

М. В. Смирнов

Г. А. ТОВСТОНОГОВ ОБ ОСНОВАХ СОТВОРЧЕСТВА РЕЖИССЕРА И АКТЕРА

Приступая к работе над спектаклем, театральный режиссер сталкивается с множеством сложностей, и одна из основных проблем — зрительское внимание. Труднейшей задачей в современных условиях является процесс овладения зрительским вниманием, содержательным зрительским интересом. Сейчас, когда у театра такие мощные конкуренты, как современные, технологически совершенные и эффектные фильмы, компьютерные игры, Интернет, когда скорость восприятия информации зрителем огромна, когда динамика в смене планов «монтажного кино» позволяет держать зрительское внимание чуть ли не благодаря одной технологии, театр в технологическом плане, мягко говоря, отстает. Что делать театру? Гнаться вслед за совершенством технических приемов? Конечно, театральная техника неизбежно должна и будет развиваться, однако это ли главное? К тому же, с блестящими внешними эффектами и трюками прекрасно справляются шоу-бизнес и цирк, куда там театру, тем более что театр все-таки должен занимать свою нишу. Так где же она? Чем может удивить сегодня театр? Зачем зрителю приходить сюда? В чем преимущества театра?

«Помню первое занятие... Он попросил подумать о том, зачем мы пришли учиться режиссуре. И стал выслушивать ответы. Каждый говорил по-разному. Кто-то сказал, хочу, мол, профессию обрести. Я помню, что сказал: мне интересно создавать мир, совсем другой, заново. А он отметил ответ Ветрогнова. Володя сказал о духовном общении. Он здесь зафиксировал наше внимание, что, дескать, театр есть общение» [1, с. 309].

Он — это Георгий Александрович Товстоногов. Действительно, главное, чем театр отличается от всех других зрелищных видов искусства, — это живое непосредственное общение, происходящее на наших глазах. И выиграть, отстоять свои позиции театр может только за счет сиюминутного, острого, живого и волнующего диалога со зрителем, живого диалога человека с человеком. Конечно, и по форме он должен быть зрелищным, выразительным, ибо если спектакль просто скучен, он убьет самую светлую мысль, самое доброе движение сердца. Безусловно, создание живого и захватывающего действия на сцене — основная проблема, потому что самый главный инструмент театра — это живой человек, это актер. Как добиться, чтобы замысел спектакля был реализован, чтобы он взволновал людей, пришедших его смотреть? Конечно, он должен быть реализован через живую, пульсирующую, волнующую, держащую во внимании природу человека, творящего на сцене. Через живую природу артиста. Как добиться того, чтобы артист не потерялся в решении спектакля? Как добиться того, чтобы замысел, ощущение от пьесы не разбилось о неподготовленную природу, нерастравленную душу артиста? Как добиться в конечном итоге того, чтобы взволнованность режиссера, открытая через текст пьесы, передавалась артистам и, в результате, перелетала в зрительный зал и заставляла трепетать сердца зрителя, пришедшего на спектакль?

«Из всех частей речи Георгий Александрович Товстоногов предпочитал глаголы: они активно выражали суть его режиссуры. Товстоногов настаивает на том, что режис-

сура — профессия помощи актеру. Без знания психологии актера, без понимания его возможностей, без умения раскрыть дарования, подхватить и окрылить, направить по верному пути, режиссер в театре не нужен. Жестокость и жесткость дисциплинарных мер в соединении с атмосферой бесконечного доверия и единодушия в творчестве — вот что такое режиссура Товстоногова» [2, с. 5].

В основном режиссеров разделяют на два типа: один тип — «тотальной режиссуры» (традиции Крэга, Мейерхольда), так называемый «режиссер-диктатор», который требует от актера исполнения и воплощения своего разработанного заранее замысла, т. е. ему требуется «актер-исполнитель», и другой тип — «актерских» режиссеров, «режиссеров-садовников» (Немирович-Данченко, например), задача которых раскрыть природу актера, пробудить в нем творческое начало и уже под влиянием его природы творить, т. е. ему требуется «актер-художник». К какому же типу относится Товстоногов?

«В своей профессии я исповедую, если пользоваться политическими терминами, принцип добровольной диктатуры. Я подчеркиваю слово “добровольной”. Диктатуры, построенной не на власти, не на страхе, а на доверии, уважении и заразительности. Режиссер обязан увлечь артиста и любить артиста. Без этого нет режиссера» [1, с. 478].

Понятно, что присутствуют и власть, и страх, но прежде всего в дисциплине и в технологической организации процесса, нам же важно понять природу творческого подхода. Интересно высказывание Сергея Юрского о принципах работы Товстоногова.

«Если позволить себе риск жестких формулировок, то я выделил бы три таких основных принципа во всех его работах:

1. Уважение к автору. Режиссура есть ВОПЛОЩЕНИЕ пьесы, а не первоначальный акт творения.

2. **Любовь к актеру. Актер — тоже художник. Только через него может быть выражена идея и музыка речи спектакля** (выделено мной. — М. С.).

3. Логика. Интуиция должна прояснять мысль, а не затуманивать ее. Театр способен выражать сложное. Но особенно ценно, когда сложное выражается через простое» [1, с. 439].

Товстоногов заявлял, что основными законами для его творчества являются законы, открытые К. С. Станиславским. Законы, которые должны стать «вероисповеданием» и находиться в постоянном движении. Система Станиславского, по Товстоногову, — это такое учение, которым надо уметь пользоваться практически и делать это всегда, чтобы оно стало «своим» для режиссера. Потому что любая методология без практики становится мертвой и только личное восприятие ее режиссером способно придать ей пульс жизни. Если методология не присвоена режиссером, то возникает поверхностное ее восприятие, не подтвержденное практикой.

«Яновская: У Товстоногова: мало ли что ты сказал, главное — что ты сделал. У Товстоногова играло роль фактически сделанное... Он придумал форму обучения, которую успел пройти только Гинкас: “Вы будете при мне репетировать”. Репетиция Гинкаса продолжалась примерно минуты две. Гинкас начал с того, что сказал: “Давайте, ребята, сделаем этюд про то, что было перед этим”. Товстоногов спросил: “Зачем?” — “Ну, для того, чтобы они могли начать” — “А вдруг они начнут и так?” Молчание. Гинкасу (и нам) не приходило в голову, что может достаточно актерского воображения, чтобы войти в обстоятельства. Просто тогда повсеместно считалось (было модно!) работать “этюдным способом”. “А как вы будете делать этюд? — любопытство-

вал Товстоногов. — Может быть, надо сделать этюд про то, что было до этого этюда, и, кроме того, еще один этюд, чтобы знать, что было до этого последнего? Наконец, может, сделать этюд о том, как герой родился?» Он довел до абсурда догматическое использование метода» [1, с. 69].

Товстоногов придерживался принципов психологического театра. Главное для него в искусстве — это человек. Все гражданские, эстетические, нравственные проблемы он пытался решать через актера. Ни одна из проблем режиссуры не обретет реальной художественной ценности, считал Товстоногов, если она не будет выявляться в актере. Поэтому работа режиссера с актером в процессе создания спектакля, живой, непосредственный, современный стиль актерской игры являлись основными вопросами в творческих поисках Товстоногова.

Профессионализм актера, по Товстоногову, заключается в том, чтобы актер не мог существовать на сцене вне действия. Непрофессиональный актер может говорить слова вне действия, вне события, вне конфликта, профессиональный актер — не может. И, поскольку актер — это важнейшая фигура театра, «материал» театра, то режиссер прежде всего должен научиться работать с ним. Как подступиться? Попробуем начать с азов, с попытки разобраться в методологии и определениях. Актер. Акт. Действие. Одним из важнейших элементов методологии Товстоногова является действие. Напомним формулировку Георгия Александровича:

«Действие — единый психофизический процесс достижения цели в борьбе с предлагаемыми обстоятельствами малого круга, каким-либо образом выраженный во времени и в пространстве» (цит. по: [3, с. 35]).

Побуждают к действию обстоятельства, предложенные автором, т. е. предлагаемые обстоятельства, которые двигают и развивают процесс. Рождается действие с появлением цели, достижению которой сопутствует борьба с обстоятельствами малого круга.

Предлагаемые обстоятельства малого круга — непосредственный повод действия, они воздействуют на персонажа «здесь и сейчас», с ними он и вступает в конкретную борьбу.

Конфликтность — движущая сила сценического действия. Борьба с обстоятельствами малого круга за достижение цели есть основное содержание действенного процесса. Развитие действенного процесса тесно связано именно с этой борьбой, с преодолением препятствий на пути к цели. Причем важно, что обстоятельства могут носить различный характер, т. е. мешать или помогать движению к цели.

Действие заканчивается либо с достижением цели, либо при появлении нового предлагаемого обстоятельства, меняющего цель, соответственно рождающего новое действие. Не зная цели и предлагаемых обстоятельств малого круга, нельзя говорить о действии.

Особенно следует подчеркнуть импровизационную сущность действия. Так называемое искусство «переживания» — это живое, всегда импровизационное творчество актера.

«Стараться каждую репетицию превращать в совместный поиск. Индивидуальность актера легко умирает. Загонит режиссер актера в рисунок ему не свойственный, не дождавшись его собственных проявлений, и он ничего оправдать не сможет. В вопросах художественной организации спектакля по технике можно прибегать к диктатуре,

с артистами — нельзя. Я лично стремлюсь каждую репетицию превращать в поиск индивидуальных проявлений. И не надо отвергать предложенное исполнителем только потому, что это не ваша находка. Это ложное режиссерское самолюбие и не имеет отношения к живому творческому процессу. Вне атмосферы импровизационного поиска не может раскрыться природа артиста, которую надо пробудить. Репетиция, все время импровизация, все время поиск, а не окрик — делай так! Актер должен всей своей органикой включаться в обстоятельства. Самое важное для актера в процессе работы — не терять внутренней готовности к поиску, чтобы легко и свободно существовать и пробовать — без этого не получается ничего живого, а оно-то и является самым дорогим» [4, с. 71].

Товстоногов делит предлагаемые обстоятельства на три круга — большой, средний и малый. Большому соответствует сверхзадача, среднему — сквозное действие, малому — физическое поведение, тот импульс, который непосредственно двигает конкретное событие. Круги эти существуют как процесс жизни, где все они сливаются. Интересны воспоминания С. Лосева по поводу этих самых кругов.

«Кстати, сам Товстоногов отрицал, что у него есть какой-то свой метод. Он считал, что даже не преподает, а проповедует метод Станиславского. Но вот один пример... Никто из студентов, аспирантов, педагогов, перечитавших всего Станиславского, не нашел ни строчки о кругах предлагаемых обстоятельств. Круги внимания — да. Но где круги обстоятельств? Почему Георгий Александрович уверен, что где-то Станиславский об этом писал? Однажды я набрался смелости и в кабинете — один на один — сказал ему об этом. Сказал, что не нашел у Станиславского ни строчки о кругах обстоятельств. Он сверкнул очками и издал какой-то звук, междометие какое-то, что-то недоговоренное, вроде: «Ну, как это, как это...» «И никто из моих знакомых читающих педагогов не нашел, — добавил я. — Это вы открыли?» Георгий Александрович отмахнулся: «Нет, я слышал это у него на лекции!» Правда или выдумал? Не знаю. В любом случае он хотел, чтобы круги обстоятельств открыл не он, а Станиславский» [2, с. 241].

Конечно, существует огромная разница в отношении к наследию Станиславского во времена Товстоногова и сейчас. В настоящее время открывается, приобретается, возобновляется множество различных школ, различных направлений в подходе к проблеме сценического действия, и заниматься Станиславским стало как будто и «не модно», как будто бы и не нужно, как будто бы и так все с ним понятно. Во времена же Товстоногова учение это было принято единственно верным, а авторитет Станиславского непререкаемым. Товстоногов объясняет, что К. С. Станиславским открыты законы актерского искусства, органического существования актера, методология обнаружения сценической правды. С движением же времени меняется и само понятие правды в искусстве. Выразительные средства театра умирают, стареют, рождаются, возникают заново. Ход жизни меняет людей, меняет их восприятие искусства и должен менять также эти выразительные средства. Нужно пытаться открывать для себя законы К. С. Станиславского в новом качестве, в новых проявлениях, считал Товстоногов, потому что нет и не может быть универсального подхода ко всем художественным произведениям в мире, с помощью которого можно было бы все легко определить. Не существует и универсального способа актерской игры. По мнению Товстоногова, есть некоторые признаки, делающие на данном этапе искусство актера живым или неживым, современным или несовременным.

«Я исповедую методологию Станиславского. Законы органического поведения человека на сцене — это суть системы. И она не изменяется. Она вечная. Нельзя оглянуться раньше, чем тебя позвали. Нельзя ответить раньше, чем тебя спросили. Эти извечные законы человеческой психологии, которые совпадают с законами условных рефлексов Павлова и с положениями Фрейда. Это то, без чего нет сценической правды. Но вся эта методология мертва, если она не положена на непрерывный импровизационный поток» [1, с. 478].

Можно спорить, можно сколько угодно ссылаться на частности и исключения из правил, однако главное все-таки — определить законы, которые нельзя нарушать, ту систему критериев, без которой нет настоящей школы, а потом искать нюансы, штрихи, интонацию, эстетическую форму. Сейчас нет запретов, нет приверженности к определенной системе, в частности системе Станиславского, либо она носит половинчатый характер, когда из системы изымаются элементы и они начинают развиваться отдельно друг от друга, или характер умозрительный, когда терминология используется больше по привычке. А в результате нет ни метода, ни систем, которые были бы ясны. Вместо того чтобы переосмыслить свое отношение к тому наследию, которым обладаем, обновить его, сделать личным, призвать себя к изучению системы психофизических законов и открытий Станиславского, собранных Товстоноговым в определенный метод, мы либо калечим его, либо отказываемся пользоваться им, поднимая на смех.

«Я все чаще чувствую, как остро его не хватает. Не только потому, что это был не обсуждаемый авторитет. С Товстоноговым этого быть не могло. В голову не приходило задумываться, правильно ли мы нашли действие, правильно ли рассмотрели ситуацию. Он умел “пользоваться” системой Станиславского. Сейчас это умение утрачено и этой возможностью никто не пользуется. Как наукой, как методом Г. А. владел “системой Станиславского” блистательно. Если даже ты изнутри не очень чувствовал, куда движется твой персонаж и как он раскрывается в процессе будущего спектакля, то, пользуясь методом, на простых вещах можно было увидеть свою ошибку, фальшь, неправду, все то, что мешает прорваться к истине. В этом смысле он был потрясающий учитель. Сегодня большая тоска именно по какой-то системе, которая объединяла бы в ансамбль персонажей, замысел режиссера и его умение привести к единому способу выражения все мысли, чувства, поступки персонажей. Даже импровизация, которую так любил Г. А., возможна в заданных режиссером параметрах, в русле общего замысла» [1, с. 233].

Конечно, существует не одна лишь система Станиславского, существуют открытия Чехова, Гротовского, Арто, Брехта, Крэга, Мейерхольда, Вахтангова, открытия абсурдистов. Безусловно, театр не стоит на месте и развивается, обогащаясь системами, которые проникают друг в друга. Однако интересна в этом плане мысль Товстоногова о том, что система Станиславского вбирает в себя все эти системы, которые, по сути, отличаются друг от друга лишь формой выражения, эстетической платформой, однако обладают единными психофизическими законами, которые и открывал Станиславский. В конечном итоге Товстоногов признает условность разделения театра на театр переживания и театр представления, заявляя театр действия. Подчеркивая свою принадлежность к последователям Станиславского, Товстоногов вместе с тем настаивал на том, что его учение — явление живое, развивающееся, требующее постоянной готовности умело применять его с учетом движения времени, с учетом накопления новых знаний о мире, человеке, культуре и сценическом искусстве. Будучи не только выдаю-

щимся художником, но и крупным теоретиком, Товстоногов много внимания уделил современной интерпретации различных положений и компонентов системы. В каких-то случаях это уточнение известных позиций, в каких-то — более подробная методологическая разработка. Разумеется, сложные понятия, определяющие творческий процесс, не могут быть сведены к кратким формулировкам и в учебной или сценической практике требуют развернутого комментирования. Четкость определений призвана придать импульс, задать направление творческому поиску, не сковывая его и в то же время подчеркивая строгость профессиональных критериев. Далее приведем некоторые примеры краткой характеристики Товстоноговым компонентов системы.

Воображение — ведущий элемент системы. Без воображения не может существовать ни один элемент системы. Воображение — это способность человека из своих прежних представлений, знаний, опыта творить новые образы.

Сценическое внимание — активный, сознательный процесс концентрации воли на каком-либо объекте, процесс активного постижения явлений жизни. То, к чему направлено внимание, — объект внимания. Закон: в каждую единицу времени у человека есть один объект внимания.

Мышечная свобода — закон органического поведения человека в жизни. Суть закона такова: человек расходует ровно столько мышечной энергии, сколько ее требуется для совершения того или иного действия.

Ритм — элемент системы, элемент актерской психотехники, который складывается из соотношения цели и предлагаемых обстоятельств малого круга. Ритм в человеческом поведении — это степень интенсивности действия, активности борьбы с предлагаемыми обстоятельствами в процессе достижения цели.

Событие — это всегда борьба ритмов. Чем контрастнее ритмы участников события, тем оно ритмически разнообразнее. Смена обстоятельств, переход из одного события в другое вызывают смену ритмов. Смена ритмов — закон жизни человека. Понятие ритма неотъемлемо от темпа, от скорости действия. Интенсивность, насыщенность (ритм) и скорость (темп) взаимосвязаны. Соотношение темпа и ритма — важное средство актерской выразительности.

Сценическое отношение — это элемент системы, закон жизни: каждый объект, каждое обстоятельство требуют к себе отношения. Отношение — эмоциональная реакция, психологическая установка.

Оценка — очень важный элемент системы; это процесс перехода из одного события в другое. Сначала оценка осуществляется по тем же каналам, что и установление отношения:

- 1) смена объекта внимания;
- 2) собирание признаков (от низшего к высшему);
- 3) установление высшего признака (самый главный этап). В этот момент вслед за возникновением отношения происходит
- 4) возникновение новой цели, изменение ритма, рождение нового действия — так мы переходим в следующее событие.

Сквозное действие артиста-роли. Это — этап жизни, объединенный одной целью, средний круг предлагаемых обстоятельств, охваченный одной целью, стремление, хотение персонажа на исследуемом отрезке времени.

Сверхзадача человека-роли — это представление человека, его мечта о счастье. Это цель, которой подчинена жизнь человека. Исследуя поступки, можно сделать вывод о подлинной сверхзадаче человека.

Основополагающим понятием метода является *сверхзадача* — идея произведения, обращенная в настоящее время, то, во имя чего ставится сегодня спектакль. Постижению сверхзадачи помогает проникновение в *сверх-сверхзадачу автора*, в его мировоззрение.

Путь воплощения сверхзадачи — сквозное действие — это та реальная, конкретная борьба, происходящая на глазах зрителей, в результате которой утверждается сверхзадача.

Структура сценической жизни действенна, зрелищна и событийна. Событие — способ анализа и синтеза. Событие называется либо отглагольным существительным, либо по определению ведущего предлагаемого обстоятельства. Событие — «неделимый атом действенного процесса». Отобранная режиссером «цепь событий» — путь к постановочному решению спектакля.

Товстоногов считал, что пьеса в своем развитии опирается на пять наиболее значимых событий:

1. *Исходное событие* — своеобразный эмоциональный «зачин» спектакля, оно начинается за пределами спектакля и заканчивается на глазах зрителя; оно отражает в себе (как капля воды — океан) исходное предлагаемое обстоятельство, зарождаясь в его недрах.

2. *Основное событие* — здесь начинается борьба по сквозному действию, вступает в силу ведущее предлагаемое обстоятельство пьесы.

3. *Центральное событие* — это в спектакле высший пик борьбы по сквозному действию.

4. *Финальное событие* — конец борьбы по сквозному действию, исчерпание ведущего предлагаемого обстоятельства.

5. *Главное событие* — самое последнее событие спектакля, заключающее «зерно» сверхзадачи; в нем как бы «просветляется» идея произведения; здесь решается судьба исходного предлагаемого обстоятельства — мы узнаем, что стало с ним, изменилось оно или осталось прежним.

Событийная структура пьесы — главный стержень метода действенного анализа.

Необходимо выявить также *главный конфликт*: он носит всегда нравственный характер, представляет собой процесс рождения, становления или падения, деградации личности. Любое событие — это конфликт, т. е. конфликтный действенный факт. Действие — это борьба.

Сквозное действие — путь воплощения сверхзадачи, борьба, в результате которой она утверждается. Оно начинается в основном событии одновременно с появлением ведущего предлагаемого обстоятельства пьесы — это обстоятельство и будет определять всю борьбу по сквозному действию. Высшего пика эта борьба достигнет в центральном событии. Закончится она — в финальном, здесь будет исчерпано и ведущее предлагаемое обстоятельство пьесы. Исходное предлагаемое обстоятельство, неизменное на протяжении всей пьесы, связано с исходным событием, в котором оно отражено; в главном событии решается судьба исходного предлагаемого обстоятельства и просветляется сверхзадача пьесы [3].

Нет ни одного понятия метода, оторванного от целого, не имеющего множества прочных связей с другими компонентами.

И еще одна важнейшая часть метода или, точнее, этап работы над спектаклем, который можно назвать изобретением Товстоногова: так называемый «роман жиз-

ни» — стремление увидеть пьесу не в сценических формах, а так, как если бы события ее происходили в реальной жизни, попытка представить пьесу не как пьесу, где есть явления и акты, а как действительно существовавшее прошлое, перевод пьесы с языка театра на язык эпической литературы, попытка сделать из пьесы роман. На этом этапе полностью отсутствует такое понятие, как сценическая форма. Для того чтобы создать «роман жизни», недостаточно хорошо знать пьесу, недостаточно знать все творчество автора, надо еще многое знать из того, что освещает жизнь на том историческом этапе, о котором написана пьеса и в котором происходит действие. Надо привлечь огромный материал, изобразительный, этнографический, изучить литературу, искусство, газеты того времени, журналы. Это нужно, прежде всего, для того, чтобы дать пищу своему воображению, «топливо», как говорил Товстоногов. «Воображение без топлива не горит, не возбуждается, как пламя. Оно требует топлива, а топливо — это факты, это реальные и конкретные вещи» [5, с. 105].

Только когда воображение насыщено подлинным фактическим материалом, и среда, в которую погружается воображение, ясна, только тогда можно думать о том сценическом выражении, которое отвечает строю произведения.

«Только тогда, когда “роман жизни” будет вас так переполнять, что пьесы будет мало, для того чтобы рассказать о своем романе, только тогда вы имеете право думать, как это преобразовать в сценическую форму» [5, с. 105].

Этот этап работы над спектаклем Товстоногов рассматривал как способ борьбы с привычным и банальным, стереотипным представлением, которое часто возникает у режиссера при первом прочтении пьесы. И эта часть метода позволяет сделать все элементы системы живыми, одухотворенными, как бы соединяя их воедино.

Однако при всей подробности и разработанности методологии Товстоногов считал, что не она делает артиста художником. Надо иметь в виду, что любой метод только подводит к решению, но ничего не решает.

«Весь пафос методологии — от сознательного к подсознательному. Это относится не только к работе артиста, но и к работе режиссера. Бывают на репетициях минуты озарений, когда обнаруживается находка, которая радует артистов, и режиссер сам ощущает, что соприкоснулся с автором. Эти секунды режиссер должен родить! Чтобы они возникли не сами собой, а на прочно выстроенном здании интеллектуального анализа. Сама методология ничего не значит. Человек изучил методологию и стал прекрасным режиссером — такого просто не может быть! И артиста не рождает методология. Гениальному артисту она вообще не нужна, потому что он все постигает интуитивно. Но талантливому человеку она необходима, потому что она ликвидирует возможность ошибок, которых можно не совершать и быстрее идти к цели. Вот в чем смысл освоения методологией. Ради этого она и существует. Она не нужна гениям и не нужна бездарностям, но нормальным способным артистам она помогает выйти в область подсознательного кратчайшим путем, не блуждать в дебрях неизведанного, не совершать ошибок по неграмотности там, где их можно избежать. Методология подготавливает возможность возникновения неожиданного, что и составляет суть творчества» [4, с. 49].

Самым необходимым качеством, делающим искусство артиста живым, а следовательно, современным, Товстоногов считал интеллект, напряженность мысли. Основным свойством создаваемого актером характера должен стать особый, индивиду-

альный стиль мышления, отношения героя к миру, выраженный через определенный способ думать.

«Три черты актера для меня основополагающие: разделить, понять, оценить замысел будущего спектакля.

Понять концепцию, но и быть соучастником, который разделит чувство ответственности за будущий спектакль... Спектакль сравним с политическим заговором. Программа и идея заговора. Допустим, она ложная. Террористический акт — убить императора. Все члены заговора должны эту идею драматически вести. До человека, ведущего карету, и человека, бросающего бомбу. Если согласиться с этой аналогией, нет малых и больших исполнителей. Промашка будет дорого стоить всем. Все участники действительно должны разделять идею заговора как соучастники в данном случае художественного заговора. Если не способен — нет артиста. Не признаю даже добросовестного исполнителя. Артиста-исполнителя, артиста-марионетку.

Требования к артистам.

Во-первых, это умение мыслить и думать. Актер должен быть не только исполнителем, но и соучастником замысла. Он должен уметь не только разделить авторскую и режиссерскую мысль, но и обогатить ее.

Во-вторых, уровень владения своим психофизическим организмом. Как и музыкальный слух у музыканта, так и в актерской профессии должен быть сильно развит психофизический аппарат. Правда, к сожалению, актерская профессия, как никакая другая, настолько подвержена дилетантизму, что многие артисты, продолжая сравнение, можно сказать, не имеют слуха. Правда, бывает и так, что из консерватории выпускаются без слуха, но это в порядке исключения, а у нас, к сожалению, как правило.

Третье качество — импровизационная природа. Это свойство я считаю наиглавнейшим. В зависимости от того, на каком уровне находятся эти критерии и насколько они гармонично связаны, рождается четвертый — личность артиста. Это значит неповторимость, т. е. особое свойство, которое его делает непохожим на других» [2, с. 347].

Способ игры, требуемый Товстоноговым, обязательно предполагает максимальное участие зрителя в процессе спектакля, когда ему дана пища для раздумий.

«Нельзя давать зрителю возможности хотя бы на долю секунды раньше угадывать то, что актер совершит в дальнейшем. Артист должен вести зрителя за собой, управляя его эмоциями. Современность актерского исполнения заключается в том, чтобы быть всегда впереди зрителя. Если актер перестал ставить все новые загадки зрителю, его творчество лишается интереса.

Самым главным врагом в актерской игре является обозначение чувств вместо подлинного их наличия» [5, с. 197].

Положение Станиславского о том, что нельзя играть чувство, иногда понимается как отсутствие, уничтожение эмоциональности вообще. Это глубочайшее заблуждение, считал Товстоногов, потому что сдержанность чувств предполагает огромную эмоциональную напряженность, которая только и позволяет эти чувства сдерживать, ибо для того чтобы сдерживать чувства, надо прежде всего, чтобы они были. Если говорить о методологии, то режиссер и актер должны добиться высокой температуры эмоционального накала на сцене, после чего можно заботиться о минимальности выразительных средств. В этом смысле должна идти речь и о лаконизме средств выразительности. Это значит минимум средств при максимальной выразительности. В актерской игре лаконизм — это сдержанность, скупость в выявлении чувств.

Важнейшим подходом к воплощению сценического характера Товстоногов считал перевоплощение. Понятие перевоплощения связано с поисками так называемого «зерна» роли. «Зерно» роли — это такая особенность, которая позволяет артисту жить в предлагаемых обстоятельствах, не только заданных автором, а в любых обстоятельствах жизненного порядка, в новом качестве. Это и есть та «изюминка» в создании артиста, которая создает неповторимость образа и помогает процессу перевоплощения. Чем больше расстояние между данными артиста и ролью, считал Товстоногов, тем выше этот качественный скачок. Но часто случается, что есть близость индивидуальных данных актера и персонажа, выработано верное отношение к миру, казалось бы, образ найден, но нет того, что в живописи является последним штрихом, который оживляет и освещает особым светом все произведение. И если артист останавливается на «я в предлагаемых обстоятельствах» и дальше не идет, все подгоняя под свое «я» — это беда театра.

«Я категорический противник теории самовыражения. Мне кажется, что актер только тогда достигает успеха, его искусство только тогда приближается к идеалу, когда выполняются условия подлинного перевоплощения. В любой эстетике. Причем перевоплощение не исключает самовыражения в хорошем смысле этого слова. Местом для самовыражения всегда остается для меня процесс перевоплощения — главное чудо и главная магия в театре» [4, с. 81].

И это вовсе не означает полного отсутствия субъективного начала в подходе к творческой работе, вот, например, его совет исполнительницам роли Глафиры Е. К. Поповой и Г. Н. Щепетновой на репетиции спектакля «Волки и овцы» А. Н. Островского (запись от 20 ноября 1979 г.).

«Товстоногов: Это очень трудная сцена, и в ней есть опасность банальности. Ее надо избежать. На основе импровизационности здесь надо найти очень личное, присущее вам, исполнительницам роли Глафиры, обаяние, найти личные качества и способности... Найти очень точные свои, личностные ходы — что каждой из вас свойственно, чем вы можете добиться победы» [4, с. 397].

То есть речь идет о перевоплощении в персонажа, но только на основе личных переживаний и мотиваций. И, если артист подчиняется первому закону переживания, идет от себя, верно существует в предлагаемых обстоятельствах, совершает в течение длительного времени поступки, ему не свойственные, а свойственные персонажу, и делает их своими, то на определенном этапе вживания в роль происходит огромный качественный скачок, и тогда появляется нечто новое, необходимое для искомого характера. Актер перестает быть собой и сливается с образом.

«Перевоплощение — самый неуловимый этап в работе артиста, именно на этом этапе проявляется подсознательное в его творчестве. И задача режиссера подвести актера к тому, чтобы этот процесс — от сознательного к бессознательному — совершался естественно.

Поэтому режиссеру нужна огромная чуткость, огромное чувство верного баланса в воспитании творческого коллектива, чтобы, не нарушая закона достоверности, вести артиста к возможности процесса перевоплощения, иначе вы убьете в нем художника, проэксплуатируете его данные, лишите творческой перспективы, возможности обрести подлинное мастерство. Поэтому режиссеру приходится иногда отступать, чтобы затем снова сделать шаг вперед, идти на компромисс перед артистом, а иногда и перед зрителем, но неизменно в процессе воспитания артиста думать о перспективе. Если вы

не думаете об этом, а думаете только о сегодняшнем дне театра, о его ближайших задачах, значит, вы не воспитатель, вы не заботитесь о судьбе артиста, убиваете существо актерского искусства, отнимаете право на акцию перевоплощения» [5, с. 202].

Товстоногова сильно занимал и волновал вопрос поисков выразительных средств, необходимых только для данного, конкретного спектакля. Потому что сценическая правда, считал он, всегда обнаруживается в приложении к определенному жанру, а проблема в том, что разных авторов играют совершенно одинаково. Эта проблема природы чувств, свойственных данному автору. Разные способы сценического существования определяются пьесой, драматургом и зрителем. И для артиста должны быть созданы правила игры, соответствующие тому способу жизни на сцене, которого требует данное произведение. Природа чувств складывается, с одной стороны, из способа отбора предлагаемых обстоятельств, с другой — из степени и качества включения зрительного зала в сценическую жизнь актера. Определить характер взаимоотношения актера со зрителем — это и есть решение второй стороны проблемы природы чувств.

Товстоногов настаивает на том, что при самой условной среде, при самом открытом общении актера с залом, должна, несомненно, присутствовать правда сценической жизни актера, и это будет каждый раз новая правда, соответствующая художественному строю только этого произведения. По его убеждению, Вахтангов сделал шаг вперед, когда доказал на практике, что правда не умирает, если внесены законы условной среды, если актер действует по иным законам, чем закон «четвертой стены». Это было развитие учения Станиславского, подтверждавшее, что объективные законы сценического существования действительно существуют, но это понятие движущееся, все время изменяющееся, поэтому законы правды каждый раз бывают новыми по отношению к данной пьесе. И когда режиссер вместе с актерами фантазирует в предлагаемых обстоятельствах, он должен это делать в русле данного произведения, и поток фантазирования должен находиться обязательно в ключе жанра, в котором написана пьеса. Для этого режиссер должен приходиться на репетицию в верном самочувствии, что поможет ему ввести всех участников в логику, строй, атмосферу, которых требует произведение. Задача заключается в том, чтобы подвести практически актера под верную логику жизни, чтобы возникли те неожиданности, которых от него ожидает режиссер и предугадать которые невозможно. Надо найти разное приложение закона органического поведения человека на сцене, открытого Станиславским, к каждому конкретному случаю. Потому что «природа чувств», как и сверхзадача — главное в сценическом решении.

Сверхзадача — то, как пьеса звучит сегодня и во имя чего ставится произведение. Природа чувств — это жанр в сценическом его преломлении, т. е. способ авторского отражения жизни, помноженный на режиссерскую сверхзадачу и выраженный в способе актерской игры.

Многословие Товстоногов считал одной из серьезных болезней режиссуры. Многословие — тормоз в работе, когда слово как средство воздействия теряет свою силу и заразительность. Если режиссер живет с актерами в едином ритме той сцены, которая сейчас репетируется, можно найти даже порой какие-то «петушинные» слова, и они всем станут понятными, если же у них нет творческого взаимопонимания — не помогут никакие, самые мудрые речи. С точки зрения Товстоногова, в процессе репетиции актер даже не должен ощущать того, что режиссер разговаривает. Идет коллективный поиск, в котором режиссеру принадлежит определяющая и направляющая роль, и для

того чтобы подвести актера к правильной природе чувств, вовсе не нужно рассказывать ему обо всей сумме элементов, из которых она складывается. И в процессе репетиции режиссер должен каждую минуту существовать вместе с актером. Ему не обязательно уметь все выразить, исполнитель это сделает лучше, но внутренне режиссерское существование должно быть адекватно актерскому [4].

Важно разбудить актерскую фантазию, направить мысль актера в нужном направлении. И вместо большого режиссерского монолога иногда бывает полезно просто подсказать актеру верное физическое действие, которое поможет ему скорее найти правильное существование в той или иной сцене, чем самое подробное объяснение, ибо пояснительные комментарии часто являются разрушителями творческого процесса.

«У меня часто чувство удовлетворенности или неудовлетворенности после репетиции связано с тем, сколько я говорил. Если я много разговаривал — значит, плохо, значит, я словами прикрывал собственное незнание того, чего я хочу в данной сцене. Чем глубже режиссер видит сцену, спектакль, образ, характер, чем точнее чувствует ритм и ощущает всю пластическую сторону будущего спектакля, тем меньше слов ему требуется. Минимум слов — это должно стать для нас законом» [5, с. 208].

Не нужно перегружать артиста рассуждениями. Режиссеры часто слишком подробно комментируют каждый кусок, что дает актеру возможность уйти в умозрительное состояние. Режиссеры сами гасят возникающий в воображении артиста пульс будущей сцены, без которого он никогда не подойдет к решению актерской задачи.

Когда Товстоногов говорил о том, что важно вовремя подсказать артисту верное физическое действие, то нужно понимать, что он говорил не о примитивных «разводках» по площадке, а о поиске подлинного решения, для воплощения которого необходимо подсказать артисту единственно возможное пластическое выражение. Интересны воспоминания Зинаиды Шарко о работе мастера.

«В феврале 1956 г. БДТ им. Горького возглавил Георгий Александрович Товстоногов. В сентябре была приглашена я, первый товстоноговский призыв, как я себя называю. Именно тогда началось мое счастье, длившееся тридцать три года. Он произвел на меня оглушающее впечатление! На меня обрушился какой-то шквал! Шквал искрометности, легкости, остроумия и таланта, если таковые шквалы бывают в природе.

Это был МОЙ режиссер. Начиная работу, ни он, ни я не знали, во что это выльется в результате. Или просто он умел так талантливо и незаметно подтолкнуть меня именно туда, куда ему нужно было, что у меня было абсолютное ощущение, что я пришла к этому сама. И это было во всех моих работах с ним без исключения.

Репетируем “Варваров” Горького. Я — Катя Редозубова. Одна из первых моих ролей с Георгием Александровичем. Где-то на третьей или четвертой репетиции он отзывает меня в сторонку:

— Зина! Почему вы так плохо репетируете?

Я так и обомлела. Ничего не могу понять. Как это плохо?

— Понимаете, вы играете просто девочку Катю, я таких девочек на сцене видел миллион. А вы попробуйте...

И вот это его волшебное “попробуйте” помогало, спасало, выручало и освещало меня всю жизнь — три с лишним десятилетия работы с ним.

— Ваше первое появление в спектакле за забором — попробуйте кричать так, чтобы мы, зрители, не поняли не только кто там за забором, но и что там. Ну, если хотите, какая-то зверушка или нечто нечеловеческое.

И я “попробовала”. Благо голосовые связки мне позволяли. И, действительно, эффект получился потрясающий.

“Три сестры” А. П. Чехова.

Я, Зина Шарко, получаю роль старшей сестры — Ольги Прозоровой... а с первой же репетиции я стала приходить в тихое отчаяние. Ну, действительно, что же это такое? Спектакль начинается моим монологом, моим же монологом заканчивается. А между ними на протяжении четырех актов какие-то коротенькие, почти служебные реплики... у Ольги — никакой личной жизни. Чем жить мне? И тут на помощь приходит Георгий Александрович. И снова его неизменное, магическое “попробуйте”. На этот раз:

— А попробуйте сыграть капитана тонущего корабля.

И все встало на место! Сразу стало ясным мое отношение ко всем персонажам, появилась осанка, стремительная походка, уверенный голос, широко раскинутые руки, готовые помочь, обнять, спасти, защитить. И опять было ощущение, что я делаю все сама.

Георгий Александрович никогда не делал экспозиции спектакля в ее театроведческом смысле. Вот один пример, просто передаю смысл, который воспринимали мы, актеры.

“Дом Прозоровых — это цветущий остров, который заливается водой. И три финальных монолога трех сестер — это три руки, еще не накрытые наводнением, — все, что осталось от этого прекрасного острова”. И этого яркого, эмоционального образа спектакля, так лаконично выраженного в словах, вполне хватило на все четыре акта.

Георгий Александрович очень любил своих актеров, работал с нами радостно и самозабвенно, мы ему отвечали тем же. Как всегда бывает на репетициях, кто-то из актеров вырывается вперед, по разным причинам — то ли роль оказалась ближе и понятнее, то ли быстрее схватил суть своего персонажа. На “Трех сестрах” таким оказался Кирилл Лавров в роли Соленого. И вот тут началось! Это было какое-то упоенное колдовство двоих — актера и режиссера. Они заводились друг от друга, импровизировали. Георгий Александрович засыпал Лаврова каскадом предложений, тот немедленно их принимал и развивал дальше. И хотя в сцене были заняты и другие актеры, на этот раз таким счастливым оказался именно Лавров. Думаю, в этой самоотдаче и был секрет успеха нашего театра и прекрасных актерских работ, которыми всегда славились спектакли Георгия Александровича» [1, с. 347].

Правильное решение частности, вовремя подсказанное актеру, помогает ему найти верную природу чувств. Товстоногов считал, что показ в процессе созревания образа может быть опасен, ибо тогда артист будет внутренне рассчитывать на режиссера, и будет убита его собственная инициатива. Он старался показывать только в момент кульминации, когда намечается переход в новое качество. Однако, как утверждают очевидцы, показывал он много и охотно. Но считал, что нужно показывать импульс, направление действия. Надо непрерывно подсказывать артисту внутренние ходы, на которых строится жизнь образа, тогда актер не увянет.

Режиссер может приступать к работе с актером только тогда, когда сам находится в нужной природе чувств. Товстоногов предлагал понимать высказывание В. И. Немировича-Данченко о том, что режиссер сам может не играть на сцене, но он обязан быть прирожденным актером, именно в этом смысле. Режиссер сам должен постичь чувственную, эмоциональную стихию произведения, а не только рациональную. Собственная зараженность режиссера произведением должна дать необходимый заряд

спектаклю, который передастся будущему зрителю. На первых же порах Товстоногов предлагал режиссеру воспринимать актеров как своих зрителей. Режиссер должен все время держать актера в верном русле заданного им самим камертона произведения. Важно только, чтобы огонь, который удалось высечь вначале, превратился в беспре-рывный негаснущий огонь во всем процессе работы.

И еще одна важная составляющая творческого успеха театра Товстоногова, про которую говорит Кама Гинкас:

«Артисты БДТ могут категорически оспорить и прокомментировать то, что я говорю. Но у меня было такое ощущение: каждый артист в БДТ — справедливо или несправедливо — занимал свое место. Была группа в восемь-десять человек, они из спектакля в спектакль играли главные роли. Были артисты, которые играли только вторые роли. Хорошие артисты, они могли претендовать на первые роли, но играли всегда вторые. Должно было пройти много времени для изменения их статуса, они должны были очень, очень доказать свое право перейти в другой разряд. На наших глазах это произошло с Басилашвили. На наших глазах это произошло с Борисовым. Были также артисты эпизода и артисты массовки. Я понимаю, что было очень много обид и было много страданий. Но было, зато, выработано определенное чувство достоинства в каждом. Человек понимал свое место, дорожил им, гордился им, пытался доказать, что годен для следующего этапа, и делал для этого многое. Я бы сказал, не было обмана. Не было неверных, мучительных и оскорбляющих человека надежд, когда любой “массовочный” артист может, якобы, сыграть лучше Луспекаева» [1, с. 70].

Товстоногов считал, что когда созревает замысел будущего спектакля, то режиссеру не нужно вгонять в свое представление о будущем спектакле живых людей. Замысел — это «заговор» одинаково думающих людей, то, чем надо заразить, увлечь артиста, сделав его соучастником в такой степени, чтобы он этот замысел считал своим. В процессе работы артист должен быть соавтором общего решения спектакля. Главное — вести коллектив к своему замыслу так, чтобы он не замечал этого, но все время чувствовал правильность пути, по которому направляется работа. При этом условии возникает необходимая творческая атмосфера.

«Георгий Александрович не терпел, если что-то делалось не так, как он хотел, хотя творческий процесс был совместным. Это значит, что актерские идеи и предложения он принимал. Если актер не просто разговоры разговаривал, а предлагал что-то по существу, если это шло на общий замысел спектакля, то Товстоногов тут же хватал и моментально развивал находку. Спектакль решался всем коллективом, но настоящим автором был режиссер. Никаких экспликаций, как их называют, Георгий Александрович для актеров не делал. В начале работы он для всей труппы рассказывал об общих задачах постановки, а дальше были репетиции, на которых все окончательно становилось на место» [1, с. 209].

Все усилия режиссера, считал Товстоногов, должны быть направлены на то, чтобы найти пути для максимального выявления артистической индивидуальности. Никакая режиссерская задача не может ставиться с нарушением естественной, органической жизни человека на сцене. Если умерщвлена живая природа артиста, «режиссерское видение» ни для кого не может представить интереса. Режиссер целиком и полностью отвечает за успех или неуспех спектакля, и в том числе за успех или неуспех каждого артиста.

«Гинкас: “Люди и мыши”, наш дипломный спектакль, репетировался два года. Черную работу делал Агамирзян. Но как только приходил Георгий Александрович, все резко сдвигалось. Это была потрясающая школа работы с артистом. Товстоногов владел умением максимально раскрыть артиста, показать его с самой выгодной стороны и закрыть его, если возможности его были куцые. Правило: никогда не подставлять артиста, не демонстрировать его малопривлекательные стороны, его ограниченный талант (если уж такой артист тебе достался) — нами усвоено навсегда» [1, с. 77].

Владение методом действенного анализа Товстоногов считал главным профессиональным оружием режиссера, однако важно, чтобы метод был в самом режиссере. Он рекомендовал не превращать артиста в ученика, а незаметно привести к тому, что нужно. Заразив актера своим замыслом, режиссер должен поставить его в условия беспрерывного экзамена и ответственности за то, во что тот сам поверил. Конечно, надо быть хоть чуть-чуть впереди коллектива, чтобы вместе с ним создавать спектакль.

И если режиссер умеет увлечь коллектив, коллектив ощущает над собой не юридическую власть, а внутреннюю необходимость и желание идти за ним и с ним, только тогда режиссер — руководитель.

Товстоногов предлагал, делая анализ, строить отбор обстоятельств, думать о типическом, о прошлом, о будущем персонажей. Стремиться сочинить роман, где исходные обстоятельства пьесы — уже его начало. И фантазировать на все темы жизни персонажей, но фантазировать не абстрактно. Не разобравшись в каком-то слое обстоятельств, не найти питания для фантазии. Цель — выйти за границы выбранного произведения, ощутить персонажей во всей полноте их жизни. Но это только цель, а сначала — сам материал.

«Из анализа обстоятельств вы берете питание, выстраиваете роман, а потом возвращаетесь к анализу на основе “романа жизни”, чтобы все уточнить, довести. Потом наоборот, уже роман вас питает! Помогает выверить, довести всю проделанную работу до четко выстроенного режиссерского варианта, где каждое название куска определено, где вы предоощаете цепочку конфликтов. Без этого вы не имеете права идти к артистам. Без двух этапов: “романа жизни” и анализа. А вот теперь можете считать, что готовы к встрече. Нет лишнего волнения. Вы творчески спокойны. Уже хочется репетировать! И начинается новый этап в профессии режиссуры. Войти, сесть за стол. Напротив артиста. И вы уже имеете право их вести за собой. Вы можете ответить спокойно на любой вопрос, потому что сочиненный вами роман дальше, объемнее анализа. И вы погружаете артистов примерно в тот же процесс, который сами прошли.

Я, например, всегда на первом этапе только этим занимаюсь. Поначалу не люблю деклараций, экспозиций, почти не касаюсь замысла, не рассуждаю о повороте на сегодняшний день, отдельно стараюсь этими проблемами не заниматься... Максимально все знать, чтобы, придя к артистам, отбросить знание. Важно знать ЧТО. И не бояться признаться коллективу, что не знаешь КАК. Наоборот, сделаешь вид, что все знаешь, и при малейшем промахе навсегда теряешь уважение.

Я всей своей жизнью сделал одно открытие: самое важное — это воспитать в себе импровизационный путь репетиций. И чем больше живу, тем больше это понимаю. Режиссерский талант — это способность создать вокруг себя импровизационную атмосферу. Я ишу в себе эту импровизационную природу всю жизнь!» [2, с. 384].

Георгий Александрович считал, что в начале работы необходимо обращать внимание на локальные обстоятельства, на частности. Прежде всего изучить обстоятельства,

жизнь и вместе с артистами исследовать логику автора и, пройдя этот этап, сворачивать исполнителей на возникшее в результате домашнего анализа решение режиссера. Тогда толкование происходит невольно и актеры уже осведомлены, психологически готовы к восприятию. А без этого зерна падают на асфальт. Лишь когда артисты прошли весь путь, когда они погружены в отбор обстоятельств, когда они с режиссером на одном уровне понимания отношения к материалу, тогда они невольно подходят к решению. Они существуют в логике рассуждений, в действии, в названии. Они предощущают результат, повороты, понимают, почему толкование этого события именно такое, и готовы к поиску меры условности.

Возможно, на первый, поверхностный взгляд покажется, что методология, предложенная Товстоноговым, чересчур проста, порой схематична. Однако это не так. Поэтому что каждый параметр, каждый элемент, предложенный Товстоноговым к изучению, сам по себе, вне личностной причастности художника, творца, ровным счетом ничего не значит.

Возможно, покажется, что методология универсальна, безупречна, идеально применима для всех и каждого, однако, совершенно очевидно, что и это не так. Сам Товстоногов понимал и говорил, что, допустим, работая в провинциальном театре, невозможно целиком и полностью провести всю работу методологически идеально. Однако самое главное — это стремление создать живой процесс взаимодействия на сцене, стремиться каждую репетицию превращать в совместный поиск. Бывает у каждого режиссера, что ничего не получается, но речь идет о намерении. Конечно, требуется отлично подготовленная труппа. Нужно прекрасно понимать, что Товстоногов творил и мыслил как главный режиссер, как художественный руководитель театра, задачей которого было создание творческого коллектива единомышленников. И нужно понимать, что требуются огромное количество времени, а также колоссальные затраты духовных и физических сил, прежде всего на воспитание такого коллектива. И, конечно, возникают сложности и вопросы в отношении использования всей подробно разработанной методики в наши дни. В современном театре, когда режиссер зачастую приходит в театр на одну-две-три постановки, когда режиссеры, как правило, кочуют из театра в театр и, как следствие, не имеют опыта воспитания коллектива, да, собственно, и необходимости такой не имеют, — в наши дни, когда театр перестает быть «домом» и становится чем-то другим, многое из того, что предлагает Товстоногов, может показаться ненужным. Но история отечественного театра учит нас, что русский театр мыслим только как театр-дом. И только в постоянном обучении артиста есть его становление и развитие, и здесь можно вспомнить Александра Николаевича Островского, который говорил, что ни одно училище не выпускает готовых артистов, оно выпускает учеников, способных ими стать. Однако вопрос заключается в том, учит ли нас история?

«Гинкас: Вы говорите, что имя Товстоногова сейчас звучит глуховато. Для меня это неожиданно. Я думаю, это происходит потому, что в который раз наступило время шарлатанов и шаманов. А он терпеть не мог шаманов и шарлатанов. Для нас в студенческие годы главные слова были: «профессионально, непрофессионально». Он был, конечно, гений, но верил в рукотворность. Любимыми его выражениями были «построение сцены», «роль выстроена», «спектакль сделан», «сцена построена», «не построена». Дух подчинялся ему. Вдохновение контролировалось расчетом. Такая вот принципиальная разница с нынешним «одухотворенным» временем, когда мы так любим спиритические сеансы и всякую другую возвышенную чушь» [1, с. 71].

Самое главное для создания живого и волнующего спектакля — это живой творческий процесс работы с артистом. Он зависит от следующих условий:

1) подготовленности режиссера к встрече с артистами, подробного интеллектуального анализа и сочинения «романа жизни»;

2) способности режиссера заразить, увлечь, возбудить, зажечь, взволновать артиста образным решением и проблематикой будущего спектакля, рассказать о них ярким зрелищным языком в волнующем диалоге;

3) колоссальной работы, способности к восприятию и отдаче от самих артистов;

4) импровизационного, этюдного поиска внутри замысла спектакля. Необходимо, чтобы процесс создания спектакля был живым от начала и до конца. Понятно, что сам метод Товстоногова предполагает некие идеальные условия, такие как труппа с бесконечно одаренными артистами, наличие учеников и последователей, веры в режиссера. Понятно, что даже сама театральная система за прошедшие годы сильно изменилась, что на смену цензуре политической пришла цензура коммерческая, вместо цензора-чиновника появился цензор-продюсер. Все это так, но важно другое. Важно любить совместное творчество с актером, важно владеть профессиональным инструментом режиссера — методом действенного анализа во всей его полноте. И, как бы ни отрицал теорию самовыражения Товстоногов, но она вкладывается им в изначальный подход к театру, к системе Станиславского, которую Георгий Александрович предлагал расшифровать каждому для себя индивидуально, найдя к ней личный подход, подход художника, и тогда начинать творить. И понять, несмотря на перемену в обстоятельствах нашей жизни со времен творческого расцвета Товстоногова, а уж тем более со времен Станиславского, что психофизические законы, по которым живет человек, не меняются. Меняются обстоятельства. И потому важнейшие их открытия в области работы режиссера с актером не должны быть нами забыты ни в коей мере.

Наша задача сейчас попытаться как можно глубже окунуться в открытия, совершенные Станиславским и так подробно переработанные Товстоноговым, для того чтобы переосмыслить их, для того чтобы открывать и открывать для себя непознанную, загадочную, божественную природу человека. Совместное творчество актера и режиссера есть самый главный ключ к работе над любым спектаклем. Это не снимает с режиссера обязанности углубленной и скрупулезной разработки материала пьесы. Наоборот, если подробно изучена пьеса, если как можно более точно определены действие, событийный ряд, отобраны предлагаемые обстоятельства, если найден живой и волнующий художественный образ спектакля, тогда живой и непосредственной будет его работа с артистом. Понятие действенности театра для Товстоногова незыблемо и непоколебимо, нет действия — нет и театра! При всей разработанности методики удивительно, с какой легкостью Товстоногов может отказаться догматически использовать ее, воздействовать на актера не понятийно, не рассудочно, а пытаться увлечь и разбудить его воображение, фантазию, разбередить эмоциональную природу актера, помочь ему совершить волшебный акт перевоплощения. Удивительно, что при всей внушительной конструкции методологии, которой следовал в своем творчестве Георгий Александрович, главным он все-таки считал импровизацию, т. е. метод нужен ему не сам по себе как таковой, а всего лишь как средство пробудить человека к творчеству!

«Искусство — такая область, где все равно остается огромное пространство необъяснимого, неизведанного, и сказать, что мы здесь найдем пути, которые помогут нам остановить время, было бы преувеличением. Мне достаточно, что я разбудил, взбудо-

ражил ваше сознание. Беспокойство повысит вашу требовательность к тому, что вы делаете. Большой задачи в этом плане я перед собой не ставлю. Невозможно ответить на вопрос: «Как создавать произведения искусства?». На него еще никому не удалось ответить, даже Льву Толстому. Если бы у меня была готовая формула, было бы гораздо проще, а так как формулы нет, то задачу свою я вижу в том, чтобы в ходе беседы вместе с вами осмыслить какие-то вещи, которые меня волнуют, передать свое беспокойство вам» [4, с. 29].

Литература

1. Георгий Товстоногов. Собираемый портрет. Воспоминания. Публикации. Письма. СПб.: Балтийские сезоны. Издатель Е. С. Алексеева, 2006. 528 с.
2. Георгий Товстоногов репетирует и учит / лит. зап. С. М. Лосева. СПб.: Балтийские сезоны, 2007. 608 с.
3. Малочевская И. Б. Режиссерская школа Товстоногова. СПб.: СПбГАТИ, 2003. 160 с.
4. Товстоногов Г. А. Беседы с коллегами: попытка осмысления режиссерского опыта. М.: СТД РСФСР, 1988. 528 с.
5. Товстоногов Г. А. О профессии режиссера. М.: ВТО РСФСР, 1965. 355 с.

Статья поступила в редакцию 12 апреля 2011 г.