

28 ЯНВ 1954

Москва

Газета №

К Р И Т И К А
И БИБЛИОГРАФИЯ

ЖИВОЙ СТАНИСЛАВСКИЙ

Литературное наследие Станиславского до недавнего времени изучалось поверхностно, от случая к случаю, и представление о традициях гениального режиссера и актера складывалось в большей мере на основе посвященной ему мемуарной и критической литературы, а не на основе его собственных трудов. До сих пор не собраны полностью материалы его архивов. Отдельные труды, как, например, «Режиссерский план «Отелло», издавались небрежно, без самого необходимого научно-исторического комментария. Из давно задуманного собрания сочинений Станиславского пока что не появилось ни одного тома. Вот почему такой интерес представляет недавно выпущенный сборник его избранных статей, речей, бесед и писем; он начинается с записей 1889 года, относящихся еще к периоду любительства, и заканчивается беседой по «Тартюфу» (1937 г.) — последней работой Станиславского с актерами МХАТ.

В каждом из опубликованных в сборнике документов обозначена какая-то веха духовного развития Станиславского; и из отдельных его выступлений, из мыслей, высказанных по разным поводам, складывается единая картина той борьбы, которую он вел за идейность и реализм в искусстве.

В том, что эта картина получилась такой цельной и масштабной, — несомненная заслуга составителей сборника Г. Кристи и Н. Чушкина, затративших много труда на кропотливые розыски в архивах, подбор материалов и составление очень обстоятельного комментария.

Сборник открывается статьей Вл. Прокофьева, знакомящей читателя с системой взглядов Станиславского — идеолога и теоретика театра.

Новые публикации в сборнике можно разделить на два вида — те, в которых Станиславский говорит о себе, о своем мироощущении и манере творчества, и те, в которых он затрагивает общие вопросы современного театра, его идеологии и прак-

К. С. Станиславский. «Статьи. Речи. Беседы. Письма». «Искусство», 1953.

тики. Одно из наиболее интересных писем-признаний, включенных в том, адресовано Александру Блоку. В конце 1908 года Блок предложил Художественному театру свою пьесу «Песня судьбы» — драматическую поэму о духовном кризисе интеллигенции. Написанная в туманной, аллегорической форме, пьеса эта не пришлась Станиславскому по духу, и в письме к Блоку он попытался объяснить, что в ней ему чуждо, в конце концов придя к заключению: «Мне [кажется], что я неисправимый реалист, что я представляю, ища новых венений». Вспомним, что это письмо было написано в трудную, кризисную пору истории Художественного театра, и мы сможем оценить все значение слов Станиславского. Модные течения в искусстве тех лет лишь поверхностно затронули его, не поколебав основы, — реализм был его стихией, природой, питающей его почву.

В ряду новых публикаций Станиславского на боевые темы современного театра стоит выделиться беседа с Е. В. Вахтанговым о гротеске (1922 г.). В тот период Вахтангов придавал понятию «гротеск» всеобъемлющий смысл. Станиславский же полагал, что нельзя толковать едва ли не все произведения мирового искусства как гротеск. Но спор у них шел не по поводу термина. В конце концов, замечал Станиславский, «разве дело в названии?». А вот против чего он безусловно возражал, так это против актерского кривлянья под предлогом гротеска; он проводил резкую грань между сгущением красок, преувеличением, острой до дерзости выразительностью, полсказанной внутренним содержанием пьесы, и внешней утрировкой, раздутой карикатурностью, которой пользуются, как шутовским костюмом, ремесленники-формалисты. «...Если сущность будет больше формы, тогда — гротеск...», говорил он, сожалея, что такой гротеск редко встретишь на сцене. Гораздо чаще «...приходится видеть большую, как мыльный пузырь, раздутую форму внешнего, придуманного гротеска при полном, как у мыльного пузыря, отсутствии внутреннего содержания». Беседа Станиславского о гротеске — одно из самых ярких его выступлений против дутых

теорий и шарлатанской практики формализма. Несомненно, что в своем понимании природы гротеска Станиславский опирался на опыт и традиции Гоголя и Щедрина. Недаром, много лет спустя, при постановке «Мертвых душ» он развивал примерно те же мысли.

В объемистом сборнике очень много новых публикаций, и перелать их содержание в кратком пересказе невозможно. Поэтому отметим лишь некоторые общие черты в облике Станиславского — теперь в свете новых данных они приобрели большую отчетливость. Мы имеем в виду прежде всего отношение Станиславского к буржуазному искусству и, более широко, к буржуазному строю жизни вообще. Хорошо известно, как яростно ненавидел он театр, отвернувшийся от «больших культурных миссий» и посвятивший себя «маленьким буржуазным целям», театр антрепренеров-предпринимателей и торгашей-буфетчиков. Таким был вошедший в моду театр Незлобина, который Станиславский считал самым опасным врагом «в смысле художественного разврата». В письме к Вл. И. Немировичу-Данченко он дал убийственную по своей меткости характеристику этого театра: «Все красивенько, будуарно-изящно, до хамства безвкусно, но все подлажено под вкус публики и критиков, с которыми умеют ладить... Ни проблеска таланта, роскошь (на наш вкус — убогая, но для критиков — настоящая), и самый провинциальный и доступный всем трафарет...».

Станиславский не только осуждал дурной вкус, пошлость и нравственное уродство буржуазного искусства; он считал коммерческий театр «орудием общественного зла», тем более опасным, что его влияние распространялось на широкие слои населения. За образом Незлобина Станиславский видел образ его хозяина, того буржуазного заказчика, который задавал тон в искусстве тех лет. «...Кому мы посвящаем свои жизни, — московским богачам», — писал с горечью Станиславский.

Эти же настроения несколько лет спустя очень сильно выразил Немирович-Данченко в письме к Л. Я. Гуревич, в котором он писал о своей ненависти к «рабски налаженным, буржуазным душам», о жалкой участи художника, если он не способен подняться до революционного протеста против общества тунеядцев, погрязших в душевной гнили и дряни. Позиция Немировича-Данченко была вполне определенной — искусство, лишенное революционного начала, только «ласкает бессовестных». Перед

Станиславским, как и перед Немировичем-Данченко, со всей остротой в те годы реакции и разброда встал вопрос о направлении Художественного театра. Одно время им казалось, что выход найти просто. «Надо предпринимать решительный шаг. Надо из Художественного превратиться в общедоступный», — писал Станиславский. Однако впоследствии он убедился, что общедоступность искусства в буржуазном обществе — не более, чем иллюзия. Не могла удовлетворить его и задача «дразнить и беспокоить буржуазно-налаженные души». Он отдал себе отчет в том, что крикливое бунтарство в искусстве не ведет к серьезным общественным последствиям. Станиславский не знал тогда, где подлинно революционный выход из кризиса буржуазной культуры, но его пути все круче и круче расходились с путями правящего класса. И эта тема антибуржуазности гениального режиссера ярко выражена в сборнике.

Другая черта в облике Станиславского, с особенной силой выступающая в опубликованных теперь материалах, это его стремление к «общей идее» или, как говорил Немирович-Данченко, «тоска по теории». Мы знаем, как последовательно, на протяжении почти полувека, Станиславский боролся с дилетантизмом в театральном деле и старался вооружить актера научно обоснованным методом творчества. Но в артистической технике он видел только подспорье к решению больших художественных задач и не раз повторял, что без «общего взгляда» на предмет нельзя подняться в искусстве до общенародной, общечеловеческой высоты. Размышления над традициями актеров прошлого, собственный опыт, встречи с учениками убеждали его в огромной созидательной роли мировоззрения в художественном творчестве. Без «сверхзадачи», без этой подстрекательской силы, актер способен только поразить зрителя мелкой, низменной наблюдательностью, а цели у его искусства нет и не может быть. Правда, не всякая «сверхзадача» способна воодушевить актера и дать плодотворное направление его поискам. «Представьте, — говорил Станиславский в беседе с мастерами МХАТ (1936 г.), — что у меня в «Гамлете» такая сверхзадача: показать развратную мамашу и конфликт с ней сына, который очень любил своего отца. Что, может ли принести радость такая сверхзадача? Нет. Ибо я измельчил ее до такой степени, что она стала мешанской задачей».

Дело актера, в толковании Станиславского, неизмеримо шире, чем исполнитель-

ство, хотя бы и самое виртуозное, и если актер не обладает своим глубоко осознанным отношением к окружающему миру, то он и не вправе называться художником-творцом. Сам Станиславский в своих теоретических поисках испытал немало мучительных минут и часов. Порой он тяжело ошибался в наблюдениях и выводах, но, перечитывая его статьи и переписку, поражаешься тому стойкому интересу к «общей идее» в искусстве и жизни, который прорубился у него еще в ранней юности и сохранился до глубокой старости. При этом он, как и Немирович-Данченко (это тоже была у них сходная черта), с нескрываемым недоверием отнесся к сочинителям модных теорий в искусстве и их знахарской мудрости. Они казались ему либо тупицами и педантами, вроде чеховского Серебрякова, либо жуликами, ловко торгующими своими учеными знаниями. «Беда, когда в театре зрители и артисты надевают шоры и видят только то, что им приказывает видеть ученая теория», Станиславского привлекала теория, подкапанная самой практикой и способная направлять эту практику.

Большой интерес представляет и тема новаторства в толковании Станиславского. Объявляя своей святой задачей борьбу с ложью и условностью старой сцены, он далеко шел в своих выводах — был убежденным сторонником решительного обновления театра сверху донизу. Но в его новаторстве — даже в самые острые периоды борьбы — мы не обнаружим никаких признаков нигилизма по отношению к живым традициям прошлого.

Станиславский выступал против окостеневших традиций, накопившихся «подобно мусору», и одновременно против хулителей старого, которые ратуют за новое только потому, что оно новое; в опыте театра прошлого он призывал разглядеть его гениальную суть, говоря, что хранить традиции — это значит давать им движение, а не цепляться за то, что удобно и привычно. В последний период своей жизни он мечтал превратить МХАТ в академию театрального искусства, театр-лабораторию, театр-вышку, к которому потянутся деятели сцены всей страны; и примерно в те же годы на занятиях по «Тартюфу» он советовал виднейшим актерам МХАТ учиться всему заново, потому что сценическое искусство без постоянного обновления, без постоянной заботы о нем вянет и падает. Материалы сборника рисуют нам Станиславского как неутомимого искателя-реформатора, чье

«святое недовольство» исключало возможность всякого застоя и самообольщения.

В заключение несколько замечаний о самом принципе издания книг такого рода. Дело в том, что некоторые редакторы, мастера по части «хрестоматийного глянца», не решаются выпускать в свет труды классиков нашего театра без соответственной гримировки. Художник, мол, — лицо безответственное, а они, редакторы, — ответственные и главные. И начинается «работа над текстом».

Мы упоминали о беседе Станиславского с Вахтанговым по поводу гротеска. Читая запись этой беседы и вдруг спотыкаешься — какая странная фраза: «Таков [...] гротеск без создающего его изнутри духовного побуждения и содержания» (стр. 257). Что скрывается за этой купюрой внутри фразы? Что же такое «недозволенное» мог сказать Станиславский? Оказывается, спасительное многоточие понадобилось для того, чтобы не омрачить его отношений с Вахтанговым. «Таков и ваш (подчеркнуто мной. — А. М.) гротеск», — сказал Станиславский, а редактор «и ваш» убрал. Хорошо известно, как высоко ценил Станиславский Вахтангова и молодежь из его студии, что, разумеется, несколько не мешало ему сурово критиковать некоторые ошибочные взгляды своего выдающегося ученика. Но предусмотрительный редактор стоит на страже: как так?! Классик против классика?! И легким движением пера два сомнительных слова заменяются тремя невянейшими точками. Так получается, что Станиславский, за несколько фраз до того утверждавший, что гротеск может быть не только формалистским, бездушным, пустым, как мыльный пузырь, выступает вообще против гротеска.

Иногда редактор вымарывает не только отдельные слова и фразы, но и целые абзацы. Так, на стр. 387 выброшено рассуждение Станиславского о положительных и отрицательных героях в русской и мировой литературе и некоторых особенностях критического реализма. Почему выброшено? Видимо, только потому, что мнение Станиславского не совпадает с мнением редактора. Но ведь это произвол, насилие над текстом, недопустимое даже в том случае, если в тексте действительно имеется такая иная мысль, неверная с современной точки зрения.

Надо оградить издания классиков от редакторских вольностей!

А. МАЦКИН.