

В редакционно-издательском отделе ВТО готовится к печати новая книга народного артиста СССР Андрея Гончарова «Режиссерские тетради». Публикуем в сокращении главу из этой книги.

Я не перестаю удивляться, как стремительно, буквально на глазах меняется облик современного артиста. За время моей работы в театре претерпели серьезные изменения принципы актерского творчества, и то, что вчера было ново, ярко и интересно, сегодня подчас здорово пахнет нафталином. Но главная тенденция движения драматического искусства, тенденция все более глубокого постижения внутреннего мира человека, остается неизменной.

Сегодня в зрительном зале сидит умный человек с об-

ширными знаниями, широким кругом интересов, поэтому контакт с ним может возникнуть только в том случае, если его собеседник-актер, находясь на сцене, будет интересен зрителю как личность. Заразительность, обаяние артиста находится сейчас в прямой связи с его духовной значимостью, с богатством содержания его личности, его артистичностью. Вне этого не возникает зрительского интереса к спектаклю вообще. Никакие постановочные ухищрения, никакие самые эффектные решения, никакие дополнительные выразительные компоненты не могут заменить главного — присутствия артиста, гражданина и личности, ведущего диалог с залом.

То, что раньше называлось характерностью, постепенно утрачивает былое значение. У публики все меньшим уважением пользуется лицедейство как таковое. Актер — притворщик, мистификатор, наглоху прячущий себя за гримом, костюмом, за текстом роли, отходит в прошлое. Гражданское присутствие и пристрастие художника к тем или иным явлениям жизни необходимо сегодня. Прикрыть его отсутствие никакой виртуозной актерской техникой не удастся.

Если артист действительно личность, если он человек богат и неординарен, он будет интересен залу, даже если он профессионально не очень оснащен, потому что человеческое богатство уже само по себе артистично. И, наоборот, технологически оснащенный, но духовно бедный человек интереса к себе не вызовет. Закрывается ремеслом, спрятавшись за ним свою человеческую несостоятельность становится все труднее.

Еще А. Д. Попов говорил, что человеческий, духовный облик артиста всегда проступает через создаваемый им сценический образ... И для нас далеко не безразлично, что же это за облик.

Способность выразить себя в сценическом создании — признак истинно современного артиста. Даже если он играет человека, нравственно, духовно ему чуждого, все равно он со своим индивидуальным отношением к герою должен быть виден.

В наши дни все труднее «обмануть» зрительный зал. Лишились былого обаяния ле-

самым интересным, самым неожиданным, самым индивидуально ярким человеком в коллективе. Это закономерно. На творческом вечере Бориса Бабочкина по телевидению показали сразу девять-десять его ролей, и я увидел, что он был самым современным актером из всех ныне действующих. Ярость личного, человеческого и художественного присутствия ощущалась в каждой роли. Играл ли он Чапаева, или Сулова, или старого профессора в «Скучной истории», он присваивал себе чувства каждого героя полностью, и с такой личной эмоциональной силой, мощью духовности существовал в каждой роли, как может только великий актер. Все участники передачи говорили о полноте бабочкинского перевоплощения. А мне было интересно, как Бабочкин присутствует в роли безотносительно к взятой им степени характерности. Именно узнаваемость Бабочкина была поразительна.

Максимальное приближение внутреннего человеческого «я» актера к образу — самое эффективное средство сегодняшнего театра, самый верный путь к контакту со зрителем. Однажды во время репетиции «Дяди Вани» Лобанов вдруг остановил действие и, обращаясь к молодому актеру, игравшему роль Вафли, сказал: «Русский комик всегда должен иметь драматическую интонацию, и ему как человеку только комиковать не гоже. Надо вам почаще беспокоить себя творчески и лично...»

Я часто вспоминаю слова моего учителя: «...беспокоить себя творчески и лично». В его собственных спектаклях всегда содержалось это беспокойство. Для него предельность соучастия в творческом процессе была поистине единственным способом жизни в искусстве.

Если этой мерой оценивать результаты нашего труда, многие процессы, происходящие в сегодняшнем театре, станут яснее, обнаженнее.

Диалог сцены и зала обязательно предполагает и личную эмоциональную затрату актера в его сегодняшнем разговоре со зрителем. Интеллектуализм не адекватен рассудочности. Бесстрастная фиксация взволновать не может. Зритель должен понимать, за

что борется актер, что он утверждает или отрицает. Открытое проявление темперамента, острая схватка с партнерами, накал страстей общественных и личных в выражении конфликта — все это составляет признаки русской театральной школы, русской традиции. И ошибаются те, кто считает эти качества «протрудным этапом», чем-то старомодным и ныне уже не нужным.

Театр прошел много этапов. Нынешний театр — преимущественно мыслящий. И в артисте сегодня привлекает способность заразительно, интересно мыслить на сцене. Это не означает отказа от других средств театральной выразительности. Речь идет лишь о преимущественном интересе к выявлению мысли через образ.

Действенность мысли, личное сопричастие происходящему, способность принять в себя события и идеи спектакля, глубоко взволновать ими — эти актерские свойства сегодня важнейшие. Что отличает артистов, которые вызывают к себе особый, пристальный интерес, таких, как И. Смоктуновский, О. Ефремов, М. Ульянов, М. Неёлова, А. Фрейндлих, А. Джигарханян, Т. Доронина, А. Лазарев, Н. Гундарева? Способность сделать достоянием зала страстную мысль в ее подробности и конкретности. Их мысль действительна, их действие осмысленно и всегда выражает их личную позицию.

Когда А. Джигарханян молчит на сцене — будь то в роли Левинсона в «Разгрома», Старосельского в «Проводах» или Сократа, — зрители вместе с актером погружаются в процесс раздумий, прочтывают духовный подтекст роли.

Самое понятие актерского таланта сегодня меняется, наполняется новым содержанием. Талантливый — это неутомимо стремящийся к новому, смело освобождающийся от вериг прошлого, обладающий энергией постоянного эстетического перевооружения.

Я видел в одной и той же роли двух исполнителей — профессионального актера и ученого, который выступал в студенческом (то есть, по существу, самодеятельном) театре МГУ. Ученый играл интереснее. Уровень мышления профессионального актера в данном случае оказался ниже. А современному зрителю важна не только сама социальная или нравственная проблема, ему важен уровень ее осмысления.

В свое время в студенческом театре МГУ было вообще много ярких актеров. В спектаклях этого коллектива исполнители были подчас увлекательнее, духовно богаче своих персонажей.

Об образе мы судим не по его внешним, легко заметным признакам, нам интересно сегодня «диалектическое единство» актера и героя, по меткому определению А. Д. Попова. А театрально одетые и загримированные люди часто не принимают в себя предлагаемые обстоятельства пьесы и не выражают собственного гражданского, художнического отношения к собы-

тиям. Я считаю спектакль состоявшимся только в том случае, если в нем есть действительная мысль, если актер подробно и тонко проследивает течение мысли, открывает ее тайники и делает их достоянием зрительного зала.

Тонкое психологическое исследование человеческого взаимоотношений продолжает оставаться нашей заветной целью. Сложное, глубокое препарирование внутреннего мира героя ныне, безусловно, становится одним из важнейших признаков художественности. Это предполагает значительность личности актера-гражданина. Именно в таких деятелях нуждается современное искусство.

Искусство актера, пожалуй, самое личное, самое субъективное из всех искусств. Оно находится в зависимости от многих и разных факторов.

Слияние актера с героем, глубочайшее проникновение личности исполнителя в образ я называю «эффектом присутствия» человека-артиста в художественном произведении.

Высокий образец «эффекта присутствия» увидел я в спектакле Ю. Любимова «А зори здесь тихие...», который превосходит не потому только, что в нем много режиссерских находок, очень талантливых и интересных, не потому, что в нем необычайно интересна работа художника Д. Боровского, а потому, что я впервые увидел в этом театре поразительную «жизнь человеческого духа» и сопричастность исполнителей героям.

В спектакле есть великолепные девушки-зенитчицы, солдаты великой войны, очень подлинные, очень узнаваемые, но главное в нем — работа В. Шаповалова в роли старшины Васкова. Я забыл, что нахожусь в театре. Прекрасно найдено Любимовым верчение досок в финале, на пустой сцене (девушек нет, они погибли, гробовые доски кружатся в вальсе), но именно оттого, что рядом есть такой Васков, прием этот потрясает. Если бы весь спектакль состоял только из «покачиваний» и «верчений» аксессуаров, он мог бы удивить, восхитить умением, ошеломить, наконец, но само средство не оказалось бы столь поразительным по воздействию. Эмоциональный заряд — в актере, в глубине его сегодняшней, секундной жизни в спектакле.

Когда-то меня поразило О. Табаков в «Обыкновенной истории». Табаков проводил зрителя по всем ступеням нравственного разложения своего героя, показывая преступность растраты человеческих возможностей. Органично присутствуя в спектакле, в образе, он недвусмысленно осуждал героя, выносил ему свой гражданский приговор. Эта работа, на мой взгляд, образец «духовного обнажения» артиста. Я видел, как Табаков бледнел и краснел. Я видел бездонную эмоциональную затрату актера на каждое событие — на знакомство с Петербургом, с бюрократическим аппаратом, с дядюшкой и т. п. Я удивлялся тому, как в полной мере все его реакции, движения души мгновенно передавались зрительному залу, передавались потому, что нервы актера и его гражданское участие в жизни героя были полными, подлинными и глубокими.

Это и есть русский эмоциональный психологический театр, который требует безжалостных нервных затрат от актера — иначе возникает театр рациональный, умозрительный, холодный, который находится вне столбовой дороги нашего искусства.

Эмоциональный заряд — в актере, в глубине его сегодняшней, секундной жизни в спектакле.

Когда-то меня поразило О. Табаков в «Обыкновенной истории». Табаков проводил зрителя по всем ступеням нравственного разложения своего героя, показывая преступность растраты человеческих возможностей. Органично присутствуя в спектакле, в образе, он недвусмысленно осуждал героя, выносил ему свой гражданский приговор. Эта работа, на мой взгляд, образец «духовного обнажения» артиста. Я видел, как Табаков бледнел и краснел. Я видел бездонную эмоциональную затрату актера на каждое событие — на знакомство с Петербургом, с бюрократическим аппаратом, с дядюшкой и т. п. Я удивлялся тому, как в полной мере все его реакции, движения души мгновенно передавались зрительному залу, передавались потому, что нервы актера и его гражданское участие в жизни героя были полными, подлинными и глубокими.

Это и есть русский эмоциональный психологический театр, который требует безжалостных нервных затрат от актера — иначе возникает театр рациональный, умозрительный, холодный, который находится вне столбовой дороги нашего искусства.

Эмоциональный заряд — в актере, в глубине его сегодняшней, секундной жизни в спектакле.

Когда-то меня поразило О. Табаков в «Обыкновенной истории». Табаков проводил зрителя по всем ступеням нравственного разложения своего героя, показывая преступность растраты человеческих возможностей. Органично присутствуя в спектакле, в образе, он недвусмысленно осуждал героя, выносил ему свой гражданский приговор. Эта работа, на мой взгляд, образец «духовного обнажения» артиста. Я видел, как Табаков бледнел и краснел. Я видел бездонную эмоциональную затрату актера на каждое событие — на знакомство с Петербургом, с бюрократическим аппаратом, с дядюшкой и т. п. Я удивлялся тому, как в полной мере все его реакции, движения души мгновенно передавались зрительному залу, передавались потому, что нервы актера и его гражданское участие в жизни героя были полными, подлинными и глубокими.

Это и есть русский эмоциональный психологический театр, который требует безжалостных нервных затрат от актера — иначе возникает театр рациональный, умозрительный, холодный, который находится вне столбовой дороги нашего искусства.

Эмоциональный заряд — в актере, в глубине его сегодняшней, секундной жизни в спектакле.

Когда-то меня поразило О. Табаков в «Обыкновенной истории». Табаков проводил зрителя по всем ступеням нравственного разложения своего героя, показывая преступность растраты человеческих возможностей. Органично присутствуя в спектакле, в образе, он недвусмысленно осуждал героя, выносил ему свой гражданский приговор. Эта работа, на мой взгляд, образец «духовного обнажения» артиста. Я видел, как Табаков бледнел и краснел. Я видел бездонную эмоциональную затрату актера на каждое событие — на знакомство с Петербургом, с бюрократическим аппаратом, с дядюшкой и т. п. Я удивлялся тому, как в полной мере все его реакции, движения души мгновенно передавались зрительному залу, передавались потому, что нервы актера и его гражданское участие в жизни героя были полными, подлинными и глубокими.

Это и есть русский эмоциональный психологический театр, который требует безжалостных нервных затрат от актера — иначе возникает театр рациональный, умозрительный, холодный, который находится вне столбовой дороги нашего искусства.

Эмоциональный заряд — в актере, в глубине его сегодняшней, секундной жизни в спектакле.

Андрей ГОНЧАРОВ

ДИАЛОГ

СЦЕНЫ И ЗАЛА

ширными знаниями, широким кругом интересов, поэтому контакт с ним может возникнуть только в том случае, если его собеседник-актер, находясь на сцене, будет интересен зрителю как личность. Заразительность, обаяние артиста находится сейчас в прямой связи с его духовной значимостью, с богатством содержания его личности, его артистичностью. Вне этого не возникает зрительского интереса к спектаклю вообще. Никакие постановочные ухищрения, никакие самые эффектные решения, никакие дополнительные выразительные компоненты не могут заменить главного — присутствия артиста, гражданина и личности, ведущего диалог с залом.

То, что раньше называлось характерностью, постепенно утрачивает былое значение. У публики все меньшим уважением пользуется лицедейство как таковое. Актер — притворщик, мистификатор, наглоху прячущий себя за гримом, костюмом, за текстом роли, отходит в прошлое. Гражданское присутствие и пристрастие художника к тем или иным явлениям жизни необходимо сегодня. Прикрыть его отсутствие никакой виртуозной актерской техникой не удастся.

Если артист действительно личность, если он человек богат и неординарен, он будет интересен залу, даже если он профессионально не очень оснащен, потому что человеческое богатство уже само по себе артистично. И, наоборот, технологически оснащенный, но духовно бедный человек интереса к себе не вызовет. Закрывается ремеслом, спрятавшись за ним свою человеческую несостоятельность становится все труднее.

Еще А. Д. Попов говорил, что человеческий, духовный облик артиста всегда проступает через создаваемый им сценический образ... И для нас далеко не безразлично, что же это за облик.

Способность выразить себя в сценическом создании — признак истинно современного артиста. Даже если он играет человека, нравственно, духовно ему чуждого, все равно он со своим индивидуальным отношением к герою должен быть виден.

В наши дни все труднее «обмануть» зрительный зал. Лишились былого обаяния ле-

самым интересным, самым неожиданным, самым индивидуально ярким человеком в коллективе. Это закономерно. На творческом вечере Бориса Бабочкина по телевидению показали сразу девять-десять его ролей, и я увидел, что он был самым современным актером из всех ныне действующих. Ярость личного, человеческого и художественного присутствия ощущалась в каждой роли. Играл ли он Чапаева, или Сулова, или старого профессора в «Скучной истории», он присваивал себе чувства каждого героя полностью, и с такой личной эмоциональной силой, мощью духовности существовал в каждой роли, как может только великий актер. Все участники передачи говорили о полноте бабочкинского перевоплощения. А мне было интересно, как Бабочкин присутствует в роли безотносительно к взятой им степени характерности. Именно узнаваемость Бабочкина была поразительна.

Максимальное приближение внутреннего человеческого «я» актера к образу — самое эффективное средство сегодняшнего театра, самый верный путь к контакту со зрителем. Однажды во время репетиции «Дяди Вани» Лобанов вдруг остановил действие и, обращаясь к молодому актеру, игравшему роль Вафли, сказал: «Русский комик всегда должен иметь драматическую интонацию, и ему как человеку только комиковать не гоже. Надо вам почаще беспокоить себя творчески и лично...»

Я часто вспоминаю слова моего учителя: «...беспокоить себя творчески и лично». В его собственных спектаклях всегда содержалось это беспокойство. Для него предельность соучастия в творческом процессе была поистине единственным способом жизни в искусстве.

Если этой мерой оценивать результаты нашего труда, многие процессы, происходящие в сегодняшнем театре, станут яснее, обнаженнее.

Диалог сцены и зала обязательно предполагает и личную эмоциональную затрату актера в его сегодняшнем разговоре со зрителем. Интеллектуализм не адекватен рассудочности. Бесстрастная фиксация взволновать не может. Зритель должен понимать, за

что борется актер, что он утверждает или отрицает. Открытое проявление темперамента, острая схватка с партнерами, накал страстей общественных и личных в выражении конфликта — все это составляет признаки русской театральной школы, русской традиции. И ошибаются те, кто считает эти качества «протрудным этапом», чем-то старомодным и ныне уже не нужным.

Театр прошел много этапов. Нынешний театр — преимущественно мыслящий. И в артисте сегодня привлекает способность заразительно, интересно мыслить на сцене. Это не означает отказа от других средств театральной выразительности. Речь идет лишь о преимущественном интересе к выявлению мысли через образ.

Действенность мысли, личное сопричастие происходящему, способность принять в себя события и идеи спектакля, глубоко взволновать ими — эти актерские свойства сегодня важнейшие. Что отличает артистов, которые вызывают к себе особый, пристальный интерес, таких, как И. Смоктуновский, О. Ефремов, М. Ульянов, М. Неёлова, А. Фрейндлих, А. Джигарханян, Т. Доронина, А. Лазарев, Н. Гундарева? Способность сделать достоянием зала страстную мысль в ее подробности и конкретности. Их мысль действительна, их действие осмысленно и всегда выражает их личную позицию.

Когда А. Джигарханян молчит на сцене — будь то в роли Левинсона в «Разгрома», Старосельского в «Проводах» или Сократа, — зрители вместе с актером погружаются в процесс раздумий, прочтывают духовный подтекст роли.

Самое понятие актерского таланта сегодня меняется, наполняется новым содержанием. Талантливый — это неутомимо стремящийся к новому, смело освобождающийся от вериг прошлого, обладающий энергией постоянного эстетического перевооружения.

Я видел в одной и той же роли двух исполнителей — профессионального актера и ученого, который выступал в студенческом (то есть, по существу, самодеятельном) театре МГУ. Ученый играл интереснее. Уровень мышления профессионального актера в данном случае оказался ниже. А современному зрителю важна не только сама социальная или нравственная проблема, ему важен уровень ее осмысления.

В свое время в студенческом театре МГУ было вообще много ярких актеров. В спектаклях этого коллектива исполнители были подчас увлекательнее, духовно богаче своих персонажей.

Об образе мы судим не по его внешним, легко заметным признакам, нам интересно сегодня «диалектическое единство» актера и героя, по меткому определению А. Д. Попова. А театрально одетые и загримированные люди часто не принимают в себя предлагаемые обстоятельства пьесы и не выражают собственного гражданского, художнического отношения к собы-

тиям. Я считаю спектакль состоявшимся только в том случае, если в нем есть действительная мысль, если актер подробно и тонко проследивает течение мысли, открывает ее тайники и делает их достоянием зрительного зала.