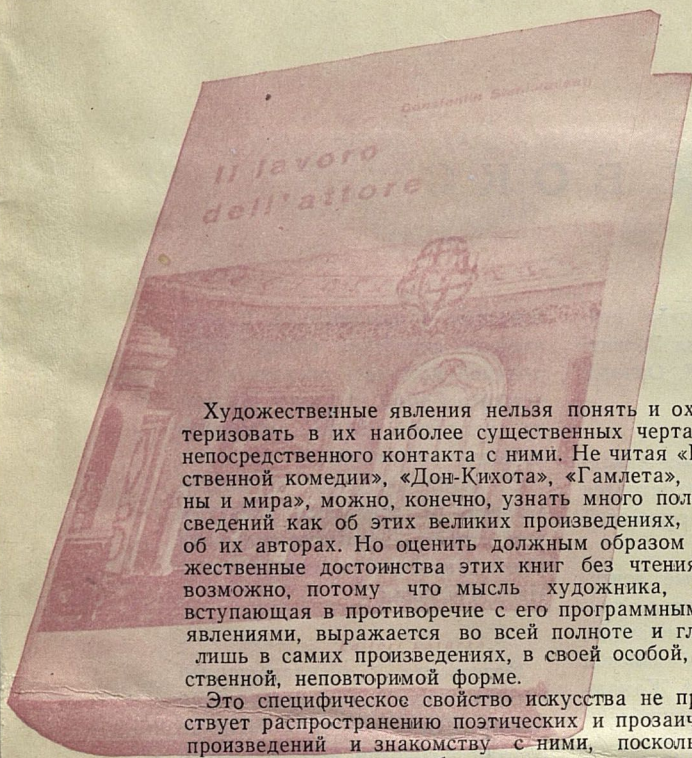




Станиславский в ИТАЛИИ

Умберто Барбаро

Художественные явления нельзя понять и охарактеризовать в их наиболее существенных чертах без непосредственного контакта с ними. Не читая «Божественной комедии», «Дон-Кихота», «Гамлета», «Войны и мира», можно, конечно, узнать много полезных сведений как об этих великих произведениях, так и об их авторах. Но оценить должным образом художественные достоинства этих книг без чтения невозможно, потому что мысль художника, порой вступающая в противоречие с его программными заявлениями, выражается во всей полноте и глубине лишь в самих произведениях, в своей особой, единственной, неповторимой форме.

Это специфическое свойство искусства не препятствует распространению поэтических и прозаических произведений и знакомству с ними, поскольку их можно издавать в любом количестве экземпляров, каждый из которых идентичен другому. По-иному обстоит дело с теми явлениями искусства, которые по своей природе — уникамы, локализованные в пространстве, например, картины и скульптура. Не посетив Эрмитаж в Ленинграде, нельзя по-настоящему понять «Девушку с лютей» Караваджо, не побывав в Прадо, нельзя оценить потрясающую близину полотен Сурбарана и глубокие темные тона живописи Веласкеса.

Когда же речь идет о явлениях театрального искусства, то к локализации в пространстве добавляется локализация во времени: не побывав в том или ином городе, в том или ином театре, причем в определенный день и определенные часы, невозможно по-настоящему оценить художественные достоинства спектакля, который там состоялся.

В Италии это суждение было широко распространено и более чем в иных странах стало общепринятым. Здесь сказалось особое положение современной итальянской культуры, в которой долгое время доминировала сильная личность Бенедетто Кроче, оказавшего огромное влияние на эстетику. Хорошо известно, что для Кроче произведения искусства обладают абсолютной автономностью, и, следовательно, всё внешнее, начиная с исторической обстановки, в которой эти произведения зародились, и кончая мировоззрением автора, растворяется в форме.

Очевидно, что подобное убеждение меньше всего благоприятствует расцвету широкой театральной культуры, поскольку из него вытекает ограничение интереса критики одними местными явлениями. К чему нам интересоваться Станиславским, если мы хоть и можем многое узнать о его режиссуре и по-

становках, но не в состоянии судить о том, что составляет их подлинное достоинство, — о степени их художественности? Таким образом, идеалистическая эстетика, неоспоримой заслугой которой был конкретный подход к оценке явлений искусства, несомненно заблуждалась, ограничивая итальянскую культуру узким кругом непосредственно и прямо познаваемого. Театральное представление, если только оно не происходило в Риме или Милане либо, на худой конец, в Париже, у нас считалось чем-то таким же далеким и непознаваемым, как искусство марсиан, если только оно существует.

Вот почему отсутствие в Италии интереса к Станиславскому на протяжении многих лет, вплоть до недавнего времени, не должно вызывать удивления.

Немного знали у нас о Станиславском и Московском Художественном театре. Было известно, что это театр реалистический, что теория Станиславского и Немировича-Данченко основана на психотехнике, позволяющей актеру «жить в роли», которую он исполняет. Под реализмом в Италии понимали то, что мы сегодня называем натурализмом. Поэтому теория и практика Станиславского, о которых судили лишь по сведениям, полученным из третьих рук, слишком поспешно отвергались как результат будто бы преодоленного этапа в развитии культуры.

Тем временем итальянский театр переживал длительный кризис. Если исключить отдельные формы народного и диалектального театра (в котором на большой высоте находилось искусство драматурга и актера Рафаэле Вивiani), то можно сказать, что в целом итальянский театр утратил контакт с массами. Благодаря правительственным субсидиям театр кое-как существовал. А эти субсидии именно потому, что они были правительственными, поощряли определенный тип театра, не встречавший одобрения народного зрителя.

Идеалистическая эстетика внесла большую путаницу в проблемы театра. В силу идеалистического представления о всеобъемлющем, абсолютном характере художественной ценности, находившей выражение в чистой форме, произведение искусства считалось непереводаемым. Эта теория «непереводимости», будучи распространенной на театральное искусство, наносила серьезный ущерб театру, дискредитировала его. В самом деле, если Шекспир неповторим и непереводаем, если постановка его пьесы не может быть ни чем иным, как новым произведением, то для того, чтобы познать Шекспира и его великий театр, театр подлинно высокого искусства,

нужно непосредственно знакомиться с текстами. Зачем для этого ходить на спектакли, пьесы можно спокойно читать у себя дома, без вмешательства того «переводчика-предателя», которым неизбежно становится актер.

Высказанные выше соображения служили теоретическим обоснованием наиболее крайних позиций авангардистского театра. Поскольку невозможно воспроизвести на сцене Шекспира или Гольдони, то текст следует использовать как предлог, как мотив и отправную точку для создания оригинального и специфически театрального произведения искусства. Хотя сам Бенедетто Кроче испытывал острую антипатию ко всем формам авангардизма в искусстве, к футуризму и близким к нему течениям, его воззрения были солидной теоретической опорой для всех этих экстравагантных форм театра. Авангардизм в театральном искусстве не имел у нас столь широкого распространения, как в дореволюционной России и в первые годы существования Советского государства, где в этом направлении работали Мейерхольд, Вахтангов и ранний Охлопков. В Италии можно упомянуть в этой связи о «Театро дель Колоре» («Театр цвета») Риччарди и «Театро дель Индипенденти» («Театр Независимых») Брагалли. Позднее авангардизм восторжествовал в необычном творчестве Пиранделло, который дал драматическую форму выражения этим мыслям и, главное, основной концепции идеалистической философии, утверждающей субъективность реального мира.

Для эстетики Кроче основополагающее значение имеет противопоставление структуры и поэзии. В силу этого положения в каждом произведении различаются «поэзия» и «не-поэзия», и это приводит к дроблению произведений искусства, чтобы извлечь и обособить отдельные фрагменты, в которых воплощается «абсолютно прекрасное». Подобная постановка вопроса служила оправданием псевдопоэзии «фрагментаристов» и формалистов, хотя сам Кроче выступал по их адресу со страстным осуждением и обвинениями в искажении его мыслей.

Если бы взгляды и творческая практика Станиславского были лучше известны в Италии, то они стали бы доводом, опровергающим это противопоставление структуры и поэзии. В этой полемике можно было бы использовать наиболее жизненную и существенную сторону деятельности Станиславского — его усилия при помощи «сквозного действия» воссоздать на сцене исполняемое произведение, раскрыть его идейное содержание.

Нетрудно распутать всё это сложное переплетение фактов, если осветить его великим светом марксистской мысли. Поэзия и мысль, искусство и теория искусства существовали в Италии в конкретной исторической обстановке, на определенной общей почве и в силу общих классовых требований; они выполняли (хотя не все их создатели это понимали) одну и ту же задачу — защиту господствующего класса буржуазии, которая уже вступила на наклонную плоскость упадка и оказывалась всё более неспособной господствовать над действительностью, разрешать национальные проблемы. Жизнь свидетельствовала о несправедливости продолжения господства буржуазии, и поэтому сама буржуазия ставила перед интеллигенцией задачу отхода от действительности. Эту задачу идеалистическая философия решала, отрицая само существование объективной реальности. Искусство решало ту же задачу,

утверждаясь как чистая, автономная и самодовлеющая форма.

Теоретическая, а после Пиранделло в известной степени и практическая победа иррационального театра определила преимущественный интерес итальянских театральных кругов к поискам Мейерхольда, а не Станиславского и Немировича-Данченко; немалый интерес был проявлен также к исканиям Таирова.

В многоречивом шуме всякого рода направлений твердые поиски Станиславского казались чем-то далеким и пройденным, подобно театру Антуана, которым уже никто не занимался.

В этих условиях не следует удивляться, что в Италии остался почти незамеченным перевод книги Немировича-Данченко «Из прошлого». Тираж этой книги долгое время почти не расходился, пока, наконец, не был распродан за полцены торгующими на улицах букинистами.

Еще в период фашизма в Италии возникли две художественные школы: «Академия драматического искусства» и «Экспериментальный центр кинематографии». Если учесть тяжелые условия, в которых находился театр, и ещё более жалкие условия кинематографии, то станет понятно, что руководители этих школ (Сильвио д'Амико — в «Академии» и Луиджи Кьярини — в «Центре») испытывали серьезные затруднения при выборе преподавателей для кафедр актерского мастерства. Поэтому на первое время они прибегли к помощи двух русских актеров, эмигрировавших в Италию.

Оба эти актера — Татьяна Павлова в «Академии драматического искусства» (нужно сказать, что она некоторое время с эфемерным успехом играла на итальянской сцене) и Пётр Шаров в «Экспериментальном центре кинематографии» — провозглашали себя учениками Станиславского и пытались в своей преподавательской работе использовать его методы. Благодаря этим двум актерам у нас в Италии несколько расширилось знакомство с деятельностью Станиславского. К сожалению, эта первая встреча с его методом была весьма неудачной и многих разочаровала. Являясь посредственными актерами, Павлова и Шаров страдали отсутствием какой-либо философской подготовки, да и вообще не обладали достаточной культурой. Самым примитивным и эмпирическим образом применяли они то немногое, что знали из теории и практики Станиславского. Естественно, что основное внимание они обращали на явления побочного и менее важного порядка, превращая страстное горение учителя в экстравагантное, мистическое и легкомысленное сумасбродство. Их мистицизм, их бесповоротно-категорические утверждения не выдерживали, однако, даже бесхитростной критики студентов. Вскоре они стали предметом для шуток и анекдотов, получивших широкое хождение в театральном и кинематографическом мире. Их преподавание оценивалось не просто как посредственное, а как самый настоящий блеф, а их мистицизм рассматривался как мистификация.

Подозрение в мистификации получило полное подтверждение, когда «Экспериментальный центр» сумел в учебных целях раздобыть несколько советских фильмов, которые цензура запрещала к показу в кинотеатрах. Среди них был и «Броненосец «Потёмкин» Эйзенштейна. Мы получили копию, отпечатанную в Берлине, причем в одном из пояснительных титров было указано, что в этой великой картине играют актеры Московского Художественного театра. Шаров использовал это обстоятельство в по-

лемических целях как довод против тех, кто утверждал, что метод Станиславского неприменим в кино.

Но стоило немного поработать в библиотеке самого «Экспериментального центра», чтобы иметь возможность возразить Шарову: Эйзенштейн не привлекал к участию в этом фильме профессиональных актеров, он вышел из школы театра Мейерхольда и не разделял метода Станиславского.

В те годы я был одним из преподавателей «Экспериментального центра». Кинематографическая культура в Италии находилась тогда в удручающем состоянии: нужно было всё переделывать или вообще делать заново; в самом «Центре» шла непрерывная полемика, преподаватели спорили друг с другом, студенты спорили с преподавателями, а руководитель этой школы, Луиджи Кьярини, которому присущ едкий и чисто флорентийский дух противоречия, полемизировал со всеми.

Однажды в ходе полемики по вопросам сценического мастерства вспыхнул жаркий спор, когда я заявил, что настоящей книгой актера должен стать «Парадокс об актере» Дидро. Это утверждение отражало мои взгляды (позднее углубленные) по вопросу о рациональности искусства. Я отстаивал рациональность, без которой немислимо то, что в Советском Союзе называют идейностью искусства. Взгляды автора «Парадокса», который считал, что великие актеры должны быть совершенно лишены чувствительности, казалось, подрывали в основе метод Станиславского в том его изложении, за которое ратовал Шаров. Вот почему и возникла весьма страстная полемика, в которой несколько месяцев принимала участие вся школа. Поскольку идеи, особенно в ходе полемики, нуждаются в знаменитости, то эта полемика, при всей своей приблизительности и весьма относительной точности, превратилась в спор Дидро со Станиславским.

Я написал тогда большую полемическую статью, в которой подверг Станиславского не столько критике, сколько грубому искажению. Считаю, однако, что это была первая более или менее большая статья, написанная в Италии о Станиславском на основании действительного знакомства с текстами.

В тот же год, исходя из тех же позиций, Кьярини и я выпустили сборник теоретических высказываний об искусстве актера¹. Этот сборник был составлен в спешке и в полемическом азарте борьбы по вопросам искусства.

Немало способных молодых людей следили за ходом этой дискуссии и поддерживали борьбу «Экспериментального центра» против коммерческих развлекательных фильмов, уводящих зрителей от действительности. Для меня и для некоторых других наша борьба по вопросам искусства принимала не слишком даже замаскированный антифашистский характер. Ареной этой битвы был журнал «Бьянко е nero» («Белое и черное»), наряду с которым впоследствии начал выходить дважды в месяц, рассчитанный на широкие круги читателей журнал «Чинема» («Кино»). Для высокопоставленных фашистских чиновников все обсуждавшиеся нами вопросы были так же непонятны, как санскритский язык; презрение к культуре приводило их к тому, что они считали все наши проблемы невинной забавой. Как бы там ни было, но сторонники развлекательного теат-

тра и кино слабо реагировали на наши выступления. Косвенная реакция на наши выступления пришла из Советского Союза, откуда мы получили книгу Пудовкина «Актер в фильме», которую я вскоре перевел на итальянский язык для издательства «Центра» «Бьянко е nero». В этой книге великий советский режиссер, который сыграл столь видную роль в формировании итальянской кинематографической культуры и оказал своими советами столь большое влияние на практическую деятельность нашей кинематографии, в частности, на успех неореалистического фильма в послевоенные годы, — утверждал значение метода Станиславского и для актеров кино. Что касается проблемы, в свое время выдвинутой Дидро, то Пудовкин предлагал путь примирения: по крайней мере однажды актер должен глубоко прочувствовать свою роль.

Тогда между наиболее талантливыми из молодых студентов «Центра» и мной возникла новая дискуссия. В своих лекциях (тем временем мне был поручен курс актерского мастерства) я утверждал, что мнение Пудовкина правильно по существу и применимо к актерам кино, но что по отношению к актерам театра оно противоречит одному из важнейших тезисов Станиславского: ведь согласно его убеждениям актер должен воссоздавать свою роль в каждом спектакле, а не повторять ее словно мертвое клише, после того как раз и навсегда найдено ее решение.

Тем не менее, высокие достоинства актеров Московского Художественного театра, снимавшихся в фильмах Пудовкина, и особенно игра Веры Барановской и Николая Баталова в картине «Мать», заставили всех, и меня в числе первых, пересмотреть свое отношение к Станиславскому. Эти новые взгляды были отражены в предисловии ко второму изданию сборника «Актер», где я с искренним чувством самокритики расканивал в язвительной полемичности доводы, которые в свое время считал нужным использовать, выступая против теории Станиславского.

После краха фашизма и окончания Освободительной войны подлинные тексты Станиславского, воспоминания актеров и писателей о нем, «Ежегодники МХАТ» стали более доступными. Это дало возможность лучше узнать творчество учителя. К сожалению, знакомство с текстами ограничивалось не слишком большим кругом знатоков русского языка в Италии. Тем не менее, следует отметить опубликованные в журнале «Арена» рецензии на следующие книги: Николай Горчаков, «Режиссерские уроки Станиславского», 1952 (рецензия Иньяцио Амброджо); Николай Абалкин, «Система Станиславского и советский театр», 1950 и Василий Топорков, «К. С. Станиславский на репетиции», 1950 (рецензия Пьетро Звeterемича); «Наш учитель Станиславский. Акты конференции работников чешского театра в Праге», 1951 (рецензия Бруно Мериджи). Один из номеров журнала был почти целиком посвящен Станиславскому, в него были включены отрывки из его произведения «Работа актера над ролью», статья Герардо Гуеррерри «Актуальность Станиславского» и статья Умберто Барбаро «Станиславский, театр и фильм».

Об известной обширности информации свидетельствует та часть «Истории русского театра» Этторе Ло Гатто, которая посвящена Станиславскому. Тем не менее, эта книга, как и другие труды этого автора, страдает недостаточной ясностью изложе-

¹ Л. Кьярини и У. Барбаро, «Актер. Сборник критических статей», Рим, издательство «Бьянко е nero».

ния. Усилия Ло Гатто быть или казаться объективным часто служат прикрытием отсталых позиций, что отрицательно сказывается как на его конкретных суждениях, так и на общекритических установках.

Наконец, в начале 1956 года, в Италии вышла книга Станиславского «Работа актера над собой» в переводе Елены Поволедо под редакцией Герардо Гуеррьери¹. «Международная артистическая ассоциация» в Риме устроила обсуждение этой книги. Быть может, при этом была проявлена известная поспешность и следовало выждать, пока это издание принесет всю возможную пользу. Тем не менее, обсуждение, проходившее под председательством Луиджи Кьярини, вызвало столь большой интерес, что в просторном зале, где оно происходило, многие остались без мест.

После краткой вступительной речи Кьярини, который говорил о большом значении выдающегося произведения Станиславского для итальянской культуры и для итальянского театра, слово взял Луиджи Скварцина. Этот способный молодой режиссер с удивительной ясностью сумел синтезировать содержание книги. Не заняв открыто-декларативной позиции по отношению к системе Станиславского, он предостерег против поспешных и необдуманных суждений, более того, он с похвальной уверенностью отметил те стороны книги, которые наиболее актуальны. С достаточной ясностью подчеркнул он, какое значение могло бы иметь глубокое изучение методов Станиславского для итальянского театра, который в последнее время проявил некоторые утешительные признаки возрождения. Затем актриса Зора Пьяцца прочла несколько отрывков из самой книги, и началось обсуждение, представившее значительный интерес, хотя, и в этом нужно откровенно признаться, оно не велось на должной высоте.

Вначале несколько смущенная публика не проявляла желания выступать, и мне, после неоднократных любезных, но настоячивых приглашений Кьярини, пришлось высказать свои взгляды. Я отметил, что при первом знакомстве с трудами Станиславского в Италии делали особый упор на «жизнь в роли», то есть именно на ту психотехнику, которая, возможно, является наименее убедительной частью всей системы. Затем я отметил большие трудности полного понимания и верной оценки теории Станиславского в условиях противодействия эстетики Кроче. Здесь я главным образом говорил о важности правильного понимания основных положений теории Станиславского, к которым я отношу значение центральной идеи произведения и значение «сквозного действия», то есть непрерывности, которой актер должен добиться в своем исполнении. Я утверждал, что лишь такое понимание искусства, которое не исключает идейные ценности и не противопоставляет форму художественной значимости, — они должны составлять единое целое, — может привести к глубокому пониманию всего значения великого учителя — Станиславского. Я сказал, что такая эстетика, хоть она и не сведена в единый фундаментальный том, уже существует, что положе-

ния этой эстетики можно вывести из трудов классиков социализма, что это и есть марксистская эстетика.

После того, как лед молчания был таким образом сломан, слово взял профессор Сансоне, строгий последователь Кроче, составитель сборников его сочинений и автор комментариев к ним. Он извинился, сказав, что не прочел книги Станиславского и лишен таким образом возможности действительно участвовать в дискуссии, а затем ограничился апологетикой трудов Кроче, причем поступил весьма странно, дойдя в пылу полемического возбуждения до искажения даже наиболее известных утверждений неаполитанского философа. Так, например, он заявил, будто для Кроче существовали различные степени значимости произведений искусства, в то время как сам Кроче неоднократно выступал против этого тезиса, как раз отрицая существование подобной шкалы ценностей.

Это незначительное обстоятельство анекдотического свойства мне кажется примечательным: крочианец, защищая своего учителя, заставляет его говорить противоположное тому, что тот утверждал. Мне кажется, в этом можно усмотреть новое доказательство того, что итальянская культура должна как можно скорее выйти из тупика, в котором она находится, и открыть себе новые пути, решительно отвергнув идеалистическую философию и эстетику. Новое подтверждение этому мы видим в одной из последних работ о Станиславском в Италии — в статье Джорджо Проспери «Актер-исполнитель», опубликованной в обозрении издательства Латерца «Культура модерна» («Современная культура»).

Допуская самое очевидное искажение истины, Проспери утверждает, что «идеализм, философия конкретного, не имеет ничего общего с формализмом» и что поиски Станиславским «сверхзадачи, как идеологической оси произведения, — типичное для идеализма брожение мысли. Нет смысла спорить со столь рассеянным читателем Кроче, который, желая выступить подобно Сансоне в качестве его защитника, еще более бесстыдным образом заставляет Кроче утверждать прямо противоположное тому, что тот неоднократно высказывал в своих сочинениях и в ходе дискуссий.

Почувительно в этих беспорядочных спорах то, что истина, хоть и с трудом, пробивает себе дорогу и в лагере идеалистов; чтобы убедить их в том, что провозвестником истины был не Кроче, достаточно посоветовать идеалистам перечитать сочинения своего учителя, которые они на каждом шагу искажают.

Полагаю, что эти краткие заметки смогут создать хоть и несколько общее, но довольно точное представление о немногочисленных точках соприкосновения итальянской культуры со Станиславским. Более глубокое и более серьезное знакомство с его методами и его творчеством, начатое сейчас многими представителями молодежи и левых течений, пойдет на пользу моим соотечественникам, позволит обратить особое внимание на идейность искусства и на содержание, как на неотъемлемые элементы художественной ценности.

Это знакомство поможет им освободиться от диктатуры Кроче в эстетике и откроет путь к более современной и действенной эстетике, основы которой были заложены Марксом и Энгельсом.

¹ Бари, издательство Латерца, 594 стр