

# Дома и за границей

## ЛИТЕРАТУРА, ИСКУССТВО, БЫТ, ПОЛИТИКА

I. А. ВОРОНСКИЙ. Заметки о художественном творчестве. — II. С. МАРГОЛИН. Жюль Ромен. — III. С. ДАЛИН. По деревням и городам китайским. — IV. С. ОБРУЧЕВ. От Якутска до Индигирки.

### I. ЗАМЕТКИ О ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ

А. Воронский

(Окончание)<sup>1)</sup>

#### V. Еще о перевоплощении

Заметим с самого начала: из книги Станиславского следует вывод, что подлинный путь художественного перевоплощения есть преимущественно реалистический, даже в известной мере натуралистический путь. Вспоминая о своей актерской работе над ролью Сотанвиля в пьесе «Жорж Данден», Станиславский рассказывает об одной для него «счастливой случайности». Он мучительно долго искал, как надо играть роль и не находил нужного образа, помог случай: «одна черта в гриме, придавшая какое-то живое комическое выражение лицу, — и сразу что-то где-то во мне точно перевернулось». Характерная внешняя черта помогла артисту раскрыть образ, найти верный тон, верные движения, вдохновиться ролью. О «счастливой случайности» говорит Станиславский и в другом месте. «Следующей моей работой была роль маклера Обновленского в пьесе Федотова «Рубль»... Подобно Сотанвилю, после долгих мытарств роль пошла от случайности в

гриме. Парикмахер во время спешки наклеил мне 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... и все понимали, что мой Обновленский—мошенник». Кстати: и Шаляпин в своих мемуарах подтверждает показание Станиславского в рассказе, как ему помог Мамонтов взять верный тон, когда он играл Ивана Грозного.

Внутреннее состояние требует внешнего выражения, знака; только при помощи этих знаков оно и может быть показано, передано другому человеку, и чем типичнее, «счастливее» этот знак, тем более удачно он передает наши мысли и чувства. «Поверить самому глупому, или невероятному» можно лишь при посредстве «черты». Эта простая истина сохраняет свою силу для всех видов искусства. Поэтому «случайность» и спасла Станиславского в рассказанных им поисках. Настоящее искусство, это—искусство характерной мелочи, путь наглядного показа, путь телесного, материального выражения. Хочет или не хочет того Станиславский, но он подтверждает то

<sup>1)</sup> См. «Новый Мир», № 8 с. г.

неоспоримое для нас, марксистов, положение, что искусство всегда своим объектом имеет действительность, реальность, что оно материально. Идеалистические, мистические направления в искусстве всегда заводят в тупик, потому что сверх-чувственные, потусторонние миры, заумные настроения не могут найти внешнего, материального оформления на нашей «грешной» планете, той «счастливой случайности», о которой пишет Станиславский. Творческий акт перевоплощения—акт вещественный, он выражается в том, что художник находит типические внешние черты, детали, штрихи, качества. Актер, не сумевший обрести «счастливую случайность», подменяет настоящую художественную игру наигрыванием, пустым, бездушным, или высокопарным болтанием слов, маханием рук. То же самое бывает и с писателем. Он заставляет своих героев говорить много и ненужно «жалкие слова», вместо изображения он дает описания, он резонерствует, становится явно тенденциозным. Можно написать сотни страниц с подробными описаниями душевных состояний героев, и они не тронут, не дойдут до читателя, а вот одна «черта в гриме», один штрих—какой-нибудь пестик, потерянный в саду Митей Карамазовым, какая-нибудь ленточка, которой был перевязан пакет с деньгами для Грушеньки, какая-нибудь сцена с куклой в детской Наташи Ростовой, какие-нибудь «страстные лохмотья» Бабеля—в десятки, в сотни, в тысячи раз говорят нам больше о внутренних настроениях и переживаниях людей, чем эти сотни исписанных страниц.

Но есть и другая опасность. Вещность искусства не должна заслонять внутреннего мира людей. Правда материальных, изобразительных средств в искусстве тоже относительна, а не абсолютна. Искусство есть средство общения между людьми, оно—явление общественного, а не индивидуального порядка. С помощью внешних средств искусства люди передают друг другу свои мысли и чувства. Производство искусства тем более значитель-

но, содержательно, чем более значительны, содержательны и новы мысли и чувства, требующие своего внешнего, материального выражения, чем более своеобразны видения художника, его открытия в области внутренних состояний человека. Если нет искусства помимо «черты», то его нет и тогда, когда за этой «чертой» нет заслуживающих нашего внимания мыслей и чувств. Может статься, внешние черты будут заслонять собой внутреннее содержание, и тогда художник впадет в другую крайность, он растворится во внешнем, в поверхностном, в погоне за одной лишь выразительностью. Современное советское искусство, как известно, очень часто страдает от преобладания этого внешнего реализма. До сих пор мы еще не вышли из рамок наивного бытовизма, историко-описательных романов и повестей, а наш имажинизм и в поэзии и в прозе, увлечение образом, как самоцелью, неизменно приводит к тому, что образ органически не связан с содержанием и живет своею самостоятельной жизнью. Искания Станиславского и в этом направлении очень поучительны. Усвоив себе ту истину, что искусство материально, Станиславский далее подробно излагает свои недоумения, неудачи, но уже в ином духе. Внешняя «черта» нередко приводила его к тому, что он в своей режиссерской и актерской работе увлекался историко-бытовой линией, сценическими световыми эффектами, костюмами, мебелью, бутафорией, внешней игрой. В этом он достиг больших успехов, но, чем они были более значительны, тем чаще и глубже художник чувствовал, что здесь еще нет настоящего искусства. Это продолжалось до тех пор, пока он не понял другую простую истину: нельзя ограничивать задачи художника одним внешним реализмом, художественная правда лежит в сочетании реализма внешнего с внутренним.

Способность поверить «самому глупому» тоже, очевидно, связана не только с внешней «счастливой случайностью», но еще более и с умением художника проникнуть во внутренний мир героя. В чем же здесь основ-

ное препятствие? К. С. Станиславский сообщает о новом для него открытии, которое он не без оснований считает главным:

«Подобно д-ру Штокману, я сделал великое открытие и познал всем известную истину: истину о том, что самочувствие актера на сцене, в момент, когда он стоит пред тысячной толпой и пред ярко-освещенной рампой, — противостоит и является главной помехой при публичном творчестве. Этого мало, я понял, что при таком душевном и физическом состоянии можно только ломаться, представлять, — казаться переживающим, но жить и отдаваться чувству невозможно. Конечно, я и раньше это понимал, но лишь умом. Теперь же я это почувствовал...

...Ясно почувствовал вред и неправильность актерского самочувствия, я, естественно, стал искать иного душевного и телесного состояния артиста на сцене, — благотворного, а не вредного для творческого процесса. В противоположность актерскому самочувствию условимся называть его творческим самочувствием. Я понял тогда, что к гениям па сцене почти всегда само собой приходит творческое самочувствие, при том в высочайшей степени и полноте. Менее даровитые люди получают его реже, так сказать, по воскресным дням. Еще менее талантливые — еще реже, так сказать, по двенадцатым праздникам. Посредственности уже достаиваются его лишь в исключительных случаях. Тем не менее все люди искусства, начиная от гения до простых талантов, в большей или меньшей степени способны доходить какими-то неведомыми интуитивными путями до творческого самочувствия, но им не дано распоряжаться и владеть им по собственному произволу. Они получают его от Аполлона в качестве небесного дара».

Станиславский имеет в виду самочувствие артиста, но его «истина» целиком должна быть отнесена и к другим видам искусства. В заметках о книге Кузминской я отметил, что один из важнейших актов в художественном, творческом процессе, акт перевоплощения, основан на симпатическом

отношении друг к другу, на горячем взаимном чувстве художника и его живой модели. Станиславский прибавляет к этому еще одно чрезвычайно важное дополнительное условие: для того, чтобы художник творчески вдохновился, чтобы он чужую мысль, чужое чувство сделал своими собственными, «как будто вы с ней носились, лелеяли, развивали ее беспрестанно» (А. С. Пушкин), надо отказаться от обыденного, от житейского своего самочувствия и заразиться творческим самочувствием, надо пренебречь «заботами суетного света», сбросить с себя «хладный сон», отрешиться от «забав мира». Лишь при этом условии является вдохновение, пробуждается любовь к изображаемому, и художник начинает верить «самому глупому, или невероятному». Процесс художественного перевоплощения требует от человека искусства самоотречения, художник должен забыть себя, отдаться течению иных чувств. В этом нет ничего ни сверхестественного, ни аскетического. Всем известны факты, когда художники обливаются слезами над своими вымыслами, скорбят и радуются вместе со своими героями, боятся за них. Те же чувства испытывают и читатели, если их «увлекает» роман, повесть, рассказ, картина и т. д. Отказываясь от житейского самочувствия и заражаясь самочувствием творческим, художник как бы очищает себя от всего случайного, наносного, лишнего, он освобождает свои социальные инстинкты и чувства и тем самым он получает двойное зрение. Настоящий художник обладает таким двойным зрением. Созданные в моменты творческого самочувствия образы он потом проверяет своим обыденным, житейским зрением, тем самым он получает счастливую возможность об'ективировать свою роль, своего героя, изображенное событие, он смотрит на них со стороны, иными глазами. Тогда - то он именно и говорит как Чехов: «у дяди Вани — шелковый галстук», — или: «он непременно должен прихрамывать», «у

него рыжие усы» и т. п. Способность объективно видеть продукты своей творческой работы тем совершенней, чем резче, чем отчетливее это двойное зрение у художника, которое дается ему двойным самочувствием: актерским и творческим. Справедливо отмечает Станиславский, что бывают артисты—писатели, добавим мы от себя—самовлюбленные, они во всем видят только себя. «И Гамлет и Ромео им нужен, как новый туалет моднице. Такие артисты правы, что боятся уходить от себя». Такие артисты и писатели, очевидно, могут быть очень талантливы, но в конце-концов они однообразны. Другие, наоборот, «стыдятся показывать себя». Они говорят от чужих лиц. Заслуживает внимания здесь еще одно замечание Станиславского. «Замаскировав себя гримом, как маской, они не боятся обнаруживать ни свои пороки, ни добродетели и могут говорить и делать то, чего бы они никак не решились повторить в своем обычном виде, со сброшенной маской». Искусство есть средство общения между людьми с помощью особой способности художника перевоплощаться, верить «самому глупому, или невероятному»; часто случается, что люди не смеют прямо говорить и делать то, что у них «на душе»; тогда они прибегают к маскам, ко внутреннему и внешнему переодеванию. Свои чувства и мысли они вкладывают в ими созданных героев, они спорят, убеждают от их имени. Объективируя свои помыслы, художники нагляднее видят «порок», и лучше убеждаются в «добродетели» и, таким образом, и себе и читателю они помогают осудить то, что считается злом, и одобрить то, что является в данную эпоху общественно-положительным. По прекрасному выражению Панаита Истрати «искусство ведет войну с нашими пороками». Большинство гениальных художников — люди острого душевного разлада и противоречий; таковы Шекспир, Толстой, Гоголь, Пушкин, Достоевский. В творческих процессах они преодолевают свою внутреннюю дисгармонию и нередко достигают в том значительных резуль-

татов, выставляя напоказ и тем самым как бы изживая то, что почитается ими вредным; но делают это они, маскируясь и переодеваясь. Эта маскировка и это переодевание удаются им потому, что они наделены способностью перевоплощаться, переживать творческое самочувствие, отказываясь от самочувствия обычного.

На этом свойстве основано и эстетическое на нас воздействие игры артиста, романа, музыкального произведения. Эстетическая эмоция, как психологическое состояние, лишена непосредственного утилитаризма, практицизма, «забот суетного света», из чего, конечно, отнюдь не следует, что чувство прекрасного—какого-то надземного и надмирного происхождения. Наоборот, вся история искусства с достаточной и очевидной убедительностью свидетельствует, что наши понятия о прекрасном находятся в строгой зависимости и обусловленности от экономических, от политических, от бытовых общественных условий эпохи. Объективно наши эстетические эмоции всегда коренятся в конечном итоге в тех или иных «земных», «слишком человеческих», классовых интересах, но это не мешает нам с у б е к т и в н о, читая роман, любясь картиной, слушая Бетховена, испытывать эстетическое удовольствие бескорыстно, не думая в этот момент о своих или групповых интересах. Мы приходим к заключению: эстетическая эмоция психологически есть такое душевное состояние, при котором люди переживают творческое самочувствие, отказываясь в этот момент от самочувствия «ж и т е й с к о г о», т.е. перевоплощаясь. Известно, что читатель, слушатель, зритель вместе с автором, с артистом переживают его творческий процесс; в укороченном так сказать. виде они проходят его путь, они испытывают его огорчения, его неудачи, его радости, они ведут его борьбу с материалом, и только в меру этого заражения творческим процессом художника они захватываются художественным произведением, испытывают эстетическое удовольствие.

## VI. „Система“ К. С. Станиславского

Творческое самочувствие есть «дар Аполлона», природный дар. Это бесспорно. Но так же бесспорно и то, что можно помогать, содействовать развитию этого дара, можно научиться вызывать в себе это самочувствие по своему желанию в определенные моменты. «Система» К. С. Станиславского и имеет в виду с помощью некоторых технических приемов вызывать творческое самочувствие по желанию. «Система» в книге автором не излагается; такую драматическую грамматику Конст. Серг. обещает написать в недалеком будущем, пока же он ограничивается изложением ее основных положений.

«Я познал (т.-е. почувствовал), — пишет Станиславский, — что творчество есть прежде всего — п о л н а я с о с р е д о т о ч е н н о с т ь всей духовной и физической природы. Она захватывает не только зрение и слух, по все пять чувств человека. Она захватывает, кроме того, и тело, и мысль, и ум, и волю, и чувство, и память, и воображение. Вся духовная и физическая природа должна быть устремлена при творчестве на то, что происходит в душе изображаемого лица».

К постижению этой истины автор пришел не сразу. Прежде всего он заметил, что все великие артисты в творческом состоянии достигают большой телесной свободы и умеют, благодаря самодисциплине, благодаря упражнению своей воли, подчинять себе весь свой физический аппарат. Далее, он заметил, что, приковывая внимание к ощущениям тела, он отвлекался от зрительного зала, забывал о том, что он на сцене. Технические приемы Станиславского вытекают из этих его наблюдений. О них дает представление хотя бы такой рассказ его о том, как готовился к игре на сцене Сальвини:

«В день спектакля он с утра волновался, ел умеренно и, после дневной еды, — уединялся и уже никого не принимал. Спектакль начинался в 8 часов, а Сальвини приезжал в театр к 5, т.-е. за три часа до начала спектакля. Он шел в уборную, снимал шубу и отправлялся бродить по сцене.

Если кто подходил к нему, — он болтал, потом отходил, задумывался о чем-то, молча стоял и снова запирался в уборной».

Между прочим: манеру Сальвини следует запомнить тем, кто выступает с докладами, с речами на митингах и собраниях.

Очевидно, что смысл «системы» сводится к тому, чтобы художник в определенные сроки смог поверить не реальной, а воображаемой художественной правде, чтобы он поверил в сценическую ложь. «Система» Станиславского обращается прежде всего не к уму, и далее не к тем чувствам, которые мы ясно переживаем, а к смутным, к слепым, но могучим прозрениям, к недоказуемым и тем не менее вполне достоверным для нас постижениям, к инстинкту, к интуиции. Это и есть та последняя «простая» истина, которая венчает долголетние художественные искания великого артиста. В истории художественного театра исключительное место занимают пьесы А. П. Чехова; они создали театру мировую славу, и когда говорят и пишут об этом театре, то прежде всего на память приходят «Дядя Ваня», «Чайка», «Три сестры», «Вишневый сад». Но пьесы Чехова лишены обычных внешних сценических достоинств. «Для раскрытия внутренней сущности его произведений необходимо произвести своего рода раскопки его душевных глубин», — замечает Станиславский. Это раскрытие удастся, если режиссер, артисты наделены даром интуиции. Пьесы Чехова, это — линия интуиции и чувства. Их главная прелесть заключается в невыразимых, но глубоких ощущениях, производимых на зрителя. Они — завершение работ художественного театра, его символ веры, его «Знак Зера». Выше были приведены рассказы Станиславского о «счастливой случайности», но постижение внутреннего содержания художественного произведения с помощью одной лишь характерной внешней черты, действительно, всегда случайно; прочным оно становится тогда, когда художник, читатель владеют даром интуиции. Как происходит такая, часто совсем бессознательная творческая

работа? В главе о постановке «Доктора Штокмана» Станиславский вспоминает:

«Сами собой вытягивались вперед, ради большей убедительности, второй и третий пальцы моих рук,— как бы для того, чтобы впихивать в самую душу собеседника свои чувства, слова и мысли. Все эти потребности и привычки появились инстинктивно, бессознательно. Откуда они? Впоследствии я случайно догадался об их происхождении: через несколько лет после создания Штокмана, при встрече в Берлине с одним ученым, знакомым мне раньше по венской санатории, я узнал у него свои пальцы из «Штокмана». Очень вероятно, что они бессознательно перешли ко мне от этого живого образца. А у одного известного русского музыканта я узнал свою манеру топтаться на месте à la Штокман».

Из приведенного автором примера следует, что линия интуиции не включает в себе ничего чудесного. Художник бессознательно схватывает и хранит до поры до времени нужную черту в кладовой своей памяти с тем, чтобы ко времени и к месту вызвать ее по ассоциации на поверхность своего сознания, при этом подсознательная жизнь является не пассивным, а очень активным процессом. Бессознательное лишь потому кажется нам таинственным, чудодейственным, что оно до сих пор еще остается далеко не познанным экспериментальной психологией; бессознательное в нас не непознаваемо, и только пока не познано как следует. Правда, кое-что в этой области сделано, в частности, школой Фрейда, но Фрейд по существу бессознательное в нас начало противопоставил принципиально нашему сознанию, для чего нет решительно никаких оснований: противоположность сознательного и бессознательного тоже не абсолютна, а относительна. Сознательные акты, благодаря упражнениям, повторениям, становятся инстинктивными, бессознательными, а бессознательные наши намерения изменяются, гибнут, благодаря воздействию на них нашего сознания. Самая же главная ошибка фрейдистов заключается в преклонении пред стихией бессознательного, в недооценке разу-

ма, его революционизирующей роли в культурном развитии человечества<sup>1</sup>).

Эти замечания сделать здесь необходимо, потому что некоторые выражения и места в книге Станиславского дают основание думать, что его толкование интуиции и бессознательного как будто не чуждо мистики. Неудачно название интуиции сверх - сознанием: никакого сверх-сознания нет. Попадаются в книге такие выражения: «Настало время для ирреального на сцене»; говоря о толковании Крэггом Гамлета, автор пишет: «Гамлет но невращеник, еще менее сумасшедший, но он стал другим, чем все люди, потому что на минуту заглянул по ту сторону жизни, в загробный мир»; с таким толкованием автор, по-видимому, согласен. Слова «Мировая Душа» и т. д. лишь усиливают впечатление, что Станиславский склонен считать работу интуиции, бессознательного, инстинктивного в нас и в самом деле даром Божиим, даром небес. На самом же деле все обстоит проще и реальнее: во всяком художественном произведении есть основная эмоциональная доминанта, общее мироощущение, общая чувственная оценка мира, людей, событий; своими корнями это основное чувство глубоко уходит в недра бессознательного, инстинктивного, интуитивного, верно и то, что задача художника сводится к раскрытию этого своего основного и неповторимого, индивидуального ощущения, но тут нет ничего от ирреального, ничего от «Мировой Души», от Человека с большой буквы и от загробного мира. Научная психология довольно удачно уже начала анализ этого мира в нас. Наши великие писатели — Толстой и Достоевский—проникли в эти малоисследованные недра. Приходится пожалеть, что К. С. Станиславский пользуется в своей книге понятиями, которые в истории философии имеют совершенно точный метафизический смысл. В наше время, в эпоху революций, острой борьбы трудящихся с мистикой и заумьем, ставшими центрами самого что ни на есть реакционного, та-

<sup>1</sup>) Подробнее об этом в статье «Фрейдизм и искусство», сборник «Литературные Записки».

кие выражения как «Мировая Душа» и пр. могут оттолкнуть от книги многих читателей. Это тем более досадно, что в своей основе, если откинуть кое-где насевшую мистическую шелуху, или крайне неудачную, «ирреальную» терминологию — толкуйте как хотите — книга Станиславского — здоровая, реалистическая, глубокая работа.

Приходилось слышать утверждение, что «система» Станиславского отрицает сознательную работу над собой артиста и художника и отрывает его от внешнего мира. Это — глубокое заблуждение. «Система» стремится помочь художнику-артисту усвоить не внешнюю сторону пьесы или роли, а в первую очередь основную эмоциональную доминанту, внутренний образ художественного произведения и уже через это усвоение схватить, найти, осмыслить и внешний образ, сценические подробности, жесты, интонацию, костюмы, освещение, декорацию. Основное чувство, каким окрашивается произведение искусства, спрятано обычно глубоко в складках бессознательного, и постигается интуицией. Скажем больше: без интуитивного проникновения в бессознательную сферу человеческих намерений и помыслов нет подлинного искусства. Разумеется, одной этой сферой не исчерпывается художественное произведение, но его нельзя свести и к узко-рационалистической основе. Тут «система» Станиславского целиком права и тут нет никакой мистики. Что есть мистического в постановке «Дяди Вани», «Трех сестер», «Вишневого сада», «Доктора Штокмана», «На дне»? Ничего, но во всех этих пьесах есть попытка, и вполне удавшаяся попытка, вскрыть на сцене их интуитивную подоснову, и чрез это вскрытие и осмыслить их внешнюю сторону. Историческая заслуга и Художественного театра и Станиславского и заключается в этих удавшихся попытках, в постижениях основной эмоциональной доминанты драматических произведений.

Интуиция—природный дар, но отсюда никоим образом не следует, что художник может положиться лишь на

один свой талант, пренебрежительно относиться к технике, к упорной, неустанной работе над собой. «Чем крупнее артист, — пишет Станиславский, — тем больше он интересуется техникой своего искусства». Книга Станиславского наглядно показывает, какую гигантскую техническую работу над собой, над ролью, над пьесой приходится проделать художнику. Нашим нетерпеливым молодым писателям положительно необходимо познакомиться с книгой Конст. Сергеевича и с этой точкой зрения. Испытываешь удивление, когда читаешь эту повесть о том, как автор старался передавать блеклые тона костюмов древних бояр, как по целым дням и неделям художники вместе с автором возились с лоскутами, с лохмотьями, чтобы уловить оттенки вышивок, воротников, как ходили у себя дома на дачах изо дня в день артисты в репетиционных костюмах, дабы освоиться с одеждами древних римлян, — как учились владеть плащом, располагать складки, жестикулировать, как, словом, тщательно, как кропотливо и внимательно отделялась каждая мелочь. Нет, о пренебрежении, о недооценке сознательной технической работы Станиславского не может быть и речи.

Путь Станиславского крайне поучителен. От копирования, от подражания «баритону» с потрясающими икрами, от штампа и стандарта, от бытовизма и натурализма, медленно, наощупь, практически Станиславский пришел к открытию, что без проникновения в бессознательную сферу человеческой психологии нет настоящего постижения произведения искусства, и что путь к быту, к внешнему образу лежит по линии интуиции. Невольно приходят на память последние годы жизни нашего советского, пооктябрьского искусства слова. У нас тоже писатели начинали с примитивного быта. Был у нас и свой «баритон». Он и до сих пор еще не сошел со страниц многих романов, повестей, пьес. За него еще цепко многие держатся. Увлекались и внешней изобразительностью. Теперь наши писатели вплотную подошли к более углубленному пониманию задач искусства. Наиболее чуткие и

одаренные из них уже сознали и почувствовали, что узко-рационалистическое освещение героев, событий пора сдать в архив, что человека, общественную жизнь нужно изображать не только в сознательных, но и в бессознательных проявлениях, что внешний показ надо дополнить психологическим, т.-е. у нас подошли к той самой задаче, которую разрешал всю свою театральную жизнь К. С. Станиславский и Художественный театр. Мы на пороге открытия той простой истины, тайну которой знали и чувствовали Пушкин, Гоголь, Толстой, Достоевский, Чехов. Теоретически эту истину знают и у нас и художники и критики, необходимо ее почувствовать и практически воплотить в романе, в пьесе, в игре артиста. Без усвоения этой истины наша литература, наша сцена будут бесплодно топтаться на месте. Нечего кичиться, нечего говорить и писать со снисходительным видом, что Художественный театр — это прошлое. Он, может быть, и прошлое, но это прошлое прекрасно, мы ото подоросли до него, и тут ость чему поучиться и нашим писателям и нашим артистам. В противовес внешнему реализму, который у нас до сих пор еще часто господствует, мы должны воспринять от художественников линию интуиции и чувства, внутренний реализм, иначе наше искусство, действительно, будет лишь модным, будет злободневным, но не будет долговечным, не будет современным, не будет отражать э п о х и. Оценивая состояние нашего театра, К. С. Станиславский пишет:

«Если в области внешнего искусства, — искусства внешней формы, — я был поражен большим успехом нового актера, то в области внутреннего, духовного творчества я был искренно опечален совсем обратным явлением. Новый театр не дал за последние семь лет ни одного артиста-творца, сильного в изображении человеческого духа, ни одной яркой индивидуальности в этом направлении»...

Справедливо. В словесном искусстве дело обстоит несколько лучше. Бабель, Всеv. Иванов, Пильняк, Леонов, Федин — это уже приобретение и в области изображения «человеческого духа», не

говоря о таких старых мастерах слова как Горький, Толстой, Пришвин. Но пережитки наивного натурализма, внешнего понимания искусства у нас и в литературе пока все еще чрезвычайно сильны. Это увлечение внешней стороной, «баритоном» у нас поощряют наивные «социальные заказчики», «лирические управделы», тем самым задерживая развитие искусства. Жизнь все-таки берет свое, «баритон» сдается в архив.

Художественный театр и Станиславский пришли к художественной правде внутреннего реализма, потому что им оказали в свое время помощь не профессиональные драматурги, а такие писатели, как Чехов, Толстой, Горький, Ибсен. И ныне на очереди стоит вопрос о союзе между художником слова и артистом. Начало такому союзу уже положено: современные театры усиленно привлекают писателей к своей работе, с другой стороны, писатели усиленно пишут пьесы. Художественный театр в этом союзе должен занять подобающее ему почетное и славное место. Он обязан научить советских писателей еще глубже, еще значительней раскрывать в их произведениях недра человеческого духа, но для этого ему и самому следует многое позаимствовать у нашей богатой эпохи. Нашим художникам не достает интуитивного понимания революции, динамичности, заостренности, целевой установки. Будем надеяться, что очередной постановкой «Бронепоезда» Всеv. Иванова, «Унтиловска» Леонида Леонова, «Растратчиков» Валентина Катаева он приблизится к разрешению и этой, основной теперь для него, задачи.

## VII. Политика и художественная правда. Заключение

Книга Станиславского помимо ее основной темы содержит в себе и еще очень многих глубоких, интересных и продуманных мыслей, касающихся жизни искусства. Чрезвычайно поучительна, например, глава, повествующая о постановке «Доктора Штокмана». Постановка пьесы Ибсена совпала с демонстрацией на Казанской площади. Станиславский

рассказывает: «В самых неожиданных местах, среди действия раздавались взрывы тенденциозных рукоплесканий». Атмосфера в зале была самая напряженная. Самое интересное, однако, на наш взгляд заключается в другом замечании автора: «Мы, исполнители пьесы и ролей, — заверяет Станиславский, — стоя на сцене, не думали о политике. Напротив, демонстрации, которые вызывались спектаклем, явились для нас неожиданными. Для нас Штокман не был ни политиком, ни митинговым оратором, а лишь идейным, честным и правдивым человеком».

Над этим случаем следует подумать и нашим писателям и нашим лирическим упреждаем. У нас часто относятся к художнику так, как будто он подобно политику только и думает о том, как его игра, как его произведение будут истолкованы общественно-политически. Общественно - политическая оценка и в самом деле является решающей и основной, тем более в наши дни. Но ее нужно давать, никогда не упуская из внимания то чрезвычайно важное обстоятельство, что настоящий художник, прежде всего, стремится к правде художественного показа, и что в этом одна из особенностей искусства. Исполнители пьесы Ибсена не задавались вопросом, как общественно будет звучать исполнение пьесы Ибсена на сцене, потому что они прежде всего думали, заботились о художественно - правдивой передаче драмы норвежского писателя. Поэтому для них «тенденциозные рукоплескания» и являлись неожиданными. Словом, оценивая социологически то или иное произведение искусства, мы должны ставить вопрос, насколько художественно правдиво и истинно изображена в нем действительность и как общественно-политически звучит эта правда в соответственной обстановке. У нас же часто такую оценку подменяют прокурорским следствием: например, исходным пунктом таких оценок делают принадлежность писателя, скажем, к мелкой буржуазии, его путанные и неверные рассуждения, оставляя в стороне вопрос о художественной правде произведения. Искусство есть познание жизни с помощью

образов, при чем огромное значение в этом познании имеет интуиция.

В рассказ Станиславского надлежит вдуматься и многим из современных художников. «Тенденциозные рукоплескания» были неожиданностью для исполнителей пьесы Ибсена еще и потому, что они, увлекаясь художественной правдой пьесы, были совсем равнодушны к политике. Их ум уходил в талант. Такое слепое общественно-политическое состояние совсем не является для художника ни желательным, ни обязательным, иначе с ним постоянно будут происходить «неожиданности» в роде тех, о которых рассказывает Станиславский, иногда эти «неожиданности» бывают крайне неприятны и губительны для художника. Нельзя требовать от художника, чтобы он стал профессиональным политиком, но, как и всякий гражданин, он все же должен отдавать себе общественно-политический отчет в своей работе.

Прямое отношение к вопросу о художественной правде имеют и афоризмы К. С. Станиславского: «когда играешь злого, ищи, где он добрый»... «черная краска только тогда станет по-настоящему черной, когда для контраста хотя бы кое-где пущена белая». В искусстве наших дней нередко забывают об этом правиле: у нас чаще всего преобладает одна краска. Такой метод изображения человека и событий в конечном итоге упирается в вульгарное, якобы марксистское, якобы ленинское понимание классовой борьбы и искусства как классового явления. Забывается, что совсем не нужно заставлять буржуа красть носовые платки, жаждать пролетарской крови, быть извергом, идиотом, дабы показать его общественно-реакционное место в современном обществе. Субъективно мысли и чувства людей могут быть очень возвышенными, а объективно общественно позорными и мерзкими. Фашист может быть храбр, самоотвержен, он может искренно полагать, что, расстреливая рабочих, он спасает культуру, искусство, науку, — от этого омерзительный смысл его деяний нисколько не уменьшается; у нас же часто не умеют отделять

субъективных состояний от объективного смысла человеческого поведения, поэтому и рисуют одной сплошной краской.

Заслуживает быть отмеченным и другое замечание Станиславского. В одном месте своей книги он пишет:

«Не хорошо, если художник сразу наметит себе такую точку, от которой будет смотреть на все произведение, и зафиксирует ее на первом же законченном и проработанном рисунке. Тогда ему уже трудно будет отойти от этого рисунка для дальнейших поисков, и он делается односторонним, предвзятым, точно обнесенным какой-то стеной, через которую нельзя видеть новых перспектив и которую режиссеру придется брать долгой осадой или измором».

Эту очень существенную мысль надо раскрыть несколько подробней. Здесь дело не в одной лишь предвзятости. Полная законченность рисунка вредит художественному произведению

и в другом отношении. Художник всегда должен давать известный простор воображению читателя или зрителя. Иногда недомолвка бывает лучше, выразительней старательной законченности, которая насилует читателя, не давая работы его фантазии. Не держите читателя варварски в кандалах, не старайтесь «исчерпать тему» до конца, особенно там, где она неисчерпана пока, не смешивайте характерную мелочь со слишком скрупулезной завершенностью.

В заключение нужно сказать еще об одном. Через всю книгу «Моя жизнь в искусстве» красною нитью проходит неудовлетворенность автора достигнутыми результатами. Он все время в пути, он ищет, он не успокаивается, он упорно стремится проникнуть в «тайное тайных» искусства. Это— путь не ремесленника, а подлинного художника, это—дорога гигантов в искусстве.

Таким гигантом и является К. С. Станиславский.