

Ильинский 21 В

12.04-62

Продолжение
разговора

ЕСЛИ БЫТЬ ОТКРОВЕННЫМ

этот цинизм у нашей актерской молодежи? Мы даже любим повторять: не та нынче молодежь, не та.

Если молодой художник ви-

дит цинизм и конъюнктуру в руководителях театра в сочетании с ханжеским и выспренным словотворчеством о свя-тости искусства, он заражается невери-ем. Молодежь не любит громких слов, не подкрепленных делом. Святому отно-шению к искусству она может учиться только в творческой атмосфере внутри театра, иначе, как говорил К. С. Ста-ниславский, она, молодежь, холод-ная и холостая.

Я совершенно согласен с Г. Товсто-ноговым, когда он говорит о недопу-стимости передоверять воспитание ар-тистической смены людям, давно отор-вавшимся от театра. Растить новые артистические кадры должны лучшие из наших мастеров. Это они могут привить молодежи уважение и лю-бовь к актерской профессии. Они должны заботиться о выявлении, уяр-чании индивидуальности начинаю-щих художников. Уярчать индивиду-альность, а не нивелировать ее. Ибо средний уровень распространился сей-час и на актерское мастерство. Серий-ность хороша в выпуске деталей. Театр — коллективный орган, он состоит из индивидуальностей, чем богаче каждая индивидуальность, тем богаче коллек-тив.

Настоящая статья не претендует на обобщение всех существующих на се-годняшнем театре недостатков и про-махов. Я коснулся лишь тех из них, с которыми сталкивался в своей практи-ческой работе актера, режиссера и пе-дагога и которые мешали мне и мно-гим моим товарищам. Думаю, что я не совершил ошибки, говоря о них откро-венно и прямо. Ибо прежде всего имел в виду пользу нашему общему делу, театральному искусству, которо-му отдал большую часть своей жизни.

Игорь ИЛЬИНСКИЙ,
народный артист СССР

дит в новый театр, он должен вносить в практическую работу театра собствен-ное, индивидуальное, одновременно счи-таясь с традициями театра, помогая те-атру лучше и определеннее выразиться.

И если к нам, в Малый театр, прихо-дит сегодня режиссер, он должен отчет-ливо видеть, каким нужно быть Малому театру сегодня, он должен стараться сделать этот сегодняшний Малый театр лучше.

Я помню, как сетовал Всеволод Эмильевич Мейерхольд на то, что Ма-лый театр изменяет самому себе, как ненавидел он «мейерхольдовщину» на сцене Малого театра. Я думаю, что, случись Мейерхольду ставить на сцене Малого театра тот же «Лес», он сделал бы это совсем иначе, нежели у себя.

Из примеров недавнего времени мне кажется очень интересной и поучи-тельной работа Бориса Равенских над постановкой «Власти тьмы» в Малом театре. Это режиссер сильной и, на первый взгляд, чуждой традициям нашего театра индивидуальности. Са-мый большой успех ждал Бориса Ра-венских в той части его работы, где он сумел найти синтез своего, индивиду-ального, и общего, свойственного теат-ру, где он, не изменяя себе, был верен лучшим традициям искусства щепкин-цев. В конечном счете от этого выигра-ли и обогатились и театр, и режиссер.

Но, к сожалению, гораздо чаще ре-жиссер приходит в коллектив для са-моутверждения, утверждения своего режиссерского «я» во что бы то ни стало и несмотря ни на что, не счита-ясь с короткой или длинной предисто-

Казалось бы, требование безуслов-ное, не открывающее новых истин. Но, к сожалению, далеко не всегда и не про-сто осуществимое в жизни. Пожалуй, самая распространенная болезнь сего-дняшних театров — их нивелировка друг под друга, безрадостная похожесть, являющаяся внешним проявлением раз-ноязычия и эклектики, царицей внутри коллективов. Стираются грани, исче-зают отличия, трудно говорить о свое-образии режиссерских и актерских ма-нер. Спектакль, поставленный в одном театре, с полным основанием может принадлежать еще двум-трем...

Прозвывает поразительная всеяд-ность в выборе репертуара, когда сам факт принятия или неприятия пьесы и постановке определяется чем угодно, кроме одного — соответствия предла-гаемой вещи направлению, привязанно-стям данного театра в искусстве и жиз-ни. Собственно, сейчас уже почти невоз-можно сказать: эта пьеса Малого теат-ра, а эта — Театра Ермоловой, МХАТа и т. д. Так же как почти невозможно на-зывать примеры длительной творческой дружбы драматурга и театра, дружбы, основанной на сознании общности худо-жественных целей, необходимости каж-дой из двух сторон друг другу. (Почти единственное исключение — Виктор Ро-зов и Центральный детский театр.)

В несколько лучшем положении, чем другие, мне кажется, находится Театр имени Евгения Вахтангова. Вахтангов-цы стремятся сохранить свой символ ве-ры, у них есть тот художественно еди-ный язык, который, я особенно подчер-киваю это, выработан не в декларациях, не на заседаниях, а в практической по-вседневной работе и который одинаково ощутим и в лучших, и в менее удавших-ся спектаклях театра.

ТЕАТР, как и всякий живой организм, не может сущест-вовать не обновляясь. И здесь очень важно определить, зачем ак-тер или режиссер нужен театру. (Бывают и здесь преувеличения и бес-смыслицы. Мне кажется далеко не оп-равданной распространившаяся практи-ка привлечения на драматическую сце-ну кинозвезд без учета их возможности, основываясь лишь на одной популярно-сти.) Очень важно знать, чем тот или иной художник пригодится коллективу, но еще важнее определить, с чем новый человек приходит в театр.

Двадцать четыре года назад я всту-пил в труппу Малого театра. Я был приглашен на довольно скромное поло-жение, на более скромное, чем мог бы рассчитывать, имея уже почти двадца-тилетний творческий стаж работы. Встречен я был по-разному. Пров Ми-хайлович Садовский высказался таким образом: «Ну теперь, после поступле-ния Игоря Ильинского, ждите пригла-шения в Малый театр Карандаша. Придет скоро и его очередь». Боль-шинство артистов и режиссеров, как старейших, так и среднего поколения, отнеслось к моему приходу или так же саркастически, как Садовский, или, в лучшем случае, снисходительно-недо-верчиво.

В общем, это было довольно труд-но — доказать свою пригодность, уваже-ние и любовь к театру, в который я всту-пал. Но у меня другой цели не было. Если для актера необходимо совер-шенно точно представлять, зачем он вступает в этот, а не в другой коллек-тив, за что он любит этот, а не другой театр, что в нем собирается отстаивать и защищать, то для режиссера это ре-альное осознание выбора необходимо вдвойне.

Когда талантливый режиссер прихо-

КОГДА я думаю о будущем театра, я спрашиваю себя: чем может и должно побеждать театральное искусство в соревновании с сильнейши-ми своими соперниками — кино и телеви-дением, чем оправдывает оно свое назна-чение в ряду других, более молодых, бурно развивающихся искусств?

Мы — страна спутников и космонав-тов. Страна первооткрывателей, дальше всех в мире шагнувшая навстречу бу-дущему. Поэтому и в искусстве, искус-стве театра в частности, от нас, как ни от кого другого, ждут нового и передо-вого слова.

Я глубоко убежден, что новое и пе-редовое заключается не только в новых формах театрального искусства, а в са-мом главном на театре — человеке. От нас ждут актерского мастерства, заклю-чающегося в выявлении новых тончай-ших нюансов человеческой души, в ов-ладении секретом потрясать зрителей, покорять и захватывать многообразием актерских умений.

Разумеется, пришло время, когда да-же наши академические театры с их традициями и столетней историей уже не могут отгородиться от требований времени старыми павильонами, трафа-ретно наведенными потолками, нату-рально-живописными задниками, бута-форской тюлевой листвой и т. п.

Но бессмысленно споры о будущем театрального искусства сводить к вопро-сам декоративного оформления, так же как бессмысленно сегодня ломать копыя из-за того, какая форма — одночастная, двухчастная или трехчастная — ужи-вется в будущей драме.

Я знаю только одно: театр завтраш-него дня — это театр актеров-мастеров. Ибо только актер-мастер обладает чу-додейственной силой проникновения, только мастер способен во всей целост-ности, противоречивости и богатстве, ничего не утратив, представить нам на-шего современника, человека значитель-ных поступков, могучей энергии мысли и чувств.

Театр будет побеждать не призем-ленной достоверностью изображаемого, не скрупулезным копированием жизни, но убедительной театральной силой, кото-рая есть не что иное, как предельная мобилизация всех возможностей и средств актерского искусства и эмоцио-нального воздействия на зрителя.

Я не хочу показаться нытиком и пес-симистом. По натуре я оптимист. Одна-ко это не мешает мне говорить о некоторых вещах, которые давно и серьезно тревожат меня. Я с инте-ресом прочитал опубликованную в «Литературной газете» статью Г. Тов-стоногова «Мысли, чувствовать, лю-бить...»*, особенно ту важную ее часть, где автор останавливается на во-просах художественного руководства театральным коллективом, ибо в конеч-ном счете от этого зависит основное — жизнь театрального организма в целом, рост и воспитание каждого отдель-ного актера внутри коллектива. Я понимаю Товстоногова, когда он гово-рит, что во главе театра должен стоять художественный руководитель — полко-водец, за которым, доверясь ему, идет весь коллектив. Но мне кажется, нет принципиальной разницы в том, стоит ли у руля несколько человек или один. Важно другое, важно единство ру-ководителей и коллектива, единство ру-ководителей между собой. Необходимо общее для режиссера и актеров худо-жественное кредо, нужно, чтобы в теат-ре работали единомышленники, говоря-щие на одном художественном языке.

* См. «Литературную газету» от 17 фев-раля 1962 года.