

Елена ГОРФУНКЕЛЬ

ИСТОЧНИК ВДОХНОВЕНИЯ, МЕТОДОЛОГИЯ У ТОВСТОНОГОВА

Слово «методология» Товстоногов употреблял вместе с именем К.С. Станиславского. Этому соединению он не изменял в течение всей жизни. Основы методологии он получил от педагогов ГИТИСа. Верность им – и педагогам, и методологии – была верой. Молодой режиссер и маститый, известный мастер, Товстоногов никогда не сомневался в «системе». Одновременно с постановкой спектаклей он продолжал изучать наследие Станиславского. Репутация самого внимательного и глубокого приверженца системы, ее знатока, ее интерпретатора, была оправданной.

И все же: во что верил Товстоногов? В 1950 г. в газете «Советское искусство» в течение нескольких месяцев шла дискуссия о наследии Станиславского. Масштабы ее удивительны для сегодняшнего дня. Сообщалось, что по всей

стране устраивались конференции и общие собрания, актеры и театроведы выступали с докладами, планировалась на несколько лет вперед работа над изданием наследия. В газете – огромные статьи во всю страницу, известные имена и ожесточенные споры о... «методе физических действий». Товстоногов участвовал: его слово называлось «Станиславский сегодня». Как и все участники дискуссии, Товстоногов цитировал Сталина и упоминал его «гениальную» статью об языкознании. Но это побочный «продукт» спора. Суть его, однако, не пустяковая, это спор о мировоззрении. Сторонники «метода физических действий», в первую очередь непосредственные ученики Станиславского во главе с Топорковым, как материалисты, причем, радикальные, противостояли идеалистам, ограничивавшим содержание «системы» не слишком

Г. Товстоногов
на репетиции



«Внутри системы». К 150-летию К.С. Станиславского

внятном «переживанием». Учитель Товстоногова, А.Д. Попов, в статье под названием «Идейность – основа нашего искусства» утверждал, что понятие «физические действия» вкралось в «систему» случайно, наряду со многими замечаниями Станиславского на репетициях, и представляет собой некий сырой материал, не отлитый в формулировки. Попов и против абсолютизации «метода физических действий», и против скоропалительного разделения функций режиссера и актера в творческом процессе – неизбежного следствия работы по «методу». Попов уверен, что «наш советский человек не только действует, но и думает. Причем типично для него, что он сначала думает, а потом действует»¹. Выпячивание «физических действий» – это «идейный отрыв учения Станиславского от технологии, призванной выражать каждую конкретную мысль на сцене»².

Ученик учителю возражает. Товстоногов – еще молодой, не всеми званиями и наградами увенчанный театральный деятель, – стоит на прочной позиции материализма – если терминологию тех лет и того ожесточенного спора о приоритетах

наследия Станиславского принять во внимание. Всего за два года до дискуссии о наследии Станиславского сессия ВАСХНИЛ постановила, что «мичуринское» направление – высший этап материалистической биологии, а «менделеевско-морганистское», т.е. генетика, – «идеалистическое и метафизическое», оторвано от жизни и «практически бесплодно». Впоследствии выяснилось, что гонимая генетика и есть материализм. Товстоногов попал в эпицентр отнюдь не театральных проблем.

Среди выдвинутых Товстоноговым положений самое важное следующее: правда физических действий – эквивалент внутренней интеллектуальной и эмоциональной правды образа. Не рефлексы собаки Павлова, подобием которой видели актера противники «метода физических действий», а «внутренняя работа актера, его творческая активность за пределами репетиций»³, во время которых все лишнее – «книжные фразы», все, что не ведет кратчайшим путем к цели, т.е. к воплощению сверхзадачи, отбрасывается.

Спустя лет двадцать, Товстоногов сокрушался: о Станиславском

¹ Советское искусство, 1950, 24 окт.

² Там же.

³ Советское искусство, 1950, 9 дек.



Pro настоящее

больше не спорят. Его издали, откомментировали... и оставили в покое. В том числе и пресловутые «физические действия», так неосторожно вызванные к жизни К.С. Сам Товстоногов к проблеме Станиславского не остыл. Регулярно, по крайней мере, раз в десятилетие, он писал и печатал статьи «Время Станиславского», «Станиславский сегодня», «О Станиславском», «Самый точный компас», да и во всех программных статьях ссылался на единственно приемлемую для него школу – Станиславского. Из круга его мыслей Станиславский не исчезал. Более того, учение и «система» в истолковании прилежного ученика и последователя понемногу вбирали в себя новые и новейшие театральные явления. И это не дань памяти, не формальные знаки уважения к театральным авторитетам, не привычка. Раз и навсегда Товстоногов поверил в «систему» – но не ранее, чем убедился в ее истинном значении. Посмотрев одиннадцать раз «Дни Турбиных» и после этого, увидев другие постановки МХАТа, из приверженца условного театра стал в 1930-е годы убежденным мхатовцем. Об одной, единственной, встрече со Станиславским он упоминал в статье 1950 г. Вопрос, заданный студентом К.С., был решающим: если пользоваться «методом физических действий» всерьез, то постановка спектакля угрожает растянуться на месяцы, если не на годы? Да, отвечал К.С., но если овладеть этим методом, то работа над спектаклем ускорится во много раз! Не потому ли Товстоногов поставил перед собой задачу «овладеть» и посвятил этому и свою режиссерскую жизнь, и педагогику?

То, что «система» существует «над стилиями» и над временем он усвоил тогда же. Неоднократно Товстоногов подчеркивал: есть эстетика Станиславского, т.е. метод, а есть методология. Если эстетику создавали оба – Станиславский и Немирович-Данченко, то теория, методология – заслуга Станиславского. Эстетика устарела (эстетика режиссуры, спектакли МХТ). Методология – бессмертна. Она срабатывает в XX в. во всякой, самой экспериментальной режиссуре и применима к любой стилистике. Разграничение на эстетику и методологию – хороший пример исторического взгляда на театр и режиссуру в нем. В то же время, это отделение истории от современности обеспечивало самому Товстоногову свободу. Ему невозможно было оставаться только учеником, адептом школы переживания, если и ему самому, и Станиславскому она была узка, тесна. Чем больше он позволял себе отклонений от эстетики МХАТа, чем большим испытаниям подвергалась «система» Станиславского в практике Товстоногова, тем уверенней он говорил о законах, открытых Станиславским. В этом же, в значении «системы» как основного закона театра, его убеждали наблюдения за самыми разными сценическими явлениями у себя и за рубежом.

Товстоногова огорчало только одно: Станиславский открыл закон актерского искусства, а режиссура остается не охваченной подобной глобальной теорией. «Ему не хватило жизни на теоретическую разработку других сторон методологии»⁴. «Метод физических действий» и закон органического существования актера, открытые Станиславским на практике, позволяли привести школы и направления к общему

⁴ Товстоногов Г.А. Зеркало сцены. Л.: Искусство, 1980. Т. 2. С. 43.

«Внутри системы». К 150-летию К.С. Станиславского



знаменателю. Но метод действенного анализа – это приоритет режиссуры, совместное с актерами движение по точно найденному внутреннему ходу пьесы или сценария. Стихия театра, таким образом, может быть поставлена на крепкие ноги методологии. Ученикам и коллегам Товстоногов без устали разъяснял суть «системы». Поэтому важной частью его творческого наследия является просвещение – в статьях, беседах, лекциях и уроках. Тут Товстоногов «уловим» и убедителен. Сложнее с применением «системы» в процессе создания спектакля, на репетициях.

ПРОПАГАНДА

Товстоногов видел свой долг в том, чтобы объяснять роль Станиславского как творца новой методологии. То, что Станиславский недостаточно точно и полно изложил в своих книгах, остается на долю учеников и посредников, но их мало. В этом Товстоногов был прав. О «системе» Станиславского говорят во всем мире, подобно тому, как во всем мире говорят о йоге. Нередко учат по «системе» Станиславского, делая ее неким «заговором» от обвинений в ненаучном подходе к режиссуре. Чужацеством гения при жизни Станиславского объявлялись его попытки открыть для всех актеров дорогу к совершенству, к какой-то новой театральности. Вдоволь пошутив над заблуждениями «единственного защитника подлинных традиций», одинокого Станиславского, Мейерхольд и Бебутов писали: «И никто не призадумается: не наступит ли момент, когда измученный не своим делом, усталый от заштопывания

тришкина кафтана литературщины мастер швырнет кипу исписанных листков “системы” в пылающий камин, по примеру Гоголя»⁵.

Считая театр Мейерхольда одной из близких себе моделей (есть даже легенда, что слово «мейерхольдовщина» если не придумал студент ГИТИСа Товстоногов, то напомнил, как им воспользоваться для обороны против постоянных атак на Мастера в конце 1930-х годов), Товстоногов знал, что «система» – не чудачество и не ошибка. Он знал, что логика Станиславского – это многолетний путь поисков истины об актерском искусстве, попытка разгадать его парадокс. Знал, что сначала Станиславский ставил во главу угла руководящую мысль – конструктора сценического образа, а затем отказался от этого хода и обратился к «простому физическому действию». Если знатоки и ранние биографы Станиславского останавливались на том или ином этапе развития «системы» – «идти от себя», «я в предлагаемых обстоятельствах», «душевный реализм», перевоплощение как пик актерского самосовершенствования, то Товстоногов сопровождает Станиславского до тех последних его идей, которые вызвали и отторжение, и раздражение. Товстоногов и «метод физических действий», и «метод действенного анализа» воспринимал со всей серьезностью, уже потому что «физическое действие предполагает сознательность, умышленность поступка»⁶, и тогда физическое действие – элемент на пути актера от сознательному к бессознательному, т.е. погружения в органику. Тут последовательный материализм – в характере этого художника.

⁵ Мейерхольд В.Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Часть вторая. 1917–1939. М.: Искусство, 1968. С. 32.

⁶ Товстоногов репетирует и учит. СПб.: Балтийские сезоны, 2007. С. 29.

Pro настоящее

При верности своему методу, своей театральной эстетике, методологию необходимо каждый раз открывать заново. Этот тезис Товстоногов не раз иллюстрировал примером «Турандот» Е. Вахтангова. Режиссер открыл новую грань методологии, это не эстетика МХТ, но игрался спектакль по «системе», т.е. актеры в обстоятельствах игрового театра добивались органического существования. Метод Вахтангова создан на основе «системы» Станиславского. В спектакле Третьей студии МХТ молодой человек (приехавший в Москву Георгий Товстоногов) увидел нечто «враждебное» МХАТУ: «Они валяли дурака, выключались из предлагаемых обстоятельств, не сливаясь с образом, обменивались репликами, не имеющими никакого отношения к сюжету сказки Гоцци; была разрушена четвертая стена, и актеры напрямую разговаривали со зрительным залом»⁷. Все это неожиданное образом убеждало в верности метода Вахтангова методологии Станиславского. И не только метода Вахтангова: «Я видел за рубежом абсурдистские спектакли, в которых соблюдался закон органического поведения актера, т.е. они были поставлены и игрались по “системе” Станиславского»⁸. Получалось, что все лучшее – так или иначе сближается с «системой». Не подтверждало ли это в глазах Товстоногова вечность, как он считал, и верность закона, открытого Станиславским?

Даже «очуждение», которое Товстоногов наблюдал в «Турандот», по его мнению имелось и у Станиславского и называлось «актерским контролем», что снимало неприемлемость между Станиславским и Брехтом – эстетики разные, а

методологически эти две «системы» не только сопоставимы, но и преемственны (при том, что хронологически системы Станиславского и Брехта скорее одновременны). «Система» Станиславского, как считал Товстоногов, поглощает и Брехта, и Гротовского, и Олби. «Брехт с его эстетикой входит в “систему” как составная часть»⁹.

Дело в том, что корень поведения человека в жизни, а, значит, и на сцене – действие. («Я действую, следовательно, я существую»). Станиславский «обнаружил то звено жизненного потока, выгацив которое, мы приходим не к изображению поведения человека, а к органическому существованию во всех прочих параллельно идущих потоках»¹⁰.

Товстоногов вникает в путь, пройденный Станиславским: вот К.С. останавливается на главенстве мысли – отсюда застольные периоды, теория внутреннего монолога; затем открытие атмосферы – значит, настроение, а потом разочарование в нем и борьба с «настроенчеством»; затем хорошо знакомые термины – задача, сквозное действие, сверхзадача, сверхсверхзадача; еще один этап – отмена застольного периода, вместо него мобильная «разведка умом». К «методу физических действий» Станиславский приходит не сразу, и Товстоногов не только следует за ним, но также начинает понимать эволюцию методологии. Привычное сборное представление о «системе» Станиславского – где все вместе: застольный период и разведка умом, сквозное действие и битвы за атмосферу – причина поверхностного отношения к «системе», как к коллекции более или менее основательных, и все же

⁷ Товстоногов Г. Станиславский и Брехт // Вопросы театра. М.: ВТО, 1981. С. 49.

⁸ Там же.

⁹ Товстоногов репетирует и учит. С. 349.

¹⁰ Там же. С. 200.

«Внутри системы». К 150-летию К.С. Станиславского

случайных терминов. Товстоногов рассматривает методологию в последовательности теоретических шагов и практических проверок этих шагов. «Методология в том виде, в каком мы ее понимаем, возникла, по существу говоря, уже после того, как Художественный театр как эстетическое явление начал умирать»¹¹. От рождения до смерти, от опытов в Обществе искусства и литературы до распада империи МХТ, более 40 лет исканий теория создавалась, проверялась и испытывалась практикой.

Жизненная достоверность – основа методологии, физическое действие (а не психофизическое, оговаривается Товстоногов) начинает проникновение в объективные и субъективные свойства роли. И только здесь, ненадолго, Товстоногов сходится с Б. Алперсом: «В центре внимания режиссерской системы Станиславского поставлен человек в его многообразных связях с социальной средой, с его индивидуальным духовным миром, взятым в движении и психологической сложности»¹².

Последнее открытие Станиславского он ценил особенно, именно оно – «метод физических действий» – было не понято, не признано и запутано. В беседе с преподавателями кафедры режиссуры ЛГИКа (10 декабря 1976, Ленинградский государственный институт культуры, ныне – СПбГУК) вопрос о физических действиях поэтому обсуждался с пристрастием. На этот счет, считал Г.А., существует немало упрощений и заблуждений – например, физические действия – это просто сумма актерских приспособлений. Товстоногов видит перспективу от простейшего физического действия к космизму, во

всяком случае, – к большому кругу предлагаемых обстоятельств. «Казалось бы, поиск элементарного физического действия на малой дистанции должен свести драматургию к примитиву. Но точно построенная цепочка такого рода атомов, в конечном счете, выходит в философское, нравственное, общественное, гражданское. Вот этого великого открытия Станиславского многие почему-то не понимают!»¹³

ПРОВЕРКА

Проверить «систему» в БДТ, испытать мхатовскую веру в экстремальных обстоятельствах Товстоногову выпадало не раз и однажды – в связи с постановкой «Карьеры Артуро Уи», и хотя режиссером был не он, муки адаптации он наблюдал. Актеры поначалу искали оправдания сценических решений «по Станиславскому» (а постановщик «Карьеры» Эрвин Аксер «хорошо знал Брехта и не знал Станиславского»¹⁴), с другой стороны, Аксер шел навстречу уважаемому им театру, потому что хотел понять, как перевести актеров в другую веру.

«Карьера Артуро Уи» по-новому открывала актеров БДТ. Некоторые из них в конечном счете полностью совпали с «кабаретным стилем» постановки Аксера. Актеры обнаруживали то, что сдерживалось или проявлялось с оглядкой на «проживание». И самое интересное, что признаки эксцентризма лежали почти на виду и так или иначе использовались в традиционном для актеров театре. Евгений Лебедев (Артуро Уи) и Сергей Юрский (Дживола) – были наиболее близки к стилистике этой «Карьеры». При этом пробиваться к эксцентрическому образу Уи

¹¹ Там же. С. 201.

¹² Алперс Б. О Станиславском // Алперс Б. Искания новой сцены. М.: Искусство, 1965. С. 229–230.

¹³ Товстоногов репетирует и учит. С. 362.

¹⁴ Там же. С. 54.



актеру, природе которого близки были и пудель Артемон, и баба Яга, и мадам Куку, было все равно трудно. Несмотря на столь завидное игровое прошлое, Евгений Лебедев воспитан школой переживания (он был учеником В.В. Готовцева, актера МХАТа и педагога Московского театрального училища и ГИТИСа). Аксер в работе с Лебедевым использовал приемы «рассказывания» – этюды, когда Лебедев не играл Уи, а рассказывал о нем. Для Аксера это был путь к применению брехтовской эстетики в антибрехтовских обстоятельствах. И хотя до Уи Лебедев проявлял свойства эксцентризма, идя к ним другим путем, итог в спектакле «Карьера Артуро Уи» для Товстоногова был более чем утешительным: Лебедев показал себя эталоном брехтовской стилистики. Когда он и Тадеуш Ломницкий менялись местами в польской и русской постановке «Карьеры», Лебедев оказывался более брехтовским актером, чем поляк Ломницкий.

Легко, стремительно овладевал методом мрачного кабаре Юрский, от природы тоже склонный к эксцентрике. У него рисунок Дживолы был очень жестким, огрубленной до гротеска клоунადой. Маска-грим с огромным ртом, застывшим в механической улыбке, играла лучше самой изощренной мимики. Несгибающаяся нога Дживолы была ключом к образу – в его пластическом и поэтическом плане. Когда на эту роль ввелся Олег Борисов, появились психологические акценты, пластика и речь как бы размягчились, «несгибаемость» стала внутренним стержнем Дживолы.

Товстоногов полагал, что «чужой» метод становится «своим» потому, что «свой» не ограничивает актера в красках и выразительных средствах, зато дает надежные приемы: физические действия, найденные в микроконфликтах роли, и от них – умение овладеть законом органического поведения в предлагаемой стилистике спектакля.

С.В. Рецептером и
Э. Кочергиным

«Внутри системы». К 150-летию К.С. Станиславского



Актеры, совсем далекие от эксцентризма, – Людмила Макарова, Ефим Копелян, Зинаида Шарко, Владимир Рецпер, Владислав Стрельчик – демонстрировали широкий спектр не скованной перевоплощением театральности – от кабаретной на грани с водевилем техники у Макаровой и Шарко до пародии на театр представления у Стрельчика.

В статье «Станиславский и Брехт» Товстоногов исходит из своей практики и приводит примеры внедрения системы эпического театра в методологию Станиславского. Так, в «Мещанах» в замысле были заложены элементы «очуждения», блестяще осуществленные актерами. Главную роль в «Мещанах» играл Лебедев, для которого Артуро Уи, созданный всего год назад, стал важнейшим технологическим стимулом. Состояние бессеменовского дома, т. е. нескончаемые скандалы, в системе Брехта становятся, по идее Товстоногова, публицистикой – и каждый из обитателей этого дома на свой лад – трибун, оратор. Это особенно важно для Бессеменова–Лебедева. «Все мизансцены я строил таким образом, чтобы тот, кто находится в данный момент в центре скандала, получая сцену, получал площадку для своего выступления»¹⁵. Одним из элементов «остранения» служила музыка – незамысловатая «музыка» антрактов и интермедий.

В «Энергичных людях» голос Шукшина, который представлял персонажей спектакля, – также из эпики театра Брехта. «История лошади» построена была на принципе «очуждения», необходимого для того, чтобы увидеть в судьбе лошади судьбу человеческую. Но Товстоногов, признавая и эстетику

Брехта (прежде всего в спектаклях Берлинер Ансамбля), и его методологию (пристроенную неким флигелем к методологии Станиславского), был уверен, что театр Брехта ждет такая же судьба: «Сегодня в театре Брехта начинается тот же процесс расчленения эстетики и метода, который пережил в свое время Станиславский»¹⁶. Товстоногов оказался прав: Брехт только теперь, в начале XXI в., возвращается в театр, уже перечитанным заново. Зато приемы брехтовской методологии давно азбучны для мирового театра.

Сохранился документ, свидетельствующий о сложности практического освоения методологии Станиславского: письмо к Вл.И. Немировичу-Данченко, написанное во время войны. Немирович вместе с актерами МХАТа находился в Тбилиси с 28 сентября 1941 г. по 2 сентября 1942 г. 23 декабря 1941 г. Вл.И. Немирович-Данченко прочел лекцию для студентов Тбилисского Театрального института. Достоверно известно, что Товстоногов, молодой преподаватель и режиссер, автор студенческих спектаклей, которые очень понравились мхатовцам, встречался с Немировичем-Данченко, видел его московские спектакли (позднее Товстоногов замечал, что Немирович-Данченко чаще, чем Станиславский, «снял сливки с методологически воспитанного коллектива»)¹⁷. Однако, неизвестно, получал ли Немирович-Данченко вышеозначенное письмо.

В нем говорится о методе Художественного театра, который Товстоногов попытался применить в первые четыре года своей работы. Молодой режиссер испытал глубокое разочарование, поставив семь

¹⁵ Товстоногов Г. *Мой Горький* // *Театр*, 1968, №3. С. 11.

¹⁶ Товстоногов Г. *Станиславский и Брехт*. С. 57.

¹⁷ Товстоногов репетирует и учит. С. 202.

Pro настоящее

спектаклей в Театре русской драмы им. А.С. Грибоедова. «Искусство театра воздействует, оказывается, на зрителя и без подлинного актерского мастерства»¹⁸. Актеры этого театра принадлежат разным школам, труппа не поддается никакой методологической унификации. Все, что накоплено прежде, в студенческие годы, испаряется и в репетициях с профессиональными актерами, и на занятиях со студентами. Театральность, без которой не должно быть театра, приходит в противоречие с «верной жизнью» в отрывке и спектакле. Реализм и условность в разных мерах – Чехов, Островский, Грибоедов, Шекспир – трудно сочетается с методом Художественного театра. Если форму довольно легко найти и явить во всех компонентах спектакля (оформлении, музыке, свете), то «никогда ... не обнаружить ее в актерском исполнении»¹⁹. «Более того, эта интересная форма поглощает актера. Актер делается беспомощной куклой, выезжает на правильных приемах...

Эту форму надо искать в актере, найти не просто жизненные приспособления, которые выражали бы данного автора, данную пьесу, ее отличительные особенности, потом уже подкрепить это общей формой, пластикой»²⁰.

Но главный вывод, к которому приходит молодой режиссер, касается методологии – она требует доработки, «доразвития», т.е. «нахождения для каждого драматического произведения актерского приема, манеры исполнения»²¹. Готовый актерский шедевр – Отелло в исполнении Акакия Хоравы, эта роль поражала всех, в том числе и Немировича-Данченко, но она сделана была не по-мхатовски.

В конце письма Товстоногов спрашивает Немировича, верно ли он ставит проблему и как приблизиться к ее решению? Ответа Немировича-Данченко на это письмо нет, и получается, что Товстоногов задает вопросы сам себе, и отвечать приходилось самому – собственными экспериментами. В том, как Товстоногов понимает «недоразвитие» «системы» еще на заре творчества, виден художник, способный думать над тем, во что он верит. Он ищет сценического разнообразия и правды жизни, одно с другим плохо совпадает. Ко времени написания этого письма ему уже известны «Горячее сердце», «Дни Турбиных», «Пиквикский клуб», «Три сестры» – те спектакли, впечатления от которых питали зрелого Товстоногова. Уже увидена таировская «Оптимистическая трагедия» и спектакли Мейерхольда советского периода. Уже оценена им «Турандот». Грузинский театр – постановки К. Марджанишвили, С. Ахметели – представляли самобытную театральную культуру, оказавшую влияние на Товстоногова – «Я их вижу до сих пор», – говорил он в 1988 г.²² Все эти впечатления не укладывались в «учение», но Товстоногов все-таки уложил. Сам систематизировал многообразие увиденного, ничего не отбрасывая. Связующим звеном оказалось то в «системе» Станиславского, что понято было позднее – закон органики актерского существования – в любой поэтике, любом методе.

В словарь Товстоногова вошло еще одно понятие «системы» Станиславского – «природа чувств». Это понятие относится не к психофизике, не к эмоциональному строю роли, как может показаться.

¹⁸ *Московский наблюдатель*, 1994, № 5–6. С. 50.

¹⁹ *Там же*. С. 51.

²⁰ *Там же*. С. 50.

²¹ *Там же*.

²² *Товстоногов Г.А. Нет ничего труднее // Искусствознание и психология художественного творчества. М.: Наука, 1988. С. 219.*

«Внутри системы». К 150-летию К.С. Станиславского

«Природа чувств» – эстетический критерий. «Природа чувств» – это не компонент спектакля, а то единственное, что обуславливает все его компоненты»²³. Правильно найденная, пойманная «природа чувств» определяет и общее решение спектакля, и жанр его, и стиль, и отбор выразительных средств. Дело режиссера – подвести актера к открытию в себе «природы чувств», «играющей» именно этот спектакль.

Если попытаться обобщить товстоноговское восприятие актерского искусства, то можно сказать, что он исходил из неидеального театрального материала – играющий человек никогда не достигнет уровня сверхмарионетки. Но прийти к искомой идеальной форме, о которой он мечтал в юности, видя актера беспомощной куклой, поглощенной режиссерской формой, – можно. Правда, приходится искать, «для верного поиска природы чувств необходима импровизационная основа»²⁴.

«Природа чувств» меняется вместе со спектаклем, поэтому на каждую идеальную форму, в которой главенствует актер (а не режиссер) тратятся немалые творческие силы.

Товстоногов не раз видел, как это происходит, что доставляло ему огромное художественное удовлетворение. Например, он наблюдал, как в Олеге Борисове возникает Григорий Мелехов – то плечом двинет как-то по-особенному, то ремень поправит...

На репетициях управление потоком физических действий, работа по «системе», на первый взгляд превращалось в разводку, хотя и высокого уровня. Так казалось тем, кто не был посвящен в «атомную» природу мфд. Вот

фрагменты из репетиций «Истории лошади»: Лебедеву (Холстомеру): «Женя, рассчитай свои движения, чтобы встретиться взглядом с Князем. Тут все зависит от тебя. Идет Князь, не обращая внимания на рабочую лошадь, а ты не уходишь, смотришь. Князь почувствовал взгляд, обернулся, и вы встретились. Только у меня просьба: как можно короче сделать стоп-кадры...»²⁵; Басилашвили (Князь Серпуховской): «После экзерсиса Милого, взгляните на него. “Шарман”. Отвернитесь и, показав сигарой на Холстомера, скажите: “Но я выбрал этого”. Не опускайте. А теперь скажите: “Сколько я вам должен?” Свяжите со всем предыдущим, поднимите!»²⁶. Из комбинации просьб и наставлений, прямых указаний на простое физическое действие, без всяких общих слов родилась одна из самых невероятных по силе сцен: торг. Князь покупал Холстомера по одному ему ведомому чувству приязни, вопреки всем правилам. На репетиции об этом не распространялись. Заданный ритм присваивался актерами, стоп-кадры чередовались с краткими музыкальными антрактами, индивидуальная пластика, индивидуальные интонации и темпераменты, импровизационная свобода в рамках общего замысла – встреча лошади и главного в ее жизни человека именно поднималась (как просил Товстоногов) до решающего момента судьбы, до грандиозного чувственного ощущения выбора, от которого мороз шел по спине. В записях репетиций есть несколько проб этой сцены, и все они построены на поисках, если можно так сказать, действенных глаголов – указателей «единственно возможных»

²³ Товстоногов Г. О природе чувств // Товстоногов Г.А. Зеркало сцены. Т. 2. С. 44.

²⁴ Там же. С. 50.

²⁵ Товстоногов репетирует и учит. С. 486.

²⁶ Там же. С. 488.

физических действий. Ведь и студентов он учил выбору подобных указателей. Думать, хотеть, стремиться, надеяться, мечтать – эти глаголы отменялись сразу, безговорочно. Вместо них – взглянуть, обернуться, встретиться взглядом, отвернуться... Зная, «куда» вести актеров в «Истории лошади», режиссер определял «как» по ходу работы.

На репетициях в театре Товстоногов как будто забывал о «системе», подобно тому, как Станиславский перед молодыми актерами был вдохновлен аудиторией и возможностью «передать своим ученикам самую сущность того, что ему удалось найти в своих многолетних творческих поисках», здесь он «не систематизатор, каким он большей частью предстает перед нами со страниц своей гениальной, но чересчур наставительно-аналитической и методически упорядоченной книги»²⁷. У Товстоногова ни времени, ни, скажем, потребности писать теоретические труды не было. Он считал, что есть время тех, кто открывает, а есть время тех, кто развивает. Себя относил к последним. Режиссерские экспликации он считал вредными, а долгие разговоры на репетициях – признаком плохой подготовки режиссера (себя) к работе. Вдохновение же и Станиславского, и Товстоногова все-таки итог долгого «сидения» наедине со своей теоретической музыкой.

Приведенный выше фрагмент репетиций «Истории лошади» тем и хорош, что дает понять, как шла невыдуманная работа над спектаклем, приукрашенная учеными комментариями, вписанными позднее или заготовленными специально для «веса» в глазах



свидетелей. В таком, задокументированном виде эта работа ничем не отличается от пресловутой разводки. В ней есть технология и нет никакой тайны, есть базис и нет надстройки. Разве что результат – знаменитая «История лошади» – свидетельствует о существовании творческого подтекста, ускользающего даже от самого бдительного ока практиканта-стажера, который делал эту запись.

Более наглядным и детальным процесс творчества по методологии виден в занятиях со студентами. 3 ноября 1975 г. педагоги А.И. Кацман и Г.А. Товстоногов с 11 студентами-режиссерами ищут точного действия в рассказе А.П. Чехова «Хористка». В помощь студентам педагоги решили подыграть им главных героев – Хористку Пашу и ее любовника Колпакова. Студенты должны ответить на вопрос, что ДЕЛАТЬ (не думать, не чувствовать) актеру в разыгрываемом эпизоде-событии. Товстоногов испытывает студентов одним и тем же: «Что же нам делать?», «Что мне и Аркадию Иосифовичу играть?», «Что можно делать, убивая время?», «Что у нас по действию?», «Проклинать – это

С. Е. Лебедевым

²⁷ Аллерс Б. Указ. соч. С. 270–271.

«Внутри системы». К 150-летию К.С. Станиславского

не действие. Это может быть частью внутреннего монолога, но что делать – пока не знаю». Или: «Бездейственная абстракция», «Чего добивается Колпаков по действию?»²⁸. Все занятие ушло на то, чтобы найти способ заострить до предела отношения персонажей – но не во внешних проявлениях, а в тех действиях, которые отражают назревший между ними конфликт. На уроке видно, как и куда ведет актеров режиссер: «Когда я говорю о том, что важно подсказать актеру верное физическое действие, я вовсе не имею в виду право режиссера ограничиться указанием актеру сделать шаг влево или вправо, встать ближе к партнеру или сесть на стул. Я говорю не о так называемых “разводках”, а о поисках подлинного решения, для реализации которого необходимо подсказать артисту единственно возможное пластическое решение»²⁹.

Теоретичность он оставлял за кулисами или для чтения «под своим торшером», или для очередных уроков, которые по форме всегда были дискуссионными. Но без опоры на методологию, без проверки методологией он не мыслил себе практику. Где-то он бросил: «анализ – прислуга практики». Часто спрашивают: каким образом он пользовался системой Станиславского в процессе создания спектакля? И пользовался ли вообще? Ни на одной репетиции не зафиксированы разговоры о кругах обстоятельств, не вспоминается «метод физических действий» или «метод действенного анализа». Сам Товстоногов отвечал на подобные вопросы так: мы настолько хорошо знаем друг друга, что лишние, теоретические, «книжные» рассуждения нам не нужны.

В труппе БДТ, когда туда пришел Товстоногов, он нашел такой же «методологический разнобой», как в Театре им. А.С. Грибоедова в Тбилиси. Общий язык вырабатывался долго и не только на репетициях. Были и «творческие среды», и персональные подходы к особо сложным актерам, и другие способы объединения коллектива, творческие и полу-административные. Полностью понятие «наши актеры» созрело на уровне «Трех сестер», т.е. к середине 1960-х годов.

Допускаю, что Товстоногов немного лукавил: для него исполнители – среда, исключая любой догматизм, всякую излишнюю разговорность, но ее все-таки не так мало. Во время репетиций «Прошлого лета в Чулимске» приходилось разбирать перспективы ролей, ошибки актеров, спорить с ними, потому что драматургия Вампилова для театра (это 1970-е годы) – пока что «нечто вроде айсберга». Студентам он пояснял «тайну» их режиссерской профессии: «Постоянное подспудное существование в методологии есть условие вашей творческой жизни»³⁰. Следовательно, режиссер держал «систему» в уме, когда вводил ее в обиход, когда строил спектакль, репетировал с актерами. Он говорил с ними так, как будто никакой предварительной проверки пьесы действенным анализом для него не было. И «самое большое несчастье методологии, когда режиссер находится в области сухой рациональной логики. Тогда методология превращается в свою противоположность, она дискредитируется»³¹.

По-другому шло обучение – здесь все элементы «системы» неоднократно назывались и объяснялись.

²⁸ Товстоногов репетирует и учит. С. 250–254.

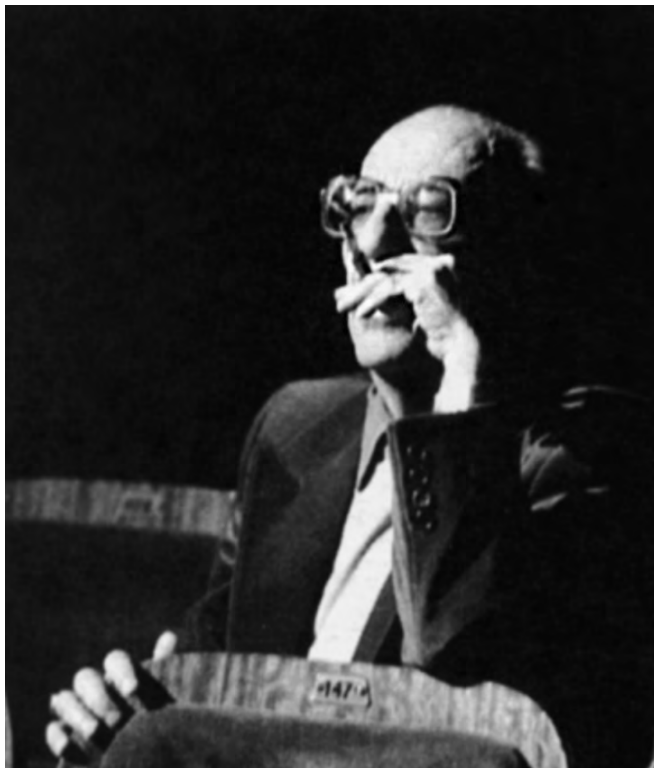
²⁹ Товстоногов Г. Зеркало сцены. Т. 1. С. 231.

³⁰ Товстоногов репетирует и учит. С. 234.

³¹ Там же. С. 370.

И никаких общих слов – студентов учили их избегать. Зато о каждом из элементов можно было поговорить в свое удовольствие, а именно такие эмоции испытывал Товстоногов, обращаясь к «системе» Станиславского. Он воспринимал ее и как свод законов, и как источник аналитического вдохновения. Например, сверхзадача – обсуждалась близость этого понятия к идее произведения и расхождения между ними; приводились примеры из арсенала театра – где «глубинные философские пласты» не позволяют легко и просто вывести сверхзадачу («Гамлет»); где автор – откровенный моралист (Мольер), но при этом объективный смысл произведения («Мещанин во дворянстве») шире субъективной задачи, и т.д. Большой круг предлагаемых обстоятельств – это сфера определения сверхзадачи. Но есть еще и сверхсверхзадача – и студентка формулирует: это «категория системы, связанная с художником. Это его гражданская позиция, которая выражается в ощущении эпохи, ее проблем... Это и мировоззрение, и миропонимание человека, это его любовь и ненависть»³². Ни у кого из учеников Товстоногова, с кем приходилось об этом разговаривать, не было сомнений в истинности «системы»: «Постоянный анализ на основе школы, методологии стал свойством моего мышления и свойством мышления моих однокурсников»³³. Педагог умел убеждать в том, что для самого непреложно.

У этой темы – методология в творчестве Товстоногова – есть еще один аспект. Его можно считать политическим, и в то же время – драматическим. Станиславский создавал свою систему в стране



тоталитарной власти и в эпоху тоталитарного режима. В последнее время стало привычным ассоциировать «вечность», универсальность «системы» с объективными обстоятельствами ее возникновения – не случайно ведь совпадение двух систем – политической и эстетической – и апология «системы» в сталинское время. Как будто бы Станиславский невольно перенимал принципы диалектического материализма и по его образцу составлял теорию театра. Вполне могло быть и то, что «лапа» режима, наложенная на многолетние искания великого мастера, выдавала их за идеальный результат идеологии. Недаром спору о «методе физических действий» был придан такой общесоюзный масштаб. В этих обстоятельствах

Г.А. Товстоногов на репетиции

³² Там же. С. 312.

³³ Товстоногов репетирует и учит. С. 49.

«Внутри системы». К 150-летию К.С. Станиславского

Товстоногов – защитник «системы» Станиславского – выглядит слепым подражателем, который, не задумываясь, шел под теми же лозунгами и не оспаривал союз Станиславского с идеологией времени и страны. Товстоногов не случайно повторял вслед за старшими, что ленинские заветы хранить и умножать культурное наследие для него тоже святы. В общем плане. Потому что Товстоногов очень хорошо знал цену того, что он лично хранит и умножает. Послевоенный отечественный театр довольно быстро свел авторитет Станиславского к имени (к факсимиле на обложке трудов) и сначала исподволь, а потом и впрямую отказывался вникать в «систему» и работать по ней. Новые поколения, особенно те, кто уже не видел лучших мхатовских спектаклей и спектаклей лучших учеников МХАТа, сопротивлялись теории, не верили в нее. А Товстоногов искренне верил и искренне защищал даже в самые косные времена, не боясь оказаться на стороне консерваторов. Свое двусмысленное положение во времена насильственного внедрения «системы» Товстоногов понимал. В 1961 он писал: «... кто-то на Западе отождествляет систему Станиславского с культом личности Сталина»³⁴. Не только на Западе – у себя на родине он чувствовал отторжение «передовых» режиссеров от «системы». Да и внедрение давалось не просто.

Например, директор Барнаульского театра осторожно и в то же время достаточно откровенно делился проблемами внутри краевого драматического театра: вроде бы занятия по «системе» должны были давать положительные результаты,

но их не было. Наоборот: когда актеры переигрывали вопреки наставлениям «системы», спектакль оживал; когда отказались от этюдного метода (строго по М.О. Кнебель), актеры поняли, как нужно играть. Товстоногов сам видел приказ по одному из провинциальных театров: «с такого-то числа работать по системе Станиславского».

Природа перегибов понятна: вечная конъюнктура. Была ли пропаганда «системы» Станиславского для Товстоногова неким щитом, прикрытием против обвинений в безыдейности театра или его выхода за пределы социалистического реализма? Да – в какой-то степени. Как Товстоногов выживал при советской власти – отдельный разговор.

Он за все заплатил ценой компромиссов и здоровья. Но ведь не пропагандой он жил, а практикой – он действительно пользовался открытиями Станиславского и учил этому учеников. Потому что восхищение Станиславским для Товстоногова не принуждение, а вера. Будучи признанным мастером и педагогом Товстоногов признавался: «Все эти годы я учился его понимать»³⁵.

³⁴ Товстоногов Г.А. О новом по-новому // Советская культура, 1961, 9 дек.

³⁵ Товстоногов Г. Зеркало сцены. Т. 1. С. 35.