

# Большая книга

## I.

«Лед и пламень не так различны меж собой», как эти две книги. А изданы они не только в одном и том же 1926-м году, но в одном и том же городе. В Москве. Вот они обе—на столе. Одна—«К. С. Станиславский, Моя жизнь в искусстве», издание Академии Художественных Наук. Другая—«На путях искусства», сборник статей, изданный Пролеткультом.

У Станиславского—«кто определит пути творческого сверхсознания»... «никто не знает, что взволнует его (артиста) душу и вскроет творческие тайники». У Пролеткульта—«буржуазный художник-одиночка был мастером, но природы, социальных и технических законов своего мастерства не знал и не понимал, а потому расценивал свое творчество, как нечто над-или под-сознательное».

У Станиславского—«малейшее насилие над природой и сверхсознательное прячется в недра души». У Пролеткульта:—«задача пролетариата—разрушить грань между художниками, монополистами какой-то «красоты» и обществом в целом... фетишизм эстетических материалов должен быть уничтожен».

У Станиславского—«происходило творческое чудо, то наиболее важное и нужное таинство души, ради которого стоит приносить всевозможные жертвы в нашем искусстве». У Пролеткульта—«принцип материалистической выразительности, социальной техники и утилитарной организации искусства»...

Как же принять книгу Станиславского?

А так, как она написана.

«Кто же я такой,—резюмирует в заключительном слове Станиславский,—и что собою представляю в новой, зарождающейся жизни театра? Могу ли я, как встарь, до малейшей тонкости понимать все происходящее кругом и то, чем увлекается теперь молодежь? Я думаю, что многого из их юных стремлений я уже понять не могу органически. Надо иметь смелость в этом сознаться... Наше дело—с интересом и доброжелательством наблюдать за эволюцией жизни и искусства, развертывающейся на наших глазах по естественным законам природы».

Только—отцы и дети («то, чем **увлекается** теперь молодежь»). Только—эволюция жизни. Только—«по естественным законам природы».

Но в этом-то, в ее искренности, огромной искренности—основная ценность книги. Такой ее и нужно взять. Только такой она—богатейший исторический документ, вскрывающий целую эпоху русского художественного самосознания. Только такой она шире рамок персональных мемуаров, поскольку и сама фигура Станиславского—самая выразительная, самая монументальная фигура этой эпохи.

## II.

Как сам Станиславский определяет художественный театр, его существо в целом? Каким теперь кажется ему пройденный путь? Теперь, когда уже «унялись волнения страсти», когда крыло «чайки» уже реет в воздухе «золотой осени»? Когда уже есть достаточно отстоявшаяся даль перспективы, итоги пережитого?

Станиславский горячо протестует против того, что Художественный Театр—«однажды и навсегда

объявили театром быта, натуралистических и музейных подробностей и внешней постановки».

«Это недоразумение,—говорит он,—укоренилось, живет в обществе и до сих пор, хотя за последнюю четверть века мы успели пройти долгий путь по самым разнообразным, противоположным друг другу этапам художественного развития и пережить целый ряд эволюций и обновлений».

Ну, хорошо, натурализм, увлечение бытом, музейными подробностями—поклеп. Не разобрали. Историческая ошибка. Чем же на самом деле был театр? Како веровал?

Ответ на это, увы, книга дает достаточно неуловимый, **сверхсознательный**. Театр, оказывается, «возник и существует ради высших задач в искусстве». И только.

Попробуем, однако, разобраться в вопросе более **натуралистически** и менее **сверхсознательно**.

«Долгий путь по самым разнообразным, **противоположным** друг другу этапам»...

Нет, я должен буду оказаться бóльшим папистом, чем сам папа. Я должен взять под защиту Художественный Театр. Вовсе он уже не такой эклектик, вовсе уж не так метался в **противоположные** стороны, вовсе уж не так художественно беспринципен.

Историко-бытовая линия (Федор Иоаннович, Смерть Грозного, Шейлок, Антигона, Геншель, Власть тьмы, Юлий Цезарь и др.), линия фантастики (Снегурочка, Синяя Птица), линия символизма и импрессионизма (Гедда Габлер, Когда мы мертвые пробуждаемся, Привидения, Бранд, Росмерсгольд, Доктор Штокман, Пер-Гюнт, Дикая Утка и др.), линия интуиции и чувства (Чехов). Таким карандашом разграфливают репертуарную схему театра Станиславский. И на первый взгляд как будто даже убедительно. Как будто действительно—«все промелькнули перед нами, все побывали тут».

На самом же деле все это разнообразие внешних стилей тем и объясняется, что они неизменно оставались только **внешними**.

Ну хотя бы тот же ибсеновский репертуар, квалифицируемый, как «линия символизма и импрессионизма»,—Доктор Штокман. «Стоило мне,—говорит Станиславский,—даже вне сцены принять внешние манеры Штокмана, как в душе возникали породившие их когда-то чувства и ощущения». Станиславский очень доволен, что «вытянутые им ради большей убедительности второй и третий пальцы рук» Штокмана оказались точкой в точку с пальцами рук «одного ученого, знакомого по венской санатории», а «у одного известного русского музыканта и критика я узнал свою манеру топтаться на месте à la Штокман». Какое же это приятие, какое раскрытие Штокмана и всей «линии символизма»? Да натуралистическое, чистопробнейше натуралистическое!

Или Чехов—«линия интуиции и чувства». «Три сестры». Репетиции не клеились—«сходились, впадали в отчаяние, расходились, а на следующий день опять повторялось то же самое, но безрезультатно». В одну из таких репетиций—«все расселись по углам, молчали в унынии, тускло горели две-три электрических лампочки, и мы сидели в полутьме, сердце билось от тревоги и безвыходности положения, кто-то стал нервно царапать пальцами о скамью, от чего получились звук скребущей мыши,



почему-то этот звук напомнил мне о семейном очаге, мне стало тепло на душе, я почувал правду, и моя интуиция заработала... я вдруг почувствовал репетируемую сцену, стало уютно на сцене, чеховские люди зажили». Ну, а режиссерская **интуиция**, организующая сценическое действие чрез скребущуюся мышь, потрескивающих кузнечиков, колышущиеся занавески, звуки пробегающего трамвая,—разве это не натурализм? Разве это не жанровая бытопись? Мы не занимаемся чтением в режиссерской душе, почувавшей тепло и правду, а судим по оформлению спектакля, по обработке его материалов и говорим—такая «линия интуиции и чувства» есть не что иное, как сценический **натурализм**!

### III.

Нет, не натурализм,—все-же протестует Станиславский,—а «душевный реализм, правда, художественного переживания, артистического чувства; они—самое трудное, что существует в нашем искусстве, они требуют долгой предварительной душевной работы».

Оставим туманную терминологию «душевной работы». Но разве психологизм «правды художественного переживания» не тот же натурализм, не его же третье измерение в дополнение к четвертой стене, которой так увлекался Художественный Театр? Не одно ли целое?—Он и есть, выражаясь терминами книги,—**душа натурализма**, закономерно сопряженная с его **телом**—внешней бытописью мельчайших деталей. Роль и настроение строится от скребущейся мыши, от той или иной детали «наружного употребления». Станиславский рассказывает, как одна из его ролей—«после долгих мытарств пошла от случайности в гриме». Парикмахер во время спешки наклеил правый ус выше,

чем левый, от этого выражение лица получило какую-то плутоватость, хамство. «В pendant к усам я подрисовал и правую бровь выше левой. Получилось лицо, при котором можно было совершенно просто говорить слова роли». Вот, вот, он самый и есть—«душевный натурализм», «правда, художественного переживания»! Вот скобки якобы таинственного и непостижимого **чуда** «душевной работы»

### IV.

Нежелание признать себя театром натуралистическим—старая, хроническая болезнь Художественного Театра. Почему? Что в этом зазорного? Как будто натурализм не был в свое время и по объективным причинам своего времени огромным художественным течением, одна из вершин, один из монбланов которого—Художественный Театр. В главе «натурализм» Художественному театру отведено большое историческое место. Пора уже сейчас осознать это и сказать—«да».

Разве, наконец, последние крупные постановки Художественного Театра «Горячее сердце» и «Продавцы славы» не стопроцентное доказательство тому? Разве они не замыкают круга?

Несомненно.

Я не собирался спорить и полемизировать с большой захватывающей интереса книгой Станиславского. Я, право, хотел написать—какая это нужная и важная книга, какой это вклад в литературу о театре. Но все-таки думаю, что основной идеологический и методический критерий при подходе к ней установить надо. На этом я сегодня ставлю точку и позволю себе еще вернуться к книге.

ЭМ. БЕСКИН

## Надо организовать кооперацию на театре!

### В порядке дискуссии

Мы должны рассматривать театр не только как известную художественно-идеологическую ценность, но и как **некую хозяйственную единицу**. Это единственно правильный взгляд, ибо искусство без хозяйственной базы процветать не может. И если по идеологической линии театр подчинен соответствующим партийным и государственным органам, **то по хозяйственной—он должен строиться в полном соответствии с экономикой С. С. С. Р.**

Из каких же основных элементов состоит советское хозяйство? Из государственных предприятий, кооперативных и частновладельческих. Что мы видим на театре? Определенное засилье предприятий государственного и полугосударственного типа, ничтожное количество частных антреприз и **полное отсутствие кооперативных театральных объединений, т. е. организаций потребителя театра—зрительской массы**. Положение создается нелепое. Если, выполняя заветы Ленина, мы стремимся к созданию «**строя цивилизованных кооператоров**», то какое же участие примет театр в строительстве этого прекрасного будущего? Никакого, ибо теа-кооперации не существует. И в будущий строй наш театр станет включаться механически, а не органически.

Чем же объяснить ту вопиющую инертность, которая проявляется в нашей стране в отношении теа-кооперации? Разумеется, полной экономической невежественностью театральных верхов.

Возьмем, например, буржуазную Германию. Там уже давно существует два союза зрителей—Северный (социал-демократический), насчитывающий **свыше шестисот тысяч** членов, и Южный (католический)—**сто тысяч** членов. Эти союзы имеют свои театры, которым помогают и материально, и морально. Они требуют от своих театров специального репертуара «во славу Германии и христианства». В условиях экономического кризиса эти союзы, можно сказать, спасли немецкий театр, так как правительство не имело средств на дотации. Любопытно отметить динамику их роста. После войны они беспрерывно увеличивают зону своей деятельности—Северный союз до 21 года имел отделения в 45 городах, а в 23-м году в 90 городах. Вот насколько жизнеспособна **идея кооперирования театра**.

Если наша кооперация обращает совершенно исключительное внимание на культурно-просветительную работу, то было бы очень интересно попытаться строить эту работу на кооперативных же принципах.

М. ПОДГАЕЦКИЙ