

от 9 СЕН 1961

г. Москва

Газета №

О НОВОМ, ЧТО ПРИХОДИТ В ТЕАТР

И. ИЛЬИНСКИЙ,
народный артист СССР

СЕГОДНЯ в обсуждении проблем создания образа героя — современника мы предоставляем слово народному артисту СССР И. Ильинскому. Следующим выступит народный артист СССР К. Иванов.

В ПОСЛЕДНЕЕ время я все чаще и чаще слышу разговоры о новом в театре. Это вполне понятно. Театр, как и все в жизни нашей, находится в движении и развитии, тем более в такое необыкновенное и стремительное время, как наше, когда партия в проекте своей Программы развернула волнующую, яркую и конкретную картину нового общества, имя которого — коммунизм. А в коммунизме искусству, в том числе и театру, отведено немало, если не сказать сильнее — очень много внимания. И захотелось мне, не претендуя на большие обобщения и теоретическую глубину, поделиться своими мыслями об искусстве сцены, о том, что я вижу в сегодняшнем театре поистине нового, современного, такого, что подсказывает сама жизнь, что мы с собой должны взять в будущее и что отбросить.

Я РАЗУМЕЮ под новым не ультрамодные приемы с делением спектакля на две части, выходами на публику, «дорогой цветов», кинематографическими «наплывами» и воспоминаниями (кстати говоря, большинство этих приемов уже обратилось в штампы). Нет, новое в театре надо прежде всего искать в новом содержании нашей действительности — в общественной жизни нашего современника, в раскрытии его духовной жизни на сцене. А это потребует и новой внутренней и внешней техники актера, поисков новых выразительных средств.

35 лет тому назад мне пришлось в Доме кино смотреть старые фильмы с участием Веры Холодной и Рунича, снятые в 1912—1913 годах. Я хорошо помню сцену ревности, когда Рунич тарашил до невозможности глаза, дико ими вращая, страдал и трясся от ревности, то хватаясь за сердце, то трагически заламывая руки... а публика неудержимо хохотала. Мы смотрели эти фильмы всего лишь через 10—15 лет после их выхода на экран, а эти актерские приемы уже выглядели смешными, устарели. Каким же анахронизмом они покажутся теперь, через 40—50 лет!

Если внимательно проследить эволюцию актерского мастерства, можно заметить, что оно утончается, становится более лаконичным и скупым, избегает всего лишнего и ненужного. Если бы режиссер ставил вышеупомянутую сцену ревности сейчас, он бы нашел, должно быть, вторые планы: ревнивец прятал бы свои истинные чувства за излишне веселым настроением или была бы показана подавленность героя. Но во всяком случае были бы найдены более сдержанные и потому более правдоподобные, с точки зрения сегодняшнего человека, краски.

Эта, на первый взгляд, внешняя скупость и сдержанность, пришедшая на смену броской выразительности, когда актер много, как говорится, «хлопотал лицом» и «переживал», никак не является свидетельством «упрощения» актерского мастерства. Наоборот, такая манера игры требует большей точности и снайперского попадания в цель: ведь актеру надо точно и экономно направлять фантазию зрителя по нужному пути — донести и выразить главное — мысль, идею своего образа.

Чаплин в одной из сцен «Пилигрима» стоит спиной к зрителю, и чуть заметного содрогания плеч достаточно для того, чтобы взволновать нас. Он отбирает именно этот прием, так как, по мнению Чаплина, это решение действует больше, чем если бы мы видели катящиеся из его глаз слезы.

Современный актер-художник не только несет на сцену мысль, идею образа, раскрывая суть характера в живом воплощении и действии, каждую секунду пребывания на сцене он думает о том, как все воспринимается зрителем, влияет на него, доходит до сердца и разума. Все чаще наблюдаем мы, как мастер-актер дает и допуск (воспользуемся здесь термином техническим) для фантазии зрителей. Тут на деле происходит то, что мы называем вовлечением зрителя в действие: мы натапливаем его на мысли и чувства, которые помогают ему дополнить, развить и досочинить самому ситуацию, изображаемую на сцене. В этом случае он становится незаметно для себя творцом-художником и за это бывает бесконечно благодарен актеру или режиссеру. Сегодня актер, режиссер, зритель во многом изменились, они сейчас стали не только более культурны, более широко образованны, имеют больший вкус, они более зрелы идейно и политически. Поэтому ни режиссеру, ни актеру абсолютно нет нужды разжевывать, нарочито подчеркивать ту или иную сцену, ту или иную интонацию. Мы очень хорошо понимаем друг друга, и зритель сам с вернет и не примет фальшивую окраску идейной трактовки образа или сценического куска, но всегда поверит художникам сцены, если они дадут верный и правдивый толчок для его фантазии.

Но вернемся к главному компоненту театра — актеру. Его творчество диалектически развивается, подчиняясь вечному закону единства формы и содержания. Театр наш немислим без раскрытия идей современности, без образного отображения того нового, что в ней рождается ежедневно, ежечасно. Как же правдивее и точнее выразить это актеру в своем творчестве? Здесь торжествует система Станиславского, сама творческая природа которой диалектична. Артисты должны служить целостности замысла автора, выявлению сверхзадачи, то есть идеи и мысли играемого произведения.

Актер не должен быть расточительным. Обладая богатством мастерства и жизненного опыта, он обязан быть точным в отборе средств. Надо найти в себе мужество отказаться от всего лишнего, хотя оно само по себе может быть и талантливым.

Трудность актерского искусства заключается в том, что материалом для создания образа у художника-актера является он сам, его психика и сценические данные. Актер — организатор своей сценической жизни и в то же время организуемый. Это он передает в зал чувства и мысли, которые должны захватить, увлечь зрителя, но в то же время он должен нести не просто эмоции, чувства, мысли, а все это вместе взятое, организованное идеей всего сценического замысла создателей спектакля. Ратуя за тщательный отбор выразительных средств, я ни в коей степени не поддерживаю тот особый лаконизм, переходящий в чрезмерную сдержанность поведения на сцене, который в последнее время почитается новой манерой актерской игры. Нет, если лаконизм этот не органичен, если он не работает на сверхзадачу, а является самоцелью, то часто оказывается лишь натуралистическим подражанием жизни. Еще в большей мере опасны всяческие украшения и «находки», если они заслоняют идею, художественный замысел, основное действие произведения и служат тормозом для возможно более убедительного и целеустремленного воздействия на зрителя.

ГОВОРЯ об актере, трудно охватить все разнообразие проблем, встающих за этим коротким словом. Вот, скажем, воспитание молодежи. Начинаящие писатели могут учиться у классиков, а начинающие актеры учиться, к сожалению, только у мастеров двух последних поколений. И лишь по легендам, возникающим из рассказов очевидцев, да по статьям критиков знают они о творчестве великих мастеров театра. И наш долг (у нас не так уж много 50—60-летних мастеров) — передать свой опыт молодежи.

Мне кажется, что мало еще учат молодежь наши мастера. Заняться ее воспитанием, растить актера новой формации — крайне необходимо для будущего расцвета советского театра.

Говорить об актере вне режиссуры невозможно, что в известной мере имеется в статье В. Якута, опубликованной в ходе дискуссии. Содружество режиссера и актера неоспоримо. Режиссер — главный художник, который направляет все течение театральной жизни. Примером служит для нас Станиславский, которому мы обязаны возникновением прекрасного театра, рождением непревзойденных произведений искусства. Но, пожалуй, самое главное место в жизни Станиславского занимало выращивание, бережное воспитание актера. Школа, им созданная, — школа не только русского театрального искусства, она имеет мировое значение. И когда в театре утверждается актер, когда его бережно возвращают, это, на мой взгляд, признак настоящей, большой режиссуры.

К сожалению, многие наши ведущие режиссеры думают только о внешних формах театра, забывая порой об актере. А ему так необходимо иметь друга-режиссера, который был бы неразрывно слит с ним в едином творческом искании. И это творческое единство, мне кажется, в их общей работе должно играть главную роль. Актер может предложить режиссеру свою трактовку образа, свое понимание идеи спектакля, и если это помогает рождению сценической правды, они оба вместе, увлекшись, поведут за собой и весь коллектив — в этом я вижу высшее мастерство при создании спектакля.

Один крупный режиссер недавно сказал: наш век — это век атома, век космоса и век режиссуры. Я согласен — век режиссуры. Но смотря как понимать ее! Я ее понимаю так: нужно кропотливо и вдумчиво работать вместе с актером, а не стараться выявить только свое «я», не стараться всем своим творчеством обратить на себя внимание: вот-де мои находки, от которых замирает весь зал, вот как я необыкновенно талантлив и оригинален!

Я верю в такой режиссерский театр, где в центре внимания находится актер. И не верю в театр псевдорежиссерский, где актерский талант подменяется только режиссерскими выдумками, когда отсутствие актерского мастерства маскируют музыкой и разными внешними «украшениями», где из-за различных зрелищных приемов актер отходит на второй план.

ГРОМАДНЫЕ возможности смелых поисков дает нам система Станиславского. Сам Константин Сергеевич говорил, что настоящий актер тот, кто на основе его системы создает свою собственную. И в этом я вижу утверждение творческой свободы, когда система понимается не как догма, когда в душе актера происходит ее второе рождение. В этом я вижу новое.

Но рядом с новым, настоящим у нас зачастую проскальзывает и псевдоноваторство. И мы так стремимся ко всему свежему, неизданному, так хотим утвердить его скорее, что порой теряем чувство меры и кажемся себе чуть ли не консерваторами, если не принимаем под видом современно-го все, заключающее какой-то элемент новизны.

(Окончание на 2-й стр.).

О НОВОМ, ЧТО ПРИХОДИТ В ТЕАТР

(Окончание. Начало на 1-й стр.).

Мне хочется сказать несколько слов об извечной театральной условности и о развитии этой условности сегодня. Целесообразное развитие и использование условности не противоречит основам социалистического реализма в нашем театральном искусстве. Режиссеры и художники в поисках реалистичности и достоверности происходящих сценических событий и действий, а также их оформления на сцене не должны идти по пути натуралистического реализма или, как метко назвал Охлопков это направление: по пути «подножного реализма». В оформлении реалистического спектакля, конечно, в зависимости от стиля автора, жанра и формы произведения, которые воплощает театр, совершенно не обязательны натуралистические павильоны с потолками, задники и горизонты с облаками, писанные декорации во всю сцену, словом, все это тяжелое, старомодное правдоподобие, сводящееся в лучшем случае к стереоскопической картинности.

Театр, начав конкурировать в такой реалистичности с кино, которому как раз свойственна и для которого органична именно подобная достоверность, обязательно проиграет. Нужно оставаться верным себе и развивать целесообразно и убедительно специфику своей условности. У нас как бы существуют две тенденции. Одни считают, что зритель должен забыть, что он находится в театре, и только подсматривает жизнь; другие — что нужно все время напоминать ему об этом. Условные приемы в последнем случае иной раз берутся напрокат из старинного японского или шекспировского театров. Ставится, скажем, плакат «лес» или «цанни» приносят голубой ковер, трясут им, и волны ковра должны заставить зал думать, что перед ним море. Но зачастую такие условные приемы на зрителя не действуют. У него лишь остается впечатление назойливой выдумки режиссера.

Мне кажется, что нужно добиваться синтеза этих двух тен-

денций, и, как это ни парадоксально звучит, зритель должен и забывать, и в то же время помнить, что он на представле-

нии. Что касается условности, оформления спектакля, то, по моему мнению, нужно искать и находить для него все новые, впечатляющие образные условные приемы. К примеру, смена картин. Казалось бы, тут кинематограф начисто побивает нас своей техникой. Но и здесь у театра есть свои секреты, и он не уступит кинематографу, если обратится к своей именно театральной условности. На сцене зачастую лаконичные, образные детали впечатляют больше, чем скрупулезно сделанные натуральные постройки. Вспомните хотя бы световые колонны в «Дон Жуане» Ж. Вилара. Театр должен искать новые яркие, выразительные средства, чтобы точнее и лучше раскрывать содержание, которое он несет со сцены, не «отвращая» зрителя «условностями», а «очаровывая» театральностью в хорошем смысле этого слова. Такой театр, сознающий силу своей «вечной театральности», направленной на большую доходчивость и впечатляющую силу своих идей, с живым актером в центре, никогда не умрет, несмотря на самые мрачные предсказания некоторых деятелей искусства или «нелюбителей» сцены.

ЗАГЛЯНУВ в театры страны, можно увидеть немало случаев, когда берется на вооружение то, что не нужно, не свойственно нам. Иногда применяют как новаторство приемы, которые были у нас еще и до революции или во времена нэпа. Я допускаю, что в некоторых коллективах это объяснимо; когда не могут выразить свою мысль иначе, стремление к новому обращается в формальное подражание чуждым образцам. Но когда модные «узкие брючки» надевает всеми нами уважаемый Малый театр, это ему и не к лицу и не по возрасту. Мне могут возразить, что не пристало Малому театру держаться за то, что ныне отжило или отживает свой век, что не пристало ему ходить в «широких брюках». Это тоже верно. Но надо отличать новое от псевдонового и надо дорожить традициями.

Наш зритель прекрасно это знает. Он вырос, он активно участвует в творческой деятельности театра и даже может сам нам подсказать, каким должен быть наш театр. Он издавна привык к тому, что Малый театр — это второй университет, что у нас должны быть собраны лучшие актерские силы, что здесь он увидит лучшие образцы нашей современной драматургии, отечественной и иностранной классики.

Меня могут упрекнуть в том, что я ратую за возврат к прошлому, защищая старые традиции Малого театра. Нет, из всего вышеизложенного видно, что я вовсе не за то, чтобы сделать из него живой музей. Что же касается лица Малого театра, то мне кажется верным определение, которое не так давно дал театру К. Зубов, называя наше искусство «укрупненным реализмом».

Я не теоретик, и, может быть, определение это звучит не совсем точно, но эмоционально оно мне кажется очень верным. Слова эти словно перекликаются с определением Маяковского, который сравнивал театр с увеличительным стеклом.

Мне кажется, что Малому театру, воспитанному на смелом и ярком реализме Островского, должны быть близки и творческие принципы Маяковского, так же как и драматическая приподнятость, романтизм, патетика, яркость комедийных красок — всех былых традиций этого театра.

Не секрет, что большинство современных драматургов пишет для всех театров сразу. У нас же есть мечта — найти такого автора, который писал бы только для нас, в расчете на наших актеров, и был бы близок нам по духу. Я оптимист, и надеюсь, что творческая работа совместно с авторами приведет, наконец, к тому, что мы найдем своих драматургов, с которыми вместе будем строить новый современный Малый театр.

Кстати, недавно всем нам, работникам искусства, был преподан классический урок: мы увидели, каковы наши настоящие современные герои. Люди скромные в жизни и исключительные в своих делах — Гагарин и Титов. Я не говорю о том, что эти люди сделали по существу, я хочу обратить внимание только на их поведение. Мы все помним, как увидели нашего первого космонавта Юрия Гагарина выходящим из самолета: простого, искреннего, внутренне взволнованного и строгого к себе. Это было идеальное поведение нашего настоящего положительного героя.

Были раньше такие книжки о хорошем тоне, рассказывавшие, как следует себя вести в том или в другом случае. Теперь эти руководства смешны: изменилось время, изменились сами люди, ставящие вопрос о внутреннем такте, благородстве поведения. И вот мне кажется, что Юрий Гагарин не только первый раскрыл перед нами тайны космоса, но и наглядно преподавал нам урок этого современного хорошего тона поведения. Да, такие люди — пример для всех нас. Скромность, деловитость, простота, отсутствие рисовки — все это восхищает нас, а ведь такие, реальные герои, не свалились к нам из космоса, они выросли среди нас и воспитаны на лучших образцах нашей литературы и искусства, а теперь (невольно даже) воспитывают нас. И хочется подражать им!

Мы должны увлекать все новых и новых зрителей такими высокими примерами, показанными со сцены театра. Но мы, режиссеры и актеры, показываем не одних только героев. Не менее важна и необходима война с тем дурным, отживающим, что еще встречается в нашей действительности, тормозя наше движение к коммунизму. Борьба против ханжества, приспособленцев, карьеристов, бюрократов, подхалимов. Черты эти теперь выражаются у людей совсем не так открыто, как раньше. И вот уловить новые способы маскировки и приспособленчества и вскрыть это, заклеить, обезвредить — не только наш гражданский долг, но и наша творческая радость. И за это мы получаем высшую благодарность зрителя, наблюдающего сегодня на сцене то, что сам он подметил в жизни, что вызвало его внутренний протест, но что он не смог определить и разоблачить до конца, а сейчас — в театре — участвует в этом разоблачении. И мне кажется, что это очень важно, ибо тем самым мы боремся за честь человеческую, боремся с бесчестьем, окончательно вытравляя его из нашей жизни.

МНОГО новых задач стоит перед нами. Об этом горячо и ясно писал Н. С. Хрущев. Жизнь выдвигает эти задачи, ставит перед нами новые требования. И мы, работники искусства, должны и будем создавать «...такие книги, кинофильмы, спектакли, произведения музыки, живописи и скульптуры, которые воспитывали бы людей в духе коммунистических идеалов, пробуждали в них чувство восхищения всем замечательным и прекрасным в нашей социалистической действительности, рождали бы в людях готовность отдать свои силы, знания и способности беззаветному служению своему народу, желание следовать примеру положительных героев произведений и вызывали непримиримость ко всему антиобщественному, отрицательному в жизни».

В этом жизненном требовании я вижу то новое, что пришло в наш театр сегодня и чему мы должны посвятить свое творчество.