

Станиславский, театр и революция

М. Известия. 18/332.

Я разговариваю со Станиславским. Как всегда, я с удовольствием смотрю на это спокойное, уверенное, ласковое, освещаемое от времени до времени как бы смущенной улыбкой лицо, на всю фигуру этого человека, в которой так редкостно ярко отразилась его сущность.

Я смотрю на него тогда он со своей чуть-чуть как будто смущенной улыбкой говорит мне знаменательную фразу «Анатолий Васильевич, я же ни в каком случае не против революции. Я очень хорошо сознаю, что в ней много священного и глубокого. Я прекрасно понимаю какие она несет с собой высокие идеи и напряженные чувства. Но чего мы боимся? Мы боимся что эта музыка нового мира еще долго не найдет себе выражения в художественном слове, в художественной драматургии. По крайней мере до сих пор мы этого не видим, а если нам, театру, дадут несовершенный косноязычный, сухой, искусственный материал то как бы на был он публицистически согласован с высокими идеями революции — этим идеям мы не сможем дать должного звучания: мы не сможем, как театр, как художники, послужить революции, оказаться ее рупором, а сами себя, свое искусство мы признаем потому что нельзя музыкантов, прошедших уже известную школу, достигших высокой музыкальной культуры, заставить играть школьные вещи, незрелые, лишённые жизни».

И я почувствовал огромную искренность этого большого художника. Я почувствовал его растерянность: отвернешь революционный репертуар, — тогда еще действительно совсем детский — в тебе скажут — куда же годится твой великолепный театр, твой замечательный инструмент который ты с таким старанием построил, если после переворота — теперь, когда роились и начал развиваться новый мир — этот инструмент не может больше отвечать своему назначению и разве только как старая хотя бы хорошая шарманка, может вертеть валрики прошлого. Пойдете на уступки скажете — давайте сюда то что у вас написано мы постараемся это сыграть. — что же выйдет? — Фальшиво прозвучит для всех несовершенный материал и скорей всего в этой фальши обвинит именно театр. Скажут — старика, магикана отходившей культуры — не смогли, — а может быть, еще хуже того, — не захотели, чтобы новые идеи зазвучали. Те же, — что здесь для Станиславского очень важно, — старые друзья люди высокоэстетических требований люди большой художественной совести скажут: да что же это сделалось с Художественным театром? Разве то, что они теперь делают, — это искусство?

II.

К чему стремился Станиславский в своем театре, самый дух которого создавался им постепенно, того, как постепенно создавалась и система Станиславского, или, вернее, его воззрение на театр, его сущность и задачи?

В сущности говоря, театр Станиславского был театром безвременья. Эпоха до конца восьмидесятых годов была славной эпохой в русской литературе, поскольку, приблизительно с сороковых годов до этого предела, могуче, хотя и страдальчески, развивалось ее левое крыло, крыло революционно-народническое,

жертвенное, боевое крыло защитников развития России по американскому пути, выражаясь термином Ленина.

Наличие этого крыла могуче действовало на все настроенные интеллигенция, а через нее на литературу, на все искусство и на театр. В конце концов именно в этой атмосфере выросли и театральные слои — Щепкин, Мочалов, Садовский и его великая группа, и т. д. Правда, по условиям цензуры, театр в меньшей мере отражал это революционное брожение, чем литература, но для всего искусства в общем и главным образом было служение народу, служение свободе, согласно терминологии того времени.

Поражение народнической революции в восьмидесятых годах и вместе с тем мощное развитие капитализма создавало для искусства новые условия которые я только что назвал условиями безвременья.

Народничество разменивалось на пустиках на проповедь малых дел — влило в своеобразный поток толстовства, иногда приводило к полному пессимизму. Служить его идеалам практически было уже никак нельзя. Носить эти идеалы без службы — было довольно позорно. Отказаться от этих идеалов — тяжело и тоже стыдно.

Между тем для интеллигенции открывался широчайший рынок. Капиталисты европеизированного типа и создавая ими богатая интеллигенция требовали для себя утонченного западного искусства во всех его видах и

разновидностях. Для творческих натур открывался большой простор. Требования эстетические, формального порядка очень поднялись. Но каким могло быть содержание нового искусства? Может быть, читатель подумает, что содержанием нового искусства должно было быть прославление самого капитализма или провозглашение необходимости реформатства и угодения кумирам самодержавия и т. п. чудовищным идолам?

Нет, присматриваясь к искусству девяностых и девятисотых годов, мы не найдем там почти совсем подобных элементов.

На левом крыле очень скоро зашевелилась новая и решающая революция, уже не народническая, а пролетарская, а на правом крыле провозглашен был своеобразный формализм. Это не был формализм пустой формы. У лучших людей того времени это были мучительные, подчас позитивические искания. Жизнь, по существу, была тускла. Эстетических светочей не было никаких. Эту жизнь интеллигенция старалась наполнить новым содержанием. Отвечая требованиям новых рынков, она создавала много яркого, тонкого, звонкого, легкого, иногда гениально училась у достигшей западноевропейской буржуазной культуры, в то время блистательно удачной и красивой, и одновременно старалась заменить прежние идеалы ставя на место грядущего дня возмездия и правды метафизический день в мирах иных, где-то над собой, над серым небом действительности. Самое искание красоты, как таковой, самое понятие, самое явление «красоты» понималось как нечто искупительное, как великий исход из плена мелочей жизни.

Русское декадентство например было песочником особым видом романтики и с этой точки зрения по верно определению Плеханова — свидетельством о разладе между художником и действитель-

ностью, но в разладе не революционном а пассивном, с одной стороны страдальческом а с другой стороны находившем себе утешение в очень позолоченном, очень мелочевом утешении именно в области красоты.

Самым блестящим явлением тогдашних исканий самым певчим их порождением был Художественный театр. Самым великим представителем этой поры в развитии интеллигентский был в области театрального искусства К. С. Станиславский, бежавший в лагерь интеллигенции отпрыск «капиталистической семьи».

Над всеми исканиями Станиславского, над всем продвижением его к зрелому пониманию задач театра парит одна истина: искусство свято, театр — это высокое учреждение. Художественное творчество есть своего рода подвиг.

Чем больше окружающая жизнь была омрачена и чем больше подчеркивался этот мрак ростом капитализма и началом нового общественного движения, так оказывалось, дрожью плода, созревшего под сердцем у этого общества, — тем крепче хватались наиболее чувствительные люди, — из тех однако, которым пути в революции были заказаны, — именно за эстетические и этические протесты против действительности.

Что же такое та формальная высота или та подлинная жизненность, которую Станиславский требует от пьесы для того, чтобы она могла быть воплощенной средствами Художественного театра?

III.

Представляет ли из себя Станиславский реалиста? Хочет ли он действительно жизненной правды в смысле чрезвычайного сходства с действительностью?

Да, отчасти Станиславскому это было присуще. Идя по линии реалистического отражения жизни, он требовал необыкновенно чуткого, напряженного стремления воссоздать действительность, как она есть. Но он очень скоро заметил, — и с таким спутником, как А. П. Чехов не мог не заметить, — что жизнь в целом никогда не представишь — ни в повести, ни в драме, ни в театре. Ее восстанавливают так, как это делал по характеристике Треллева Тригорин: «У него на плотные горлышки бутылки блестит при луне, и вся лунная ночь перед вами».

Поэтому Станиславский от реализма мейнингенского типа быстро перешел к необычайно тонкому импрессионизму, передававшему, так сказать, самую сущность, аромат жизни в том ее аспекте, какой старался уловить данный спектакль.

Но разве Станиславский остановился на этом? Нет. Он не только ставил исторические пьесы (тут еще нет разрыва с реализмом), но он ставил пьесы и символические, допустим, Ибсена и Гауцмана второй формации («Одиноким людям») где уже несомненно жизнь была подвергнута чрезвычайной тщательной обработке с точки зрения определенных идей. Он шел еще дальше. Он стеснял смазки Метерлинка, «Потопающий колокол» того же Гауцмана, т. е. вещи, явно фальстастические.

Итак, жизненность, которую требовал Станиславский, вовсе не сводится к непосредственной правдоподобности.

Мне кажется, что точнее всего можно определить требования Станиславского к драматургу так: К. С. требовал от литературного материала, который предлагал себя его театру, значительности и выразительности.

Станиславский рассуждал или чувствовал так: конечная цель искусства — это привести спеническим путем, путем многих и многих театральных вечеров, на возможности широкой публике (обширнодоступный театр) в состоянии высокого волнения, плотного волнения, действующего «душа» более требовательными, более сильными, более чуткими, более истинно человеческими. Это значило — Станиславский знал или по крайней мере чувствовал это, — понять эту публику над сверхным бытом, тем бытом, над которым столько и так горько завладала ближайший к Станиславскому человек — Чехов.

Для того, чтобы эта цель была достигнута, нужно совершенно особое театральное искусство. Отсюда глубочайшая серьезность искусства, отсюда продуманность каждой его детали, согласованность этих деталей в целостной картине. Все это условия для того, чтобы зритель чувствовал себя в театре не развлекаемым, а воспитываемым в самом лучшем смысле этого слова.

IV.

Это была великая заслуга Станиславского. Она заключалась в том, что безвременье он использовал для создания театра, как едва ли не самого громкого и прекрасного голоса, какой только раздавался вообще в тогдашней действительности. Его заслуга в том, что он сделал этот голос не только мощным и красивым, но способным в бесконечному количеству модуляций, способным с невероятной гибкостью подчиняться общественным замыслам.

Эклектизм в этом случае только помог Станиславскому. Он дал ему возможность использовать свой инструмент невероятно многообразно. Но надо прямо сказать: если Художественный театр, если театральное искусство Станиславского и воспитанных им изумительных мастеров сцены вовсе не были старыми мехами и для нас не являются старыми мехами, если все это были новые мехи, то нового вина, которое можно было туда влить, не было. Классики остаются классиками. Никакой Шекспир не может говорить новой эпохе так как с нею должен говорить ее собственный сын.

Из новых драматургов, связанных с Художественным театром, в особенности надо отметить Чехова и Горького. Но Чехов сам один из тех великих детей безвременья, которые проявляли его, которые показали в волшебном зеркале искусства его ужасную рожу, которые этим самым старались преодолеть его.

Но нам преодолеть, нуда идти, в какую такую «Москву» ехать и какие такие дороги в эту Москву ведут, — этого Чехов не знал.

Поэтому и театр мог только изобразить, с одной стороны, гнусных людей, гадов самодержавного бодота, а с другой, — прекрасных людей, которых жалко, с которыми вы вместе плачете.

Театр вместе с Чеховым ввел оборону прекрасной души от непогоды. И эта оборона была единственной формой его наступления. Если это и новое вино, то еще очень и очень слабое.

Повречье было вино Горького. Тогдашний Горький уже не сын безвременья. Он в гораздо большей степени сын близкого будущего тогдашней России. Он один из ростков этого будущего.

Он согрет лучами восходящего солнца. Он будет развиваться вместе с этим будущим. Но ни внутренняя степень его зрелости по тогдашним временам, ни пелзурные условия не позволяли еще поставить на сцене пьесы, которые действительно явились бы буревестниками.

При очень хорошем слухе не только у Горького, но даже у Чехова в пьесах, которые были поставлены Художественным театром, можно было услышать крик буревестника, но он был еще очень заглушен.

Своим бархатным голосом Художественный театр с огромным изяществом пел России, главным образом интеллигенции, песни о том, что жизнь в сущности прекрасна, что какие-то исходы найдутся, что есть по крайней мере один исход: во внутреннем сознании собственной прекрасной человечности. Не подавайтесь пошлости, — гласила эта песня.

Но это же безвременье наложило на Художественный театр и печать как бы некоторой враждебности к антивному духу, печать недоверия к шумной боевой музыке, недоверия к лозунгам, призывам и указаниям. Художественный театр не был конечно пбеновской «дикой уткой», но он отчасти был таким лебедем, который пел и в лебединой песне которого далеко не звучало только конец, хотя бы и прекрасный а звучала весть о возвышенно-высокой жизни даже на грязной земле. — но он был лебедем, который тем не менее разучился летать, по крайней мере — потребности в полетах он не испытывал.

V.

Пришла революция и поставила перед театром именно эту задачу. Революция сказала театру: «Театр, ты мне нужен. Ты мне нужен не для того, чтобы после моих трудов и боев я, революция, могла отдохнуть на удобных креслах в красивом зале и развлечься спектаклем. Ты мне нужен не для того, чтобы я просто могла свежо посмотреть и «отвести душу». Ты мне нужен, как помощник, как прожектор, как советник. Я на твоей сцене хочу видеть моих друзей и врагов. Я хочу видеть их в настоящем, прошлом и будущем, в их развитии и преемственности. Я хочу видеть их воочию. Я хочу твоими методами также и изучить их. Да не только изучить. Я хочу одно полюбить, а другое возненавидеть благодаря тебе. Я хочу, чтобы ты прославил переодо мной самой мой подвиги и мой жертвы. Я хочу, чтобы ты осветил мне мои ошибки, мои изъяны и мой шрам и сделал это правдиво, ибо я не боюсь правды. Я хочу, чтобы ты со всей полнотой своих волшебных ресурсов, не придерживаясь никаких шлое и никаких узких правил, выполнил эту задачу. Театр, я жадна к познанию, я жадна к выяснению моих собственных свойств. Мне нужна интенсивнейшая внутренняя жизнь для того, чтобы интенсивней и плотворней был мой труд на земле, моя война за счастье».

Одни театры испугались, другие слишком поспешно сказали: «Всегда готовы».

Художественный театр и его гениальный руководитель вдумчиво и осторожно вслушивались в эти призывы.

А можно ли это перенести на театральную музыку? А не грубо ли это? Не газетно ли это? Не односторонне ли это? И что это такое класс? Почему класс, а не человечество, которому мы обязаны, по нашему мнению, служить?

И так же недоверчиво смотрели на Станиславского и на его театр со стороны революции: а не буржуазный ли это театр, не эстетски интеллигентский?

А не театр ли это воздыханий и прекрасных слез? А не размагничивающий ли это театр? В голы бедствий, в дни безвременья он утешал. Но на что нам утешитель? И как же этот утешитель как же этот великолепно надуренный и взятно расцветенный платок искусства сможет превратиться хотя бы в самое маленькое знамя нашей борьбы?

Революционная драматургия росла медленно. И это не могло быть иначе. Театр так же медленно шел навстречу потребностям нового времени в качестве тонкого эстетического инструмента. Он стремился не отходя от основного стержня своего, не отходя от своей основной веры в призвание театра включиться в новое строительство или включить новые моменты в свою сценографию. Долго это удавалось лишь отчасти.

Быть может, сыграл известную роль уже драма «Дни Турбиных». Драма

сдержанного, даже если хотите, лукавого капитулянтства. Автор сдала белые позиции, но требовал широкой амнистии и признания благодарности за служивших борцов, стоявших по другую сторону баррикады.

Многие упрекали театр за эту пьесу очень тяжело. Партия чуть разобладала положительные стороны спектакля. Их было две: во-первых, это все-таки была капитуляция по тому времени, она не была лишена значительности; во-вторых, это была пьеса, принятая без художественных оговорок театром Станиславского, и пьеса глубоко современная, трактованная революционную действительность.

Театр оказался в состоянии отразить ее превосходно. Именно массовые сцены, именно всевозможные типы смутного времени на Украине проплы с поразительной яркостью. С этих пор большинство драматургов, шедших революционными путями и действительно стремившихся как можно скорей создать вокруг своих идей художественную плоть, — стали мечтать именно о том, чтобы Станиславский и его мастера с этой литературно-художественной плоти подобрали и сценические одежды.

«Бронепоезд» в его кульминационных пунктах был, в сущности говоря, до некоторой степени культурно-историческим событием.

Артисты Художественного театра были растроганы до слез сами, когда играли акт сцены с английскими пленными.

Все почувствовали, что Художественный театр, как инструмент, как оркестр, вовсе не отдал свое время, что эти «новые мехи», созданные гениальной искренностью Станиславского, его высокой верой в искусство, его требовательностью к себе и театру, не устарели, что если до сих пор в них были разные слабые напитки и слабые чаша, то это значит только, что мехи еще не дождались красного революционного вина града, не дожались еще полноценного вина обновленной жизни, боевой человеческой активности, выраженной в новом репертуаре.

В день семидесятилетия Константина Сергеевича, в день пятидесятилетия его богатой, всему свету видной в десятилетиях стран восторженно оцененной и в нашей истории столь огромной художественной деятельности, я больше всего желаю ему чтобы он дождался полного безраздельного убеждения что замечательный инструмент им построенный с великим терпением, с великим благоволением, был на самом деле построен им для того, чтобы оказался инструментом великой революции.