

А. Мацкин

СТАНИСЛАВСКИЙ, ЕГО ИСКАНИЯ И РЕВОЛЮЦИЯ

В конце прошлого года вышел в свет шестой том собрания сочинений К. С. Станиславского. Близится к концу большой труд составителей, комментаторов, музейных работников, редакторов,

участвовавших в подготовке и выпуске этого издания, и стоит задуматься о его значении. Мы живем в эпоху величайшей революции в науке и часто с недоверием относимся к тем видам творчества, которые непосредственно не связаны с техническим прогрессом. Недавно, например, один писатель с пренебрежением отозвался о трудах другого писателя, посвященных французской поэзии XVI века, заметив, что такого рода филологические интересы никак не согласуются с практическим гением нашей эпохи. Это предрассудок в такой же мере нелепый, как и распространенный. Максим Рыльский в мудром стихотворении «Диалог» очень точно сказал:

Этот спор, что не затих поныне,
Начат был еще в далекий век...
Быть лишь добавлением к машине —
Для тебя не много, человек!

В духовном движении человечества стихи Пушкина прекрасно уживаются с квантовой теорией, точно так же как триумфы астрофизики не поколебали и не могли поколебать величия идей Станиславского. И в хронике минувшего десятилетия, рядом с датами все новых и новых успехов естествознания, должна быть отмечена и скромная дата выхода Собрания сочинений Станиславского, первого в истории мирового театра собрания сочинений режиссера и актера.

Хорошо известно, что идеи Станиславского не сразу завоевали себе признание. Для тех, кто этого не знает, авторы комментариев к шестому тому приберегли несколько памятных документов. Они приводят, например, выдержку из передовой статьи ленинградского журнала «Рабочий и театр», где руководству РАППа вменяется в обязанность разоблачить и взорвать «творческую систему МХАТа», поскольку она «глубоко упадочная» и в самой своей основе «враждебна принципам строящегося пролетарского социалистического театра». Как видите, проработчики выступают здесь в роли динамитчиков... Разумеется, Станиславского удручала такая критика, но он оборонялся как мог и продолжал работать над своей теорией творчества актера. Гораздо неуверенней он чувствовал себя, когда сталкивался с людьми, которые называли себя последователями его системы, а толковали ее, как им вздумается.

В шестом томе впервые публикуется заметка Константина Сергеевича о книге В. С. Смышляева «Теория обработки сценического зрелища» (Ижевск, 1921). Актер Художественного театра и Первой студии, Смышляев «неопытно, путанно и неверно» изложил уроки своего учителя, не посчитав нужным даже сослаться на него. Это был тяжелый удар для Станиславского; к тому времени он уже пятнадцать лет работал над книгой и все не решался ее печатать («пока практика не научит меня и не укажет порядка, постепенности и главной линии артистической работы»). Теперь слова и понятия, которыми он так дорожил, замелькали в чужой книге и в каком обезображенном виде!

К. С. Станиславский, Собрание сочинений в восьми томах, т. 5. Статьи. Речи. Заметки. Дневники. Воспоминания. 1877—1917. «Искусство», 1958. 685 стр., ц. 16 р.

т. 6. Статьи. Речи. Отклики. Заметки. Воспоминания. 1917—1938. «Искусство», 1959, 466 стр., ц. 16 р.

Система еще не была обнародована, а уже стала предметом мифа. Ведь пришлось же Вахтангову, я думаю, не без согласия Станиславского, выступить против Ф. Комиссаржевского и М. Чехова, тоже писавших о системе. Книгу Ф. Комиссаржевского «Творчество актера и теория Станиславского» Вахтангов просто высмеял — в самом деле, как выглядит очерк с критикой учения, появившийся раньше самого учения? А статья М. Чехова в журнале Пролеткульта «Горн» очень его огорчила: зачем Чехов напечатал ее, что он имел в виду — на нескольких журнальных страничках уместить практическую часть теории Станиславского? Чего же больше в этом намерении — самонадеянности или наивности? Это было в 1919 году, а еще задолго до революции, в одном из вариантов предисловия к «Настольной книге», Станиславский писал, как при одной мысли, что этой книгой могут воспользоваться для того, чтобы «сковать и задушить свободное творчество», холодеет его рука и опускается перо. Будто в кошмаре преследовала его картина класса, в котором за кафедрой сидит строгий профессор с его книгой и задает вопросы молодым людям, а молодые люди, полагая, будто изучают настоящее искусство, повторяют заученные без смысла слова. «Это ужасно, это обман, это убийство таланта!» — с отчаянием пишет Станиславский о пугающей его педагогической процедуре.

Строгий профессор-педант, принимая разные обличья, доставлял Станиславскому немало беспокойств и впоследствии: то он рассматривал систему как медицинский справочник, вычитывая рецепты с установленной дозировкой, то, напротив, пренебрегая практической стороной системы, рекомендовал ее как универсальную философию творчества, и в том и в другом случае доказывая, что система — понятие неизменное, окончательно сложившееся, дальше не развивающееся. Это последнее суждение больше всего огорчало Станиславского, и он не устал повторять: «Надо помнить, что так называемая «система» (будем говорить не «система», а «природа творчества») не стоит на месте, она каждый день меняется» (см. запись бесед с мастерами МХАТ в апреле 1936 года). Динамичность — характернейшая черта искусства Станиславского, на что, например, указывает в своих воспоминаниях Б. М. Сушкевич, по мнению которого система никогда не имела установленного канона.

Менялась система, менялись и люди; уходили ученики и приходили новые, год за годом шел этот процесс обновления. Сколько прославленных в наши дни актеров прошли через школу Константина Сергеевича! Не все они стали мхатовцами по убеждению, но все запомнили уроки своего учителя. Так случилось, что его образ как бы раздробился во времени: одни встречались с ним на репетициях «Живого трупа», другие — «Горячего сердца», третьи — «Тартюфа» и т. д. А у учеников, прошедших с ним весь путь, были периоды большей или меньшей близости, периоды деятельные и сравнительно пассивные, оставившие очень разный след в памяти. И когда в начале 50-х годов вокруг наследства Станиславского завязалась дискуссия, каждое поколение его учеников представило свои свидетельские показания. Это был спор в разных временных измерениях, все были правы и никто не был прав. Спор этот был бесплодным еще и потому, что значительная часть литературного наследства Станиславского в то время еще хранилась в папках Музея

Художественного театра. Так, например, материалы четвертого тома собрания («Работа актера над ролью») до 1957 года публиковались только в отрывках и кратких извлечениях. Представьте себе дискуссию о павловской физиологии, участники которой не знают лекций Павлова о работе больших полушарий головного мозга. Возможно ли это? А ведь в нашем случае такое сравнение вполне допустимо. Вот почему только теперь, когда заканчивается издание главных трудов Станиславского, может начаться их глубокое и систематическое изучение и давно назревшая дискуссия об их современном значении.

Наша задача предварительная; мы не будем в этой статье говорить о теоретических трудах Станиславского, нам хотелось бы сперва познакомить читателя с некоторыми чертами его личности и его искусства. Все знаменитые режиссеры XX века, начиная с Ленского и Антуана, оставили нам свои книги, но по объему литературного наследства даже профессиональный писатель Немирович-Данченко уступает писателю-любителю Станиславскому. В Музее Художественного театра хранится двенадцать тысяч его рукописей и документов, а ведь писал Константин Сергеевич трудно, и даже жаловался Горькому, что, как только берется за перо, нужные ему слова прячутся или убегают. Правда, в начале жизни он увлекался литературой и даже связывал с ней свои виды на будущее. В пятом томе впервые публикуется его дневник 1880 года, где есть такие строки: «Живо задумал план пьесы, которую хотел сам написать, мечтая отличиться не только на поприще артиста, но даже и писателя». Он начал с драматургии, сохранилась его пьеса «Монако», близкая по замыслу «Игроку» Достоевского, известна его инсценировка «Села Степанчикова» и его переводы с французского (например, пьесы Дюма-сына «Дело Клемансо»), он писал тексты для оперетт и однажды даже сочинил шуточные пародийные стихи (куплеты Лоботрясова в «Фоме»). Однако эти юношеские опыты представляют интерес преимущественно для биографов Константина Сергеевича. Другой, более заметный и сохранивший свое значение раздел его литературного наследства — это рабочие дневники, разборы ролей и записи репетиций.

Он был словно рожден для своей профессии, и труд актера приносил бы ему только радость, если бы не его беспощадная, неутомимая толстовская требовательность к себе. Всякий раз принимаясь за новую роль, он жил, как в счастливом сне, среди «суеты готовящегося праздника», а потом, сыграв эту роль и будто очнувшись, с недоумением задавал себе вопрос: а так ли я ее сыграл? Недовольство собой и неуверенность в себе обострили его критическое чувство, и строго, как бы со стороны, он разбирал каждый свой шаг на сцене. Так со времен алексеевского кружка дневник стал спутником творчества Станиславского, причем материалом для его наблюдений служил не только он сам, но и его товарищи по сцене. Поначалу он собирал факты без отбора, без заранее заданной теории, потом в потоке фактов намечился какой-то порядок, какой-то взгляд автора, и уже в дневниках 1904—1905 годов мы встретимся с зачатками системы. В форме дневника написан и главный теоретический труд Станиславского «Работа актера над собой».

Большой и важный раздел литературного наследства Станиславского — это его воспоминания.

Он был убежден, что театральную традицию можно восстановить только по свидетельствам очевидцев. В январе 1905 года, побывав на выступлениях Дункан, Константин Сергеевич отмечает в дневнике: «Об этом надо будет написать. Очарован ее чистым искусством и вкусом». Это чувство обязанности современника, который не может хранить свой опыт для себя, появляется у него всякий раз, когда он сталкивается с явлениями искусства, не укладывающимися в норму, выбивающимися из нее. Из чувства обязанности перед будущим он и пишет воспоминания о Чехове и Сулержицком, о Метерлинке и Артеме и т. д. Как завершение этого цикла появляется «Моя жизнь в искусстве».

Долгая, заполненная событиями жизнь Станиславского год за годом отразилась в его литературном творчестве. Однако главным стимулом этого творчества были его теоретические и педагогические интересы. Как всякий реформатор, он искал в искусстве не только самовыражения. Ему нужны были ученики, единомышленники из среды молодежи, свободной от профессиональных привычек, единомышленники, которым он мог бы доверить свои открытия. Планы его шли далеко — он надеялся, что вместе со своими помощниками докажет преимущества системы и что она войдет в обиход современного театра. «Я не только хочу найти основной принцип творчества, я не только хочу развить на нем теорию, я хочу провести ее на практике», — писал он в начале века и посвятил этой задаче тридцать лет жизни, оставив нам десятки, а с вариантами — сотни рукописей о работе актера над собой и над ролью.

В пятом и шестом томах Собрания сочинений Станиславского — на их материалах и пишется данный обзор — опубликовано много неизвестных нам рукописей всех названных здесь жанров. Да и печатавшиеся ранее работы, размещенные в новой последовательности, читаются совсем иначе. И в неожиданном сочетании перспективного исторического взгляда с требованиями текущего дня, общегражданской темы — с профессиональной артистической, теории творчества — с его грамматикой, гений Станиславского открывается перед нами в новых гранях.

Раньше всего об одной легенде более чем полувековой давности. Я имею в виду легенду о непрактичном гении Станиславского. Наряду с большой историей Художественного театра, книгами и статьями его руководителей и его актеров, трудами исследователей, серьезной критикой, в разного рода изданиях, рассчитанных на вкусы столичного мещанства, сочинялась и «малая история», где преобладал интерес к кулисам, к смешным привычкам и всяким уязвимостям знаменитых артистов. Едва на страницах какого-нибудь «Московского листка» заходила речь о Станиславском — сразу же рисовался образ забывчивого чудака, который по рассеянности поступает всегда наоборот и попадает в самые конфузные положения. Так мещанин, тупица и рутинер мстил Станиславскому за то, что революционность гения была ему, мещанину, не по уровню, не по плечу и, конечно, не по духу.

Талант Станиславского начинался с внимания; в давно знакомых предметах и явлениях он находил скрытые в них новые свойства, при этом внимание Станиславского было сосредоточенным, направленным к нужной цели, профессиональным вниманием художника. На склоне лет в беседах с учениками он любил ссылаться на слова восточного муд-

реца, который сравнивал недисциплинированную мысль человека с движением пьяной обезьяны, к тому же еще ужаленной скорпионом. Распушенная, беспорядочная, неконтролируемая мысль обрекает человека на духовное бесплодие, говорил он ученикам, часто повторяя, что первое условие всякого творчества — это *безусловная сосредоточенность* в своем предмете. Еще не зная этого закона, Константин Сергеевич придерживался его с первых лет любительства. Людям поверхностным он казался рассеянным, потому что так был захвачен главным интересом своей жизни, что не имел ни времени, ни возможности, ни охоты вникать в то, что как-либо могло отвлечь его в сторону. Но ведь такой рассеянностью отличались и Ньютон, и Павлов, и многие другие великие люди, открыватели новых путей в науке и искусстве.

Тем не менее легенда о непрактичном гении Станиславского упрямо держалась даже в стенах Художественного театра и доставляла Константину Сергеевичу много огорчений. В августе 1911 года он писал Лилиной: «Все меня убеждали, что я ребенок, доверчив, что все мне врут, а я верю, что «система» хоть и хороша, но далеко не разработана. Что надо года и года ежедневных упражнений и лекций, чтобы понять всю сложность, которая только мне одному кажется простой. Словом — полились трафареты и штампы, которые отравляют мне жизнь в театре». Чем мог он себя утешить? Только тем, что новое в искусстве, если оно действительно новое, пробивается к жизни всегда в борьбе, его победы редко бывают бескровными. Он вовсе не считал себя кабинетным теоретиком, человеком утопии и доказывал Немировичу-Данченко, что более всего дорожит практическими последствиями своей теории: «Я ношу очень опасный... ярлык — непрактичного, гениального путаника и пр. И правда, я не практичен — для данного сезона и очень практичен — для будущего» (август 1916 г.). Я думаю, что эту мысль Станиславского горячо поддержал бы академик Несмеянов, который в наши дни постоянно пишет о важности «теоретических заделов» в науке, броска в ее верхние этажи, который сегодня как будто не нужен, а завтра принесет великие плоды.

Но предрассудки живучи, и если вы познакомитесь с критической литературой о Художественном театре, вышедшей в 30-е и 40-е годы на Западе, например, со статьями, напечатанными в американских театральных журналах, то заметите, как часто в них варьируется тема о детском беспечном мещанстве Станиславского, которому будто бы все равно, какое у нас «тысячелетие на дворе». Что же остается от этой легенды после знакомства с сочинениями Константина Сергеевича? Ровным счетом ничего.

Чтобы убедиться в этом, обратимся к подлинным историческим документам, например, к докладу о Театре-Пантеоне, опубликованному в шестом томе. В сборнике трудов К. С. Станиславского (Статьи. Речи. Беседы. Письма. 1953) этот доклад уже печатался, правда, с редакторскими вымарками. Теперь текст его восстановлен, и стала более очевидной позиция Станиславского в мае 1918 года. Она не покажется нам сегодня эффективной; в решающие месяцы революции Константин Сергеевич не встал безоговорочно на ее сторону и просил не торопить его, хотя история не давала тогда никому передышки. Но парадокс заключается в том, что, прося его не торопить и доказывая, что политику нельзя пере-

носить в плоскость эстетики, он на самом деле все-таки торопился. И толкало его вперед сознание грандиозности происшедших перемен, крутого, окончательного разрыва с прошлым. По остроте этого сознания Станиславского можно сравнить только с Блоком, который как раз в том же мае 1918 года писал Гиппиус: «Неужели Вы не знаете... что мир уже перестроился? Что «старый мир» уже расплавился?»

Что же делать Художественному театру, его режиссуре и его труппе в новом, перестроенном мире? И мы узнаем, что в эту переходную минуту «непрактичный гений» предлагает конкретнейший план действий, реконструкцию театра сверху донизу.

Он трезво оценивает факты: внутри Художественного театра существует несколько групп актеров; при всей родственности их взглядов, они люди разные, хотя бы потому, что старшие из них принадлежат к поколению 80-х годов, а младшие вступают в жизнь только теперь, в послереволюционную эпоху. Этот разрыв во времени ничем не сгладить, да и нужно ли его сглаживать? Не разумнее ли каждой группе актеров предоставить известную автономию, при условии, что метод творчества для всего театра сохранится общий. Станиславский тщательно предусматривает организационную сторону реформы; его конечная программа — это союз, своего рода федерация студий, над которой, «как купол, высится МХТ — Театр-Пантеон». Вряд ли этот план был во всем удачен, Немирович-Данченко, например, не соглашался с некоторыми его пунктами, но нет сомнения, что самая идея Театра-Пантеона возникла у Станиславского под влиянием требований революции. В обстановке величайшего смятения, когда, по выражению Ленина, «кое у кого кружится голова, кое-кем овладевает отчаяние, кое-кто ищет спасения от слишком горькой подчас действительности под сенью красивой, увлекательной «фразы»¹, Станиславский спокойно и безупречно-деловито призывает своих товарищей создать новый, еще небывалый театр, перед которым померкнет и покажется отсталым и банальным «современный МХТ с его «Скрипками», «Лапами». Да, Станиславский в мае 1918 года еще не сделал окончательного выбора, и тем знаменательнее, что в это трудное для него время он готов был взять на себя полноту власти, или, как он говорил, диктаторские полномочия на время реформы театра.

Диктаторские полномочия — и это слова мягчайшего и деликатнейшего Станиславского, гуманнейшего интеллигента, «непрактичного гения». Видимо, он понимал, что меры нужны чрезвычайные, хотя и опасался торопливости и необдуманных действий. Его стихийная диалектика оказалась здесь как нельзя более кстати; мысль Константина Сергеевича развивалась так: надо спасти Художественный театр, надо спасти русское искусство, и для этого есть только одна возможность: «Сохранить все лучшее, что создано до сих пор предшественниками и нами, и с огромной энергией приняться за новое творчество». Вот формула культурной революции в изложении Станиславского в мае 1918 года. История доказала ее глубокую обоснованность. Значит, прав был Луначарский, который верил в гениальную искренность Станиславского и в плодотворность его поисков своего пути к революции,

и неправ был Маяковский, который не видел для искусства Станиславского пути к будущему. В недавно вышедшем двенадцатом томе Собрания сочинений Маяковского мы находим его резкие выступления против Художественного театра; он нападает на Станиславского как на безнадежного гурмана, который к тому же заигрывал с московским купечеством и пришел в 1917 год со знаменем Рябушинских и Морозовых. Конечно, смешно теперь упрекать Маяковского в тенденциозности; все это говорилось в пылу полемики, в пылу борьбы, когда решались коренные вопросы существования революции, и всякую медлительность художника можно было истолковать как его капитуляцию. И все-таки читать эти выступления Маяковского, особенно людям, которые в молодости к каждому его слову относились как к революционному приказу, — не скрою, — досадно. Время — беспристрастный судья, и в свете его опыта оказалось, что наш великий поэт в некоторых вопросах культурной политики был в то время недалековиден, полагая, что революция отбросит духовные ценности, которые создало старое классовое общество, и что романы Толстого, как и театр Станиславского, — прошлое, которое принадлежит только прошлому.

На театральных диспутах в те годы часто высказывалось мнение, будто искусство Станиславского — это изысканнейший продукт барской тепличной культуры. Но упрекать Станиславского в гурманстве можно было только по неосведомленности. Из «Художественных записей» — они вошли в пятый том — мы знаем, как дорожил Станиславский мнением публики, которая сплотилась вокруг «Общества» и постоянно посещала спектакли их любительского кружка. Это была публика московских премьер, рассудительная и требовательная, с большим театральным опытом, и Станиславский тщательно отмечал в дневнике, кто из зрителей и как именно отзывался об его игре. «Видел, как неистово аплодировали Левитан, князь Щербатов, Капнист, попечитель, с женой, профессор Расцветов» (29 января 1889 г.). «Публики собралось много. Большая часть ее состояла из интеллигенции, аристократии, профессоров... Из артистов были только Г. Н. Федотова, Владимирова, Рябов и Рошин-Инсаров» (18 марта 1890 г.) и т. д. И так на многих страницах. Но наступил день, когда круг знатоков и ценителей показался ему слишком тесным. Нельзя назвать точную дату этого дня, начиналась новая полоса в развитии его искусства, полоса зрелости; и, как всякий большой артист, он почувствовал потребность в массовой аудитории, в прямой и осязательной поддержке рядового, ничем не выделяющегося из толпы, зрителя. Станиславский знал, как испорчен вкус этого зрителя (еще весной 1889 г. в страничке дневника, адресованной Лилиной, он писал, что современной театральной публике нужна либо грубая выдумка, раздражающая чувство, либо грязь будничной жизни), но не стал ему потакать, по твердому убеждению, что массовость не есть синоним упрощения и что художественность есть необходимое условие общедоступности.

Самое слово — общедоступность — ему не пришлось, много лет спустя (1931 г.) он назвал его бесцветным. Еще более категорически по этому поводу высказался Немирович-Данченко. В его книге «Из прошлого» есть такая фраза: «Корявое название Художественно-общедоступный». И попало это слово на афишу их театра потому, что к нему нельзя

¹ В. И. Ленин, Сочинения, изд. 4, т. 27, стр. 133.

было придрасться. Общедоступность по тем временам означала нечто разумно умеренное, скорее филантропию, чем гражданскую задачу. А намерения у Станиславского были решительные, и он открыто говорил о них: искусство обязано вытащить из темноты тех, кто из-за «жестокости истории» не имеет доступа к накопленному богатыми классами культурному достоянию. Как клятва прозвучала речь Станиславского перед открытием Художественного театра («Не забывайте, что мы стремимся осветить темную жизнь бедного класса»). Он свято верил в важность начатого ими дела, их почина и в то, что театр, если его правильно вести, по своему значению ничем не уступит школе или проповеди. Иногда ему казалось, что возможности искусства просто безграничны и что только оно и движет нашу цивилизацию к высшим ее формам.

Сохранилась рукопись Станиславского, написанная в период между Февралем и Октябрем 1917 года, где искусство рассматривается как главное средство очеловечивания человека, его нравственного подъема. С точки зрения нашей философии истории, это в высшей степени наивный документ, но пафос его очевиден — революция возложила на театр великую культурную миссию, готовы ли мы к ней, по силам ли она нам? Причем у просветительства Станиславского была своя особенность, которую можно определить как обратную зависимость; он видит задачу театра в том, чтобы внушить зрителю известную точку зрения, но и зритель должен участвовать в процессе творчества театра. Встречное движение зала дает тон и толчок актеру, волну, на которую он настраивается, ориентировку в его исканиях... Может быть, потому Станиславский с недоверием относился к кинематографу, что не знал, чем в искусстве актера можно заменить живое общение с аудиторией. За два года до смерти он говорил в беседе с мастерами МХАТ: «Публика должна вести актера. Этот шопот, особый оттенок его, тишина, внимание — я не знаю, вернулось ли это теперь к нашей публике. Прежде это было. Актеру очень трудно, когда его никто не ведет, когда нет настоящей публики». И он с восхищением отзывался о зрителе первых лет революции.

Напомню, что в канун революции Станиславский часто спрашивал себя и своих товарищей по театру, кому они «посвящают свои жизни»? Ему казалось, что публика московских премьер все заметнее тяготеет к двум полюсам — изысканности и пошлости. С одной стороны, люди, пресытившиеся искусством, профессиональные его потребители, с замороженными или вовсе атрофированными чувствами, с другой — поднявшееся в годы войны и преуспевшее мещанство, восприимчивое только к театральной рутине. Эта бурно растущая аудитория снобов и мещан диктовала свои вкусы, и Художественный театр не устоял перед ее натиском. Станиславский не считал нужным как-либо скрашивать положение, по беспощадности самооценки я не знаю ничего равного его тезисам, написанным в связи с проектом Театра-Пантеона и впервые теперь опубликованным в комментариях к шестому тому. Он начинает с того, что театр «потерял душу — идейную сторону», и кончает тем, что и администрация его плоха и нерасчетлива. Вот обстоятельства, предшествовавшие встрече Станиславского с новым зрителем. А о самой встрече тоже стоит сказать несколько слов.

В зрелые годы Станиславский относился к успеху точно так же, как в юности, — успех был для него всегда неожиданностью, к которой нельзя привыкнуть. На всю жизнь он запомнил снежную ночь, костры на площади и тысячную толпу у здания театра во время гастролей МХТ в Петербурге. Он не ожидал этой народной манифестации и не знал, чем ее объяснить: разве это не чудо, что его труд художника оказался таким необходимым людям? В дни революции чудо повторилось в удесятеренных масштабах — в почтительную тишину зала на Камергерском ворвалась сама стихия. Станиславский насторожился: кто знает, как поведет себя стихия, и всерьез ли понадобится шумной и непрерывно меняющейся аудитории, без устойчивых культурных традиций, их искусство, корнями связанное с ушедшей эпохой? Потом, когда он убедился, что революционным зрителям помимо «Левого марша» нужна и лирика Чехова, у него возникли новые опасения: не окажется ли он в положении доброго Лейзера из Андреевской трагедии «Анатэма», у которого толпа требует хлеба, а он горько сознает, как ничтожны его возможности по сравнению с потребностями армии голодных. Критика, подхватившая этот образ (см., например, статью Д. Тальникова в сборнике «Советский театр», 1947 г.) усмотрела в нем признание растерянности старой интеллигенции перед грандиозностью новых революционных задач. Да, это и имел в виду Станиславский, что видно из содержания главы «Революция» в книге «Моя жизнь в искусстве». Но здесь необходимо одно уточнение. Позволю себе сослаться на такой пример. В 1885 году Толстой писал Салтыкову-Щедрину: «Когда я держу корректуру писаний для нашего круга, я чувствую себя в халате, спокойным и развязным, но когда пишешь то, что будут через год читать миллионы, и читать так, как они читают, ставя всякое лыко в строку, на меня находит робость и сомнение» (Собрание сочинений в 90 томах, т. 63, стр. 307). Робость Станиславского была именно этого, толстовского свойства. Недаром он жаловался, что закон массового восприятия сценических впечатлений у нас не изучен и никем не изучается. К тому же в сравнении с героем «Анатэмы» было еще и другой смысл.

Старая интеллигенция, столкнувшись с новой аудиторией, не только почувствовала свою беспомощность, она убедилась и в том, в какой мере ее усилия нужны революции. А есть ли более мощный стимул к творчеству, чем сознание его необходимости?

Встреча с новой аудиторией принесла еще одну неожиданность. В предреволюционные годы у Станиславского был друг, который время от времени приезжал в Москву смотреть спектакли МХАТ, по-каратаевски простодушный, по-язычески влюбленный в красоту, этот патриархальный крестьянин представлял в глазах Станиславского идеальный тип театрального зрителя (см. статью «Нужны ли народные дома и театры?» в пятом томе). Революция внесла поправки и в это суждение. Конечно, стихийный энтузиазм и свежесть доверчивого, «не блазированного», то есть не пресыщенного чувства привлекали симпатии к новому зрителю, но Станиславский открыл другие его достоинства — активный критический дух, трезвую требовательность еще не оформившейся, но уже формирующейся молодой интеллигенции. Мне кажется, что в интересах этого зрителя, быстро прошедшего университеты

революции, он и поставил весной 1920 года байроновского «Кайна».

Теперь, как и прежде, он держался тактики, выработанной еще задолго до революции,—учить, не навязываясь в учителя. Отношения с зрителем— важная глава этики Станиславского, точно так же как его этика— важная глава его системы. Из опубликованных в пятом и шестом томах работ мы узнаем много нового о нравственной основе искусства Станиславского. Истоки его артистической этики связаны с любительским театром. С первых юношеских дебютов он опирался на поддержку близких ему людей; его товарищи по «алексеевскому кружку» держались таких же взглядов, как он, и главный пункт их неписаного устава требовал безусловного единодушия. Так продолжалось до тех пор, пока Станиславский не стал выступать на клубных сценах, в наспах собранных любительских труппах. В его дневниках замелькали записи: «Позорный спектакль! Никогда не буду играть с простыми любителями!» и т. д. В самом деле, кто был теперь рядом с ним— случайные спутники, вроде как соседи по купе, они приходили неизвестно откуда и потом расходились неизвестно куда. С грустью он думал о своем одиночестве: если его окружают дилетанты и самоуверенные ремесленники, что ему по силам. Вот когда он понял, что театр— это искусство коллективное, и что строить его всерьез можно только в союзе с актерами-единомышленниками. Эти размышления о коллективности в творчестве театра как основе его профессиональной этики Станиславский впоследствии изложил в нескольких очерках, написанных в начале века (см. «Настольную книгу драматического артиста»).

В статьях Станиславского на этические темы, написанных в 900-е годы, очень заметно отразилась его близость с Чеховым. Я думаю, что и к поэзии Чехова он пришел через ее нравственную идею, в отличие от Немировича-Данченко, который разгадал в «Чайке» прежде всего ее поэтическую стихию. В известном споре о театре в «Скучной истории» Чехов как будто не берет ничьей стороны: он согласен со старым профессором, что от современной сцены веет той же самой рутинной, которая скучна была еще сорок лет назад, и он согласен с Катей, что никакое искусство, никакая наука в отдельности не в состоянии так сильно и верно действовать на человеческую душу, как сцена. В том-то и особенность современного театра, что он служит двум прямо противоположным целям— нравственному развитию публики и духовному ее растлению. Этот взгляд Чехова точно соответствует взгляду Станиславского; его постоянный мотив: театр— обоюдоострый меч, с одной стороны, он борется во имя света, с другой— во имя тьмы. И вывод Станиславского такой же, как у Чехова,— силы тьмы приобретают все большее влияние и угрожают самому существованию театра (см. «Речь на первом уроке» в филиальном отделении МХТ в марте 1911 г.). Чехов пишет и о том, что современный театр хочет казаться не таким, каков он есть на самом деле, у него два образа— с лица и с изнанки. Над дверями Эрмитажа у Лентовского написано «сатира и мораль». Снимите вывеску— и вы прочтете: «Канкан и зубоскальство». Сравнение с Лентовским можно толковать расширительно— между сутью и видимостью в театре растет пропасть... Эти мысли Чехова тоже близки Станиславскому; он

убежден, что граница между театром и балаганом окончательно стерлась, золотая рама сцены узаконила самые разные, в том числе и низменные виды зрелищ, театр стал жертвой демагогов и дельцов, за фразой прячущих расчет.

В нетерпимости Станиславского было много оттенков. Л. Леонидов, например, рассказывал, что Константина Сергеевича так оскорбляли театральные штампы, что при виде их он испытывал физическое страдание. Я бы добавил к этому, что так же угнетающе на него действовали трусость и позерство в искусстве. Он презирал трусость во всех ее воплощениях: цепляющуюся за успех, услужливо применяющуюся к обстоятельствам, трусость рутинной и трусость слабого духа, и более всего трусость самодовольную, которая, по его выражению, устраивает себе горизонт по масштабу и уверяет себя, летая в клетке, что она парит в безвоздушном пространстве. Что же касается позерства, то о нем он писал в тонах памфлета; его портрет актера-душки, актера-котокотки в «Заметках об артистической этике и дисциплине»— это откровенная карикатура, жанр, которым он пользовался редко. Полюемист Станиславский встречался с разными противниками, была среди них и такая категория— законники в искусстве; под этой рубрикой он объединил целую группу скучных доктринеров, избравших своей специальностью театральное творчество. Каждый из них называл себя представителем конечной истины, и по праву ее обладателя не допускал возможности никаких иных убеждений, кроме его собственных. Станиславский возмущался чванством этих законников и их школьным педантизмом. «Да, посмотрите вы вокруг,— говорил он,— красота разбросана везде, где жизнь. Она разнообразна, как природа, и никогда, слава богу, не уложится ни в какие рамки и условности».

Читая полемику Станиславского, можно подумать, что он был врагом законов в искусстве вообще. Конечно, это неправда. Ненависть к теории жила в нем рядом с жаждой теории, он потому так не любил схоластику, что искал путь к живой науке. Из опубликованных теперь дневников Станиславского можно получить представление о том, как на репетициях, в условиях лаборатории, в условиях практики рождалась его система. Об уроках Константина Сергеевича написано много книг, но ни одна из них не может заменить его дневники уже хотя бы по одному тому, что в них есть элемент исповеди, авторского комментария к творчеству. Но и не только потому. Мемуаристы, как правило, знакомят нас со Станиславским в подъемные или критические минуты репетиций; дневники обладают тем преимуществом, что в них нет отбора; это текущий день со всем его будничным распорядком. Для подлинности картины такая замедленная фотография природы всегда полезна. Мы остановимся специально на записях Станиславского, посвященных репетициям пьесы Е. Чирикова «Иван Мироныч», поскольку они наиболее полно характеризуют и деловую манеру режиссера, и его отношение к первой русской революции.

Первое впечатление от этих записей можно передать кратко: все не ладится. Спустя три с лишним года, в докладе «Приближается десятилетие театра...», Станиславский напишет: «Говорят, что режиссеры в нашем театре— деспоты. Какая насмешка! Режиссеры у нас— это несчастные загнанные лошади». Может быть, это написано сгоряча, но

вернемся к репетициям пьесы Чирикова, и мы поймем, почему Станиславский жалуется на положение режиссера. С самого начала все не ладится. Одна актриса опаздывает, ругать ее можно только в самой деликатной форме, чтобы не напугать, не оттолкнуть от репетиций, другая актриса опаздывает — ее ругать не следует вовсе — будет скандал — и надо сделать вид, что все в порядке; автор обижается и протестует, пишет банальности и ведет себя как знаменитость, к которой не подступишься, художник неизвестно на что потратил целый год, даже забор у него получился не рельефный; бутафоры изводят беспорядком и т. д. и т. д. И это в Художественном театре, который славится на всю Россию своей организацией!

А актеры? Театр уже существует шесть лет, уже сыгран основной репертуар Чехова, уже началось паломничество на его спектакли из далеких провинциальных углов, уже московская интеллигенция признала его своим театром, почему же дух рутины еще держится в труппе? Актриса готовит роль скучающей дамы и изо всех сил показывает, как ей скучно, и ходит по сцене, как сонная муха; другая актриса играет роль молодой девицы и на репетициях отчаянно демонстрирует свою молодость, улыбается, как кордебалетчица при трудном па, и смакует каждое слово, как конфетку; актер готовит роль чахоточного учителя и изо всех сил старается держаться в тени, но эта скромность такая же неприятно инсценированная, как и навязчивость его партнерш. Начинающие актеры не схватывают тона, старые повторяют то, что уже не раз играли в других пьесах. И Станиславский записывает в своем дневнике: «Я пришел в отчаяние, называя всех актеров потихоньку любителями».

А пьеса? Скучная канва без содержания, все лица на одно лицо, слова без всякого отпечатка индивидуальности, грошовая лирика и душевная апатия. Ставить такие пьесы — трудная и неблагодарная работа, чем больше стараешься, тем больше запутываешься («добиваешься глубины — только обнаруживаешь мелкое дно и стучишь в него»). По-настоящему надо бы бросить эту пьесу, а бросить нельзя. Дела театра плохи: минувшим летом похоронили Чехова, связь с Горьким оборвалась, Морозов не скрывает своей враждебности, только что с шумом провалилась пьеса Ярцева. Если будет еще один провал — театр больше не поднимется, «публика не потерпит». Значит, нельзя отступать.

Первая запись в режиссерских дневниках «Ивана Мироныча» помечена 16 ноября 1904 года. Премьера пьесы состоялась в конце января 1905 года. Почти два с половиной месяца Станиславский ведет репетиции, спасая положение. Сколько раз ему придется в будущем ставить спектакли с таким чувством, что вот надо обязательно взять рубеж: если сорвешься, все пойдет прахом. Будет у него мировая слава, будут последователи и ученики, будут высокие звания, а это чувство студийца на экзамене никогда не исчезнет, — счастливое чувство и мало кому доступное в зрелую и благополучную пору жизни.

У Станиславского был редкий талант образного определения своих режиссерских идей. Любовь Гуревич рассказывает, как, посмотрев репетиции «Праздника мира» в Первой студии, он сказал Вахтангову: «Вы шли в толковании пьесы от образа удушливого подвала, а надо было идти от образа порохового погреба». И Вахтангов сразу понял, в каком направлении надо вести последующие ре-

петиции. Такого образного крылатого слова Станиславский не нашел для пьесы Чирикова. Формула «глухая провинция с ее ужасными типами и мещанством», видимо, показалась ему слишком общей, и он повернул пьесу к событиям текущего дня. Обстоятельства тому благоприятствовали. 17 января 1905 года в дневнике Константина Сергеевича появилась такая запись о Чирикове: «Когда он писал пьесу, было время террора Плеве. Теперь время революционное...». На улицах Петербурга шли баррикадные бои, и в свете начинающейся первой русской революции широко раздвинулась перспектива театра. Идея Станиславского на этот раз была открыто публицистическая — он предлагает такую аналогию: герой пьесы Чирикова, точно так же как царское правительство, «давит и не дает дышать людям». По примеру «сильных мира сего» Иван Мироныч держится за нелепый и давно изживший себя порядок, потому что этот порядок ставит его в преимущественное положение, потому что он ему удобен, хотя неудобен всем другим. Правда, у истории есть своя логика, «жизнь скажется, взбунтуется и прорвется, и тогда все полетит к черту, а старые букашки придут в ужас и так-таки не поймут этой новой, неведомой жизни, которой в них нет». Станиславский не преувеличивал значения своего замысла («не бог знает какая идея»), но нам теперь ясна его революционная тенденция.

Надежды Станиславского не сбылись, пьеса прозвучала глухо, не в тон времени, но все, что было в его силах, он сделал. Режиссерские уроки Станиславского и на этот раз определили судьбы многих артистов, в том числе Н. Н. Литовцевой и недавно скончавшейся С. В. Халютиной. Конечно, людям без надежным педагогика и хирургия Константина Сергеевича не принесли исцеления, но зато для талантов еще скрытых, еще себя не выразивших или, напротив, испорченных ремеслом, репетиции «Ивана Мироныча» послужили великой школой.

Школа Станиславского в ту пору — это прежде всего школа наблюдательности. Мир его полон подробностей, о которых его ученики пока не подозревают. Герой «Зависти» Олеси хвастает, что он развлекается наблюдениями и предлагает нам свои маленькие открытия, вроде того, что пенсне переезжает переносицу, как велосипед. Станиславскому, вероятно, показались бы забавными эти «открытия», но для него процесс наблюдения — не праздная игра ума: с наблюдения начинается творчество. На репетициях «Ивана Мироныча» он поминутно поправляет актеров: вы не так смеетесь, не так ссоритесь, у вас не такая походка и не так обставлены ваши комнаты. Кажется, что его стихи — это конкретность, частные обстоятельства быта. В квартире инспектора уездной гимназии он чувствует себя так уверенно, как будто всю жизнь прожил в дальних углах России, в среде провинциальной интеллигенции. Но величие его уроков в том и заключается, что из этого микромира путь ведет в большой мир с его большими закономерностями. Я уже говорил, что в пьесе Чирикова режиссер увидел прямой намек на политическую ситуацию в стране и соответственно подталкивал фантазию актеров. Но этого ему было мало, и он пытался еще извлечь из мещанской драмы мещанского драматурга хоть какое-то общечеловеческое содержание...

Гармония общего и частного элемента — может быть, самая главная черта режиссерско-

го гения Станиславского; как истинно великий реалист, он видит каждое явление в замкнутости отдельного события и в движении исторического потока. Очень интересно читать его дневники и следить за взлетом его фантазии и тем, как строго он ею управляет, соразмеряя с развитием данного сюжета, как находит он новые и новые характерные подробности и потом от них отказывается для пользы всей картины. Впрочем, также интересно следить за его приемами педагога, точно знающего, когда в ходе репетиций наступает контрольный час и дальнейшая работа над ролью может ей пойти только во вред, за его тактикой экспериментатора, которому для

проверки своих опытов нужны факты, не только подтверждающие его правоту, но и ее оспаривающие.

К дневникам Станиславского, как мне кажется, больше всего приближаются его режиссерские планы, и с огорчением думаешь, что они не попали в Собрание его сочинений.

Не сказывается ли здесь предрассудок, который наша критика отмечала еще в 30-е годы, — противопоставление Станиславского-режиссера Станиславскому-теоретику, хотя его революционные идеи нашли плоть и форму прежде всего в художественной практике и отсюда уже пошла его система? Но это тема особой статьи.

НОВЫЕ КНИГИ

Издательство «Искусство» выпустило большой сборник «Творческое наследие Л. М. Леонидова» (составитель, редактор, автор вступительной статьи и комментариев — В. Я. Виленин. «Искусство», М., 1960, 740 стр. ц. 22 р. 45 к.). В этом сборнике, где впервые собрано литературное наследие крупнейшего мастера русской сцены, опубликованы воспоминания Леонидова «Прошлое и настоящее»; статьи, речи, беседы его («Моя работа над Грозным», «Американские впечатления», «Митя Карамазов», «Об актерах и драматургии» и др.), переписка мастера, отрывки из его дневников и записных книжек, из стенограмм репетиций спектаклей, поставленных Леонидовым. Завершают книгу статьи и воспоминания о Леонидове П. Маркова, Л. Гроссмана, А. Попова, И. Судакова, О. Книппер-Чеховой, В. Ливанова и др. Опубликована здесь также статья Н. Лейкина «Леонидов на экране».

ее творчества, анализирует основные роли. В книге приложена подробная библиография и список ролей Э. Дузе.

«Театральный Париж сегодня» — так называется книга Г. Бояджиева, посвященная театральной жизни современной Франции («Искусство», М., 1960, 130 стр., ц. 8 р. 40 к.). В десяти главах книги — «Парижская жизнь не на сцене», «Мольер в своем доме», «На двух спектаклях ТНР», «Гоголь у М. Марсо» и др. — автор рассказывает о своем знакомстве с французскими театрами, о явлениях, происходящих в театральных коллективах Парижа.

В фундаментальном сборнике «Пьесы современной Франции» (общая редакция и вступительные статьи к пьесам Ж. Сориа; вступительная статья Л. Муссиника; составитель сборника К. Хенкин. «Искусство», М., 1960, 806 стр., ц. 23 р. 50 к.) помещены девять пьес виднейших драматургов сегодняшней Франции: М. Паньоль — «Топаз», Э. Бурдэ — «Вышло из печати...», Ж. Жироду — «Троянской войны не будет», Ж. Кокто — «Трудные родители», П. Рейналь — «Личный состав», А. Салакру — «Архипелаг Ленуар», Р. Мерль — «Новый Сизиф», Ж. Сориа — «Чужестранка», А. Адамов — «Паоло Паоли».

В мемуарах известного художника М. В. Нестерова «Давние дни» («Искусство», М., 1959, 399 стр., ц. 14 р. 80 к.), вышедших недавно в издании, значительно расширенном и дополненном, многие главы посвящены людям театра: Шаляпину, Артему, Заньковецкой, Стрепетовой и другим.

Несколько книг о театре выпустило Всероссийское театральное общество.

Сборник «Е. Б. Вахтангов. Материалы и статьи» (составитель и редактор Л. Вендровская. ВТО, М., 1959, 467 стр., ц. 19 р. 70 к.) состоит из двух больших разделов: «Из литературного наследия Вахтангова» и «О Вахтангове». В первом разделе опубликованы записки, письма, статьи, заметки Е. Б. Вахтангова, расположенные в хронологическом порядке. Впервые публикуются здесь письма Вахтангова к К. С. Станиславскому, к С. Бирман и др. Во втором разделе помещены воспоминания и статьи о Вахтангове: С. Бирман, Н. Вахтанговой, Ю. Завадского, Ц. Мансуровой, П. Новицкого, А. Попова, Н. Сац и др. Предисловие — «Художник и народ» — написано Н. Зографом. К книге приложены даты жизни и творчества Вахтангова, ре-

Вышел также сборник «Статьи. Беседы. Речи» С. М. Михозлса (предисловие Ю. Завадского. Составитель, редактор и автор примечаний К. Рудницкий. «Искусство», М., 1960, 290 стр., ц. 13 р.). Работы Михозлса разбиты на три раздела: 1) «Идейность и художественность» (здесь помещены большие работы «О формализме и натурализме», «Роль и место режиссера в советском театре», «О поэзии в творчестве актера», «Театральность и идейный замысел» и т. д.). 2) «Труд актера» («Моя работа над «Королем Лиром» Шекспира, «О выразительности», «О сценическом самочувствии» и др.). 3) «Материалы разных лет» («О театральной критике», «Чаплин», «Шостакович», «Одноэтажна ли Америка?», «Искусство в Америке», «Победа!» и др.).

В приложениях опубликованы две статьи о Михозлсе: «Зрелость художника» П. Маркова и «Михозлс — Лир» В. Зингермана.

Вышла книга Г. Ярона «О любимом жанре» («Искусство», М., 1960, 254 стр., ц. 16 р. 50 к.). В главах своей книги — «Рапсодия из цитат», «Начало биографии», «Перелом в жанре», «В столице и в провинции», «Рядом с большими мастерами», «Дунаевский в оперетте» и т. д. — Г. М. Ярон, старейший актер советской оперетты, делится своими воспоминаниями о людях театра, с которыми он встречался, о режиссерах и актерах оперетты, размышляет об особенностях искусства, которому посвятил он свою жизнь.

Выпущен очерк жизни и творчества Э. Дузе, написанный Е. Топуридзе («Искусство», М., 1960, 123 стр., ц. 7 р. 90 к.). Автор рассказывает биографию знаменитой итальянской актрисы, раскрывает особенности

пертуар Вахтангова-актера и полная библиография. Сборник значительно расширен и дополнен сравнительно с книгой, выпущенной в 1939 году.

Вышла книга П. Ершова «Технология актерского искусства» (под редакцией В. Ростоцкого. ВТО, М., 1959, 370 стр., ц. 15 р.). В книге восемь глав: «Система Станиславского как наука», «Действие в искусстве актера», «Природа и логика действия», «Воспроизведение видений» и т. д. Книге предпослано предисловие В. Топоркова.

«Васса Железнова» М. Горького — так называется сборник статей о сценической трактовке этой пьесы (ВТО, М., 1960, 288 стр., ц. 12 р. 70 к.). Здесь напечатаны статьи Б. Бялика «Пьеса о «железных» людях и о ржавчине, съедающей их души», Е. Балатовой — «Некоторые особенности языка пьесы», С. Хаева — «Нижегородские прототипы Железновых», и др. Интересны статьи С. Вирман, Ф. Раневской, В. Пашенной, С. Гиацинтовой и др. — о работе над образами пьесы, статья В. Кноблока об оформлении спектакля. К книге приложено много иллюстраций, которые помогут театрам, обращающимся к постановке «Вассы Железновой».

Издана книга Ю. Калашникова «Театральная этика Станиславского» (ВТО, М., 1960, 147 стр., ц. 2 р. 50 к.). В шести главах этой книги рассказывается о значении этического начала в творчестве Станиславского, о неразрывности этики и эстетики Станиславского.

В мемуарах известного дирижера А. Б. Хессина «Из моих воспоминаний» (ВТО, М., 1959, 246 стр., ц. 11 р. 50 к.) наряду с главами, рассказывающими о встречах автора с Балакиревым, Бородиным, А. Никишем, Шаляпиным, имеются развернутые главы: «О дирижерском искусстве и некоторых дирижерах», «Театр музыкальной драмы. Опера в Народном доме» и др., представляющие интерес для всех, интересующихся историей музыкального театра.

Кабинет советского театра для детей Всероссийского театрального общества подготовил сборник статей о театре кукол — «В поисках жанра» (редактор П. Асс. ВТО, М., 1960, 123 стр., ц. 3 р.). Здесь напечатана большая статья — отчет о совещании работников кукольных театров: «Современная тема для детей в театре кукол». Дальше опубликованы статьи С. Образцова, Н. Смирновой, и др.