1989г. **П.Ершов**

В.О. ТОПОРКОВ И МЕТОД ФИЗИЧЕСКИХ ДЕЙСТВИЙ

"ЛЮБИ ИСКУССТВО В СЕБЕ, А НЕ СЕБЯ В ИСКУССТВЕ"

В подзаголовке - этический девиз - противопоставление К.С.Станиславского (Собр.соч., т.З, стр.244). На первый взгляд это противопоставление можно понять просто: работая в театре, актер увлечен и озабочен либо СМОУТВЕРЖДЕНИЕМ, либо ИСКУССТВОМ, как таковым. Одно - любовь К СЕБЕ в искусстве, другое - любовь К ИСКУССТВУ в себе.

Но простота эта обманчива и иллюзорна.

Утверждать себя в театре можно самыми разнообразными путя­ми и средствами широкого диапазона. От родственных связей, зна­комств, рекламы, уменья получать хорошие роли, от угождения зри­телям любой ценой до добросовестного труда,- создания доброка­чественных и даже высококачественных произведений, до хорошего исполнения больших и трудных ролей. Ведь и оно может служить средством самоутверждения актера.

С другой стороны - если бескорыстная любовь к искусству не реализуется в значительных произведениях, то цена ей невели­ка, да и ее существование сомнительно. А в подлинном произведе­нии любого рода искусств художник всегда утверждает СВОЕ, толь­ко ему присущее восприятие человека, мира, истины, как таковой. Разве это не примеры самоутверждения художника-артиста?

Так практически почти ускользает граница между противопо­ложностями мудрого девиза Станиславского.

Пока человек ничего не умеет и не делает, неизвестно, что он любит и к чему стремится. Поэтому неизвестно, кто из только что принятых на первый курс театральной школы будет больше лю­бить себя в искусстве, а кто - искусство в себе. Обычно это также неясно и в отношении молодых актеров в первые годы их про­фессиональной работы. Да и у зрелых артистов это на лбу не на­писано.

Но с годами картина все же постепенно выясняется.

Когда и в какой мере актер УСПОКАИВАЕТСЯ в искусстве? Если оно - средство достижения целей (общественного положения, звания, благосостояния и пр.), то как только цель (близкая или далекая) достигнута, средство делается ненужным. Оно уже выпол­нило свое назначение. Пропадет и интерес к нему. Точнее: доста­точно его повторное применение для поддержки и укрепления дос­тигнутого, но не нужны ни риск совершенствования, ни развитие, ни даже накопление. Усвоенного и проверенного практикой доста­точно.

В.О.Топорков любил повторять мысль Станиславского: актер чувствует себя на сцене хорошо в двух случаях - либо, когда он оперирует хорошо отработанными штампами, либо, когда он живет подлинной жизнью творящего художника. В первом случае - любовь к себе в искусстве, во втором - любовь к искусству в себе. Пер­вое характерно для успокоившихся, второе - для не успокоившихся.

К.С.Станиславский до конца дней своих не успокоился. В стремлении к идеалу нет предела совершенства, невозможно и са­моуспокоение. Всегда нужно еще лучше, еще совершеннее и все бо­лее и более нужно. Чем больше достигнуто, тем шире перспективы новых достижений.

Станиславскому перевалило за 60, когда он открывал и соз­давал метод физических действий - возвел "систему Станиславско­го" на качественно новую ступень конкретности, точности и целос­тной стройности. Метод этот не отменяет "систему", а коренным образом совершенствует ее, переставляя-с головы на ноги. Но и само открытие метода не удовлетворяло его. Он требовал и предви­дел дальнейшие усовершенствования, уточнения и конкретизацию закономерностей психотехники актерского искусства. По словам В.О., К.С.Станиславский говорил: "МХАТ нужно закрыть, всех актеров - в школу; после этого мы будем выпускать каждый месяц но­вый высокохудожестввнный спектакль..."

Открывая новый объективно обоснованный и по сути своей материалистический путь к воплощению жизни человеческого духа, путь приближения к идеалам искусства переживания, создатель "системы" естественно обратился, прежде всего, к своим многолет­ним соратникам - артистам МХАТа. Они должны были лучше, чем кто бы то ни было, понять и усвоить новое, предложенное им. И они, вероятно, поняли и усвоили (во всяком случае, некоторые из них) Но, увы, новое им было НЕ НУЖНО. Они достигли всеобщего призна­ния и высокого общественного положения многолетним использованием средств прежней "системы Станиславского" и успокоились.

ЕДИНСТВЕННЫМ не успокоенным оказался В.О.Топорков.

Он недавно поступил в МХАТ, хотя давно завоевал прочное положение и широкую известность в Москве; само приглашение в труппу самого прославленного театра, казалось бы, давало основание успокоиться. Он пришел к Станиславскому совершенствовать свое мастерство - учиться. Так он оказался ЕДИНСТВЕННЫМ облада­телем завещанного Станиславским метода. Метода, не как набора отвлеченных принципов, благих пожеланий и теоретических рассуж­дений, а метода как способа и средства практически работать на основе определенных творческих принципов и теоретических обоснований, метода воспитания и профессионального обучения актера, метода работы актера над ролью и над собой, работы всего твор­ческого коллектива. И во всех случаях - не для себя в искусстве, а для искусства в себе.

В.О.Топорков никогда актерскому мастерству по "системе Станиславского" не обучался. И он же стал не только ближайшим учеником Станиславского, но и самым компетентным знатоком его школы, ярким ее пропагандистом и распространителем.

В 1944 году он задумал набрать курс в Школу-Студию МХАТ и провести все четырехгодичное обучение и воспитание по методу фи­зических действий. Тогда он и меня пригласил принять в этом учас­тие. Курс был набран. Одним из принятых был О.Н.Ефремов - созда­тель театра "Современник" и теперешний главный режиссер МХАТа. Но после набора не прошло и года, как В.О. заболел обострением туберкулеза и был вынужден уехать на лечение. Был назначен дру­гой руководитель курса; о методе физических действий речи быть уже не могло, и я расстался со Школой-Студией. Так начинание В.О. Топоркова было пресечено болезнью.

Но В.О.Топорков не успокоился. В 1949 году произвела сен­сацию его книга "Станиславский на репетиции", рассказывающая о практическом применении метода физических действий. Что же каса­ется теории и научных обоснований, то не случайно В.О. до конца дней своих дорожил непосредственными контактами с П.В.Симоновым, в те годы молодым профессором физиологии, а ныне членом-коррес­пондентом АН СССР и директором "Института высшей нервной дея­тельности и нейрофизиологии". П.В.Симонов - ученый, тоже из числа не успокаивающихся. Может быть, "не успокаивающимся" во­обще свойственно тянуться друг к другу?...

Школу актерского мастерства я прошел у В.О.Топоркова в "Студии А.Д.Дикого". В предисловии к моей первой книге "Техно­логия актерского искусства" (предисловие ко второй книге "Ре­жиссура как практическая психология" писали О.Н.Ефремов и JI.B. Симонов) В.О.Топорков пишет: "Годы моей работы в этой студии совпали с моими первыми уроками у К.С.Станиславского. Естествен­но, что в своих занятиях со студийцами (особенно во время рабо­ты над спектаклем "Бедность не порок" где П.Ершов с успехом иг­рал одну из ведущих ролей), я старался преподать исполнителям и внедрить в их сознание основные принципы учения Станиславского"

(изд. ВТО, М, 1959).

Внедрение это происходило не только на практических репе­тициях, но и на общих собеседованиях. Помню в начале этого внедрения такое, например, собеседование:

В.О, задает вопрос: "Что это за профессия - актерское ис­кусство? Что такое - "актер"? Постепенно он подвел к выводу - актер должен что-то определенное ЗНАТЬ и УМЕТЬ.

Что это значит: "знать и уметь"? Ответ - должен быть МАСТЕРОМ.

- "Мастером чего?" Спрашивает В.О. Пауза. Вопрос трудный. Мас­тером игры? Мастером переживаний?...

- Я не очень уверенно отвечаю: мастером ДЕЙСТВИЙ. (Ведь это не первая встреча с В.О., и я кое-что уже понял). В.О. не удовлет­ворен.

- КАКИХ?

-Я, чуть более уверенно - ФИЗИЧЕСКИХ...

- В.О. - точнее! -Я - ПРОСТЫХ.

Итак, актер есть мастер простых физических действий.

Метод, который внедрял в нас В.О., назывался: "МЕТОД ПРОС­ТЫХ ФИЗИЧЕСКИХ ДЕЙСТВИЙ".

Потом слово "простых" показалось опасно соблазнительным (не упрощается ли им метод сложный и трудный?). Его выкинули. Ведь действовать нужно и можно, выполняя самые сложные дела.

Потом показалось соблазнительным и слово "физических" (разве действия только "физические"?). Выкинули и это слово. Ведь действие присутствует не только в физической работе, по­добной перетаскиванию тяжестей.

Теперь никаких соблазнов и упрощений. Получилось, с лег­кой руки успокоившихся в искусстве, то, что в театральном оби­ходе называется "Метод действенного анализа".

Но само название это звучит, мягко выражаясь, странно. Ведь всякое творчество есть синтез, интеграция - нечто противо­положное анализу и дифференциации, которые характерны для науки. "Действенный анализ" к ней никакого отношения не имеет, в отли­чие от метода Станиславского, чему свидетельство - изданная Академией наук книга П.В.Симонова "Метод К.С.Станиславского и физиология эмоций" (М, 1962 г.). В ней метод физических действий служит уточнению физиологических закономерностей.

Так, вместе с водой соблазнительных слов, выплеснули ре­бенка - едва родившееся великое открытие великого Станиславско­го. Между тем, в "простом" и "физическом", если понимать их как следует, нет ничего ни опасного, ни соблазнительного. Любое про­изведение любого искусства состоит из определенных простейших элементов, в нем необходимых и выполняющих существенное назна­чение (художественная литература состоит из простых слов, музы­ка - из простых звуков гаммы, живопись - из комбинации цветов солнечного спектра и т.д.). Так - с опасной и соблазнительной "простотой".

Еще проще с "физическим". Пока речь идет о действиях, она неизбежно идет и об их психической обусловленности. Поэтому вся­кое действие человека есть действие психофизическое. Но от его физической стороны можно отвлечься, как от чего-то второстепен­ного по значению. Но действие при этом лишается конкретности и предметности, хотя актерское искусство, как и всякое другое, требует того и другого.

"Метод действенного анализа", абстрагируя действие от его конкретного, реального содержания, предстает, в сущности, как рекомендация в работе актера РАЗГОВАРИВАТЬ о действиях, не ут­руждая себя заботой о том, что реально, конкретно и вещественно имеется в виду. Эти разговоры В.О. уподоблял разговорам о "меди­умической энергии" в Плодах просвещения" Л.Толстого. Позиция, удобная для успокоившихся...

Тут мне на память приходит история с "действием", не лишен­ная, как мне кажется, юмористического интереса. В 1943 году пос­ле работы во фронтовом театре, я был принят в аспирантуру ГИТИСа. Моим руководителем был назначен высокообразованный эрудит, режис­сер МХАТа В.Г.Сахновский. Он спросил меня: "Какой темой Вы хоти­те заняться?" Я ответил: "Действием". "Прекрасно! Великолепная тема!" - ответил В.Гр. Прошло некоторое время. У меня возник во­прос, с которым я и обратился к руководителю: "А что это такое - "действие"? Как определить это понятие?". В.Г.Сахновский выдер­жал паузу, подумал и ответил: "Это определить невозможно. Так же как невозможно определить, что такое "жизнь" и "душа". Значит, мне предстояло изучать то, что не может быть определено. Проще - неизвестно что... Хотя говорить о действии можно, упомянув и Аристотеля, и В.М.Волькенштейна...

В.Г.Сахновский скончался. Руководителем мне назначили за­мечательного артиста и режиссера, обаятельнейшего человека Ю.А. Завадского. Но он не был расположен к теоретическим проблемам, и мы больше делились впечатлениями о творениях гениальной бале­рины Улановой.

Время шло. Мне предстояло доложить кафедре тезисы подго­тавливаемой диссертации. Я написал. Их оказалась почему-то 99(!). Кафедра собралась. Мой руководитель отсутствовал. Пока я читал 99 тезисов, я по сторонам не смотрел. Кончил. Поднялся крик. На меня нападали. Особенно горячо Н.М.Горчаков. Защищал Б.И.Ростоц­кий. Б.Е.Захава (зав. кафедрой) занял позицию промежуточную. Он прекратил дебаты, как он выразился, "конструктивным предложени­ем": "Пусть тов. Ершов возьмет один первый тезис и его докажет". Тезис этот гласил: "Действие есть материал актерского искусства". Так и возникла диссертация "Проблема материала в актерском ис­кусстве", в которой на 420 страницах машинописного текста дока­зывалась истина, казалось бы, не нуждающаяся в доказательствах. Ну разве это не юмор?..

В.О. любил поговорку: актер подобен велосипедисту - либо движется вперед, либо лежит на боку. В.О.Топорков никогда не ле­жал на боку. Он был не только великолепным артистом-художником, но и виртуозным мастером простых физических действий. Это значит: он знал практически, что такое действия - от самых ярких, дли­тельных и грубых до самых мельчайших, тонких и тончайших. Он знал, как из самых простых слагаются самые сложные и как самые сложные могут быть разложены на простейшие. Он умел ткать из ши­рочайшего диапазона действий ткань логики образа - логики всегда целеустремленной, уникально своеобразной и бездонно содержатель­ной, как содержательно всякое подлинное творение искусства.

Но психотехника простых физических действий сама по себе в работе над ролью не занимала его. Он настолько владел ею, что она ушла в его подсознание, как в подсознание нормального чело­века входят уменья ходить, говорить, выражать свою мысль слова­ми - все то, чему люди обучаются в раннем детстве. Поэтому ткань действий в роли, их логика, их рисунок или партитура, создавае­мые на репетициях, были для Топоркова всего лишь основой, карка­сом, рисунком, или костяком ТВОРЧЕСКОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ на спектакле -"сегодня, здесь, сейчас". А в импровизации этой В.О. всегда и при малейшей к тому возможности стремился НАСТУПАТЬ, ВЛАДЕТЬ ИНИ­ЦИАТИВОЙ, что называется "владеть сценой", как если бы она была написана автором именно для него. Психотехника такой наступательности заключается в возрастающей активности воздействий на парт­нера с определенной позитивной целью. В.О. всегда стремился до­биться от партнера чего-то ВПОЛНЕ ОПРЕДЕЛЕННОГО. В этом воплоща­лись устремления, побуждения, цели, интересы, а далее - и идеалы создаваемого им образа - вся позитивная программа его жизни. Зритель видел рисуемую простыми физическими действиями жизнь человеческого духа, всегда своеобразную, сложную, как будто бы заданную автором, но в действительности создаваемую артистом средствами логики простых физических действий.

Вот как В.О. читал, например, воем известную басню "Осел и соловей". Обычно, "уставившийся в землю лбом" осел рисуется равнодушным слушателем соловья и глупым педантом, рекомендующим учиться пению у петуха. Осел В.О.Топоркова, наоборот - утончен­ный меломан, любитель пения. Потрясенный услышанным, он востор­женно хвалит соловья. Но он, кроме того, еще и мечтатель: проде­монстрированное высокое мастерство может быть еще и усовершенс­твовано. Мечта эта звучит как ужасное и чрезвычайно досадное со­жаление: "А жаль, что не знаком ты с нашим петухом!" Такова вос­торженная доброжелательность инициативы Осла. Неожиданное толко­вание старой басни осуществлено простым поворотом логики дейст­вий ее главного героя.

Впрочем, описать содержание образов, которые создавал В.О. так же невозможно, как невозможно передать словами содержание любого подлинно художественного произведения...

Но в творениях В.О.Топоркова обнаруживается одна любопыт­ная деталь .диалектики творческого процесса: чем проще представлялись артисту основы роли - ее скелет, рисунок, каркас - тем бо­лее поражало богатство того, что строилось на этой основе импро­визируемой инициативностью - что покрывало живой плотью скелет, наполняло живописью рисунок. О Биткове в "Последних днях" он го­ворил: "Что же здесь трудного? Подслушивай и подгладывай". О Береете в "Платоне Кречете" - хозяйничай, наводи порядок - вот и все. Об Оргоне в "Тартюфе" - боготвори Тартюфа - вот и все. О Круглосветове в "Плодах просвещения" - разоблачай наивное неве­жество - вот и все. О Чичикове в "Мертвых душах" - умей торго­ваться, покупать по-дешевке. И действительно, во всех этих ро­лях он только это и делал. Но - как! Он пронизывал и пропитывал каждую роль импровизируемой инициативностью, позитивными насту­пательными целями. От них - многообразие оттенков поведения в логике простейших действий каждого и бездонная содержательность этих логик.

Еще один пример диалектики в искусстве В.О.Топоркова. Он говорил: "Если бы меня просили - сформулируйте предельно кратко, что вам дал Станиславский, я бы ответил: он освободил меня от заботы о чувстве. До встречи с ним меня всегда преследовала за­бота: придет ли сегодня в надлежащий момент (например - при вы­ходе на сцену) надлежащее чувство? Теперь даже мысль об этом не возникает".

Кто видел В.О. на сцене, может свидетельствовать: повышен­ная, вполне искренняя эмоциональность - одна из отличительных особенностей его искусства. Она - следствие увлеченности делами и заботами роли, следствие усвоенной сверхзадачи, которая в осно­ве своей всегда проста.

Именно поэтому работы В.О. в кино малопоказательны. В цен­тре театрального искусства, как такового - актер. А в его искус­стве главное - сверхзадача, убедительность стремления к которой обеспечивается, в сущности, импровизационностью. Так понимал те­атр В.О.Топорков, вслед за К.С.Станиславским. Актер строит сквоз­ное действие - его развитие, композицию действий. На сцене все остальное - только фон, более или менее помогающий или мешающий актеру. В кино от актера требуется только достоверность во мно­гих и разнообразных сценах и эпизодах развивающегося сюжета. Строя киноповествование, режиссер монтирует их композицию и раз­витие зрелищности фильма в целом. Она может быть более или менее содержательной и выразительной в зависимости от того, насколько кинорежиссер сумеет использовать все, что может быть снято на пленку. Поэтому в кино отличительные особенности В.О.Топоркова ­артиста и мастера в сущности не могут найти себе применения. Он - актер театра, как такового, при самых высоких требованиях к нему. А в кино "сегодня, здесь, сейчас" отсутствует. Театр - зрелище. Но - зрелище жизни человеческого духа. Тогда в центре его актер. Современные режиссеры нередко забывают об этом и пытаются (иног­да с успехом) вытеснить актера зрелищностью оригинальной упаков­ки пьесы на сценической площадке. Так случалось, например, в те­атре на Таганке... Не свидетельствует ли это пренебрежение к ак­теру о некотором застое или даже упадке в актерском искусстве и в театральном образовании?

Известный в театральной педагогике многолетний ректор ГИТИС М.А.Горбунов отличался необыкновенной прямотой и искренностью, в которых я убедился при личном общении с ним. По рассказу очевид­ца однажды на ученом совете, посвященном приемным экзаменам, он произнес такую многозначительную и предостерегающую фразу: "В нашем деле прием - это самое главное, потому что каких принимаем, таких и выпускаем". Фраза была принята веселым оживлением... Но, увы, дело обстоит, может быть, и хуже. Не слишком ли часто при­нимают юных мечтателей и романтиков, а выпускают холодных цини­ков и ремесленников, склонных успокаиваться после самых скромных достижений на путях любви к себе в искусстве?

Такова горькая расплата за пренебрежение к профессиональ­ному мастерству, перспективу развития которого открыл К.С.Стани­славский и олицетворением которой был Василий Осипович Топорков.