

# ТАЛАНТ — ВСЕГДА БЕСПОКОЙСТВО

Каарел ИРД,  
народный артист СССР,  
главный режиссер академического  
театра «Ванемуине»

ОСЕНЬЮ 1940 года, когда эстонские театры открыли свой первый советский сезон, среди их главных режиссеров был самым молодым. А ныне я мый старший среди них. Быть ршим — большая ответственность. Это, в частности, обязанность думать о будущем, о той молодежи, которая работает, о тех, которые уже стали режиссерами и главными режиссерами, и о тех, которые завтра станут ими.

Дети, как известно, приносят родителям не только радость, но и огорчения, заботы. И чем талантливее дети, тем больше с ними беспокойства. Ибо талант — это всегда беспокойство. Талант — это любознательность, неудовлетворенность многими из того, что уже есть, а тем более тем, что уже ушло в прошлое. Так было всегда и, к счастью, останется навеки. Из отрицания старого театра, живописи, музыки родились МХАТ, передвижники, «Могучая кучка».

Но в искусстве отрицание — процесс диалектический, оно предполагает и сохранение для грядущих поколений всего лучшего, что было до МХАТа, передвижников, «Могучей кучки».

Вопрос об отношении к наследию имеет не только теоретическое, «кабинетное», но и большое практическое значение. Он неотделим от наших забот о завтрашнем дне, о молодежи и ее будущем. Ставя его, я хочу поговорить здесь о том, что меня давно волнует.

СОВЕТСКАЯ театральная общественность решительно отвергает любые попытки сбросить со счетов все то, что было в нашем искусстве в сороковые—пятидесятые годы. Что и говорить, это были нелегкие десятилетия, но несомненно и то, что многие явления театральной жизни тех лет по достоинству заняли почетное место в истории советского искусства. Это находится в прямой связи с развитием и продолжением традиций, заложенных К. С. Станиславским. Беспокойство о судьбах молодежи заставляет меня снова и снова заострять внимание на отношении к его наследию.

Мы, старшие, пока еще не использовали всех возможностей для того, чтобы вооружить молодых тем познание непреходящим, что заложено в учении великого реформатора сцены, как и в наследие других выдающихся деятелей театра, таких, как Вахтангов, Мейерхольд, А. Попов, Таиров, в исканиях молодых Охлопкова, Завадского, Дикого.

В том, что нынешние молодые подчас не обнаруживают интереса к этому бесценному теоретическому богатству, нельзя винить только их. Не виноваты ли в этом и те из нас, люди старшего поколения, которые вплоть до сегодняшнего дня пытаются противопоставить Станиславского вышперечисленным деятелям советского театра, забывая, что все они, каждый по-своему, делали одно общее дело — закладывали основы качественно нового театрального искусства, искусства социалистического реализма.

Уже длительное время считается хорошим тоном твердить, что самая большая наша беда — догматическая трактовка учения Станиславского. И в самом деле, среди приверженцев этого учения были и есть догматики. Ну и что же? В истории человечества не было ни одного сколько-нибудь значительного учения, которое некоторой частью его приверженцев не превращалось бы в догму. Но ведь великие учения не перестают от этого быть великими!

Некоторые театроведы, готовые на все лады повторять, что всякое развитие протекает через противоречия, тем не менее, считают ненужным издавать все труды Станиславского, ссылаясь на то, что поздний Станиславский якобы где-то и в чем-то противоречит раннему. Неоправданно также боязнь говорить открыто о противоречиях, которые иногда возникали между Станиславским и Немировичем-Данченко.

Вполне назрела необходимость академического издания полного собрания сочинений Станиславского и Немировича-Данченко. Без этого мы не можем двигать вперед научно-теоретическую мысль, совершенствовать нашу педагогическую работу. А ведь участвовать в решении задачи развития советского театроведения и совершенствования педагогического процесса должны все мы, в том числе и те, кто по своему географическому местожительству практически лишен возможности систематически пользоваться документами центральных архивов.

НЕ ЗНАЯ достаточно глубоко традиций и истории советского театра, будучи в силу этого неспособными творчески применять и развивать эти традиции, ныне наши театральные практики на-

СОВЕТСКАЯ КУЛЬТУРА

# ТАЛАНТ — ВСЕГДА БЕСПОКОЙСТВО

[Окончание. Начало на 1-й стр.]

чинают тянуться к «новым» веяниям, распространенным ныне в зарубежном сценическом искусстве. Иных начинает, например, особенно интересоваться студийный театр западного плана.

Между тем театральные студии и театры студийного типа сыграли большую роль в развитии и советского театрального искусства. Вспомним студию МХАТа, студийные искания Охлопкова, Хмелева и других, вплоть до студии, из которой на наших глазах родился столь широко известный ныне театр «Современник». Студийность является гарантией создания творческой атмосферы.

В последние годы студии существовали и в театрах Эстонии. Костяк действующей ныне группы театра «Ванемуине» составляют артисты и режиссеры — выпускники нашей студии. Особенно много сделала для воспитания наших студийцев Эндла Херман — воспитанница эстонского курса ГИТИСа. Таким образом, на практике осуществляется известная преемственность студийных традиций.

Я рад отметить, что такие значительные для истории нашего театра последние лет постановки, как «Тьма означает ночь» Ральфа Парая и «Трагедия человека» Имре Мадача, показали творческую зрелость и далеко идущие перспективы нашего студийного пополнения.

Но ведь студия студия рознь. В театрах мира идет борьба не только между разными методами, стилями и направлениями, приемами, но прежде всего между двумя непримиримыми идеологиями, между противоположными мировоззрениями. И студийные театры бывают противоположными по своему идейному направлению.

Наряду с театрами, имеющими ярко выраженные, но полярные направления, за рубежом, как известно, существует много и таких студийных коллективов, идейная основа

которых очень туманна, запутанна. Их устремления переплетаются с разного рода идеями анархистской «абсолютной свободы», вульгарного социализма, эстетства и прикрываются подчас столь модными ныне идеалистическими лозунгами «самоутверждения» и «самовыражения» личности.

Надо ли говорить, что маленькие, предназначенные для узкого круга «избранных» театры-студии и их спектакли не могут стоять на главной магистрали советского театрального искусства, основой которого были и остаются принципы партийности и народности.

Среди некоторой части наших молодых режиссеров и актеров особый интерес вызывают сегодня эксперименты по развитию физического аппарата актера. Но ведь огромное значение придавали ему не только Мейерхольд и Таиров, но и Станиславский, требовавший от артистов даже владения акробатикой. И ничего плохого нет, если из особого интереса к физическому аппарату в мастерстве вырастает желание хотя бы в студийном порядке использовать его для более выразительной пластики актера. В процессе исканий новых форм живописцы всегда обращаются к этюдам. Беда начинается тогда, когда желающие без особого труда добиться шумного публичного успеха выдают эти этюды за вершину современного искусства.

ТОТ ФАКТ, что репертуар советских театров последних лет пополнился лучшими реалистическими произведениями современных прогрессивных западных драматургов,—явление, несомненно, положительное. Основная проблема, которая подчас вызывает беспокойство, состоит в интерпретации зарубежных пьес. Нужно немало потрудиться над изучением того мира, который театр собирается показать на своей сцене. Надо многое знать об авторе, пьесе которого театр ставит, о жизни, которой он живет.

Как часто наши театры обращаются к «Трехгрошовой опере» лишь для того, чтобы показать салонную, душеспитательную мелодраму с элегантно-героем-гангстером и красотками из публичного дома! Вспомним, какими шикарными в чисто зрелищном отношении были многие постановки даже такой пьесы, как «Филумена Мартурано», и в какой жалкой, полуниссенской обстановке жила бедная Филумена в постановке театра Эдуардо Де Филиппо, показанной во время гастролей в Москве и Ленинграде. Уже самим оформлением подчеркивалось, что перед нами не история женщины легкого поведения, которой в конце жизни прощаются грехи, а глубокая социальная драма женщины в условиях современной капиталистической Италии, где до сих пор существуют разные законы морали для мужчины и женщины, где женщина не имеет элементарных прав.

Увы, очень часто постановка современной западной пьесы в наших театрах превращается в демонстрацию шикарного быта, с его белыми телефонами и роскошными интерьерами, взятыми напрокат со страниц иностранных иллюстрированных журналов.

Какова же при этом позиция театральных критиков?

К сожалению, есть у нас критики, которые судят о спектаклях, тоже не зная как следует западной жизни и драматурга, которого представляет театр. И так как иные зарубежные пьесы ловко скроены и крепко сшиты, увлекательны по сюжету, тем более что и театральные художники при оформлении таких спектаклей показывают себя во всей красе, спектакли пользуются успехом у публики. Критиков же не смущает, что социальная концепция в пьесе, в спектакле размыта или утеряна, что на сцене остается лишь ситуационная комедия, ли-

бо кисло-сладкая мелодрама.

В своем докладе на последнем съезде Союза писателей СССР Г. Марков отмечал, что эстонские литературные критики «спорю забывают о единстве идейно-художественного анализа, занимаются больше отвлеченными эстетическими вопросами или, владея в другую крайность, подходят к художественному произведению упрощенно, судят о нем без учета всех сложностей и жизни, и литературы». Все это в полной мере относится и к эстонской театральной критике последнего времени.

НЕКОТОРАЯ часть наших театральных работников стремится творить лишь для «избранных», то есть для тех, чье «особое мнение» уже наперед известно. Не способствовало ли возникновение этого явления ставшее у нас столь модным в последнее время стремление не быть самим собой, а любой ценой выдвигать себя за нечто особое, чепрыжное, будь то по особому подстриженной или вовсе не стриженной бороде, или что угодно, лишь бы чем-то отличаться от всех остальных?

Дело, конечно, не в бороде. Дело в том, какова гражданская позиция художника. И очень жаль, что некоторые чепрылые люди, которые целиком отдаются порыву самолюбования и возвышения собственной персоны, забывают порой эту простую истину.

Чувство гражданской ответственности начинается с интереса к человеку как общественному существу, как социальному явлению. Интерес к восприятию и познанию мира у современного художника совершенно логично ведет его к марксизму. Ибо, кроме марксистского учения, в распоряжении человечества нет ныне какого-либо иного учения о человеке, познающем и перестраивающем мир, о познаваемости мира.

Я не согласен с теми представителями старшего поколения, которые любят поворачивать по поводу любых экспериментов молодых. Дескать, все, что вы делаете и выдаете за новое слово в искусстве, старо, когда-то уже было. Но ведь нынешние молодые не видели собственными глазами того, что видели и пережили иные из нас. Даже

первая любовь со всеми ее радостями и горестями для пожилого человека дело давно минувших дней, а иногда и совсем история, стирающаяся в памяти, тогда как для каждого молодого человека она величайшее откровение. И как нельзя воспитывать ребенка, только изумляясь и умиляясь им, так нельзя и держать его постоянно в ежовых рукавицах.

Любое созревание требует времени. Сколько — это зависит от индивидуальности: одним требуется больше, другим — меньше. Мы должны растить молодых терпеливо, как растут свои саженцы умный и добрый садовник, который, любя молодую поросль, не останавливается перед тем, чтобы отсечь, если нужно, некоторые неправильно развивающиеся сучья, срезать уродливые ростки вместо сломанных ветром. Чисто биологическая любовь — самая неразумная. Много вреда приносит молодым те критики, которые, заметив первые пороки весьма несовершенно их искания в области формы, торопятся провозгласить приход нового мессии в искусстве.

Чувство такта, о котором говорил в своем докладе XXIV съезду КПСС Л. И. Брежнев, должно стать основой нашей критики как при отрицании, так и при утверждении явлений искусства.

«Сила партийного руководства — в умении увлечь художника благородной задачей служения народу, сделать его убежденным и активным участником преобразования общества на коммунистических началах». Этим требованием должны руководствоваться все те, кто чувствует себя ответственным за воспитание молодых: и критики, и товарищи по искусству, в том числе и мы, старшие, всей душой желающие молодым большим побед.

Потому что очень правильно подметил, выступая на слете студентов страны, Леонид Ильич Брежнев: нет высшей радости для учителя, наставника, чем сознание, что ученик превзошел его.

ТАРТУ,  
Эстонская ССР.

к 4 ЯНВ 1972

106