

САМЫЕ НАСТОЙЧИВЫЕ и страстные творческие поиски достигают цели, только когда идут в направлениях, указанных самой жизнью. Органическая связь художника с временем, его возрастившим, дает ему неодолимую силу и широту понимания исторического процесса. Величие Станиславского, помимо всего прочего, было в том, что он никогда не подделывался под свое время, а сам был плоть от плоти и кровь от крови его. До последних дней своей жизни создатель одного из самых глубоких и всеобъемлющих учений об искусстве актера напряженно вглядывался в новое, шел новому навстречу. Едва ли в истории театра можно найти художника, который бы с такой строгостью судил сделанное им самим и с такой надеждой глядел на сделанное и найденное другими.

Станиславский никогда не смотрел на мир поверх человека и человеческого. Это-то и давало ему возможность видеть не только сегодняшнее, но и то, что как бы принадлежало завтрашнему дню. Отечественная нежность, с которой он судил о вдохновенных работах Евгения Вахтангова, и та поддержка, которую он оказал Всеволоду Мейерхольду в трагическую пору его жизни, не оставляют никаких сомнений насчет глубокой принципиальности Станиславского в самых трудных вопросах художественной жизни. Может статься, что Станиславский был одним из немногих, имевших право особенно строго осуждать ошибки, совершенные Мейерхольдом, и вместе с тем понимавшим этого художника до конца. Мейерхольд долгие годы числился в непримиримых противниках психологической правды в театре, и нужно было быть Станиславским, чтобы понять относительность и поверхностность этого суждения. Заблуждаясь и отступая в сторону, Мейерхольд упорно продолжал искать и пробовать, утверждая свое понимание человека на сцене, человека, одаренного драгоценным талантом самоотверженности, любви и верности. Этим он был дорог и близок Станиславскому: именно этим, а не чем-либо иным он завоевал себе место в истории театрального искусства.

Мейерхольдовские эксперименты с Гоголем и Островским стали притчей во языцех, примером надругательства над классикой. Но в постановках «Леса», «Смерти Тарелкина», «Доходного места», «Ревизора» были далеко не только прищипанные парчевые лапки, перемонтаж текста, персонажи, придуманные режиссурой, — все то, чему с таким рвением следовали мейерхольдовские эпигоны. В них было нечто неизмеримо большее, разуму эпигонов недоступное — стремление постигнуть современный поэтический образ, скрытый в недрах классических произведений, обнаружить, понять, утвердить средствами театра то заветное, что принесло классическим произведениям бессмертие. Мейерхольд вытаскивал наружу пошлость, гнездившуюся в мещанском сердечнике Анны Андреевны, и, если уж показывал человеческую чистоту, то так, что она подавляла своей силой. Если уж возникала в фамусовском доме сплетня, она превращалась в фантазмагория бесстыдства, жестокости, человеческого равнодушия.

На памяти людей моего поколения совершались многочисленные попытки обновлять искусство театра всякого рода внешними средствами. При этом в высокий ранг художественного открытия возводились второстепенные, а то и случайные находки и выдумки. Случалось, грешным делом, так, что вокруг какой-либо из подобных находок и выдумок громоздились целые театральные теории, на их основании предугадывалось будущее театра.

ПРАВДА ЖИЗНИ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПОИСК

Теория становилась, в сущности, столько, сколько было спектаклей.

На вооружение театрального художника попадали в отдельных постановках жуть и стекло — и сразу же объявлялась эра стекла и металла в театре. Художнику приходило в голову соорудить декорации из морских канатов — и тут же находились истолкователи, объяснявшие закономерность возникновения веревочной живописи. Режиссер построил действие не вдоль рампы, а по распекавшим сценическое пространство диагоналям — и о диагональных мизансценах были написаны чуть ли не тома теоретических рассуждений. Графика сражалась с живописью, световая проекция — с транспарантами, «музыкальное сопровождение» — с «шумовым оформлением», провозглашались подряд друг за другом «кинофикация театра», «радиофикация театра», замена декораций безмолвными декорациями звучащими, неподвижных — движущимися.

Режиссерское изобретательство превратилось в своего рода театральную лотерею. Каждый из режиссеров тянулся к самому крупному выигрышу — к газетной шумихе и панегирикам, воспевающим новаторство и очередной прорыв в будущее. События участия в этой лотерее был, по-видимому, так велик, что наряду с искателями спекулятивного толка в них участвовали и искатели настоящие, искренние, расстрачивающие в этом случае свои силы попусту безо всякой пользы для искусства и для себя.

Даже крупнейшие художники отнюдь не всегда понимали, где именно совершили они подлинное открытие, а где попросту подыграли часто невежественному человеческому любопытству. В середине двадцатых годов Мейерхольд поставил в Театре революции «Озеро Ляль» Файко, а Таиров осуществил в Камерном театре постановку спектакля по Честертону «Человек, который был Четвергом». Два крупных режиссера всерьез не могли поделить между собой славу одного театрального «первооткрытия»: каждому хотелось, чтобы человечество знало, что именно он первым додумался до лифтов, которые были сооружены в обоих спектаклях.

Но лифты и звучащие декорации забываются, а проникновение в тайны человеческих характеров, в секреты человеческих отношений, то единственное, что делает художников художниками, остается. Так навсегда останется примером режиссерского прозрения полное глубокого и неожиданного лиризма объяснение в мейерхольдовском спектакле Аксюты и Петра на «гигантских шагах». Прием мог показаться эксцентрическим, озорным, каким угодно, ибо, вероятно, подлинный сын Восмибратова и настоящая племянница Гурмыжской отродясь «гигантских шагов» не видели. Но на самом деле ничего эксцентрического и озорного в нем не было, была поэзия разлучаемых жестокой жизнью сердец и еще — живое и глущее сочувствие современному художнику.

СТАНИСЛАВСКИЙ долгое время ревниво и придирчиво следил за тем, чтобы жизнь, творимая в спектаклях Художественного театра, развивалась по своим собственным законам, без своего рода авторского подстрекательства, без тех внешних и формальных, по сути, стимуляторов, к кото-

рым любили прибегать поверхностные, увлеченные внешними сценическими эффектами режиссеры. Но какой бы то ни было догматизм, даже в отношении к собственным художественным воззрениям, был органически чужд и Станиславскому, и Немировичу-Данченко. Если это было нужно, если это диктовалось требованиями художественного материала, они охотно отступали от собственных правил. Разительный в этом смысле пример, который не следует забывать, — постановка на сцене Художественного театра «Воскресения».

Самыми важными в этом спектакле стали именно те страницы романа, которые не были приспособлены ни самим автором, ни театром к актерскому исполнению и которые вдохновенно, с незабываемым душевным волнением читал на просцениуме человек, скупое именованный в афишах «лицом от автора». Человеком этим был Василий Иванович Качалов. Казалось, что великий актер вовсе не перевоплощался в кого бы то ни было, а сам, в силу своего редкого человеческого и художественного опыта, глубже других проникнул в раненую душу Катюши и в неотстоявшийся и зыбкий внутренний мир Нехлюдова. Могло показаться при этом, что он вторгался в спектакль откуда-то со стороны, и самое удивительное заключалось в том, что никто ему не мешал подобным образом самовольничать.

На сцене, где с такой непрерываемой строгостью и внутренней убежденностью соблюдались законы психологического перевоплощения, где истинным таинством театрального искусства считалась наиболее иллюзия естественного человеческого существования, торжествовала самая настоящая условность. Безымянный, неведомо откуда явившийся человек на глазах у зрителей думал за персонажей романа, откровенно и без спросу приглядывался к ним через свое старомодное пенсне и при этом выглядел самым живым, самым необходимым в спектакле.

На первый взгляд, все обстояло не так уж сложно. Человек, сыгранный Качаловым в «Воскресении», мог быть сочтен одним из «ведущих», появлявшихся много раз на сцене в случаях, когда не ладилась драматургия, не «выстраивался», как у нас принято говорить, сценический сюжет и не были найдены внутренние связи между отдельными эпизодами сценического действия. На самом же деле Качалов играл нечто неизмеримо большее — самих героев романа, распознанных мыслью автора, преображенных его гневом и сочувствием, его любовью и презрением. Иначе говоря, Качалов играл самое главное в спектакле — авторское отношение к происходящему на сцене.

Условность введенного в спек-

такль действующего лица только помогла утвердиться во всем своем объеме и значении правде — широкой и мудрой. Нет никакой необходимости говорить о том, что такое решение образа «ведущего» было отходом не от психологической правды, от основополагающих принципов Художественного театра, а от упрощенного и буквального их толкования. Быть может, самое большое несчастье нынешнего Художественного театра как раз и заключается в том, что с уходом его великих руководителей театр боится делать то, что смело вершили Станиславский и Немирович-Данченко, — переосмысливать собственные художественные принципы, проверять их жизнью, развивать их.

Мне могут сказать, что как раз «Воскресение» и было тем частным случаем, на основании которого не следовало бы делать слишком далеко идущие выводы. Но глубоко принципиальный, новаторский смысл решения, найденного театром при постановке этого спектакля, подтверждается тем, что и по сей день именно такое, активное авторское отношение к уже совершающемуся сценическому действию утверждается и во многих сегодняшних пьесах и спектаклях. Здесь тоже драматурги и режиссеры сталкивают своих героев с их прошлым, здесь тоже человеческая память становится вровень с самими людьми и герои не только противостоят друг с другом, но и вступают в распознанный драматургом конфликт с собственными заблуждениями.

Не так уж важно в конце концов, какими именно приемами драматурги активизируют свое участие в сценическом действии, важно то, что, по сути, они стремятся в данном случае к тому же, чего с такой поразительной непринужденностью добивался Качалов.

В двадцатых годах нашего столетия П. Гайдебуров ставил в Передвижном театре «Гамлета» и сам играл заглавную роль. Играл он очень интересно и очень по-своему, но не о том сейчас речь. В поисках нового, современного истолкования трагедии он пришел к мысли о необходимости устранить из нее элементы мистики. Он не выпустил на сцену шекспировского «духа», в котором Гамлет узнавал родные ему черты отца, и датскому принцу пришлось объясняться не с тенью, облаченной в королевские одежды, а с гораздо более inferнальным, чем у Шекспира, узким, медленно передвигавшимся по сцене лучом света.

Как будто оснований для беспокойства у Гайдебурова не было. Сам Шекспир выпустил на сцену призрак Гамлета-короля вовсе не потому, что верил в загробный мир. Сценическая условность была для него реальностью в той мере, в какой она служила утверждавшейся

им истине. Попытки Гайдебурова уйти от условности, допущенной Шекспиром, и заменить ее другой, якобы меньшей условностью привели, однако, к тому, что Гамлет в его спектакле стал очевидным безумцем, принимающим луч света за собственного отца. Стремясь к реалистическому объяснению встречи Гамлета с тенью короля, режиссер пренебрег художественным объяснением этой встречи, данным самим Шекспиром, и сразу же вступил в противоречие с правдой шекспировского замысла.

Мне вспомнился гайдебуровский «Гамлет» много лет спустя, когда я увидел «Дон Жуана» в театре Жа-на Вилара, вспомнился потому, что здесь тоже вместо громоздкого каменного Командора по сцене скользил узкий и прямой луч света. Здесь тоже, как и в «Гамлете», одна условность была заменена другой, но на этот раз не меньшей условностью, даже еще более откровенной, очевидной и нарочитой. Гамлет став в результате исчезновения из трагедии человекоподобного призрака галлюцинирующим безумцем, и это лишило трагедию ее главной мысли. Что же касается Дон Жуана, то он благодаря тому же режиссерскому ходу обнаружил свое извечное смятение и душевную тревогу, получил еще один суровый удар от своего прошлого, и молевский «Дон Жуан» стал благодаря этому особенно ясен и понятен современным зрителям.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ новаторство во всех случаях должно иметь своей основой реальный жизненный материал, и для приемов условных не следует делать в этом смысле никаких исключений. Это особенно хорошо понимал Станиславский и когда прибегал к условным приемам сам, и когда видел своими зоркими глазами обжигающую правду жизни в произведениях других художников. Только этим и можно объяснить его сердечное и благожелательное отношение к таким разным и равновеликим режиссерам, как Вахтангов и Мейерхольд.

В художественном новаторстве подчас возникает своеобразная поэзия внезапных озарений и догадок, поэзия непривычности и необычности. На первый взгляд может показаться, что именно такое новаторство по-настоящему возвышенно и романтично. Но, увы, это ощущение обманчиво. Жизнь часто неспровогагает внезапные догадки и предъявляет художникам свой большой счет, оплатить который можно только долгими и кропотливыми усилиями, обращенными в глубь жизни и в глубь человеческих характеров. Куда бы ни были направлены поиски художника, новое он найдет только там, где живут, чувствуют, трудятся и мыслят живые, современные люди. Остается и живет в искусстве, иными словами, только то, что было отдано человеку, человеческой жизнью было художнику подсказано и ради человека им создано. Вот именно этим всегда отличался Станиславский, этим он дорог, этому у него следует учиться.

С. ЦИМБАЛ.

ЛЕНИНГРАД.