

ХУДОЖНИК И ВРЕМЯ

РАЗГОВОР ПОСЛЕ ПРЕМЬЕРЫ

ПОИСК ПОДЛИННОСТИ

— Евгений Александрович, заинтересованность зрителя в происходящем на сцене во многом связана с узнаванием. Жизнь, созданная в спектакле, должна быть принята зрителем как близкая ему, его собственной жизни. Какие требования это предъявляет к актеру? Что, на ваш взгляд, рождает доверие зрителя?

— Актерский талант! Талант не одного актера, а целого ансамбля, коллектива единомышленников, людей, занимающихся своим делом. Внешнее сходство, характерность, даже характер — этого мало. Доверие возможно настолько, насколько художник сам в состоянии прожить эту жизнь, насколько он способен перенести на сцену «жизнь человеческого духа» во всем ее объеме.

В этом огромная доля работы художника в театре. В этом уникальность профессии актера. Материал необъятный. В свое время Станиславский и Немирович-Данченко просили актеров: сыграйте не всю роль, сыграйте хоть что-то. Но ведь и это «что-то» присутствует далеко не всегда. Здесь задача особой сложности, речь идет о подлинности в передаче «жизни человеческого духа».

Поиск подлинности побуждает актера к непрерывным размышлениям, к постоянному анализу своих ощущений в самых странных порой обстоятельствах.

Иногда подлинность путают с искренностью, правдивостью. Это совсем не одно и то же. Быть искренними, правдивыми на сцене теперь умеют почти все, а вот подлинности, на мой взгляд, все еще крайне редка.

Подлинное искусство — это всегда предельное раскрытие непосредственных жизненных впечатлений, глубокая взволнованность художника жизнью. Материал подлинного искусства не может быть вторичным. Этот материал — жизнь как она есть.

К сожалению, сегодня в театре много «переводных картинок», современных диалогитов. Все как будто понимают терминологию, все образованы, но все-таки удивляются: «Как же жизнь переносится на сцену, это что ж будет?» Термины едины, а понимание разное.

Я думаю, если за весь спектакль актеру удалось хотя бы несколько мгновений подлинности, то роль можно считать состоявшейся.

— Но откуда берутся эти «переводные картинки», ходячие театральные штампы? Вероятно, меньше всего можно заподозрить людей в сознательном плагиате, в «злом умысле» использовать чужую находку. Возможно, причина повторов таится в притягательной силе актерских и режиссерских удач!

— Конечно, «злой умысел» здесь ни при чем. Вторичность, по-моему, возникает в искусстве от неумения видеть жизнь, которая сама по себе гораздо многообразнее, богаче и привлекательнее для художника, чем любой набор готовых театральных приемов. Нередко подводит избыток выдумки, если она не «насажена» на логику жизни. Бывают и так называемые «изыски», желание прежде всего сделать что-то оригинальное... Либо режиссер — самовыявонец, тогда спектакль становится внешним, в нем главное — режиссерская трактовка, а не актер. Но это уже другой театр. Я не против него, однако, если мы говорим, что стремимся выразить «жизнь человеческого духа», то это можно сделать только через актера.

— А как помогает вам театральная критика?

— С критикой взаимоотношения трудные, странные. Я не отрицаю, разумеется, ее настоящих удач, но часто она скользит по поверхности, ог-

Новая работа Евгения Евстигнеева — роль Желвина в спектакле «Нина», поставленном О. Ефремовым по пьесе А. Кутерницкого, поражает точностью и глубиной перевоплощения.

Желвин — человек, живущий по законам повседневной бытовой морали. Его идеалы просты: честный труд на производстве, прочная семья, быт, в котором все налажено и благоустроено своими руками. Но именно эта простота и бытовая заниженность идеалов становятся причиной растущего непонимания между ним и его дочерью Ниной.

Артист физически ощутимо дает нам почувствовать отзывчивый мир вещей, дорогих его герою вложенным в них трудом. Предметы подчиняются рукам опытного мастера. Но вот беда! Люди, с которыми жить бы и делить все эти радости, не хотят подчиняться. Не уважают! Вот что обидно! Им, видите ли, еще что-то нужно! Но что! На этот вопрос так и не в состоянии герой ответить себе.

Евстигнеев правдиво и глубоко обнажает перед нами кризис человека духовно неразвитого, не способного к тонкому восприятию изменчивой действительности. Ему больно, но эта боль уже не изменит сложившегося характера.

Разговор с артистом после премьеры начался с роли, но, естественно, затронул общие проблемы профессии актера.

раничивается пересказом содержания спектакля, внешней оценкой, ей не хватает анализа, глубины исследования...

Иногда критика берет на себя роль третьей стороны и вместо доброжелательного тона в разговоре с художником выбирает грубый, необоснованный окрик: «Опомнитесь, вы не туда идете!»

Мы, коммунисты театра, болеем душой за судьбу нашего социалистического общества, нашего искусства. Чтобы мог состояться полезный разговор, критика должна верить художнику. Иначе ни о какой пользе критики не может быть и речи.

— Но существует и зрительская оценка. В театр идут. На спектакли МХАТа почти невозможно достать билеты...

— У зрителя свой способ оценки. Нравится — не нравится, — зритель судит так. И этот способ отнюдь не примитивен.

Мы к критике относимся серьезно и ждем от нее обстоятельного знания нашего дела, участия в едином процессе развития нашего искусства. Критика должна быть доброжелательной, тактичной, даже элегантно, чтобы подсказывать, помогать художнику в его труде, в его постоянном творческом поиске.

Наше искусство очень трудное, очень ранимое. Нельзя изворачиваться между драматургией, критикой, зрителем... Это путь к фальши, профессиональному обману, подделке. Подлинное театральное искусство не терпит лжи ни в пьесе, ни в замысле, ни в роли. Если драматург соврет, если мы соврем, — представляете, какое получится искусство?

Есть еще одна тонкость в искусстве театра. Оно все — на представлениях людей: режиссера, драматурга, актеров. Поэтому необходимо опираться на единые эстетические принципы.

— Мироощущение художника, его видение жизни несет в себе черты индивидуальности. Возможно ли, на ваш взгляд, успешная работа над ролью, если точки зрения актера и режиссера существенно отличаются?

— Это трудно, не знаю, возможно ли. Мне в этом смысле посчастливилось. Я всю жизнь работаю вместе с единомышленниками — людьми, духовно богатыми, широкими, умеющими не только видеть, но и показать жизнь, творчески исследовать ее.

Различия не лежат на поверхности. Это вещи глубокие, тонкие. Мы все люди своего времени. Различия лежат уже в плоскости психологии, в плоскости невысказанного. Камертона в этом нет. Камертон в этом — сам человек, его оценки, его критерии.

— Существует проблема профессиональной замкнутости. Чем настойчивее человек добивается мастерства в своем деле, тем меньше времени и возможностей остается у

него для непосредственных контактов с людьми, не принадлежащими к кругу соратников, коллег. Имеется ли опасность такой замкнутости у актеров?

— Опасность есть. От этого и своего искусства порой не знаешь.

Что такое замкнутость? Это значит, не быть человеком широким, не видеть жизни, не знать толком, что происходит вокруг, чем люди живут. Чтобы этого избежать, нужны встречи с людьми, контакты с разными слоями общества, вечера, обсуждения. Но и этого недостаточно. Жизнь нужно наблюдать вплотную. Актеру необходимы впечатления от непосредственного общения в самой непринужденной обстановке. Сокровенное — вот что надо знать, а это человек не понесет на торжественную встречу с артистами театра.

Не менее необходимо уметь читать газеты, критику, знать современные тенденции развития искусства.

В нашем деле замкнутость особенно опасна, она ведет к застою в форме, в содержании, в творческом методе... Ибо и метод надо приводить в соответствие с вечно меняющейся жизнью. Так я думаю... Иначе неминуем отрыв от действительности, утрата контакта со зрителем. Для театра — это смерть!

— Станиславский вслед за Щепкиным называл театр храмом искусства. Современному ли, на ваш взгляд, это определение?

— Безусловно. Оно не может устареть, потому что не имеет ничего общего с приукрашиванием или забвением жизни. Суть этого определения — в бережном отношении к театру, в отношении к нему, как к святыне.

Театр перестает быть храмом искусства, когда люди не требуют от себя правды, честности, когда говорят: «Что бы я ни сделал, все сойдет», когда любят не театр, а себя в театре, когда не происходит полной самоотдачи. Такое отношение, а оно встречается не так уже редко, обидно.

Театр — подлинный храм искусства, когда он правдиво передает жизнь. Это трепетно, это серьезно — собраться, чтобы выразить «кусочек жизни». Легкого искусства не бывает. Оно всегда трудное, и трудность эта вызывает уважение.

— Самые яркие встречи с людьми, раздвигающие рамки наших представлений, связаны с удивлением. Расскажите, пожалуйста, хотя бы об одной подобной встрече.

— Пожалуй, я не найду такого потрясающего факта, о котором мог бы вам рассказать. Мои факты, они, как четки в руках, перебираются, проходят один за другим, их много... и они действительно всякий раз связаны с удивлением.

У актера такая профессия, он должен уметь подсмотреть, увидеть и выразить.

— В пьесе М. Рошина «Старый Новый год» вы играете Адама Адамыча. Скажите, пожалуйста, в жизни вы видели такого человека?

— Нет. Точно такого не видел. Но у одного — жест, у другого — мимика, у третьего — привычка говорить... Можно сказать, что роль — это арифметическая сумма наблюдений. Но это неверно! Какого бы человека я ни играл, я всегда чувствую, что это я.

Адам Адамыч... Я видел, конечно, какие-то его черты у людей. С одной стороны, он «кирюха», не прочь выпить, и в то же время — «человек с другой планеты», наивный и одновременно хитрый, добрый и требующий от людей доброты: «Что-то вы здесь напутали, давайте жить по-доброму...» Он и плохой, он и очень хороший. Сложный он человек...

Это я, конечно, уже говорю как критик, после того, как сыграл.

— Как вы считаете, представляет ли интерес для актера роль плохо написанная, схематичная? Может ли актер сделать чудо, превратив ее в живую и полнокровную?

— Это вопрос не частный. Если знаешь, что будешь играть, роль получится.

Есть маленькие, эпизодические роли — Вожак в «Оптимистической» или Михуев в «Мертвых душах» — их, кажется, невозможно испортить. Здесь ведет актера сама драматургия.

Но бывают и большие роли, лишь намеченные драматургом, которые становятся открытием театра. Такое открытие происходит, если актер заражен общим замыслом, если есть вдохновение, общий подъем... Это связано с концепцией спектакля, с режиссурой. Если концепция спектакля тебе близка, режиссура интересна, настроение всего коллектива — выпустить хороший спектакль, то роль получится, должна, получится. Если же этого нет, любая роль может не выйти. Это все не так просто. По молодости мы говорим: «Нет плохих ролей, есть плохие актеры». Сейчас на это надо смотреть иначе.

— Оценивая работу актера, часто говорят об актерской изобретательности, о находках. Но иногда эти находки выглядят яркими заплатками. В чем секрет той органичности, с которой подчас удивительные в своей неожиданности «изобретения» ложатся в канву образа?

— Не знаю, что вам и ответить...

— Наверное, опять талант!..

— Да, но талант не только в том, чтобы произнести слова, талант в том, чтобы быть полезным в выражении общего замысла. Нельзя «тянуть одеяло на себя». Только такие находки, которые полезны общему замыслу, являются находками, и здесь можно уже говорить о представлении, а не о переживании. Здесь все должно быть логично. Алогизм может быть в творчестве, в подаче человека, но логика должна присутствовать в замысле, в общей работе.

— И последний вопрос, Евгений Александрович. Какой смысл вы вкладываете в понятие «современный актер»?

— А вот все, что я сказал о нашей профессии, — это и есть, на мой взгляд, ее современные требования.

Роль — это повод для высказывания своих мыслей, своей боли и радости. О современном актере, по-моему, можно говорить тогда, когда профессия наша становится самостоятельной, когда артист вносит в роль себя, свой мир, свое современное понимание жизни...

Беседу вел
Дмитрий МЕРКУЛОВ.