М.Л. Фейгин
Российский институт театрального искусства — ГИТИС,
Москва, Россия

ОТЕЦ

Аннотация:
Автор рассказывает об А.А. Гончарове — учителе, педагоге, режиссере, человеке, вспоминает интересные моменты из его педагогической практики и высказывания Мастера о режиссуре и актерском творчестве.

Ключевые слова: Гончаров, Фоменко, «Кухня» Уэскера, художественная правда.

M. Feigin
The Russian Institute of Theatre Arts –GITIS,
Moscow, Russia

FATHER

Abstract:
The author is telling about Andrey Goncharovteacher, a professor, a director and a person; he is recollecting the exciting eposodes from his teaching practice as well as the Master's statements about the directing and acting skills.

Key words: Goncharov, Fomenko, «The Kitchen» by A. Wesker , artistic truth.

Век назад родился мой учитель. С Андреем Александровичем Гончаровым я познакомился на вступительных экзаменах в июле 1981 года. Я поступал к нему на курс, хотел быть режиссером. К этому времени за плечами у меня был Московский геологоразведочный институт и 8 лет занятий в его театральной студии (тогда она называлась «Театр на досках» — «почему не на камнях?» — сострил мой будущий сокурсник Владик Быков). Конкурс к Гончарову был страшный, отсев бешеный. И вдруг — чудом образовавшаяся встреча с А.А. — tête-à-tête. Я увидел огромную львиную голову с зачесанными назад волосами, изящную шкиперскую бородку, пронзительные голубые глаза. Он

сидел ко мне в профиль, огромный, мне казалось, на полметра выше меня; перед глазами моими — большое, породистое ухо с массивной мочкой харизматичного лидера или святого старца, и в это ухо я лепечу, что хочу заниматься режиссурой и учиться именно у него. Обливаюсь то холодным, то горячим потом и получаю рекомендацию заниматься прекрасным делом — геологией (которой я к тому времени уже не занимался!), и, едва передвигая ноги, убираюсь восвояси (ну и ладно! — гора с плеч).

На следующее утро мое имя оказалось в списке поступивших на курс народного артиста СССР, Героя Социалистического Труда, бессменного руководителя Театра имени В. Маяковского, заведующего кафедрой режиссуры драмы ГИТИСа А.А. Гончарова (в то время ему было столько же лет, сколько мне сейчас — 63 года. Я посчитал).

Надо ли говорить, что мы ощущали себя элитой? Выбирать Гончаров умел. Особенно артистов. Женщины — высокие статные красавицы (Борушко, Дудкина, Куксенайте, Мольченко, Прокофьева, Гайзидорская); мужчины — им под стать. Он выбирал для себя, для лучшего театра страны. Кроме руководства театром, он руководил высшими режиссерскими курсами, и у нас на занятиях постоянно толпились главные режиссеры со всей страны (тогда-то мы со всеми с ними и познакомились). Они запомнили нас, и много лет спустя встречали как старых знакомых. Все сидели с тетрадками, а А.А. вещал. Его формулировки были отточены как стихи, его суждения были изящны и совершенны. Он учил профессии. Он был апологетом русского психологического театра, через него проходила таинственная цепь времен, и он скреплял ее всем своим неистовым естеством — до крика, до хрипа.

«Для человека в зрительном зале, через человека на сцене, о Человеке с большой буквы — такова миссия театра. Такова сверхзадача, залогом чего является собственный этический и моральный облик самого режиссера, что в значительной мере определяет его эстетику и творческую судьбу. Постижение внутреннего мира человека предполагает его богатство в самом режиссере. Умение и способность проникнуть в глубины собственного существования, понять самого себя (как умел это делать А.М. Лобанов) и применить это в любом драматургическом материале. Способность решать социальные и общественно значимые проблемы

будет определять характер вашего творчества. Ваши личные интересы должны иметь общественное и социальное звучание, иначе контакт со зрительным залом не возникнет. Это суть телеграммы, транслируемой со сцены в зрительный зал»[1].

Мы называли его «папа». Мы все были «безотцовщиной» в чеховском понимании этого слова. А в его лице мы обрели «Отца», не только как Учителя, Мастера, но и человека, который определил вектор нашего духовного развития. Как это важно было для нашего творческого роста, мы поняли гораздо позже. Мы были его детьми, и он воспитывал нас как своих детей — строго и с любовью. По-моему, мы были последним курсом, который называл его «папа». Для следующих поколений студентов он уже был «дед».

В свой первый самостоятельный режиссерский отрывок я вложил весь новаторский темперамент своего самодеятельного прошлого. Боже мой, как он кричал! И.Ю. Промптова, бессменно прошагавшая с ним 25 лет, говорила, что такого крика она не слышала никогда. В тот день я навсегда распрощался с самостоятельностью, но был инициирован в новую профессиональную жизнь. Гончаров добился этого простым криком! Одного крика мне было достаточно. К концу первого курса мой отрывок вышел на экзамен, и я за своей спиной услышал (случайно) голос Мастера: «Значит Фейгин?» Вопрос адресовался сидевшему рядом В.Д. Тарасенко (замечательному педагогу и верному помощнику А.А.). И потом он хохотал, радостно потирая руки, на экзамене по сценической речи, на котором я читал «Как поссорились...» Н.В. Гоголя. Я был счастлив.

«Актер на сцене во всеоружии восприятия. Чем содержательнее личность актера, чем разработанней его способы воспринимать действительность, тем острее его существование на сцене. Искать и совершенствовать артистический диапазон, в котором вы интересны, где ваша личность заразительна. Возбудимость — способность в действии и чувствах реализовать информацию, приходящую извне.

Перевоплощение сегодня определяет удельный вес личности актера в его роли, и это в сознании зрителя создает эффект

[1] Из записи занятий с А.А. Гончаровым.

перевоплощения. Самое главное в актере — акт восприятия, личного, неповторимого. Элементы внутренней техники должны отрывать шлюзы личного присутствия актера.

Внешняя характерность в современном театре приобретает совсем иной вес. Не важно, сколько лет А. Джигарханяну в "Сократе". Он думает, как Сократ 75 лет»[2] (А.Б. тогда было 46 лет).

Андрей Александрович пригласил на наш курс М.А. Захарова, который возглавил режиссерскую группу. 50-летний, в расцвете творческих сил, Марк Анатольевич покорил наши сердца. Говорил мало, очень емко, и так заразительно современно, что устоять было невозможно. Это был его первый педагогический опыт — наша группа. Мы. Потом был еще один совместный с А.А. курс, но мы были первыми. Только-только вышла «Юнона», при нас были «3 девушки в голубом», «Гибель эскадры». Мы видели, как мысли, рождавшиеся на наших занятиях, воплощались в спектаклях «Ленкома». Гончаров ревновал. Но благородно и очень сдержанно. Иногда срывался: «Я знаю, кто вас этому учит!», но это было не часто. М.А. он очень ценил.

Моя любимая фотография, где они сидят рядом в одинаковых позах, подперев голову правой рукой. Единая сущность. Мои учители. «Он вам не говорит, но делает то же самое!» — это о физических действиях и методе.

Я написал инсценировку по повести В. Белова «Воспитание по доктору Споку». Показали отрывок Захарову. Ему понравилось, он включился в работу, и в итоге получился лихой (помню его до сих пор) отрывок.

«Не надо, — сказал Гончаров, — это какой-то Феллини». Мы с артистами были очень горды этим сравнением. Думаю, что Андрею Александровичу не хватило в этом отрывке логики и подробности актерского существования, которые были необходимы нам в тот период обучения.

Ещё один раз он вспомнил о великом итальянце гораздо позже, когда мы показали «Нос» по повести Н.В. Гоголя. Участники этой работы спустя много лет предлагали вернуться к ней. Захаров очень ее лоббировал, но Гончаров был непреклонен: «Не надо». Слишком много там было условности, игры, парадокса,

[2] Из записи занятий с А.А. Гончаровым.

формы. Ему нужно было видеть прежде всего артиста и последовательную логику его существования, а не «прыжки с этажа на этаж». А может быть, было просто рано.

«Эмоциональное восприятие зрителя предполагает разницу между ожидаемой и получаемой реакцией. То, что интересует режиссера лично, должно быть общественно значимым, тогда режиссер может рассчитывать на контакт со зрительным залом (а не развлекать его различными “кунштюками”). Художественная правда — это отобранная правда»[3]. Русский театр силен тем, что он владеет школой. Система Станиславского предполагает свое бесконечное развитие и творческое осмысление, так как это путь к подсознанию человека, и путь этот бесконечен как постижение космоса. «Формализм — это не нечто запретное, бессмысленное. Увлеченность формой в ущерб содержанию возникает из-за невозможности ответить на главные вопросы психологического театра. Когда в драматургии не хватает психологических оценок, возникает увлечение формой. В этой системе координат (знаковой) артист не участвует или участвует частично, не выполняя при этом истинную миссию художника. Вся постановочная режиссура — это “прилагательное”, а умение работать с актером — это “существительное” — использование “рычагов” предлагаемых обстоятельств для проявления артистичной и заразительной актерской индивидуальности»[4].

Первым дипломным спектаклем, выпущенным на нашем курсе, была «Кухня» А. Уэскера, которую мы играли вместе с молодыми и не очень артистами Театра Маяковского. Очень многонаселенная пьеса, и двадцати двух человек нашего курса для нее не хватало. С нами в спектакле участвовали Юра Коренев, Саша Ильин, Саша Соколов. Все действия на кухне производились на ПФД (память физических действий). С «Кухней» мы возились со II курса: просеивали муку, разбивали яйца, раскатывали тесто и пекли, варили, ели. Играли мы этот спектакль до конца обучения при полных залах в филиале театра на Сретенке. Первые профессиональные ощущения, первые аплодисменты... Но больше всего запомнился пронзительный, бес-

[3] Из записи занятий с А.А. Гончаровым.

[4] Там же.

ценный как награда смех Мастера, раздающийся из темного зала, когда на сцене что-то получалось. Это был смех счастья для нас и для него. И этому смеху, как правило, вторил зритель, приходивший на спектакль. Гончаров никогда не ошибался.

На III курсе, после долгих мучений, мы показали отрывок из «Утиной охоты» Вампилова. Исполнители — Толя Лобоцкий и Лена Мольченко — были взяты впоследствии в Театр Маяковского. Куда-то мы, очевидно, прорывались. Нас поздравляли, подходили. П.Н. Фоменко, М.А. Захаров говорили, что М.О. Кнебель о нашем отрывке отзывалась очень благосклонно. Нас хвалили, мы были горды.

В мае, ещё до экзаменационной сессии, часть курса вместе с Гончаровым поехала в Болгарию. Нас принимал Софийский театральный институт — побратим ГИТИСа. В Софии А.А. когда-то ставил «Бег» М. Булгакова, и это было для Болгарии экстраординарным театральным событием. Гончарова, а вместе с ним и нас принимали, как правительственную делегацию. Мы впервые, в 1984 году, оказались за границей. Впервые в жизни нам казалось, что мы взлетели куда-то к солнцу, кораблем управлял наш худрук, а мы были пассажирами бизнес-класса. Дома мы привыкли к «папе», и только в Болгарии в полной мере ощутили его масштаб и значимость. Перед ним (и перед нами) преклонялись, нам завидовали. Студенты заполнили огромную аудиторию амфитеатра, где-то там, на дне колодца, вещал наш Мастер. Мы забрались на самую галерку, нежась в лучах его славы, как коты, лакомились «Кока-колой» и «Фантой» — неведомыми доселе напитками.

Звучали известные нам с первого курса формулировки, потрясавшие болгарских студентов своей отточенностью, а мы... отдыхали. Кто-то вдруг задал Гончарову вопрос, как он относится к Вампилову (в то время это был родоначальник новой волны в драматургии). И вдруг на нашу безмятежную галерку долетают слова мастера: «А вот у нас тут есть специалист по Вампилову», и характерный жест как разряд молнии достигает нашего последнего ряда. Оглядевшись по сторонам, я понимаю, что кроме меня специалистов по Вампилову больше нет. А рука Гончарова уже выдергивает меня из-за спасительной парты и низвергает вниз, на дно вселенной, перед всем честным болгарским народом, а народ требует ответа. Пока я катился вниз по ступеням, я читал един-

ственную известную мне тогда молитву «Отче наш». О чем спрашивали меня болгарские коллеги, что я им отвечал, я не помнил ни тогда, ни сейчас, но после этой встречи, когда мы выходили на улицу, за нами стайками увязывались болгарские студенты и студентки, я слышал восхищенный шепот: «Это он, это он!» Гончаров был доволен. Никогда больше мы так вкусно не ели, нигде нас так шикарно не принимали, никогда больше не были мы так счастливы, как тогда, в далеком 1984 году в городе София.

«Когда выбирается пьеса, предполагается, что тема ее уже существует в окружающей жизни. Если этого нет — не имеет смысла ее брать. Режиссеру необходимо сказать зрителю что-то сокровенное, о чем он и не подозревал, рассказать то, на что бы он никогда внимания не обратил.

Основной строительный материал театра — это действие, самое интересное действие в театре — это действие мысли.

Словесное действие нынче в упадке, в моде "шептальный реализм". Органика — необходимое, но недостаточное средство, им сегодня никого не удивить. Исповедальный характер театра не удастся ничем заменить»[5].

Грандиозным дипломным спектаклем на курсе был «Ревизор», поставленный М.А. Захаровым. Зритель хохотал с первой реплики, мы не «выпрашивали ничего», не комиковали, были серьезны, как волки на охоте. Критик И. Вишневская, падая со стула, говорила, что так смеялась два раза в жизни. У нас был замечательный Хлестаков (Андрюша Арзяев), который ничего лучше в своей жизни так и не сыграл, легкий, безбашенный, абсолютно современный, и похожий на первого секретаря райкома или обкома партии городничий (Юра Кочевенко, режиссер). Мы играли спектакль в черном зале Театра Маяковского. Гончаров гордился и ревновал.

При всех видимых отличиях, они (А.А. Гончаров и М.А. Захаров) методологически очень совпадали:

М.А. — Удивлять правдой.

А.А. — Чем будем удивлять?

М.А. — Увидеть событие, которое происходит в психике человека на уровне сознания и подсознания.

---

[5] Из записи занятий с А.А. Гончаровым.

А.А. — Искусство выстроить каркас по зигзагам событий.

Один из первых своих громких спектаклей Захаров поставил в Театре Маяковского — «Разгром» Фадеева с Джигарханяном в главной роли. Они понимали и ценили друг друга. Был ещё дипломный спектакль «Завтра была война» Б. Васильева, который играли сначала в 39 аудитории ГИТИСа, а потом на большой сцене «Маяковки», уже с артистами театра. На гастролях в Лондоне участников спектакля с колосников засыпали лепестками роз. Артисты стояли в розовых лепестках по щиколотку.

Свой диплом я ставил в «Ленкоме». Так сложилось, что на первой же репетиции заслуженный артист В. Проскурин в ответ на мою пламенную, в духе М.А. речь, сказал: «Стоп, Миша, остановись. Ему можно, тебе нет!» Он имел в виду терминологию Захарова. Это был одновременно холодный душ и жестокое приземление. Выручил язык Гончарова, он был универсален: его понимали артисты любой категории и любого театра. Это тоже была профессия. Первая сдача проекта Захарову была 26 апреля 1986 года, в день Чернобыльской аварии (мы «провалились» вместе с 4 блоком ядерного реактора). Защитившись наконец, я вернулся в ГИТИС и поступил в ассистентуру-стажировку к А.А. Гончарову.

Гончаров А.А. — перед премьерой: «Я смотрю со сцены в темную бездну пустого зрительного зала и вижу, как где-то там, в глубине, светится маленькая зеленая надпись: “ВЫХОДА НЕТ” (последнее произносилось пронзительным гончаровским дискантом).

— Воля — главное качество в профессии режиссера.

— Никогда ничего не бросайте.

— Быстро выпустить спектакль — это фокус. Долго репетировать спектакль – для этого нужно быть профессионалом»[6].

Гончаров репетировал долго, выпуская шедевры. Спектакль «Закат» он репетировал несколько лет. «Как вам это понравится?» Шекспира выпускали два поколения его студентов; с первого курса, 4 года, репетировался «Иван Царевич», шедший в репертуаре театра 25 лет. Его спектакли шли долго с неизменным успехом у зрителей. Он умел делать «вещь».

---

[6] Из записи занятий с А.А. Гончаровым.

Молодой артист на сцене репетирует роль Клима Самгина. «Жизнь Бориса», — начинает задушевно В. Сальников... — «Своим голосом!» — раздается из зала резкий окрик. «Жизнь Бориса», — снова начинает артист, понизив тесситуру. «Я сказал, своим голосом!» — нарастает уровень децибел из зрительного зала (Гончаров всегда сидит в 6 ряду). «Жизнь Бориса», — делает ещё одну попытку Володя. «Нееет!!» — уже пронзительно кричит Мастер, и тогда молодой артист, напрягая музыкальную память, точно воспроизводит интонацию голоса А.А. «Ну вот», — сразу успокаивается Гончаров.

Когда-то студенты летней школы СТД, где я работал, спросили у П.Н. Фоменко, который проводил там мастер-класс, как он работает с артистами — показывает или старается все объяснить? П.Н. ответил: «Мой учитель А.А. Гончаров научил меня добиваться от артиста того, чего мне нужно, любым способом». Гончаров умел добиваться своего и учил этому других (конечно, в пределах существующего режиссерского замысла).

В качестве ассистента я пришел на курс к Мастеру в 1987 году. Это было уже следующее поколение студентов — «звездный» курс: Голомазов, Левофинос, Бадулин — режиссеры, Силантьева, Силаева, Демидов, Миркурбанов, Шевченко — актеры. Поменялся и педагогический состав. Е. Арье ставил замечательного «Недоросля», а впоследствии — «Розенкранц и Гильденстерн мертвы». М.А. Захаров работал над пьесой Островского «Мудрец». Сам А.А. возился с «Бесами» Достоевского, работу над которыми он начинал ещё с нами.

«Чем вы хотите заниматься?» — поинтересовался учитель. Я выбрал «Правда — хорошо, а счастье лучше», пьесу, осваиваемую студентами. Работа над этой пьесой шла давно. Задумывалась она для «звездной» пары: Тенин — Сухаревская. Были даже сделаны декорации (художник Бланк), которые одиноко стояли в черном зале: менялись режиссеры, работа не получалась. «Вы видите, какая красота? — говорил А.А. — Присоединяйтесь!» Я присоединился. Работа шла трудно. «Где раёк? — на каждой репетиции кричал Гончаров. — Это раёшный театр!» Студенты недоуменно моргали и пробовали, пробовали, пробовали. «Нееет! Мимо! Стоп! Это не раёк!» Придя однажды домой, я открыл антологию русского фольклора, чтобы узнать, что такое «раёк», выписал не-

сколько зазывных частушек и принёс на репетицию. Роль отставного солдата репетировал И. Миркурбанов. Я показал свои выписки — ему не понравилось. Но к следующему показу он сочинил свои зазывалки-прибаутки, которыми сопроводил каждого персонажа и некоторые ситуации. «Ну вот!» — удовлетворенно провозгласил Мастер, и работа закипела. «Наливные яблоки, или Правда — хорошо» мы выпускали на Сретенке, в филиале. В этом спектакле принимали участие артисты театра — Н. Полянская, О. Прокофьева и Р. Мадянов. Спектакль успешно шел много лет.

Наступили лихие 90-е. Я сделал в Москве один из первых антрепризных спектаклей — «Привидения» Г. Ибсена. Роль Освальда играл С. Голомазов, ещё учившийся тогда у Гончарова. В спектакле также участвовали артисты Театра Маяковского — В. Бабичева, О. Прокофьева и С. Рубеко. В роли пастора Мандерса был артист Театра им. К.С. Станиславского В. Анисько. На малую сцену театра ЦТСА, где мы играли премьеру, моя сокурсница Т. Ахрамкова привела М.И. Зайцева и В.Я. Дубровского. «Мы это берем», — сказали «капитаны» Театра Маяковского, и мы стали играть «Привидения» на Сретенке, в филиале театра. Потом был «Иванов» в Театре Станиславского с М.И. Филипповым и Е.П. Симоновой в главных ролях. А.А. Гончаров моих работ не видел, наверняка слышал о них, но не видел. Но в каждой из них он незримо присутствовал. Его глазами я оценивал все свои успехи и промахи. Его навыки и определения помогали мне в самых сложных ситуациях. Меня легко понимали его артисты и ученики, которым я благодарен по сей день, с которыми мы говорили на одном языке. Мы были «одной крови». У нас был общий отец.

«Во всем виноват режиссер» так говорил А.А. Гончаров.

Наша последняя встреча состоялась в 2001 году в храме Воскресения Словущего на Успенском вражке в Брюсовом переулке. А.А. частенько приходил в этот храм при жизни, ставил свечи перед иконой «Взыскание Погибших», в этот храм ходила его мать, тут отпевали и его жену, Веру Николаевну.

И вот я, ночью, стою у гроба своего Учителя и читаю Псалтирь по усопшим. Всю ночь... Прошу простить за все, чем прогневал его, в чем согрешил перед ним по нерадению или из малодушия и неумения. И благодарю, благодарю за все, чему он научил меня, чему я могу учить других. За все, чем Он был для меня...

Данные об авторе:

Фейгин Михаил Леонидович — старший преподаватель кафедры режиссуры драмы Российского института театрального искусства — ГИТИС. E-mail: kniga2@gitis.net.

About the author

Feigin Mikhail Leonidovich — the senior teacher of the Department of Directing the Drama of the Russian Institute of Theatrical Art – GITIS. E-mail: kniga2@gitis.net.