

✓ Андрей
ГОНЧАРОВ,

народный артист РСФСР,
главный режиссер
Московского академического
театра имени Маяковского

В сегодняшней работе наш театр исходит из этого главного требования, вне которого искусство попросту немислимо. С удовлетворением я вспоминаю свои встречи с Б. Горбатовым, А. Корнейчуком, А. Арбузовым, А. Салыньским, В. Шукшиным, В. Быковым... Во время спектаклей по пьесам этих авторов в зале возникал какой-то особый настрой, какой-то необычайный эмоциональный накал.

Лишь недавно я получил научное обоснование его происхождения. В этом мне помогла встреча с известным нашим психологом профессором П. Симоновым. «Я вначале думал, — говорил он, — что, чем полнее, богаче тонкими оттенками внешнее выражение того или другого чувства, тем большей заразительностью оно будет обладать. Оказалось, что такой корреляция как правило, вообще не существует. Реакция зрителя, его сопереживание зависят прежде всего и главным образом от того, в какой мере он разделяет или не разделяет поводы, по которым актер огорчается, радуется, приходит в отчаяние, ярость и так далее. Прежде всего человек реагирует на повод. Если я не могу разделить повод, по которому вы плачете, то как бы вы ни плакали, как бы искренни ни были ваши слезы, я с вами вместе не заплачу». Вот чисто научное подтверждение важности современной актуальной, близкой зрителям темы сценического произведения. Никакая психотехника или биомеханика не спасет спектакль, в котором зрители не могут почувствовать мысли героев, разделить, а

значит, и воспринять их эмоциональное состояние.

В конечном итоге интерес к спектаклю определяется плотностью новой художественной информации на единицу времени, проведенного зрителем в зале. Для меня в этой формуле основное, главное — это понятия «новая» и «художественная». Вторичная информация никому не интересна, нехудожественная может быть получена где угодно — в газете, по радио, на лекции, только не в произведении искусства. ✕

✕ Искусство всегда тенденциозно, искусство не может быть беспартийным, бесстрастным. Простая фиксация явлений жизни никому не нужна. О чем мы хотим говорить с залом, за что дерется театр, что утверждают его спектакли и что отрицают — в этом выражена партийность художника.

Но если мы хотим активно участвовать в процессе формирования сознания поколения, утверждать лучшие качества человека, страстного борца за коммунистические идеалы, то должны владеть современным сценическим языком.

Понятие «современный театр» включает в себя множество смысловых оттенков: это и подлинно современный, и модный сегодня, и перспективный, и манерный. Понятия путаются, подменяют друг друга. Для того чтобы не заблудиться в лабиринте сегодняшнего театра, нужны верный компас, ясное понимание направления развития нашего искусства, умение определить прогрессивность тех или иных тенденций. Это не под силу одному человеку. Это наша общая задача, задача не только практиков, но и теоретиков театра, кото-

ВЧЕРА В ЗАВТРА

рые, кстати говоря, пока что весьма неохотно работают над ее решением.

Для себя я ищу этот компас в том главном и единственном, что отличает театр, — в его способности осуществлять непосредственные контакты человека с человеком. Театр постоянно ищет формы сближения сцены и зала, ищет возможности разговора со зрителем с глазу на глаз. И вести этот разговор способен только один из множества людей, создающих спектакль, — это артист. Все мы лишь его незримые помощники и советчики. Поэтому вопросы актерского творчества волнуют меня сегодня больше всего. С ними связана такая, например, важнейшая проблема, как проблема положительного героя. Я представляю себе, что современный герой должен воплощать в себе все лучшее, что создано человечеством. Он способен пожертвовать личным, своими благами ради великой цели, великой идеи — таков наш герой. И пусть не каждый зритель обладает подобными качествами, абсолютно все любят человека именно таким. Реализовать на сцене эту мою мечту способен только современный артист. ✕

Я постоянно подчеркиваю «современный», ибо могу засвидетельствовать, что только за время моей работы в театре претерпели значительные изменения принципы актерского творчества, и то, что вчера было ново, ярко и интересно, сегодня подчас здорово пахнет нафталином.

Я вспоминаю о школе К. С. Станиславского и прежде всего думаю о ее движении, о различных «системах

игры», порожденных его системой.

В конце 20-х годов под одной крышей с МХАТом, только с другого входа, на Малой сцене, новое поколение артистов — Хмелев, Добронравов, Степанова, Андровская, Яншин — играло уже несколько иначе, чем старшее поколение. Я не говорю о четырех отпочковавшихся студиях Художественного театра — сколь несхожи все эти дети одних родителей! А Театр имени М. Н. Ермоловой, он ведь начинался как 5-я студия МХАТа. Но его руководитель — мой учитель А. Лобанов, человек поразительного таланта, — открывает новую грань исполнительских возможностей актера и за счет более подробного существования на сцене жизни человеческого духа обогащает «систему» учителя, предвосхищает многое в современной школе актерского мастерства. И, наконец, сегодняшний театр «Современник», который целиком вышел из академии Художественного театра, играет иначе, чем его учителя, хотя исповедуют ту же школу и систему.

Все эти творческие поиски способов образного осмысления жизни в сценическом искусстве предполагают прежде всего размышления о человеке, адресованные человеку в зрительном зале и передающиеся ему через человека — артиста на сцене.

✕ Годы поисков привели к тому, что сегодня сложился новый тип современного артиста, артиста думающего, артиста, способного передать непрерывность процесса существования на сцене.

Вся школа К. С. Станиславского зиждется на непотворимости личности арти-

ста, его человеческого «я».

Когда в изображаемом на сцене образе не присутствует, не видно этого человеческого «я» артиста, работа кажется мне неполноценной. Внешняя характерность, настигнутое, назойливо демонстрируемая залу, уже давно стала атрибутом вчерашнего театра. И не просто ленью, а велением времени объясняется меньшее, чем прежде, применение грима, наклеек, глумоза. Я вспоминаю С. Михоэлса, который еще в тридцатые годы сорвал с себя бороду в короле Лире, чтобы мысли Лира были доступнее и ближе зрительному залу. Непрерывный процесс мысли, который породил такие понятия, как «внутренний монолог», «зоны молчания», необходим для постижения внутреннего мира человека. И мне, режиссеру, надо найти способ вызвать в актере, а затем постоянно контролировать этот процесс осмысления явлений жизни — движение мысли, которое становится главной формой действия и основным выразительным средством современного театра.

✕ Два определения стали для меня основными в репетиционной работе — это «совместить» и «присвоить». Совместить собственные мысли артиста с мыслями и качествами его героя. Помочь артисту присвоить себе предлагаемые обстоятельства произведения, мир, в котором живет действующее лицо. Уже из одного этого понятия, насколько важен масштаб человеческой личности артиста, богатство его внутреннего мира, способность к непосредственному восприятию, иными словами — способность к сотворчеству.

Невольно вспоминаю сло-

ва Вс. Мейерхольда, который на вопрос, «какой человек годится в актеры?», отвечал: «Необходимым свойством актера является способность к рефлекторной возбудимости. Человек, лишенный этой способности, актером быть не может». И дальше: «Возбудимость есть способность воспроизводить в чувствованиях, в движениях и в слове полученное извне задание». Написано в 1919 году, но я и сегодня считаю, что возбудимость — это определяющее качество актера. Правда, многое зависит от того, какая актерская индивидуальность обладает этой способностью к возбуждению. Если это многогранный человек, богатый внутренне, способный увлечь зал созвучием мыслей и чувств, — тогда это современный актер.

Но как часто бывает, что копия выдается за оригинал. Всякая прогрессивная тенденция обычно порождает свою подмену, имитацию. Так направление перерождается в моду. ✕

Еще в 20-е годы К. С. Станиславский жаловался, что театр переживает подменяется демонстрацией переживаний, изображением чувств, сентиментальностью. Сегодня тоже появилось достаточно актеров, владеющих атрибутами современной манеры игры. И тех, прежних, и этих, нынешних, отличает одно: внутренняя пустота. Вместо подлинной заботы личности гражданина, человека и художника по поводу тем и мыслей произведения они пускают в ход порой очень тонко отработанные внешние приемы. Так живой процесс раскрытия внутреннего мира человека подменяется изображением этого процесса. ✕

✕ Я часто видел таких актеров. У них целесообразность и продуктивность мышечного напряжения подменяется «свободой», граничащей с физической разболтанностью и пластической неряшливостью. Зона молчания становится «дыркой» молчания, которая не дышит, а тормозит действие. И, наконец, эта «новая» стилистика порождает скверную манеру «шпентального» реализма, когда из театра уходит вкус к слову, умение произносить слово, когда голос, красивый и звучный, мешает, оказывается ненужным.

Появляются ложная многозначительность и так называемая «интеллектуальность», которые выхолащивают мысль, гасят эмоции, мешают страстному соучастию артиста. А без этого, без способности, как прекрасно сказал М. Ульянов, «пустить себя в разнос», невозможно работать в современном театре. ✕

✕ Да, конечно, главное в актерском искусстве — процесс перевоплощения. Но, мне кажется, сегодня это понятие несколько видоизменилось, обогатилось, если хотите. Сегодня значительно интереснее, а часто даже важнее присвоить себе мысли персонажа, его раздумья о мире, о людях. Чтобы вести на таком уровне разговор со зрительным залом, нужно ощущать себя его частью, жить его интересами, его проблемами. Это касается каждого из участников сложного процесса создания спектакля. Вот почему такое большое, я бы сказал, определяющее значение в сегодняшнем театре приобретают личность художника, чистота его мировоззрения, ясность в понимании путей развития не только своего искусства, но и общества в целом. ✕

11 С. В. Культура, 1976, 20 апреля, № 15
ПУТЬ ИЗ