в Перми; окончил с золотой медалью гимназию и историко-филологический факультет Петроградского университета. В этих фактах, нужных для отдела кадров, отразились значимые константы отечественной культуры³. Он пришел в театр не за «легкой жизнью», а с серьезным бэкграундом, который позволил ему, пройдя через тернии сценического успеха, стать художественным аналитиком и пытливым педагогом, подготовившим свыше четырехсот актеров, режиссеров, педагогов, ученых.

Макарьев понимал, что быть актером — значит быть избранным, а не только получать аплодисменты и похвалы. Одним из словечек его словаря была «швабра» — так он называл абитуриентов и студентов, желавших через профессию стать популярными, но при этом познание актерской мудрости для них оказывалось недоступно. Также он понимал, что талант — редкость и педагогический процесс должен быть ориентирован не на будущих шалыпинных, а на «среднячков», которые, с одной стороны, при верных условиях станут крепкими профессионалами, а с другой, создадут особую творческую среду, в которой истинный, не всегда заметный талант созреет.

Значимым эпизодом восхождения Макарьева как теоретика⁴ является его альянс с двумя апологетами Станиславского, занимавшимися публикацией наследия легендарного создателя МХТ, — В. Н. Прокофьевым и Г. В. Кристи. Этот союз противостоял новым веяниям, стремящимся сбросить Станиславского «с корабля современности», а также защищал учение от всех, кто присвоил себе лавры «последователя», но забросил свою миссию, которая требовала развивать и углублять добытое Константином Сергеевичем в борьбе с театральной рутинной, в опыте создания нового подлинного искусства. Участники этого трио, несмотря на расстояния, поддерживали друг друга в переписке. Содержание их писем дает представление о том, как не легка была работа по подготовке текстов, которые сейчас считаются классикой науки об актерской профессии.

История макарьевского поэтического подхода к воспитанию актеров имеет интересный сюжет: одна из первых

3 См., например, филологический анализ слов «форма» [3, с. 466], «искусство» [3, с. 467]. Другими словами, Макарьев не только существовал на поэтическом уровне, но и был способен понять суть явления, обращаясь к генетическому ключу, к тому, как и для чего слово зародилось.

4 «Белая ворона» — так назван С. С. Мокульским Макарьев за несвойственное обычному педагогу стремление к научному познанию актерских тайн (см.: [4, с. 451]).

дневниковых записей сообщает о продуктивном опыте работы с сонетами на I-м (!) курсе. Спустя несколько сотен страниц в публичной речи 1946 года Макарьев защищает прославленного, но придерживающегося иной методики (воспитания через слово) Ю. М. Юрьева. В этом факте проглядывают истоки педагогической концепции и универсальность Макарьева как чуткого последователя творческого театра. Также в этом факте проявляется поэтическая природа самого Макарьева: неслучайна его дружба с великим Д. Н. Журавлевым, неслучайно и то, что один из его учеников — знаменитый актер-поэт Сергей Юрский, создавший особое направление в литературном театре, а другой ученик и по совместительству публикатор двухтомного издания о Леониде Федоровиче — уникальный педагог по сценической речи.

Меня покорила смелость Макарьева, выразившаяся в публикации в 1925 году статьи «Станиславский и Мейерхольд». Мейерхольд в то время представляет собой значимую величину, у него масса последователей (именно тогда зародился феномен «мейерхольдовщины»), среди которых особняком стоит ряд деятелей, создавших кинематограф как искусство и как теорию. Мейерхольд в зените своего развития. Однако в статье Макарьева не он главный герой, он — на вторых ролях. Станиславский в это время был гоним, носил ярлык «попутчика» и не имел ничего из того, что раньше позволяло ему быть принципиальным в своих поисках, но именно он оказался для юного актера (сценический стаж Макарьева едва составил пять лет к моменту написания статьи) значительной фигурой. Еще нет «Моей жизни в искусстве» и «Работы актера над собой», есть лишь добытая стенограмма мастер-класса, проведенного по так называемой системе. Спустя десятилетие эту систему будут насаждать во всех театрах и учебных заведениях. До всех этих событий, в эпоху художественного многообразия будущий мастер делает выбор в пользу того, что потом станет каждодневной думой Макарьева вплоть до самой смерти: как подчинить пребывание на сцене заветам создателя МХТ?

Конечно, в пылу утверждения принципов «поэтической педагогики» Макарьев предьявляет некоторый счет Вс. Мейерхольду. Он — дитя, взросшее в 1920-х годах, — сравнил статус отца биомеханики в театре 1920–1930-х годов с «культом личности» [3, с. 514], обвинив в том, что с периода постановки «Балаганчика» (1906) искусство актера превратилось в «мастерство». По мнению Макарьева, мастерство является «только степенью, уровнем умения» [3, с. 517], но, несмотря на это, именно формулировка «мастерство актера», не воплощающая истинного смысла обучения профессии, вошла в учебные программы. Думается, эта позиция простибельна для того времени, когда писалась заметка. Видимо, на волне реабилитации мастера в театральном обиход в первую очередь вошли его удачные и «легкие» приемчики. Истинное понимание роли Мейерхольда начало складываться во второй половине 1960-х годов.

Хотя есть и иное предположение, почему Макарьев так «жестко» прошелся по кумиру 1920-х годов. В заметке от 1962 года он восторгается публикацией А. К. Гладкова, в которой зафиксированы мысли Мейерхольда 1930-х годов [4, с. 250–255]. Полагаю, что два начальных слова в названии книги «Мастерство

актера в терминах...» навязаны одной из идеологических инстанций, через которые данный «справочник» проходил. С 1947 года Макарьев работал над ним, наверное, планировал назвать по-другому, на составление ушло двенадцать лет (см. об этом: [4, с. 41]; на с. 42 есть ремарка «ужасное название! Оно придумано не нами»), затем два года шло согласование на разных уровнях. Если это так, то в конечной формулировке мало осталось от идеи Макарьева. Любопытно, есть ли в не вошедших в издание материалах подтверждение этой моей догадке.

Первый том дает полное представление о Макарьеве. Тут хотелось бы сделать легкий упрек автору вступительной статьи Ю. А. Васильеву, трижды упомянувшему в предисловии к изданию, что Макарьев внес значительный вклад в театр для детей. Да, конечно, актерская, постановочная и драматургическая деятельность героя книги была направлена на театр для детей, Макарьев был одним из тех титанов, которые разрабатывали и воплощали такую уникальную вселенную, как театр для детей; страницы книги пестрят именами его соратников по этому делу не только в Ленинграде, но и за пределами Советского Союза; он — автор идеи Брянцевских чтений, которые продолжили жизнь этого творческого течения. Но диапазон влияния Макарьева был шире.

Театр с исторической точки зрения не может иметь таких градаций, как театр для взрослых или для детей. Театр либо возникает из энергии сопричастности исполнителей и зрителей, либо остается лишь местом досуга, ритуального посещения учреждения культуры. В такой ситуации дети — уникальные зрители, так как еще не впитали этикетные правила поведения во время зрелища, их реакция непосредственная, четко маркирующая качество театральности. Богатый опыт работы с детской аудиторией позволил Макарьеву обнаружить тот универсальный источник, благодаря которому он смог преподавать актерам драматического и музыкального театров, работать с национальными студиями, быть компетентным в работе со студентами-режиссерами, дать путевку в жизнь многим ученым, внесшим вклад в науку об актерском искусстве.

Обратим особое внимание на попытку Макарьева легализовать учение Станиславского. Да, система была признана в СССР, ее ценили за рубежом, однако статус системы не был научным. Именно поэтому верно выраженное, но не научным, а метафорическим языком знание Макарьев на протяжении многих лет «переводил» на язык академии. Отсюда его неиссякаемый интерес к развитию физиологии высшей нервной деятельности; результатом такой пытливости можно считать некоторые существенные достижения, проявленные, в частности, в деятельности Н. В. Рождественской и Е. Е. Колчина, давших научно обоснованные критерии, связанные с успешностью сценической активности.

В этой связи любопытен возникший на страницах двухтомника микросюжет. Ю. П. Фролов, известный физиолог, готов был всячески способствовать проверке положений, выдвинутых Станиславским, опытом естественной науки. Когда же Фролов решает выступить как автор пьесы и получает вполне профессиональный ответ о малой пригодности его опуса для сцены,

он апеллирует к тому, что эту пьесу можно поставить не по традиционной технологии, а используя опыт Брехта [4, с. 62]. Парадокс состоит в том, что именитый немецкий театральный деятель, звездный час которого в России тогда наступал, был вне той художественной парадигмы, которой, следуя за Станиславским, придерживался Макарьев. По этому поводу у меня даже возникла мысль, что современный театр начался не с оттепели, когда частная история становилась предметом особой рефлексии, а с «прививки» Брехтом, у которого важным было разрушение целостности персонажа через отчуждение. Результатом этого стал интересный процесс в русской культуре, который условно можно определить как «расчеловечивание персонажа». Другими словами, логика развития театра в 1960-е годы и позднее отодвинула Станиславского в сторону, что остро почувствовал Макарьев, наблюдая за опытами режиссуры тех лет.

Уданного издания, кроме Макарьева, есть еще один главный герой — Юрий Андреевич Васильев, один из верных наследников Леонида Федоровича. Васильев многие десятилетия преподает в РГИСИ, он автор многочисленных монографий и учебных пособий по сценической речи, известный евроазиатский педагог (его знают и в Германии, и в Монголии), руководитель значительного количества диссертаций, связанных со сценической педагогикой, его ученики работают в театрах, студиях, учебных заведениях; важным проектом Юрия Андреевича является курирование аспирантской конференции «Феномен актера». Будучи студентом последнего макарьевского курса, Васильев перенял эстафету от учителя и посвятил себя не только исполнению его заветов, но и противостоянию тому забвению, в котором мог оказаться весь практический и теоретический багаж Макарьева. Свыше сорока лет Васильев осмысляет опыт своего учителя, и представленный двухтомник является результатом кропотливой деятельности.

Среди источников для двухтомника указан личный архив Ю. Васильева — «Собрание публикатора». В этих двух словах содержится какой-то нездешний мотив, отсылающий к XIX веку. Васильев стал хранителем наследия своего мастера, и выпавший на его долю удел он с радостью, в лучших макарьевских традициях, принял и определил для него статус жизненно важного дела. В этом подвижничестве проявляются существенные черты нашего публикатора, явно унаследованные от главного героя книги, — вера в идеал и ответственность перед профессией.

Не могу не поделиться собственным наблюдением. В первом томе представлена фотография [3, с. 188], запечатлевшая Макарьева в позе, которую, как мне кажется, часто воспроизводит Васильев в своей повседневной пластической партитуре (на других снимках это тоже заметно). И если это так, то, помимо наследия своего учителя, Юрий Андреевич хранит и транслирует образ Макарьева.

Макарьев в первом томе дается, так сказать, в ансамбле: благодаря его заметкам, статьям (его собственным и о нем) и комментариям к ним через книгу проходят значимые для XX века деятели культуры, проявляется

сопричастность к большим событиям нашей страны. Такое многоголосие стало одним из важных принципов данного двухтомника. Сама книга представляет собой крепко сотканную ткань, в которой публикатор попытался объяснить каждую ниточку. Тут нужно особо отметить огромную работу Васильева, сделавшего неизвестное явным, описавшего географию участников макарьевского дела и очертившего круг общения главного героя. Самое отрадное в книге — комментарии «публикуется впервые»: возникает ощущение сопричастности открытию.

Ядром книги стали документы, созданные в тот период, когда Макарьев перешел в возраст подведения итогов. Вотличие от многих ему удалось не только подбить баланс жизни, но и сформулировать то, что актуально поныне. Тут ему пригодилась и филологическая школа, которая позволила пускаться в теоретизирование, давать существенные обобщения; и значительный сценический опыт, ставший основой для прозрений; и богатая художественная натура, давшая возможность чутко относиться ко всем явлениям окружающей действительности; и принципиальность во взглядах, унаследованная от семьи и укрепленная дореволюционным образованием. Все это вкупе позволило Макарьеву избежать той консервации чувств и мыслей, которая характерна для людей, застигнутых врасплох осенью их жизни.

Визуальное решение книги выдержано в едином стиле: в оформлении обложки и шмуцтителов использованы рисунки Маттиаса Винклера. Имеется множество иллюстраций, среди которых редкие, ранее не публиковавшиеся фотографии. Шрифт комфортен для чтения, плотность текста на странице достаточная, что создает условия для приятного знакомства с текстом. Единственный момент, мешающий полностью погрузиться в книгу, — ее объем: такие солидные фолианты хоть и радуют глаз, но являются маломобильными для вдумчивого чтения.

Теперь же несколько слов о содержательной стороне текста, рожденного Макарьевым — Васильевым. Как мне показалось, в первом томе есть неочевидный конфликт между донором информации (Макарьевым) и его комментатором (Васильевым). Если позволительна такая аналогия, то Макарьев существует в вербатиме, его речь, отредактированная Васильевым, разворачивается в режиме пытливого движения к истине, в ней есть определенная, свойственная Макарьеву композиция, присутствует аромат времени.

Текст Васильева организован в отстраненной, академической манере, любая мысль Макарьева обрамляется вступительным словом, послесловием, объемными комментариями, что немного перебивает макарьевский стиль. В этом есть серьезный профит: Макарьев дан как фигура значительная. Но в послевкусии остается ощущение, что таким Макарьев предстает лишь через призму Васильева. Понятное дело, что такое мое восприятие может быть обманчиво и этот конфликт будущим читателям вряд ли будет заметен. Видимо, такой принцип организации вырос из многолетнего публикаторского опыта Васильева, а потом разрозненные тексты (опубликованные и скрытые в архивах) были собраны под обложкой первого тома.

Наверное, поэтому сам публикатор только на странице 457 первой книги признается в цели данного двухтомника: «Самая реальная возможность сохранения и оживления опыта мастеров — публикация творческого наследия: книг, статей, выступлений, докладов, записей уроков и репетиций, дневниковых записей учеников». Обидно, что не все имеющиеся документы вошли в издание, они могут быть утеряны для последующих поколений: на предпринятый Ю. Васильевым размах способны единицы, а архивно-разыскная работа ныне не в чести.

Рубрикация в томе не хронологическая, а тематическая, что продиктовано уже упомянутой васильевской призмой восприятия Макарьева. Так, к примеру, не совсем логично, что дневник, начатый в начале 1950-х, предваряет выступление 1946 года, где автором высказываются идеи, по большому счету, трафаретные для данного момента — всё сказано в соответствии с буквой того времени (хотя идеологических коннотаций нет), но нет рефлексии относительно педагогической повседневности, которая представлена в дневниках. Ощущается, что эта речь — первоначок для дневниковых заметок, следовательно, должна, как мне кажется, открывать том. Отдельно стоит особый документ эпохи, где, с одной стороны, Макарьев предстает в отражении человека, точно зафиксировавшего мысли учителя еще в 1940-х годах, с другой — данный документ содержит «эмбрионы» заметок из «Урока драматического искусства», — это дневник Константина Фохта. И это бесценное свидетельство почему-то находится в конце первого тома.

Конструкция двухтомника прихотлива. Поначалу я рассчитывал получить некий документальный образ Макарьева, возникающий из накопления информации о нем при прочтении последовательно расположенных документов. Каждый документ, вплетаясь в предыдущие и последующие, дал бы возможность понять, чем жили Макарьев и его поколение. Однако публикатор такого шанса читателю не дал, предъявив образ своего героя уже готовым.

При чтении я ловил себя на мысли, что расположение публикаций, вероятно, совпадает с теми шагами, которые Юрий Васильев предпринимал, познавая жизнь своего учителя. Конечно, этот пример любопытен, так как задает два важных параметра для любого человека, посвятившего себя творческой профессии: первый — зафиксировать портрет человека, который ввел тебя в мир театра; второй — познать его как уникальную личность и профессионала на новом круге жизни, когда уже сам превратился в признанного театрального деятеля, имеющего прославленных учеников, разработавшего оригинальную систему творческого воспитания. (Возможно, важным стало желание Васильева значительно дополнить издание 1985 года, посвященное Макарьеву и собранное В. Н. Дмитриевским, одним из видных представителей постбрянцевского ЛенТЮЗа.) Но и эта мысль к началу второго тома перестала прочитываться в публикуемых главах.

Возникла идея, что публикуемые письма не всегда, в отличие от дневниковых записей и заметок, дают полную картину внутренней жизни Леонида Макарьева. Публикатор поместил их отдельно, видимо, понимая присущую

им диалогическую природу, нацеленность на адресата, с которым есть общие, не всегда проговариваемые, непонятные для непосвященных точки соприкосновения. Но тут, как мне кажется, содержится некоторая опасность: вырванные из контекста письма становятся лишь эпистолярным опытом, блекнут «в одиночестве». Да, каждая переписка имеет свой сюжет, подробно изложенный публикатором во введении к разделу и дополненный в послесловии. Но, вырванные из среды, эти послания стали походить на красивый гербарий, в них остался лишь привкус от легкости, напористости, неистовости главного героя. К тому же иногда Ю. Васильеву приходится повторяться, комментируя тот или иной факт, или отсылать к дневниковым записям, расположенным в другом томе, что создает определенные трудности при чтении. К слову, мне показалась совершенно излишней публикация писем Евгения Шварца к Вере Зандберг: в них нет ничего такого, что добавило бы в макарьевскую палитру новый тон, или объяснило его какое-то качество, или прояснило логику «странного» поведения.

С другой стороны, предпринятое Васильевым разделение на рассуждения о «пластике» и о «речи» не совпадает с одним из важнейших принципов, которого стремился придерживаться Макарьев: нет границ между субдисциплинами, все они связаны формированием единого результата — актера-поэта, владеющего технологией. Это то, что обозначалось как «синхронное воспитание» [3, с. 565]. Мне кажется, что если бы заметки, письма, статьи были представлены в общем потоке, то тогда возник бы контекст размышлений Макарьева, а обобщить принципы по речи и пластике можно было бы в завершающем разделе, где Ю. А. Васильев дал бы уже современный комментарий, отсылая к разрозненным записям. Но это мое соображение ни в коем случае не отменяет громадную работу и восхитительный результат, представленный в двухтомнике.

В итоге можно сказать, что структура издания создана по ассоциативному принципу. Первый том отдан всему, что связано с институтской жизнью, педагогической стезей: профессиональная рефлексия, полемические выступления по вопросам театральной системы образования, взгляд на Макарьева со стороны студентов и ближайших коллег. Второй проникнут стремлением преодолеть забвение, воспроизвести контекст жизни самого Макарьева: переосмысление идеи ТЮЗа, связанной с А. А. Брянцевым, круг общения главного героя, как научного порядка, так и неформального (житейского). Если первая часть точно пригодится будущим поколениям, то вторая, содержащая свидетельства повседневности той поры, может быть утеряна, потому-то и подзаголовков тут «Не утихай, память...». Содержащийся во второй части протест против манкуртизма, небрежения традицией, отказ от которой происходит в угоду новомодным увлечениям, тут вполне уместен. По мысли и главного героя, и публикатора, образование должно стоять на твердой почве традиции, поле для эксперимента — театральные площадки, где зритель решит, что нужно в массиве сценических опытов, а время определит, из какого сора прорастет новое явление.

Вызвало сожаление, что нет приложения, аккумулирующего те или иные термины и понятия, которые разрабатывал Макарьев. Наличие указателей позволило бы активнее использовать эту книгу, потому как в ней представлена россыпь методических и научных идей об актерском искусстве. Например, размышления о жанре актуальны и сейчас, но добыть эти мысли после прочтения сложно, нужно заново перелистать 639 страниц первого тома.

Остались для меня непроясненными два сюжета. Первый связан с почерком Макарьева. Не единожды было сказано о его нечитаемости (см. веселый пассаж А. А. Брянцева [4, с. 173–174]), но все же: как выпускник классической гимназии, окончивший ее с золотой медалью, был вне каллиграфических законов? Это загадка, которая осталась для меня неразрешенной.

Второй момент, который остался за кадром предложенного повествования, — опыт второй половины 1930-х годов, второй половины 1940-х годов. Это периоды страшных зачисток по идеологической линии, в них пострадали многие. Как Макарьеву, свободному в своих творческих размышлениях, удалось не попасть в капкан времени? В 1939 году, считающемся временем серьезного послабления в хищнической политике государства, он возглавил кафедру в институте, работавшем на важном идеологическом фронте. Откуда брались силы, чтобы нести ответственность за каждый свой шаг, контролировать каждое слово? Эта страница жизни в объемной работе предстает белым пятном.

Подытоживая размышления о двухтомнике, посвященном творческому наследию Л. Ф. Макарьева, можно сказать, что Ю. А. Васильеву удалось вырисовать благородную, харизматичную фигуру учителя, высветить актуальные и для нашего времени проблемные точки театральной педагогики. Опыт этот значителен, и верится, что он будет востребован нынешним поколением: известно, что в РГИСИ набран магистерский курс (под руководством В. М. Фильштинского); его выпускники в скором времени, как ожидается, начнут новую страницу театрально-педагогических опытов. С другой стороны, в издании имеются факты, значимые для истории театра, что, несомненно, должно привлечь исследователей, специализирующихся на XX веке.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Крыжицкий Г. К. Пособие по вывиху: рецензия на книгу «Мастерство актера в терминах и определениях К. С. Станиславского: учебное пособие для театральных вузов» (сост. М. А. Венецианова; ред., авт. предисл. Л. Ф. Макарьев. М.: Советская Россия, 1961. 519 с.) // Театр. 1962. № 5. С. 147–148.
2. Песочинский Н. Идеи Станиславского сегодня: интервью с В. Фильштинским // Русское актерское искусство XX века. Вып. 4 / Н. А. Таршис (отв. ред. и сост.), С. Г. Сбоева. СПб., 2013. С. 267–278.
3. Л. Ф. Макарьев. Театр. Творчество. Судьба: в 2 т. Т. 1. Искусство свободной педагогики / издание подготовлено Ю. А. Васильевым. СПб.: РГИСИ, 2020. — 639 с.
4. Л. Ф. Макарьев. Театр. Творчество. Судьба: в 2 т. Т. 2. «Не утихай, память...» / издание подготовлено Ю. А. Васильевым. СПб.: РГИСИ, 2020. — 646 с.

1. Kryzhickij G. K. *Posobie po vyvihu: recenzija na knigu "Masterstvo aktera v terminah i opredeleniyah K. S. Stanislavskogo: uchebnoe posobie dlya teatral'nyh vuzov"* (sost. M. A. Venecianova; red., avt. predisl. L. F. Makar'ev. M.: Sovetskaya Rossiya, 1961. 519 s.) [A Guide to Dislocation. Review of the book "The Skill of an Actor in the Terms and Definitions of K. S. Stanislavsky: a textbook for theatre universities" (compiled by M. A. Venetsianova; editor, author of the preface L. F. Makariev. Moscow: Soviet Russia, 1961. 519 p.)]. *Teatr*. 1962, no 5, pp. 147–148.
2. Pesochinsky N. *Idei Stanislavskogo segodnya: Intervyu V. Filshinskogo* [Stanislavsky's ideas today: Interview with V. Filshinsky]. In: *Russkoe akterskoe iskusstvo XX veka. Vypusk 4* [Russian Acting Art. Vol. 4]. Ed. by N. A. Tarshis, S. G. Sboeva. St. Petersburg, 2013, pp. 267–278.
3. L. F. Makarev. *Teatr. Tvorchestvo. Sudba: v 2 t. T. 1. Iskusstvo svobodnoj pedagogiki* [L. F. Makariev. Theatre. Creation. Fate. In 2 vols. Vol. 2. The Art of Free Pedagogy]. Ed. by Yu. A. Vasilev. St. Petersburg.: RGISI, 2020. 639 p.
4. L. F. Makarev. *Teatr. Tvorchestvo. Sud'ba: v 2 t. T. 2. "Ne utihaj, pamyat..."* [L. F. Makariev. Theatre. Creation. Fate. In 2 vols. Vol. 2. "Do not Subside, Memory..."]. Ed. by Yu. A. Vasilev. St. Petersburg.: RGISI, 2020. 646 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Бураченко Алексей Иванович — доцент, кандидат культурологии, доцент кафедры культурологии, философии и искусствоведения Кемеровского государственного института культуры.

E-mail: aleksbur@mail.ru

ORCID: 0000-0002-9754-5773

ABOUT THE AUTHOR

Aleksey I. Burachenko — Cand. Sc. in Culturology, Assistant Professor of Department of Culturology, Philosophy and Art Studies, Kemerovo State Institute of Culture.

E-mail: aleksbur@mail.ru

ORCID: 0000-0002-9754-5773

Статья поступила в редакцию: 11.10.2023

Отредактирована: 08.11.2023

Принята к публикации: 10.11.2023

Received: 11.10.2023

Revised: 08.11.2023

Accepted: 10.11.2023

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Бураченко А. И. Леонид Федорович Макарьев — артист, педагог, ученый: взгляд ученика // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 4. С. 216–228.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-216-228

EDN RIKVGA

FOR CITATION

Burachenko A. I. Leonid Fedorovich Makariev — Actor, Teacher, Scholar: a Student's View. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2023, no. 4, pp. 216–228.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-216-228

EDN RIKVGA