МОСГОРСПРАВКА МОССОВЕТА
Отдел газетных вырезок
Ул. Кирова, 26/6 Телефон 96-69

Вырезка из газеты
СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО
от Газета №
20 ИЮЛ 1940

К итогам сезона

О театральности

Сезон 1939—1940 года закончился под усиленные разговоры о театральности.

Разговоры эти возникали и в течение всего сезона то по поводу одной, то по поводу другой постановки. Большой успех спектакля «Уриэль Акоста» в Малом театре и огромный успех А. А. Остужева в главной роли вызвал особое оживление и обсуждении проблем театральности. За скобку театральности был вынесен целый ряд спектаклей минувшего сезона, спектаклей, самых различных и разноценных во всех отношениях («Уриэль Акоста» в Малом театре, «Три сестры» в Художественном театре, «Ревизор» в театре им. Вахтангова, «Мария Стюарт» в театре Ленсовета и др.). В большинстве критических отзывов, вызванных этими и многими другими спектаклями, «театральность» выставлялась одним из главных, если не главнейшим, достоинств этих спектаклей, и, наоборот, отсутствие «театральности» ставилось в укор некоторым другим спектаклям.

Все это вполне понятно. Что за актер, что за спектакль, что за театр без театральности? Доказывать, что театр должен быть театралом, это такое же вряд ли нужное занятие, как доказывать, что музыка должна быть музыкальна, а скульптура — скульптурна.

Очевидно, не об этой самоочевидной истине шла речь, когда в статьях и разговорах беспрестанно мелькало слово «театральность». Очевидно, со словом «театральность» связывалось особое представление о сущности этой театральности. Если свести в одно целое те признаки и явления театральности, которые указывались по поводу вышеназванных спектаклей, то получится примерно такой инвентарь «театральности»: для трагедии и драмы — сильные страсти, патетика чувств, повышенность переживаний; для комедии — яркость красок, затейливость движения, пестрое богатство мизансцен, fortissimo смеха. Этот темп fortissimo, впрочем, указывается обычно, как признак «театральности» и для трагедии, с тою только разницей, что трагедия должна исторгать fortissimo слез.

При частом указании на эти признаки театральности, при высокой оценке явлений подобной театральности не было, сколько знаю, попыток раз'яснить самое содержание понятия «театральность». Лишь чрезмерность в яркости красок, лишь излишество в напряженности чувств, в патетике горести или радости назывались ложной театральностью или более сильным словом — «театральщиной». Но самая яркость красок, повышенность чувств, самая сила страстей, раскатистость смеха об'являлись неизменным признаком театральности.

Но тот мне припоминается судьба одной пьесы — судьба «Чайки» А. П. Чехова.

Первое ее представление состоялось в 1896 году в Александринском театре. В спектакле были заняты В. Н. Давыдов, К. А. Варламов, Р. В. Аполлонский, Н. Ф. Сазонов, М. И. Писарев. Это все были большие мастера «театральности» — потрясающих горестей драмы и столь же потрясающего смеха комедии, но результат их игры общеизвестен: провал «Чайки». Предчувствуя этот неуспех, Чехов пытался бороться именно с «театральностью» этих мастеров. «Играют они много... пьесы бы поменьше», — говорил Чехов, а иной раз, прерывая актера, прямо просил: «Главное, голубчик, надо просто, без театральности».

Прошло два года, и в другом театре, где играли не мастера театральности, а бывшие любители и молодежь со школьной скамьи, та же пьеса имела огромный успех. В чем тайна этого успеха в молодом театре и неуспеха в другом, несравненно более богатом артистическими силами? Конечно, в том, что старый театр пытался дать жизнь «Чайке» теми испытанными средствами обычной «театральности», которые были очень хороши для Островского, но вовсе не годились для Чехова, а молодой театр, наоборот, нашел новые средства театральности, как раз соответствовавшие драме Чехова. Действенной для зрителя, т. е. истинно театральной, пьеса Чехова стала не тогда, когда в ней раздавались сочный смех Варламова, яркие характерная комедийная речь Давыдова, повышенные монологи Аполлонского, а тогда, когда внучное forte сменилось andante и piano Станиславского, сменилось утлубленным ритмом лирической драмы, «подводным течением» чувств, драматическим молчанием (знаменитые «паузы») — всем тем, для чего понадобилось новое слово в тогдашнем театральном словаре: настроение.

Событие это было огромно по значению: оказалось, на примере двух «Чаек», погибшей и вольно летящей доселе, что для каждой пьесы, для каждого автора существует своя театральность, явления, средства, методы и приемы которой не имеют ничего общего с тою театральностью, которая свойственна другой пьесе, другому автору. Оказалось, что «театральность» Чехова требует не красок Репина с их сочной, открытой яркостью, а, наоборот, требует красок Левитана с их приглушенной звучностью.

В чем заключалась театральность того «Ревизора», в котором Щепкин играл Городничего, Пров Садовский — Осипа, а Шумский — Хлестакова? В затейливости сценического движения? В пестром богатстве мизансцен? Конечно, нет. Театральность была в глубоком постижении Щепкиным и его сотоварищами существа гоголевского смеха, в сатирическом звучании реалистических образов, в их необычайной политической емкости. Успех комедии, сила ее театральности измерялось силой этого сатирического удара. В нем и заключена подлинная театральность «Ревизора».

В. И. Ленин любил пользоваться образами «Ревизора» как отличным оружием в борьбе с политической реакцией всех оттенков. Гоголевские персонажи являлись для Ленина вполне сатирическими образами, с помощью которых он изобличал крутое держимордовство дворянских реакционных кругов или поднес хлестаковство «либералов *). Тот, кто захочет поставить «Ревизора» с приходящей ему театральностью, тот поставит «Ревизора» так, что Гоголь прозвучит с живой сатирической насыщенностью, с такой жизненной силой образов, что на хитрого гоголевского проказы Земляники выглянут какие-то знакомые нам Земляники, давно переменившие фамилию, но еще подхалимствующие и клеветничествующие где-то недалеко от нас.

Спектакль «Ревизора» подлинно, по-гоголевски, по-щепкинским театралам будет тогда, когда в гоголевских образах почувствуется такая большая сатирическая полнота, от которой не поздоровится дожившим свой век Земляникам и Бобчинским, как не поздоровилось в свое время от В. И. Ленина Хлестаковым, записавшимся в кадетскую партию, и Держимордам в камергерском мундире.

Одна из самых больших опасностей, всегда грозящих режиссерам, это подмена театральности, свойственной данной пьесе и драматургу, театральностью, им совершенно чуждой.

Можно привести десятки спектаклей Островского, где режиссеры усиленно заботились обо всем, чего требует выше приведенный инвентарь «театральности», — о сильных страстях, о высоких чувствах, о богатстве движений, о громогласии хохота, о яркости красок, — и где не подумали позаботиться лишь об одном: о языке спектакля, о речи действующих лиц. А между тем основное, в чем проявляется действительная театральность Островского, это — его язык, необычайный по силе выразительности, по внешнему блеску, по внутренней правде. Мне вспоминаются такие спектакли Малого театра, как «Лес», «Волки и овцы», «Таланты и поклонники», шедшие с участием М. Н. Ермоловой, О. О. и М. П. Садовских, К. Н. Рыбакова и других. В них не было, кажется, ничего на инвентаря театральности, — ни эффектов постановки, ни сложных мизансцен, ни комической затейливости, — но в полноту силы, красоты и народности звучал в них могучий язык Островского, передавая правду чувств (а в ней уже была и их выразительность), и Островский звучал со сцены во всю мощь театральности, свойственной только ему одному.

Вспоминаю еще два спектакля Малого театра — две шиллеровские трагедии — «Орлеанскую деву» и «Марию Стюарт» в исполнении М. Н. Ермоловой. Ермолова была воплощение трагедии, но героический пафос она умела соединить с простотой внешнего выражения, трагический под'ем у нее соединялся с простотой. Защищая искусство Шиллера против упреков в том, что оно «приподнято», Ермолова писала: «Да, оно приподнято от земли, но не на ходулях, а на крыльях поэзии». Ермолова гениально поняла, что истинная театральность Шиллера — в этих «крыльях поэзии», и поэзии подчинила она все то, что обычно обосабливают в отдельные добродетели трагика: возвышенность речи, пластику движения, силу страсти и т. д. «Крылья поэзии» скрывали Ермолову это всего, что отлично бы высоту и вольность шиллеровской мечты и мысли.

Сливая в одно целое все эти воспоминания и размышления, я прихожу к одному выводу.

Театральность — это живая действенность, присущая данной пьесе, данному драматургу. Задача режиссера и актера найти эту действенность. Нет никаких общих признаков и приемов единой «театральности»: «театральность» Чехова всегда будет заключаться не в том, в чем «театральность» Гольдони, а «театральность» Островского всегда будет противоположна «театральности» не только Мольера, но и Гоголя. Чехов считался драматургом без «театральности» до тех пор, пока Художественный театр не открыл, что действенность Чехова состоит совсем не в том, в чем действенность Островского, и потому требует совсем иных средств театральности; Чехов стал «театрален», как только были обнаружены сценические залоги действенности, присущей его драматургии.

Истинная театральность — это воздух, без которого не может существовать театр; такая театральность возникает тогда, когда режиссером и актерами со всей полнотой и правдой раскрыта живая действенность пьесы — все богатство ее психологического, жизненного, общественного содержания. Мнимая театральность, наоборот, чрезвычайно опасна и вредна; она насильственно вносит в данную пьесу элементы чуждой и чуждой действенности и тем самым убивает подлинное содержание и даже смысл данной пьесы: Гоголь, звучащий как Гольдони, уже не Гоголь.

К. С. Станиславский давно уже предупреждал об опасностях такой театралиации: «За отсутствием артиста, могущего говорить о больших чувствах хотя бы в старых классических произведениях, за неимением прочных основ, позволяющих передавать на сцене жизнь человеческого духа и углубляющих творческую технику артиста, набросились... на то, что более доступно глазу и уху, т. е. на внешнюю сторону нашего дела, — на тело, пластику, движения, голос, декламацию актера, с помощью которых старались создать острую форму сценической интерпретации».

Исходя из таких, противоположных принципов театральности, Станиславский задумал тот замечательный спектакль «Тартюфа», который доведен до конца его учениками. Станиславский и его продолжатели отвергли в этом мольеровском спектакле условный шаблон мнимой «мольеровской театральности»: fortissimo движения, превращение лиц в маски, огрубление характеров до обычных персонажей comedia dell'arte и т. д. Театральность «Тартюфа» Станиславского и его соработников несомненна: о ней не может быть спора, но она глубоко своеобразна.

Эта театральность—не что иное, как вернейшая найденная действенность знаменитой комедии. Семья Оргона переживает настоящую драму вторжения властолюбивого лицемера, а сам Оргон столь же искренно переживает лже-идиллию нахождения «праведного человека»; из сочетания этой драмы и идиллии возникает комедия лицемерия, лже-святости, звучащая гневной сатирой по адресу святош и лицемеров всех мастей и всех времен.

В «Тартюфе» МХАТ нет той театральности, которая граничит с нарочитой развлекательностью комическими положениями и сверхкомическими трюками. В «Тартюфе» Станиславского нет «острой формы сценической интерпретации». В нем есть нечто несравненно более важное: в нем есть свежесть жизненного дыхания, в нем есть правда сатирического гнева. Это и есть та театральность, та подлинная действенность Мольера, из-за которой «Тартюф» столько раз подвергался гонению и запрещению.

Путем Станиславского шли к театральности и Н. П. Хмелев и М. С. Кнебель, когда ставили комедию Шекспира «Как вам это понравится» в театре им. Ермоловой. Они не требовали от актеров никакой «театральности» по инвентарю, положенному для комедий; они требовали верной мысли, правды переживания, разумности действия на сцене, вытекающих из существа пьесы, обусловленных ее жизнью действенностью, а в результате верно и полно найденной действенности трудная комедия Шекспира расцветилась в молодом театре подлинными цветами театральности: каждый стих Шекспира зазвенел юным весельем.

История русского театра и опыт советского театра показывают с очевидностью: истинная театральность свойственна только искусству внутренней правды, выражающей себя во внешней красоте, неразлучной с простотою.

Еще в начале революции Станиславский заметил: «Если судить по посещаемости театров, пролетарский зритель стремится туда, где можно посмеяться и поплакать подлинными слезами, идущими изнутри. Ему нужна не лишенная формы, а жизнь человеческого духа, выраженная в простой и понятной, незамысловатой, но сильной и убедительной форме».

В этих простых словах полно и точно выражено, в чем состоит истинная театральность.

С. ДУРЫЛИН

*) См. книгу М. В. Нечкиной, «Гоголь у Ленина». Изд. Академии наук СССР. М.—Л. 1936.