

Вырезка из газеты
ЛИТЕРАТУРНАЯ ГАЗЕТА

21 июля 1948 г.
Москва

46 В. ЗАЛЕССКИЙ

ПАФОС ШИЛЛЕРА

Была у Константина Сергеевича Станиславского записная книжка. В нее он вписывал имена великих драматургов, чьи произведения привлекали его внимание. На втором месте после Шекспира в этой книжке стоял Шиллер. Всякий раз, когда он обращался к ней и взор его останавливался на имени поэта, он говорил себе: «нет». Относилось ли это «нет» к самому Шиллеру, к его драматургии или это только означало, что Художественный театр не готов еще к постановке шиллеровских пьес? Нам кажется, что «нет» Станиславского вовсе не означало отрицания Шиллера.

В «Художественных записках» Станиславского, относящихся к 1877—1892 гг., мы находим восторженные строки, посвященные шиллеровскому «Коварство и любовь», и горькое замечание о публике, требующей, «чтобы артист произносил возвышенные монологи тем же тоном и упрощенной интонацией, какой в жизни передают городские сплетни, рассказывают политические злобы дня или ведутся любовные интрижки».

Эта запись датирована 23 мая 1889 г. С тех пор Станиславский не играл и не ставил Шиллера. Разочаровался ли он в драматургии великого поэта или смутили его пафос, романтическая приподнятость шиллеровских героев, — как бы там ни было, Шиллер остался за пределами его интересов. Впрочем, странного в этом ничего нет, — Шиллер и вся драматургия романтического направления никак не соответствовали складывавшемуся стилю молодого Художественного театра. На сцене его прочно утверждалась новая драматургия, с ее психологическим реализмом. Молодые художники объявили беспощадную войну театральной условности, рутинерским приемам игры. Эта борьба требовала жертв. В жертву была принесена и романтическая драма, ибо с ней связывалось в театре то самое, против чего воевал Станиславский и весь молодой театр. Но импрессионистская драма, как ни велика была ее привлекательность для но-

вого театра, все же не могла затмить солнца поэзии Шекспира, Пушкина, Эсхила. И театр время от времени ставил «Бориса Годунова», «маленькие трагедии» Пушкина, «Отелло», «Гамлета», «Двенадцатую ночь» Шекспира. Он мечтал поставить эсхилового «Прометея», ростановского «Сирано де Бержерака». Он предполагал поставить Рабиндраната Тагора («Король темного чертога»), Александра Блока («Роза и крест»). Правда, в этом перечне осуществленных и неосуществленных работ Шиллера попрежнему не было.

Все эти порывы театра в сторону стихотворной драмы, независимо от ее характера и направления, легко понять и объяснить. Это была тоска по театру, поэтическому, пафосному, театральному. Но этот путь не принес ему успеха. Почему?

Одни полагают, что система Станиславского, система Художественного театра неприменима к драматургии Шекспира, Пушкина, к романтической драме. Другие считают: «для того, чтобы играть Шиллера или Пушкина, необходимо не только уметь произносить стихи, но и мыслить ими», и что «пока Художественному театру не удалось еще освоить этого трудного, очень благородного искусства». Третьи склонны объяснять это привычкой и сложившимся вкусом. В подтверждение этого приводятся такие аналогии. Вот были два художника, Левитан и Гоген. Оба они видели солнце, восход и заход его, но каждый из них по-разному писал это солнце. Один писал знойное, экваториальное, другой — наше русское, степное, и дико, мол, требовать от каждого из них, чтобы они одинаково писали великолепное светило. Каждому художнику свойственен собственный стиль, его «круг тем и идей». Все это — правда, но не вся правда.

Разберемся в каждом из этих доводов. Нам кажется, что система Станиславского, система Художественного театра, все принципиально-эстетические положения Немировича-Данченко, независимо от того, как они сложились и сформировались, не препятствуют воплощению на сцене любого произведения мировой литературы. Ибо в этой системе нет никакого доктринерства, догматизма, ибо эта система исходит из основного эстетического принципа театрального искусства — правдоподобия чувств в предполагаемых обстоятельствах. Эта система не «выдумана» Станиславским. Над ней потрудились многие поколения

русских актеров, ее основы сформулированы еще Пушкиным, Гоголем. Ведь самое важное в системе Станиславского не те или иные технологические приемы игры, самое важное то, что эта система помогает актеру создавать живую жизнь на сцене в художественной форме.

В своих «Записках» молодой Станиславский пишет: «Тот путь самый верный, который ближе ведет к правде, к жизни. Чтобы дойти до этого, надо знать, что такое правда и жизнь...» И все этапы, через которые прошел Станиславский и Художественный театр, сводились к одному — «внести на сцену жизнь, миновав рутину, сохранив в то же время сценические условия», т. е. театральность. Ничего не поймет в Станиславском тот, кто попытается канонизировать какой-либо период в истории Художественного театра. Истина заключается в том, к чему Станиславский пришел. А пришел он к художественной правде на сцене без рутин, в соответствующих театральных условиях, т. е. пришел к тому, с чего начал.

Система Станиславского позволяет найти соответствующие сценические условия для любой пьесы любого театра и направления. И на этом пути нет никаких преград. Никто не сможет доказать, что система Станиславского не позволяет играть Шекспира или Пушкина, Мольера или Бомарше, Горького или Шиллера. Это может случиться только в том случае, если докажут, что произведения этих писателей не содержат в себе жизненной правды.

Чтобы играть стихотворную драму, говорят, «необходимо не только уметь произносить стихи, но и мыслить ими». Это — верное суждение. Станиславский в своей книге «Моя жизнь в искусстве» признается: «На этот раз главное было в том (речь идет о пушкинском спектакле. — В. З.), что я не справился с пушкинским стихом. Я перегрузил слова роли и придал каждому из них в отдельности большее значение, чем оно может в себя вместить. Пушкинские слова как бы распухли... И чем больше я вкладывал чувства и духовного содержания, тем тяжелее и бессмысленнее становился текст, тем невыполнимее была задача».

И тогда Станиславский понял: когда глос сам поэт и вибрирует, когда нет необходимости прибегать ко всяким фокусам, когда гласные и согласные «не стучат», тогда можно играть «Пушкина, Шекспира,

Шиллера». Музыка проложила Станиславскому путь к стиху. «Речь, стих — та же музыка, та же песня».

Можно смело сказать, что эту простую и всем известную истину не знает огромное большинство актеров. Кто слышал в концертном исполнении сцену из «Ричарда III» Шекспира (ее читают В. Качалов и А. Тарасова), тот поймет, что значит мыслить стихами. В их чтении раскрывается вся сила и очарование шекспировского творчества. На сцене человеческое слово, такое прозрачное и поэтическое. Так почему же в этом замечательном театре «боялся» стиха? Ответ может быть только один: довлеет сила привычки, сила инерции.

Мы смотрели «Тартюфа». Спектакль во многом примечательный. В нем есть настоящая театральность. Мы видим здесь поиски нового театрального Мольера, поиски очень плодотворные. Прежде всего — в игре Топоркова, Бендиной, Кедрова. Но как читали актеры стихи? Иногда музыкально, пластично. Актер не задумывался над трудностями произношения стиха. Но временами стихотворная строка словно разламывалась пополам. Такие фразы, как «смирненных чувств примите», «Оргон, Оргон, ты страшно ослеплен», почему-то произносились протяжно, в каком-то искусственном тоне. Часто посредине стиха возникала томительная пауза. Словно этими паузами старались «оправдать» психологическое состояние персонажа. Не всегда физическое действие находило соответствующее эмоционально-речевое выражение. Проскальзывала иногда сугубо бытовая интонация. Таких мест в спектакле не мало. Но этот же спектакль показывает, какие новые возможности может открыть театр, овладев самой трудной, самой сложной поэтической формой.

Понятно, о Шиллером дело еще сложнее и тоньше, чем с Мольером. Театр столкнется не только со стихотворной формой, — возникнут и другие сложные проблемы.

Принято считать, что у Шиллера тенденция преобладает над богатством и силой страстей, что монологическое построение многих сцен создает почти непреодолимое препятствие для исполнителей, которые на сцене, являясь «действующими лицами», должны прежде всего совершать физические действия. Тут же заметим, что

Станиславский неоднократно говорил о так называемом «словесном действии», как высшей форме сценического искусства.

Наконец основная трудность якобы заключается в том, что драматургии Шиллера свойственны пафос, высокопарность, и что это, мол, никак нельзя сочетать с художественной правдой на сцене.

В крайних суждениях о МХАТ приходилось слышать, что МХАТ — театр сугубо прозаический, что натурализм свил в нем прочное гнездо, что поэтичность, лирика и героика не сродни ему, что аналитическая способность театра разлагать художественный образ навсегда устранила возможность художественного синтеза.

Но разве можно забыть в этом театре поэтические чеховские спектакли, разве не разлапались с его сцены героические монологи Качаловского Бранда, разве не раскрывался перед зрителем скорбный лик Гамлета, разве не торжествовал свою победу театр в таких спектаклях, как «Женитьба Фигаро», «Горячее сердце», «Броуновое движение», «Враги», разве могучий чародей актер не властвовал над театральным залом, когда играли «Дни Турбиных», «На дне», «Земля», «Доктор Штокман», «Анна Каренина», «У врат царства»?

«Без потрясений, без волнений, без слез, без страдания у зрителя, — говорит Л. Леонидов, — театра вообще не существует: только тот театр, который потрясает». И таким театром является МХАТ. На этом пути были ошибки, заблуждения, отклонения. Но не они определяли его сущность. Все, что составляет, определяет, выражает собой театр, все это присуще МХАТ.

Может быть, самым трудным для него сейчас является сценическое выражение пафоса. Но и это не есть тайна за семью печатями. Надо только понять, что пафос, т. е. страсть, страдание, есть не театральная условность, а выражение определенных сторон жизни человека, его природы, его поступков, его чувствований. И в выражении пафоса на сцене надо идти от выяснения образа, его театрального «оправдания». Только тогда это будет звучать убедительно и естественно. Другого пути нет.

Наша жизнь полна пафоса, пафоса созидательной работы, пафоса великой революционной борьбы.

Без пафоса, т. е. без страсти, глубоких чувств, не может жить наше искусство. И

наш театр не должен пройти мимо великих произведений, в которых содержатся подлинный пафос, романтика, героика. Современный зритель подчас лучше многих режиссеров умеет разобраться в поэтической красоте Шекспира, Шиллера. Зритель идет в своем восприятии художественного образа от живой жизни, и если он видит в поэтическом произведении живое дыхание жизни, пусть давно прошедшей, скрытой от нас дымкой времени, он все равно сольет свое сердце с сердцем героя. В этом и заключен секрет эмоционального восприятия великих творений искусства. Наш зритель владеет этим секретом. Если это понять до конца, то здесь и будет найден правильный путь к освоению шиллеровского пафоса. И тогда эстетическая проблема сведется к решению технологических задач. Сценическое учение Станиславского дает все необходимое к решению этой задачи.

Сценическое выражение пафоса будет оправдано только в том случае, если будет раскрыта физическая природа жизни образа-характера, если будет до конца выяснено, что рождает в герое его пафос, что питает его идеи-эмоционально, психологически.

Нам удалось слышать, как Сурен Кочарян читал «Давида Сасунского». Он не рычал, не потрясал силой звука, он не «вколачивал стих». В своем чтении он шел от образа. Вот это и сделало то, что герои «Давида Сасунского» стали живыми, понятными, сохраняя всю свою поэтическую сущность. Можно смело сказать, что С. Кочарян в своем чтении вновь раскрыл перед нами красоту эпоса.

И тот путь, по которому он шел в решении этой трудной задачи, — путь, указанный Станиславским, путь воспроизведения художественной правды без рутин и штампа, в соответствующих художественных условиях.

Мы не станем сейчас говорить о том, какими средствами, какими художественными приемами должен быть на сцене Художественного театра осуществлен Шиллер. Но мы твердо уверены, что этот театр готов к тому, чтобы поставить у себя Шиллера.

Литературная газета

№ 40

5