МОСГОРСПРАВКА МОССОВЕТА
Отдел газетных вырезок
ул. Кирова 26б. Телеф. 96-69
Вырезка из газеты Литературная Газета
от 15 ИЮН 38
Москва

Д. ТАЛЬНИКОВ

Малый театр и традиции

I.

На недавнем совещании старых периферийных актеров, как известно, оскорбительной критике подверглись изменение творческие принципы Малого театра. Критиковали типичнейший спектакль этого театра «Ревизор». Самое замечательное, что критика велась не с каких-либо «новаторских» позиций. Критиковали с самых правоверных позиций исконного традиционного реализма.

В Малом театре с реализмом, действительно, давно уже неблагополучно. Это неблагополучие отмечалось еще в 900-х годах такими понятиями «вакуолизацыями» в искусстве актеров, как Ермолова и Лешкой. И если все же театр как-то жил, оставался для большой публики театром, то лишь благодаря замечательным актерам, которые поистине на своих плечах выносили его скрипевший, подержанный воз.

К 900-м годам, как известно, на российском театральном горизонте уже замелькали новые птицы с новыми песнями, о которых писатель писал: «чайки стонут перед бурей». Тут были и «стонь» и чайки новых традиций, новой сценической культуры враждовавшие старым, исчерпанным. В таких исторических условиях появился 40 лет тому назад Художественный театр, юбилей которого в этом году мы будем справлять.

Борьба за творческий авторитет и еще больше! — приоритет в новом поколении театральных работников и зрителей — прошла почти бескровно, потому что новому почти нечего было противопоставить на нерушимых ценностей классического наследства, кроме, повторяю, отдельных прекрасных актеров. Происходило, действительно, новое творческое перерождение старейшего Малого театра — второго «университета» московского, — вырождение в его стенах замечательных и таких непреложных щепкинских традиций.

Последние перед революцией годы для Малого театра тянулись частью по инерции — в колее старых нажитых «штампов», которым дал такую убийственную оценку Станиславский, частью в исканиях выхода, который стал действительно возможным лишь после революции.

Треневская «Любовь Яровая» была переломным моментом в жизни театра. Этот спектакль говорил не только о новой репертуарной политике театра. Возобновленная через десять лет, «Любовь Яровая» рядом с новой постановкой той же пьесы в нашем ведущем: Художественном театре блистала первоначальной свежестью своей, подлинной динамичностью и темпераментом. Нечего уже говорить о превосходном исполнении Шванди замечательным артистом Ст. Кузнецовым, которое создало фактически эру в истории создания образов людей революции на советской сцене.

На широкой улице русского театра в наступающем сезоне предстоит великий, может быть, величайший дня, него, праздник. Мы находимся у порога щепкинского юбилея. Эта замечательная дата в истории русского сценического реализма вновь ставит перед нами во всем его значении вопрос о Малом театре — истинном «доме Щепкина», подлинном источнике славных щепкинских традиций.

Малый театр с большой легкостью готов возложить всю ответственность за свои творческие провалы, за свое топтание на месте на современную драматургию, состояние которой в известной степени не может не отразиться на общем росте театра. Но ведь на к этому должен сводиться для театра вопрос об его жизни в искусстве. Неблагополучие в области репертуара тоже ведь длится на сцене Малого театра не от сегодняшнего дня: еще Чехов писал об этом, и именно чеховского «Дядю Ваню» забраковал этот театр в свое время. Но Викторы Крыловы и прочие Рышковы все же не могли помешать театру делать свое дело ярко, когда у него были для этого истинные творческие предпосылки. Конечно, на гусевской «Дружбе» и, можно вполне сказать, вина этой пьесы, — на «Чести» далеко не уедешь.

На широкого репертуара классиков — Шекспира, Шиллера, Лопе-де-Вега, с блестящей ермоловской традицией его «Овечьего источника» — Малый театр за эти годы, кроме совершенно бледного спектакля «Дон Карлоса», поставил лишь «Отелло». Но вполне заслуженный и громкий успех этого спектакля по праву должен быть отнесен на долю одного — правда, ведущего в нем, исполнителя — Остужева, актера старых традиций, прекрасно показавшего, что значит на сцене творческая убежденность в своем деле, высокая культура труда, настоящее мастерство.

Весь спектакль в остальном — не только в его мрачном «оперном» оформлении, но и в исполнении важнейших его персонажей, и в ансамбле, — разве он, сказем прямо, не ниже среднего провинциального уровня?

Еще ярче сказались архаизированные традиции на материале отечественной классики, искони составляющей одну из прерогатив власти Малого театра на русской сцене. Ведь это был театр именно Гоголя и Островского.

Если творческий организм жизнеспособен, он должен бороться за свои идеи. Творчество и есть борьба. И вот «Лес» и «Ревизор» — два последних крупнейших «классических» спектакля. Для Малого театра эти спектакли в затаенном замысле своем должны были явиться по существу творческими декларациями, манифестами торжествующего реализма «Щепкинского дома» в борьбе с естествующим формализмом. Ответ формализму — в этом могла быть их историческая роль в эпохе. И что же? Мыльный пузырь, елочная игрушка, внутри разорвавшаяся, лишнее свидетельство продолжающегося вырождения традиций, полной методологической растерянности. Унылые, серые дни на сцене, вялые слова, бледные образы, тусклая фольга вместо сверкающего комедийного блеска.

В этих спектаклях бросалося в глаза не только отсутствие какой-либо творческой целеустремленности, той «общей идеи», о которой говорил Щепкин, — отсутствие, наконец, «стиля» и полная безработность на этот счет, — но и просто захолустно-провинциальное исполнение классических ролей русской сцены.

Эта-то спектакли и поставили театр, имеющиеся в нем живые творческие силы и новое его художественное руководство перед основным вопросом: что же такое традиции и как «практически» можно обладеть ими?

II.

В свете этих событий роль Хлестакова, сыгранная сейчас новым актером театра Ильинским в рядовом спектакле «Ревизора», вдруг оказалась важным театральным событием, и не только благодаря выдающейся талантливости самого исполнения. Исполнение это, с которым читатели «Литературной газеты» уже отчасти знакомы по первому краткому отклику В. Катаева, действительно значительное и само по себе, вдруг всколыхнуло медленное течение «старого» спектакля, влило в него какие-то новые силы. Так вбегали вдруг, заходили, завертелись по сцене действующие лица, что не осталось и помину от прежних бытовых, затянутых темпов, и даже захотелось попросить передышки. Нельзя же так, в самом деле: где же плавность поступи уездной Клеопатры — городничихи? Где значительность ее повадок, жестов, речи? Где крепкая уесистость гоголевского слова, которое комкается и вновь докачивается городничихой уже где-то в дверях и на кулисами? И городничиха (Сальникова), и дочка ее — да это же пустые персонажи какого-то водевиля!

Большой интерес, вызванный в нашей театральной публике выступлением Ильинского на сцене Малого театра, это, прежде всего, интерес к той проблеме творческого метода, которая неизбежно должна была возникнуть в результате столкновения на одной площадке двух сценических школ. Одна — традиционная школа Малого театра, давно уже изживавшая великое реалистическое наследие Щепкина и в нынешнем «Ревизоре» нашедшая лишь сниженное, «бытовое» воплощение острых гоголевских образов, и другая, условная школа, в которой воспитывался и вырос до своего прихода в Малый театр актер Ильинский.

Надо тут же разъяснить. Говоря о школе воспитания Ильинского, мы отнюдь не имеем в виду переменно его мейерхольдовского периода. Ильинский проявлял своеобразие своего метода и до этого периода, еще, например, в своем Тихоне («Гроза») на сцене Драматического театра.

Несомненно, что и период «эксцентрика» не случаен в биографии Ильинского и не бесследно прошел для него. Но Ильинский сумел отбросить чисто формалистское в своем творчестве, сохранив, однако, остроту приемов и «приспособлений». И то, в какой степени он эти поиски формы подчинил содержанию «образа», в какой мере он играет оправданно и полно «в образе», решает основной вопрос о его творческом методе как методе несомненно реалистическом, но не в узком, обедненном, бытовом понимании. Условность игры Ильинского есть свойство подлинного искусства и основное отличие реализма от натурализма.

Ильинский — и в этом прежде всего основная черта его исполнения, в отличие от всей системы спектакля — никак не играет «быт», то есть то, что играют остальные, даже когда они пробуют «пародировать» этот быт (в яростным нажимом, как Светловидов — Бобчинский, или более мягко — Климов — Земляника, столь усердно вращающий глазами). Актер, например, изображает голод со всеми как будто натуралистическими приемами, вплоть до потаскивания до коликов в животе, но делается это условно — театрально, с явным, входящим в актерский расчет, показом своей «игры».

Ильинский создает «образ» не путем подного «перевоплощения», влезания в чужую шкуру, целиком, со всеми потрохами, что характерно, прежде всего, не столько для реалистического, сколько для натуралистического театра. Ильинский дает скорее всего «профиль» Хлестакова, рисунок его, крайне четкий и ясный, в какой-то степени «маску», сценическое «представление» о Хлестакове.

Ильинский играет условный персонаж легкой комедии, водевиля, смягченной буффонады — анекдот, «невероятное» событие. Такой первый его выход на сцену — в великолепном стильном костюме, цилиндре, с лорнеткой в жилете, с условной торжественностью в лице, во всей фигуре. Такова его речь — особая, «стилизованная» манера ясного, четкого произношения слов сквозь зубы, прищуренного взгляда.

Ильинский — условно реалистический и в какой-то мере, я сказал бы, даже (ибо надо об актере говорить всю правду) стилизованный Хлестаков. Впрочем, надо бояться этой терминологии в данном случае, ибо «стилизация» есть и «типизация» стиля, создание художественного образа «стиля», а не только то, что вкладывалось в содержание этого понятия в свое время декадентами и символистами. Стилизован, например, в хорошем, положительном смысле весь Лесков, замечательный русский художник, мастер русского слова, народного «сказа», тот Лесков, которого мы находим среди немногих любимейших писателей Ленина. Стилизован Кустодиев, чья «Русская Венера» занимает сейчас почетное место на стенах музея в г. Горьком: ее подарил музею А. М. Горький из своего собрания любимых картин. И в кустодиевской «Блохе» в таком именно «стиле» играл тульского мастера Л. Волков, как раз нынешний постановщик «Ревизора».

Так не пугайтеся, если Ильинский сделал опыт построения такого, в гоголевском стиловом плане, условно-водевильного образа. И хорошо, что он совершенно ушел в этом своем опыте от того мистико-трагического содержания, которые вкладывали в свои формы — тоже «стилизованные», но по-иному — и мистовский Хлестаков (М. Чехов) и мейерхольдовский Хлестаков. Хлестаков, по определению самого же Гоголя, — «замечательно комическое лицо», и в этом здоровом комедийном плане его и дает Ильинский.

В процессе работы актера над этой новой ролью её содержание должно неминуемо углубиться и раскрыться. История создания «Ревизора» — это путь от водевиля к социальной сатире. Если задача истинно-«комедийного» смеха и лежала первоначально перед Гоголем («смешное чорта» — признается он), — то вскоре все-таки какая-то трагическая тень легла на эту жизнерадостнейшую, подлинно русскую комедию, и об этом талантливому артисту ни в коем случае не следует забывать.

При всех этих оговорках становится ясным, что для Малого театра новый Хлестаков — не только радостный художественный факт, как все радостно, что от подлинного искусства. Он имеет и большое значение методологическое, говоря об исканиях смежных, новых форм в стенах первоходного старого театра.

И, наконец, не надо, конечно, забывать тем, кто борется с «новаторством» линии Ильинского: ведь стилевые традиции Жихкина — «гениального» (Ал. Григорьев) комика-буфф — тоже одна из славных традиций Малого театра.

III.

Однако не в Ильинском же, в конце концов, все дело. Ильинский — только повод, «предлог». Не в отдельных актерах, как бы талантливы они ни были, «спасение» в выход театра. В Малом театре есть много и других талантливых и свежих художников сцены. Ильинский — Хлестаков взят мною здесь только в качестве одного из последних живых примеров, дававшихся нам самой практикой театра.

Традиции нужны: они обозначают ту преемственность развития, накопление и передачу художественного опыта, которые образуют движение культуры, самую культуру. Но разве Мейер, Соловей — это традиции?

Традиции — это не штампы. Традиции существуют лишь постольку, поскольку они живы, живут и действуют. Разве щепкинские традиции — некий застывший мертвый капитал, золотая валюта старой чеканки, запрятанная глубоко в чулок бабушки, или в кубышку дедушки? Разве через 150 лет они должны выглядеть только «музейными» ценностями, — они, рождавшиеся в живой исторической борьбе со штампами классицизма?

И Щепкин сам — живой, замечательный старик, протягивающий нам сейчас руки — великий зачинатель реализма, смелый русский художник, конечно, первый протестовал бы против этого.

Великие традиции оживают и освежаются, возрождаются в новой жизни в задачах, которые заново ищутся и ставятся новым поколением. В этом и есть содержание великого лозунга «критического», овладения классическим наследством.