

Соб. мульт ур, 1963, 18 апр

ИМЯ СТАНИСЛАВСКОГО стало сейчас знаменем передового сценического искусства во всем мире. Не случайно его столетний юбилей вылился в событие международного масштаба. Как у нас, так и за рубежом появились новые исследования, раскрывающие образ великого художника и огромное идейно-творческое значение его наследия.

Но театральная эстетика Станиславского, разоблачающая ложное новаторство, декадентство, формализм, не по душе некоторым зарубежным буржуазным театроведом. Поэтому они противопоставляют Станиславскому-художнику Станиславскому-мыслителю, создателю современной реалистической школы сценического искусства, и сводят все значение Станиславского к своеобразию и неповторимости его творческой личности.

Они твердят, что Станиславский был велик своей беспредельной творческой широтой, а в Советском Союзе его сделали узким педантом, учителем сценического реализма. Они восхваляют его как художника, но всячески стараются парализовать влияние его идей.

К сожалению, такой взгляд на Станиславского иногда находит поддержку и в нашей театральной критике. Недавно на страницах журнала «Новый мир» (1963 год, № 1, стр. 199—217) театровед Татьяна Бачелис выступила со статьей «Режиссер Станиславский». Автор берет на себя задачу реабилитировать Станиславского, «чье живое творчество превращалось в догму и — в таком уже качестве — искажалось, умерщвлялось». Бачелис претендует на новое раскрытие Станиславского и новое освещение творческого пути Художественного театра.

Все знают, что первую постановку МХТ «Царь Федор Иоаннович» Станиславский отнес к историко-бытовой линии театра. «Но в одном из писем, — говорит Бачелис, — у него проскользнула и более точное определение: «эпический тон». Это случайное замечание, высказанное Станиславским в письме к Чехову по поводу репетиций «Вишневого сада», относилось к роли столетнего Курюкова, которого в «Царе Федоре» исполнял Артем. Но что делает из этого Бачелис? Она провозглашает программой «эпического театра», предвосхищающую будто бы театр Брехта, возникшего, как известно, на совершенно иной идейно-эстетической основе, и утверждает, что в парадоксальности сочетания понятий «драма» и «эпос» был «скрыт самый тайный и важный смысл реформы реализма, предпринятой Станиславским». По мнению Бачелис, в эпических интонациях спектакля «Царь Федор» не было «ни приговоров, ни оправданий», и театр, и Станиславский звали на трагизм истории с «эпическим спокойствием», хотя общезвестно, что сам выбор пьесы, находившейся тридцать лет под цензурным запретом, и ее сценическое истолкование отнюдь не свидетельствовали об общественном равнодушии молодого театра. В этом спектакле, так же как и в «Смерти Иоанна Грозного», где так ярко выразилась антидееспотическая направленность театра, все симпатии были на стороне народа, а сцены народных бунтов были ярчайшими моментами постановок. «Эпический театр» Бачелис называет «программной формой новой связи сценического искусства с эпохой». Но какой эпохой? Известно, что конец прошлого столетия был эпохой бурного нарастания революционного движения, эпохой острейших классовых столкновений, а вовсе не «эпического спокойствия».

Спустя два месяца после постановки «Федора» Станиславский выпускает «Чайку», в которой, по мнению Бачелис, устанавливает уже иную форму «связи сценического искусства с эпохой», именуемую «психологическим театром». Тут уже ничего не остается от прежней беспристрастной эпической интонации, наоборот, МХТ становится, по утверждению Бачелис, «театром-исповедью» в отличие от Малого театра — «театра-кафедр». О том, что понимает критик под «исповедническим театром», можно судить по тому, как она вскрывает чеховскую проблематику в спектаклях Художественного театра: «Взаимопонимание и непонимание; разобщенность и потребность в другом; чувство непроницаемости чужого «я» и страдание от изолирующей собственной «скорлупы», ее хрупкости, ломкости и тягостной непрозрачности одновременно; стремления людей друг к другу, то мучительно не совпадающие во времени, то «настигающие» их внезапно, врасплох; обещание, трагически опаздывающее или вовсе ускользающее, или, напротив, вспыхивающее радостью неожиданной близости двух «я»; контакт, возникающий внезапно, и «нелогично», и бессознательно, и «незаконно»... И все в таком же декадентском, фрейдистском духе. Именно так писали о Чехове некоторые зарубежные критики, которые хотели видеть в нем писателя «темных чувств» и унылых настроений.

Но чем же объяснить в таком случае неотразимость общественного влияния чеховских образов и идей? Станиславский, например, воспринимал Чехова, как драматурга, который «одним из первых почувствовал неизбежность революции... один из первых дал тревожный звонок, который заражал театр и зрителя своей мечтой о прекрасной, новой жизни. Эту страстную мечту писателя, волнующую общественную тему и стремился воплотить Станиславский на сцене МХТ, а не какое-то «страдание от изолирующей собственной «скорлупы», как это кажется Бачелис. Своим искусством он смело вторгся в жизнь и никогда не ограничивался ролью пассивного ее созерцателя. И только

нимал реализм. Идейно-теоретическая зрелость Станиславского уже в первые послереволюционные годы была неизмеримо выше теоретического уровня театроведа Бачелис.

Как же проходили дальнейшие искания Станиславского? По мнению критика, он продолжал создавать все новые «театры». Так Первая студия МХТ превращается в «этический театр», театр «для тихого, домашнего, семейного утешения».

«Человека жалко!» — шептал, жаловался, плакал, стонал этот театр. Но можно ли так упрощенно и оскорбительно оценивать искусство высокоталантливого коллектива, который дал русскому театру Е. Вахтангова, М. Чехова, А. Дикого, А. Попова,

кустве он никогда не терял своей главной идейной цели, или, как он говорил, «сверхзадачи», считая ее основным и определяющим звеном в своем искусстве. «Художественный театр — мое гражданское служение России», — говорил Станиславский. Вот об этой гражданственности и высокой идейности искусства Станиславского Бачелис совершенно умалчивает, провозглашая, наоборот, его эстетическую «всеядность». Она всячески подчеркивает переменимость творческих пристрастий, взглядов и вкусов Станиславского, полагая, что именно в этом сказывалось «его, Станиславского, своеволие, без которого нет художника». Бачелис утверждает, что «сутью отношения Станиславского к самой жизни»

стема Станиславского — это не только элементы сценического поведения, а боевая программа борьбы за реализм, за искусство будущего, борьбы против театрального эстетства и формализма (слова, которых упорно избегает Бачелис, полагая, по-видимому, что они давно вышли из обихода).

И если самого Станиславского Бачелис пытается изобразить художником-эклектиком, вне всяких определенных принципов, то, по логике вещей, она и системе его пытается лишить ее глубокого этического смысла, ее целеустремленности в борьбе за искусство социалистического реализма, которому Станиславский следовал со всей убежденностью. Чрезвычайно узкий, односто-

чатление, что Бачелис хочет отградить Станиславского от него же самого и отлучить его от созданной им «системы».

Бачелис отказывается даже признать высокую поэтичность творчества Станиславского, о которой так много было сказано деятелями мирового театра. Даже натуралистические пьесы, которые ставил Станиславский, писал о нем Бертольд Брехт, «приобретали в его интерпретации поэтические черты»... «Я вновь обрела у Вас Правду и Поэзию — Поэзию и Правду»... — писала ему Элеонора Дузе, а вот Татьяна Бачелис упорно твердит, что он был режиссером-прозаиком, что «сценическая проза» была его особенностью». Для укрепления такого субъективного и совершенно произвольного толкования искусства Станиславского она приводит наивный довод, что в отличие от Мейерхольда Станиславский ставил преимущественно прозаические, а не стихотворные пьесы. Известно, однако, какую роль в истории театра сыграли его постановки стихотворных пьес А. Толстого, Грибоедова, Мольера, Шекспира, Пушкина, которые осуществлял Станиславский в драме и в опере. Особенно много уделял он внимания стихотворной драматургии в последнее десятилетие своей жизни, что Бачелис вообще не принимает в расчет. Не случайно также она ни одним словом не упоминает о двадцатилетнем периоде оперной режиссуры Станиславского, которая, кстати, целиком опиралась на стихотворные тексты, обогатившие музыку. Между тем, если тему «Режиссер Станиславский» решать только на двух поставленных им спектаклях, то, быть может, следовало бы остановиться на «Чайке» и «Евгении Онегине». Именно эти две постановки ознаменовали собой открытие новых путей в драматическом и оперном искусстве. На сцене Бачелис остаются и многие другие этапные режиссерские работы Станиславского, как «Горе от ума», «Таланты и поклонники», «Мертвые души», «Тартюф», о которых она и не говорит, чтобы не разрушить сочиненную ею искусственную схему творческой эволюции Станиславского и МХАТа.

Итак, коррективы, которые вносит в наше понимание Станиславского и его системы Татьяна Бачелис, искажают объективную правду о великом художнике. Подобные вычурные, претенциозные рассуждения об искусстве, кроме того, удивительно старомодны, так как они абстрагируют проблемы художественного творчества от вопросов современной идеологии, от подлинной диалектики исторического процесса.

Г. КРИСТИ. Н. ЧУШКИН.

РЕАБИЛИТАЦИЯ ИЛИ ДИСКРИМИНАЦИЯ?

полным непониманием искусства Станиславского и Художественного театра в преддверии революции 1905 года можно объяснить замечание Бачелис, что именно в этот период «наблюдения становятся для театра важнее и дороже обобщений».

После поражения революции 1905 года Станиславский создал якобы «театр философско-оцимволлический». Символизм, по убеждению Бачелис, стал велием времени, и Станиславский «ощутил потребность времени в театре широких символических обобщений». Иначе он поступить не мог и потому, что «Чехов сделал Художественный театр театром современной литературы», а «Жизнь человека», как и «Драма жизни» были «произведения современной драматургии». Положил Бачелис выходом так, что Чехов мог рекомендовать Художественному театру упадочные пьесы Андреева и Гамсуна лишь потому, что они были произведениями современной литературы! Можно ли так упрощенно понимать чеховскую традицию в театре и проблему современности в искусстве! Ведь и реалистические пьесы Горького и Льва Толстого были тоже произведениями современной драматургии.

Пеструю смену театральных направлений, якобы создаваемых и отвергаемых Станиславским, Бачелис связывает с требованиями времени, с особенностями той эпохи, когда он жил и творил. Автор очерка считает, что в искусстве Станиславского «всегда чувствовалась некая доминанта времени, звучала... главная тема данной поры», — утверждение как будто бы правильное. И последовательность в его исканиях, говорит Бачелис, диктовалась «динамикой времени», господствующими вкусами и потребностями современного общества. Но какого именно общества, этого Бачелис не разъясняет, представляя, по-видимому, это общество в виде гармонического содружества российской интеллигенции. По мнению Бачелис, Станиславский обратился к символизму потому, что это якобы «соответствовало развитию русской общественной мысли». Однако ведь годы реакции были периодом напряженной идеологической борьбы, которая захватила также область эстетики. И если некоторая часть художественной интеллигенции считала, что именно символизм выражает идейно-художественную сущность эпохи, то ведь другая ее часть решительно оспаривала это мнение. Антидемократическую, реакционную сущность тогдашнего символизма разоблачали и партийная печать, и деятели реалистического искусства. Понял это и Станиславский, осудив вскоре символизм и снова обратившись к реалистической драматургии. Это с полным основанием утверждает автор вступительной статьи к тому писем Станиславского В. Виленкин, которого без всякого основания критикует за это Бачелис. Даже в годы реакции Станиславский возглавлял в русском театре великую битву за реализм.

В представлении Бачелис развитие искусства осуществляется в виде некоего единого потока, который в соответствии с требованиями времени, постоянно меняя русло, принимает то или иное направление. Но ведь в каждую эпоху в области культуры и искусства происходила борьба различных классовых тенденций, которые находили выражение в борьбе разных эстетических концепций.

Станиславский хорошо понимал классовую природу формализма, когда писал, что «современная изощренность внешней художественной формы» родилась «от турманства и изысканности зрителя прежней, буржуазной культуры», между тем как народному зрителю нужна «жизнь человеческого духа, выражаемая в простой и понятной, незамысловатой, но сильной и убедительной форме». Так он по-

С. Гиацинтовой, С. Бирман и других, о спектаклях которого восторженно отзывались и Горький, и Блок. Нельзя же сводить все искусство этого молодого театра к проповеди жалости и забывать социальную направленность таких его спектаклей, как «Потоп», «Гибель «Надежды». «Настоящее искусство, искусство протеста» — так оценил Горький постановку студии «Праздник примирения».

Когда же «ветер времени» изменился, Станиславский почувствовал «необходимость взрыва этой эстетики», — продолжает Бачелис, — и в постановке шекспировской «Двенадцатой ночи» встал неожиданно для всех на путь откровенной театральности, поощряя якобы Вахтангова на то, чтобы «вернуть театр в театр». Между тем, именно с подобной эстетской тенденцией Станиславский никогда не соглашался. После этого он сделал неудачную, правда, попытку создать «театр романтический» при постановке «Каина». Затем, «прорвав все шлюзы театральных традиций», он обратился в «Горы» к формам «почти балаганно-петрушечного, даже скоморошного театра» и после «очищенного гротеска» вернул актеров к той самой «игре» на сцене, против которой, по-видимому, бесплодно боролся на протяжении всей артистической жизни. «...Игру он любил, — утверждает Бачелис, — но слово это — «игра» — постенно и печально забылось скучными догматиками учения Станиславского...» Поэтому при постановке спектакля «Бронепоезд 14-69» Станиславский, как выясняется из исследования Бачелис, воплощал не какую-нибудь идею о торжестве революции, о победе нового над старым, а так же, как и в «Женитьбе Фигаро», идею «непрерывности эстетического наслаждения в раскрепощенном искусстве». Именно это подметила Бачелис, любящая «внешней красотой» мизансцен и декоративного оформления. «Он любил все, что «служит глазу и слуху» на сцене, — заключает Бачелис, — хотя и писал много раз, что «разуверился» в этой внешней красоте театра». По-видимому, высказываниям самого Станиславского не следует слишком доверять, поскольку его практика, в представлении Бачелис, противоречила его теории.

Получается так, что постоянно «взрывая» им же созданную эстетику, всегда следуя велению времени, Станиславский все более сближался с тем искусством игрового, зрелищного театра, театра откровенного «представления», против которого лишь теоретически восставал. Но известно, что Станиславский создал определенное художественное направление в театре — искусство сценического переживания, как он сам его назвал, определенную школу, на основе которой воспитал несколько артистических поколений. Об этом говорят неоспоримые факты, но Бачелис пытается всячески опровергнуть их, утверждая, что в недрах МХАТа он создавал не одно, а множество театральных направлений, хотя в искусстве Станиславского невозможно отделить психологию, например, от этики, этику от эстетики. В самом деле, если «психологический театр» был и «театром исповедническим» (по терминологии Бачелис), значит, он был одновременно и этическим театром, а если в «этическом театре» объектом искусства стала, как она говорит, правда «личных переживаний», то он был одновременно и театром психологическим. И только примитивная театроведческая схема приводит к отрыву одного от другого.

Станиславский никогда не стоял на месте, постоянно совершенствуя и углубляя свое искусство на пути к подлинной правде и красоте. В его художественных исканиях были и крутые повороты, и ошибки, которые он затем преодолевал. Но при этом на всем протяжении его жизни в ис-

была постоянная потребность в творчестве «всегда новым и волнующим неизведанном», забывая о том, что новаторство ради новаторства было абсолютно ему чуждо. Переноса все акценты на непостоянность творческой индивидуальности Станиславского и его художническое «своеволие», она перечеркивает Станиславского-гражданина, мыслителя, воспитателя артистов, продолжающего и поныне влиять на судьбы мирового театра.

Творческая широта Станиславского представлена в очерке Бачелис беспредельной, а реализм его — лишенным каких бы то ни было определенных очертаний. Но такой «всеобъемлющий» художественный метод допускает в нашем искусстве недопустимое — сосуществование различных идеологий, порождающих беспредельное обилие эстетических систем.

Бачелис готова принять любые художественные течения на том лишь основании, что каждое из них так или иначе отражает какие-то духовные потребности времени. Поэтому всякая попытка конкретизации понятий «реализм» или «формализм», попытка уточнить их признаки и особенности вызывает ее активный протест.

Чтобы доказать творческую широту Станиславского, Бачелис приводит его слова из книги «Моя жизнь в искусстве»: «Пусть постановка режиссера и игра артистов будет реалистична, условна, правого, левого направления, пусть она будет импрессионистична, футуристична, — не все ли равно, лишь бы только она была убедительна, т. е. правдива или правдоподобна, красива, т. е. художественна, возвышенна, и передавала подлинную жизнь человеческого духа, без которой нет искусства». Вырванная из контекста, эта цитата будто бы говорит о том, что и сам Станиславский стоял на позициях творческой «всеядности», признавая всех форм и направлений в искусстве. Но ведь требование правдивого воспроизведения подлинной жизни человеческого духа на сцене — не что иное, как важнейшее требование сценического реализма. В других своих сочинениях, как, например, в заключительной главе книги «Работа актера над собой», Станиславский вносит существенные коррективы в эту формулировку, разъясняя ее подлинный смысл.

Если исходить, однако, из логики Бачелис, то невольно возникает вопрос: как же мог Станиславский, проявлявший крайнюю неустойчивость в своих художественных вкусах и идеалах, принимавший чуть ли не все эстетические системы своего века, создать такую стройную и последовательную творческую «систему», проникнутую совершенно определенными эстетическими идеалами? Но в том-то и дело, что Бачелис всего этого не признает. По ее мнению «система» лишь «устанавливает атомы внутренней и внешней конкретности поведения человека на сцене, без которой не обходится ныне ни одно подлинно творческое направление в мировом театре». Под этой темной фразой (что означает, например, «внутренняя и внешняя конкретность» — понятие довольно трудно) следует, по-видимому, подразумевать следующее: ошибаются те, кто наделяет систему Станиславского определенным идейным смыслом, кто видит в ней конкретное эстетическое и этическое содержание. Это всего лишь технологическая категория, всего лишь элемент профессиональной актерской техники, «атомы» актерского поведения, и глубочайшая ошибка возводит «систему» в «высокий ранг эстетических законов».

Такой ограниченный взгляд на систему вступает в вопиющее противоречие с тем, как ее воспринимали и оценивали прогрессивные театральные художники и мыслители во всем мире. Они единодушно признают, что си-

ронный взгляд утверждает Бачелис и на режиссерское искусство Станиславского, которое она рассматривает главным образом со стороны внешних, постановочных приемов оформления спектаклей. Но, как говорит Станиславский, «моя работа как режиссера и актера протекала отчасти в плоскости внешне-постановочной, но главным образом в области душевного актерского творчества». А вот об этом-то меньше всего говорит Бачелис. Остается совершенно неясным, как Станиславский работал с актером, заставляя его зажить жизнью пьесы и слиться с создаваемым образом, как он утверждал принцип ансамблевости в своем искусстве; мы ничего не знаем о его режиссуре «корня», которую он противопоставлял результативной, ремесленной режиссуре, об эволюции его режиссерского метода и о том, к чему же, наконец, он пришел после долгих и упорных исканий.

А ведь к чему-то он пришел, а не то что всю жизнь был мучающимся из стороны в сторону искателем «волнующе неизведанной» новизны, как это получается у Бачелис. «Мы знаем, на основании пережитого, — писал Станиславский, — не на словах и не в теории только, что такое вечное искусство и намеченный ему самой природой путь, и мы знаем также, на основании личной практики, что такое модное искусство и его коротенькие тропинки». Утверждает ли в своем исследовании Бачелис путь того подлинного, органического искусства, к которому стремился Станиславский всю свою жизнь, либо старается направить нас по боковым, «коротеньким тропинкам» искусства модного, отвергнутого Станиславским? Создается впечатление, что Бачелис