

**«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» К.С. СТАНИСЛАВСКОГО:
РОЛЬ СПЕКТАКЛЯ В СТАНОВЛЕНИИ
ТЕАТРАЛЬНОЙ СИСТЕМЫ РЕЖИССЕРА**

Майданова Марина Николаевна

*научный сотрудник Российского института истории искусств,
190000, РФ, г. Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., 5*

E-mail: spb@artcenter.ru

E-mail: mmnspb@yandex.ru

**“EUGENE ONEGIN” BY K.S. STANISLAVSKY:
THE ROLE OF PERFORMANCE IN THE FOUNDATION
OF STAGE DIRECTOR’S THEATRICAL SYSTEM**

Marina Maydanova

*Research Scientist of Russian Institute of Art History
190000, Russia, Saint- Petersburg, Isaakievskaya Square, 5*

АННОТАЦИЯ

В статье предпринимается попытка реконструкции системы Станиславского в том виде, как она представлялась самому автору, и на основе реконструируемой модели рассматриваются творческие искания режиссера и закономерно следующие друг за другом этапы его эволюции. Высказывается тезис о том, что спектакль «Евгений Онегин» является фокусным событием завершающего этапа творческой эволюции Станиславского: именно в нем выявлен темпоритмический элемент, ставший опорой для внутренней формы образа, благодаря которому система обрела заверченный вид.

ABSTRACT

An attempt to reconstruct Stanislavsky’s system in the form in which it is presented to the author himself is made, and on the basis of the reconstructed

models stage director's creative research and naturally successive stages of its evolution are considered. The idea is expressed that the performance of "Eugene Onegin" is a focal event in the final stage of Stanislavsky's creative evolution: tempo-rhythmical element is identified there which has become a support for the inner form of the image, due to which the system has found a finished appearance.

Ключевые слова: театральная система К.С. Станиславского, «Евгений Онегин», темпоритм, актер, роль, действие, спектакль.

Keywords: K.S. Stanislavsky's theatrical system; "Eugene Onegin"; tempo-rhythm; actor; role; action; performance.

Деятельность Константина Сергеевича Станиславского (1863–1938), создателя знаменитой театральной системы, всегда была объектом исследовательского внимания. Но при этом в поле зрения исследователей попадали прежде всего вопросы его актерского, режиссерского, педагогического творчества. Система при таком подходе привлекала внимание, в основном, в связи с вопросами сценической практики. Взятая же сама по себе, как развитое из одного принципа системное целое, вызывала у исследователей гораздо меньший интерес. Вместе с тем именно ею определяются не только работа актера и структура сценического образа, как их понимал Станиславский, но и особенности творческой эволюции режиссера и связанные с нею драмы. В статье предпринимается попытка рассмотреть теоретические представления Станиславского как принятые самим автором основания его творческих поисков, как то, что позволяет увидеть и понять эти поиски с позиции самого Станиславского, своеобразия его индивидуального творческого опыта. Цель статьи – реконструкция системы Станиславского в ее аутентичности, т. е. в соответствии с авторской концептуальной установкой и в авторских терминах. Задача – показать роль темпоритма, который был впервые использован в спектакле «Евгений Онегин», в окончательном становлении

системы. Метод работы основан на выявлении и приведении к единству авторских свидетельств о системе, излагаемых в различных произведениях.

1 мая 1922 г. в помещении Оперной студии Большого театра состоялась премьера оперы П.И. Чайковского «Евгений Онегин» в постановке К.С. Станиславского. В сознании современников эта работа воспринималась как студийная, но в творческой эволюции режиссера она занимала значительное место. В занятиях в Оперной студии, итог которым и был подведен в постановке «Евгения Онегина», Станиславский «нашел выход из тупика» [2, с. 477], в котором он оказался, как он об этом пишет, в результате своих творческих поисков, начиная, по крайней мере, с 1909 г. Со времени работы над «Гамлетом». Речь идет о трудностях, связанных со специальной работой над формой роли, которая как раз в это время начинает им рассматриваться как необходимый творческий момент, опосредствующий основную работу актера по созданию роли (в единстве работы над собой и над ролью) [2, с. 427].

Чтобы лучше представить существо мучавшего его вопроса, нужно обратиться к структуре того человеческого духа, жизнь которого Станиславский принимает в качестве основы своей системы. В человеческом духе наличествуют, по Станиславскому, три двигателя психической жизни: воля, ум и чувство, и три уровня организации элементов содержания духа: эмпирический, идеальный и творческий [3, с. 308]. При этом воля рассматривается как активность человеческого духа, направленная из центра духа вовне и выступающая как фактор внешних действий, ум – как рефлексивная активность духа, а чувство – как активность духа, направленная от периферии духа к центру и выступающая как фактор внутренних, творческих действий. Из такого понимания следует, что на эмпирическом уровне духа доминирует воля, на идеальном уровне – ум, на творческом уровне – чувство. Существо творческого акта состоит, по Станиславскому, в том, что чувство, стремящееся к сокровенным глубинам духа, увлекает в своем движении содержательное наполнение эмпирического

уровня и приводит его к взаимовхождению с содержательным наполнением идеального уровня, в результате чего и рождается то новое содержательное состояние духа (по Станиславскому, нечто третье), которое в качестве творческого продукта может рассматриваться как синтетическое единство двух исходных содержательных состояний. Именно потому, что чувство способно совершать содержательный синтез, Станиславский и рассматривает его как бессознательный творческий фактор самой человеческой природы, задачу активизации которого призвана решать сознательная психотехника актера [4, с. 140]. Поскольку чувство, приводя содержание духа к единству, тем самым организует его, оно может рассматриваться и как начало формы. Причем формы по отношению к своему содержанию внутренней, лишь сопрягающей его планы, и по этой причине, что Станиславский специально подчеркивает, меньшей своего «всеобъемлющего» содержания.

Заметим, что представления Станиславского о структуре человеческого духа практически полностью совпадают с соответствующими представлениями философа В.С. Соловьева [1, с. 98–101], что, по-видимому, находит свое объяснение в том, что в конце 1880-х гг., т.е. как раз в период творческого становления, Станиславский много общался с другом Соловьева Ф.Л. Соллогубом [2, с. 154] (Федор Львович Соллогуб (1848–1890) – известный в свое время художник-любитель. Племянник писателя В.А. Соллогуба. Друг философа В.С. Соловьева, а также братьев С.Н. и Е.Н. Трубецких. Один из соучредителей Московского общества искусства и литературы, где сотрудничал с К.С. Станиславским).

Из принятого понимания структуры человеческого духа Станиславский выводит механизмы работы актера над собой, обуславливающие взаимопроникновение в человеческом духе актера принадлежащего ему опыта и предлагаемых обстоятельств роли с возникновением человеческого духа «артисто-роли» [3, с. 310], а также структуру и внутреннюю динамику сценического образа. Более того, структурой человеческого духа, как ее понимал Станиславский, предопределены и основные характеристики

выделяемых им трех периодов в его творческой биографии (режиссер-деспот, режиссер-гипнотизер, режиссер-акушер) [5], с последовательной акцентацией воли, ума и чувства, а также, соответственно, и трех этапов в становлении его системы. Характер этапов определяется сменявшимися друг друга творческими задачами, которые Станиславский ставил перед собою в тесной связи с работой над системой, никогда не терявшей для него первостепенного значения. Принципом эволюции при этом, как он сам указывал, служил последовательный переход от простого к более сложному.

На первом этапе (1898–1903) Станиславский в своей работе опирался на эмпирический уровень человеческого духа. Драма в этот период носит волевой характер и предстает как нарастание конфликта между эмпирическим опытом героя и противостоящим ему идеалом. В кульминационный момент действия (у Станиславского чаще всего в третьем акте) спонтанный порыв чувства приводит рассогласованные эмпирический и идеальный содержательные уровни духа к тому новому единству, в котором и находит разрешение ставшее предельным внутреннее драматическое напряжение образа.

На втором этапе (1904–1911) опорным для Станиславского становится идеальный уровень человеческого духа, а фактором драмы – ум как доминирующий на этом уровне двигатель психической жизни. И для актеров, и для режиссера такой вариант, как пишет об этом Станиславский, был более сложным в работе, чем тот, что ему предшествовал. Драматический конфликт на этом этапе можно охарактеризовать как растущий конфликт между опытом мечтателя-идеалиста и уходящей у него из-под ног эмпирической почвой. Ключевым мотивом в творчестве Станиславского в этот период становится трагическое видение, приходящее на смену характерному для предшествующего периода стремлению к далекой цели («в Москву, в Москву»).

Существенным является то, что и на первом, и на втором этапе в творчестве Станиславского акцент приходится на содержательные уровни

духа, в то время как творческое чувство выступает скорее как всего лишь действенная связь уровней, как то динамическое пространство, в напряжении которого зреет и в спонтанном импульсе которого разрешается внутридуховный содержательный конфликт. Работе над формой при этом не уделялось специального внимания. Предполагалось, что при надлежащей работе с содержанием соответствующая содержанию и несущая к тому же в себе органическую красоту форма возникает сама собой как естественный побочный продукт действия творческого чувства.

На третьем этапе (1912–1939) акцент переносится на чувство. Драма при этом принимает характер внутрличностного конфликта, то есть конфликта между двумя самочувствиями: серьезным, искренним, подлинным на идеальном уровне и мнимым, наигранным, искаженным на уровне эмпирическом. Конечно же, работа с драматическим напряжением между двумя самочувствиями, которые, в свою очередь, обеспечивают целостность двух сопрягаемых личностных опытов, намного сложнее, чем работа с волевым или рефлексивным конфликтами. Во всяком случае, как это заметил Станиславский уже в работе над «Гамлетом», форма, возникающая сама собой в условиях усложненного содержания роли, оказывается весьма далекой от простой, ясной, поэтически организованной формы драматургического источника. Выход, который Станиславский нашел для спасения в новых условиях художественных качеств формы, состоял в том, чтобы в расширенном внутреннем действии сообщать естественно возникающей форме требуемые художественные свойства. В этой новой ситуации творческое чувство получает двойную функциональную нагрузку. Во-первых, оно сопрягает содержательные уровни роли, а во-вторых, создает и ведет внутреннюю художественную форму, выстраивая своего рода мелодический рисунок роли. Художественному упорядочиванию при этом подлежит сопрягающая, т.е. содержательная, форма. Решение двойной задачи в связи с неизбежным рассредоточением внимания создает значительные сложности в работе актера. К тому же рисунок роли не должен подавлять живое чувство актера, поскольку именно живое,

естественное чувство и становится в этот период главным условием правды творимого актером образа.

Для того, чтобы облегчить положение актера в связи с первым обозначенным обстоятельством, Станиславский в начальном периоде третьего этапа («Мнимый больной» Ж.-Б. Мольера, 1913 г.) в качестве готовой формальной опоры для содержательных уровней человеческого духа героя вводит маску в духе комедии дель арте, тем самым позволяя актеру сосредоточиться на выработке и реализации в чувстве рисунка роли. Что же касается второго обстоятельства, то Станиславский для разрешения связанных с ним трудностей прибегает к помощи свободной творческой импровизации. Свободная игра чувства, реализуя себя во взаимосвязи контрастных содержательных уровней человеческого духа роли, создавала гротеск. Прежде всего гротеск внутренний, представляющий собой результат игрового переживания содержания роли. Такой гротеск, в отличие от более поздних исканий режиссера Е.Б. Вахтангова, не больше, а меньше вовлекаемого в него содержания [4, с. 273], и кроме того, не будучи самоценным, всегда должен оправдываться всеобъемлющим содержанием роли. Внешняя форма гротеска представляла как выражение внутренней и самостоятельной нагрузки пока не несла. Выстроенный таким образом спектакль имел большой успех. Далее, усложняя задачу, в работе над «Хозяйкой гостиницы» по пьесе К. Гольдони (1914 г.) Станиславский переходит от закрепленной гримом внешней маски к маске внутренней, то есть к созданной чувством условной внутренней форме, актуализирующей в себе то идеальное, то эмпирическое содержание. Эта постановка также имела успех.

Но когда в роли Сальери («Моцарт и Сальери» А.С. Пушкина, 1915) Станиславский попробовал отказаться от упрощенного решения и перейти к полноценной, возникающей в переживании внутренней форме, успеха не последовало. Одновременная внутренняя работа с сопряжением содержательных планов и с подчинением сопрягающей формы поэтическим требованиям давалась Станиславскому-актеру с большим трудом. Не звучал

по-пушкински, не выстраивался тонущий в обилии накопленного содержательного материала рисунок роли [2, с. 450]. Работа над ролью Ростанева («Село Степанчиково» Ф.М. Достоевского), в которой Станиславский пробовал повторить тот же опыт, обернулась для него полной катастрофой: в марте 1917 г. В.И. Немирович-Данченко снял актера Станиславского с роли. Причину неудачи Станиславский увидел в отсутствии внешней поддержки для работы творческого чувства. Игровое переживание нуждалось в приспособлении. Однако настоящее приспособление по системе может быть только выражением и продолжением вовне содержательных компонент человеческого духа роли. На первом этапе универсальным приспособлением для воли, в переживании проявляющейся как хотение, служила атмосфера спектакля. На втором – универсальным приспособлением для ума, в переживании проявляющегося как видение, служил стиль. Чувство же в качестве содержательной составляющей жизни человеческого духа роли, в переживании проявляющееся как чувствование себя («Я емь» Станиславского), будучи действием внутренним, непосредственно вовне не выражается. Соответственно, и работа с формой, осуществляемая в нем чувством уже творческим, прямой внешней поддержки иметь не может.

Выходом послужил внешний гротеск, то есть выражение вовне возникающего в игровом переживании гротеска внутреннего, но не прямое, а через выражение воли или ума с неизбежным изменением характера последних. Выражением вовне, или внешней формой воли, по Станиславскому, служит физическое действие, а выражением ума – действие словесное. В физическом и словесном действии, как выражении модифицированных чувством воли и ума творческое чувство обретало ту, хотя и несамостоятельную, но все же внешнюю форму, которая, по замыслу Станиславского, могла стать для него приспособлением.

Первым опытом понятого таким образом гротеска была постановка «Двенадцатой ночи» В. Шекспира (1917 г.). Чувство здесь выражалось через физическое действие. Опыт этот, хотя и имел успех, был скорее опытом

предварительным, своего рода разминкой. В спектакле «Каин» по байроновской пьесе (1920 г.) физическое действие почти отсутствовало, чувство выражалось через действие словесное. Спектакль успеха не имел.

В «Ревизоре» (1921 г.) Станиславский осуществляет вариант гротеска сразу и на физическом, и на словесном действии. Успех был необычайным. Но удачей спектакль обязан был все же не столько системе, сколько особенностям пьесы Н.В. Гоголя, которыми блистательно воспользовался актер М.А. Чехов. Главный герой пьесы Хлестаков, как бы заводная ее пружина, по условиям фабулы – лицедей. Поэтому игра Чехова на внешнем рисунке роли, в сущности, и определившая успех спектакля, в данном конкретном случае не противоречила системе, но вместе с тем не могла быть принята в качестве общей нормы. В игре Чехова не столько рисунок роли осуществлялся в жизни человеческого духа образа, сколько жизнь человеческого духа включалась в виртуозный рисунок роли, соответственно, и внешний гротеск переставал быть опорой для внутреннего и приобретал вполне самостоятельное значение. Станиславский не был удовлетворен спектаклем: гротеск, по существу, и в этом случае не оправдал возлагавшихся на него надежд. Вопрос о приспособлении для чувства вновь становился открытым.

Параллельно с опытами гротеска на драматической сцене Станиславский, начиная с 1918 г., вел занятия в Оперной студии Большого театра. Задача, решаемая им на студийных занятиях, состояла в том, чтобы все составляющие оперного спектакля (музыка, слово, действие) привести к понятому по системе ансамблевому единству. Именно музыка как основа оперного представления подсказала Станиславскому идею темпоритма [2, с. 474], то есть музыкальной организации внутреннего рисунка роли, обретающего в слаженности физических и словесных действий собственную внешнюю форму и, соответственно, удобное и надежное приспособление.

Темпоритм как способ организации рисунка роли позволил творческому чувству владеть ролью, не вторгаясь в пространство содержания роли,

но при этом и не выходя из роли. Жизнь человеческого духа роли сохраняла всю полноту своей естественности. И чувство в своем ведении роли также обретало полноту естественности, но уже игровой, реализуемой в импровизационной свободе, в стихии театральности. На это последнее обстоятельство Станиславский неоднократно обращает внимание [3, с. 369].

Темпоритм позволил разделить функции творческого чувства, не входя в противоречие с требованиями системы, главное из которых – естественность и полнота жизни человеческого духа пребывающего в образе актера. Разделение функций чувства (в качестве связывающего содержательные уровни духа и в качестве ведущего рисунок роли) привело к введению в систему двух перспектив: перспективы роли и перспективы владеющего ролью актера.

Первый сознательный опыт работы на двух перспективах как раз и имел место в постановке «Евгения Онегина»: в перспективе роли созданы были жизни человеческого духа героев, в перспективе актера эти жизни подчинены были темпоритмическому строю. Примерами практической реализации темпоритма в студийной постановке «Евгения Онегина» могут служить прокомментированные самим Станиславским вторая и четвертая картины оперы.

Теснота камерной сцены, как об этом пишет Станиславский, побуждала актеров искать «тонкие приемы выражения чувства». Во второй картине оперного спектакля Татьяна проводила всю сцену письма в постели. Станиславский писал: «Эта прикованность к месту <...> переносила центр внимания зрителя с внешней игры на внутренние мотивы сцены, заменяя грубые движения рук, ног, всего тела – ритмическою игрою на мимике и малых жестах. Эта деликатность рисунка в соединении с музыкой придавала всей сцене тонкую законченность в стиле Пушкина и Чайковского» [2, с. 476].

В сцене бала у Лариных в четвертой картине оперы специально, как на это указывает Станиславский, решалась задача сочетания «естественности движений с ритмичностью их». Самая важная часть этой сцены – зарождение и быстрое развитие ссоры между Ленским и Онегиным. Чтобы рисунок

этой сцены не затемнялся сутолокой бала, главные действующие лица вынесены были на пространство перед знаменитыми колоннами, в то время как толпа приглашенных была переведена для танцев в глубину зала и служила лишь фоном для развертывающегося перед зрителем драматического мотива оперы [2, с. 477].

Благодаря опытам в Оперной студии система обрела удовлетворявшую Станиславского законченность. Начиная с этого времени и до конца жизни он во всех своих постановках использовал темпоритм. Это и «Горячее сердце» («Горячее сердце» А.Н. Островского, 1926), и «Дни Турбиных» («Дни Турбиных» М. Булгакова, 1926), и «Женитьба» («Безумный день, или Женитьба Фигаро» П.К. Бомарше, 1927), и «Отелло» («Отелло» В. Шекспира, 1930).

Темпоритм у Станиславского отличался от практиковавшейся в то же время ритмопластики В.Э. Мейерхольда, также музыкальной по своей природе. Дело в том, что обозначенные Станиславским перспективы роли и актера могут быть соотнесены двумя разными способами. Ведущей может быть перспектива роли, в которой создается жизнь человеческого духа героя, и тогда перспектива актера с возникающим в ней темпоритмом будет служить решению фабульно-психологической задачи. Но может быть и наоборот: на первое место выдвигается перспектива актера, в которой ритмо-пластика служит выражению его души (или души режиссера). В этом случае перспектива роли займет подчиненное по отношению к перспективе актера положение или даже совсем потеряет свою актуальность.

Первый из приведенных вариантов связан с именем Станиславского. Второй – с именем Мейерхольда. Именно ситуация совпадения на уровне приемов и различия на уровне программных установок приводила к тому, что Станиславский и Мейерхольд и тяготели взаимно друг к другу, и взаимно друг от друга отталкивались.

В качестве итога: внешний гротеск в опытах Станиславского служил приспособлением прежде всего для сопрягающей функции формы и лишь затем

для ведёния ее рисунка. Темпоритм же становится приспособлением именно для рисунка роли, подчиняющего своему строю и сопрягающую работу формы. Благодаря темпоритму форма, не порывая с программным для Станиславского контекстом «душевного натурализма», обретает автономию и в силу этого возможность полноценной художественной организации роли, что и сообщает системе как творческому методу окончательную завершенность.

Список литературы:

1. Соловьев В.С. Чтения о Богочеловечестве / В.С. Соловьев // Собр. соч.: в 4 т. – М.: Наука, 2011. – Т. 4. – С. 9–169.
2. Станиславский К.С. Собр. соч.: в 9 т. – М.: Искусство, 1988. – Т. 1. – 621 с.
3. Станиславский К.С. Собр. соч.: в 9 т. – М.: Искусство, 1990. – Т. 3. – 505 с.
4. Станиславский К.С. Собр. соч.: в 9 т. – М.: Искусство, 1991. – Т. 4. – 396 с.
5. Строева М.Н. Режиссерские искания Станиславского (1898–1917). – М.: Наука, 1973. – 373 с.