

В СПОРАХ О СТАНИСЛАВСКОМ

О Станиславском — его жизни, творческих исканиях, его театральной теории писали и пишут многие. Пишут и писали и «знатоки» его системы — в зависимости от того, в какие периоды жизни великого реформатора сцены они его знали; пишут и писали догматики и вулгаризаторы «левого» толка — всегда одинаково, потому что на все времена отнесли К. С. Станиславского в лагерь бескрылых натуралистов; пишут и творческие его противники, сторонники других направлений в искусстве театра, в общем чуждающиеся реализма. И гораздо реже и слишком скромно заявляют о себе серьезные сторонники творческих идей К. С. Станиславского, понимающие его достаточно объективно, в оправданной исторической перспективе.

К этой категории исследований судеб наследия К. С. Станиславского относится книга В. Прокофьева «В спорах о К. С. Станиславском», вышедшая вторым изданием. Фактически это новая книга под старым названием. Автор избрал для себя форму полемики с теми, кто стремится отвергнуть как вчерашний день наследие К. С. Станиславского или «подправить» его другими направлениями в искусстве в общем по той же причине.

Необоснованность, несостоятельность подобных попыток доказана в книге В. Прокофьева неопровержимо. И поэтому вряд ли стоит воспроизводить здесь аргументы автора по этому поводу. Пафос книги — в утверждении основополагающих принципов театрального искусства, завещанных нам К. С. Станиславским.

Выделим самое существенное.

Прежде всего это опора на традиции. К. С. Станиславский не на пустом месте создал свою «систему», а обобщая опыт передового русского реалистического искусства, опыт лучших мастеров мирового театра его времени и во все времена. «Ну, и что? — спросите вы, — это всем извест-

но». Да, известно. Но всегда ли поверяют свой путь в искусстве современные художники сцены хотя бы с оглядкой на традиции? К сожалению, весьма редко. А именно в этом смысл обращения К. С. Станиславского к традициям, в его призывах не забывать о них, развивать их, обеспечивая будущее театра.

Эти требования не затормаживают исканий, экспериментов, новаторства, а, если можно так сказать, предусматривают их. Иначе традиции станут омертвелыми, а новаторские искания беспочвенными, пустопорожними, если их инициаторы отнесутся к традициям снисходительно и даже свысока.

Какое же искусство театра способно осуществить плодотворно реалистические принципы сценического творчества, сторонником которых был К. С. Станиславский? Это, как он назвал, «искусство переживания». Оно наиболее убедительно на сцене, более того, оно неотразимо в своем воздействии на зрителя. Оно исключает ложь в поведении актера, оно предполагает всестороннее раскрытие личности героя пьесы во всех его связях и опосредованиях.

«Искусство переживания» — не самоцель. Оно способно с наибольшей полнотой раскрыть свои неисчерпаемые возможности, когда выражает высокие идеалы, близкие народу, глубоко отражает народную жизнь. Не случайно К. С. Станиславский придавал решающее значение сверхзадаче и сквозному действию. Вот почему в основе его учения о театре лежат бескомпромиссные гражданские, этические принципы.

Не это ли является идеалом современного передового театрального искусства?

В. Прокофьев рассматривает в своей книге различные пути, находимые К. С. Станиславским в разное время, в достижении идеала «искусства переживания». Станиславский

прошел многие дороги и завершил их в конце жизни утверждением «метода физических действий». А его до сих пор недооценивают и мало используют. Верно ли это?

Не менее важно то, о чем ведется разговор в книге В. Прокофьева — о художественной целостности спектакля, об ансамбле, как об одной из основных творческих идей К. С. Станиславского. Вопрос далеко не простой, хотя в принципе совершенно как будто ясный. Не окажет настоящего воздействия на зрителя спектакль разнородный, негармоничный. Его целостность основывается на драматургии настоящего толка, на точном замысле режиссера, на глубоком проникновении актеров в смысл и характер пьесы, а главное, на полном единстве режиссерских решений и актерских свершений, иначе актеры вынуждены стать теми, кто «представляет» режиссерский замысел, а не является самостоятельным художником сцены. Так, казалось бы, общезначимые принципы сценического искусства в свете учения К. С. Станиславского оборачиваются весьма насущными и принципиально, и практически важными проблемами.

Довольно много внимания в своей книге В. Прокофьев уделяет тому, как и в недавнее время, и сегодня совершаются попытки дополнить «искусство переживания» «искусством представления», которые К. С. Станиславский считал несовместимыми. В. Прокофьев не случайно поднял этот вопрос. Подобные тенденции теоретически и особенно практически весьма распространены. Они основаны на одном недоразумении, будто бы «искусство переживания» недооценивает мастерство внешнего перевоплощения, техники актера. Опровергается это «недоразумение» в книге весьма убедительно.

Но опасность подобных «дополнений» учения К. С. Станиславского о театре заключается главным образом в том, что они создают вочуву для

облегчения, для упрощения творчества современного актера, толкая его на путь докладчика роли, на путь ремесла, порой, может быть, и весьма внешне эффектного.

Конечно, наиболее животрепещущим является вопрос о взаимоотношении наследия К. С. Станиславского с другими театральными течениями сценического искусства XX века. В. Прокофьев не только не обходит его, но эта проблема является для него в разных аспектах одной из центральных. Он касается взаимоотношений сторонников дореволюционного и современного условного и декадентского искусства с искусством К. С. Станиславского, с теорией и практикой так называемого эпического театра Б. Брехта.

К. С. Станиславский никогда не считал неправомерным существование других театральных направлений. Напротив, он был убежден в том, что соревнование и даже борьба, именно борьба в искусстве является признаком его жизнедеятельности, его поступательного движения.

Но К. С. Станиславский ратовал за то, чтобы всегда в театре жила подлинная правда, разумеется, художественно преобразованная. Этот фундамент должен быть незыблем.

Сейчас стала очень модной теория синтеза различных направлений в искусстве, некоего их объединения, не очень ясного содружества, своего рода симбиоза. Но на какой основе — вот что главное.

Надо ли все смешивать, синтезировать, приводить к единому знаменателю Станиславского и Брехта? Не приведет ли это в одном случае к эклектике, в другом — к ликвидации многообразия нашего искусства театра, того, чем оно так привлекательно сегодня? Книга В. Прокофьева вторгается в самую гущу современных театральных процессов. В этом ее несомненная ценность.

Ю. КАЛАШНИКОВ,
доктор искусствоведения.

Сов. Куд-рач 1977, 28 окт., № 88

В СПОРАХ О СТАНИСЛАВСКОМ

О Станиславском — его жизни, творческих исканиях, его театральной теории писали и пишут многие. Пишут и писали и «знатоки» его системы — в зависимости от того, в какие периоды жизни великого реформатора сцены они его знали; пишут и писали догматики и вульгаризаторы «левого» толка — всегда одинаково, потому что на все времена отнесли К. С. Станиславского в лагерь бескрылых натуралистов; пишут и творческие его противники, сторонники других направлений в искусстве театра, в общем чуждающиеся реализма. И гораздо реже и слишком скромно заявляют о себе серьезные сторонники творческих идей К. С. Станиславского, понимающие его достаточно объективно, в оправданной исторической перспективе.

К этой категории исследований судеб наследия К. С. Станиславского относится книга В. Прокофьева «В спорах о К. С. Станиславском», вышедшая вторым изданием. Фактически это новая книга под старым названием. Автор избрал для себя форму полемики с теми, кто стремится отвергнуть как вчерашний день наследие К. С. Станиславского или «поправить» его другими направлениями в искусстве в общем по той же причине.

Необоснованность, несостоятельность подобных попыток доказана в книге В. Прокофьева неопровержимо. И поэтому вряд ли стоит воспроизводить здесь аргументы автора по этому поводу. Пафос книги — в утверждении основополагающих принципов театрального искусства, завещанных нам К. С. Станиславским.

Выделим самое существенное.

Прежде всего это опора на традиции. К. С. Станиславский не на пустом месте создал свою «систему», а обобщая опыт передового русского реалистического искусства, опыт лучших мастеров мирового театра его времени и во все времена. «Ну, и что? — спросите вы, — это всем извест-

но». Да, известно. Но всегда ли поверяют свой путь в искусстве современные художники сцены хотя бы с оглядкой на традиции? К сожалению, весьма редко. А именно в этом смысл обращения К. С. Станиславского к традициям, в его призывах не забывать о них, развивать их, обеспечивая будущее театра.

Эти требования не затормаживают исканий, экспериментов, новаторства, а, если можно так сказать, предусматривают их. Иначе традиции станут омерзительными, а новаторские искания беспочвенными, пустопорожними, если их инициаторы отнесутся к традициям снисходительно и даже свысока.

Какое же искусство театра способно осуществить плодотворно реалистические принципы сценического творчества, сторонником которых был К. С. Станиславский? Это, как он назвал, «искусство переживания». Оно наиболее убедительно на сцене, более того, оно неотразимо в своем воздействии на зрителя. Оно исключает ложь в поведении актера, оно предполагает всестороннее раскрытие личности героя пьесы по возможности во всех его связях и опосредованиях.

«Искусство переживания» — не самоцель. Оно способно с наибольшей полнотой раскрыть свои неисчерпаемые возможности, когда выражает высокие идеалы, близкие народу, глубоко отражает народную жизнь. Не случайно К. С. Станиславский придавал решающее значение сверхзадаче и сквозному действию. Вот почему в основе его учения о театре лежат бескомпромиссные гражданские, этические принципы.

Не это ли является идеалом современного передового театрального искусства?

В. Прокофьев рассматривает в своей книге различные пути, находимые К. С. Станиславским в разное время, в достижении идеала «искусства переживания». Станиславский

прошел многие дороги и завершил их в конце жизни утверждением «метода физических действий». А его до сих пор недооценивают и мало используют. Верно ли это?

Не менее важно то, о чем ведется разговор в книге В. Прокофьева — о художественной цельности спектакля, об ансамбле, как об одной из основных творческих идей К. С. Станиславского. Вопрос далеко не простой, хотя в принципе совершенно как будто ясный. Не окажет настоящего воздействия на зрителя спектакль разнородный, негармоничный. Его цельность основывается на драматургии настоящего толка, на точном замысле режиссера, на глубоком проникновении актеров в смысл и характер пьесы, а главное, на полном единстве режиссерских решений и актерских свершений, иначе актеры вынуждены стать теми, кто «представляет» режиссерский замысел, а не является самостоятельным художником сцены. Так, казалось бы, общезначимые принципы сценического искусства в свете учения К. С. Станиславского оборачиваются весьма насущными и принципиальными, и практически важными проблемами.

Довольно много внимания в своей книге В. Прокофьев уделяет тому, как и в недавнее время, и сегодня совершаются попытки дополнить «искусство переживания» «искусством представления», которые К. С. Станиславский считал несомкстимыми. В. Прокофьев не случайно поднял этот вопрос. Подобные тенденции теоретически и особенно практически весьма распространены. Они основаны на одном недоразумении, будто бы «искусство переживания» недооценивает мастерство внешнего перевоплощения, техники актера. Опровергается это «недоразумение» в книге весьма убедительно.

Но опасность подобных «дополнений» учения К. С. Станиславского о театре заключается главным образом в том, что они создают почву для

облегчения, для упрощения творчества современного актера, толкая его на путь докладчика роли, на путь ремесла, порой, может быть, и весьма внешне эффектного.

Конечно, наиболее животрепещущим является вопрос о взаимоотношении наследия К. С. Станиславского с другими театральными течениями сценического искусства XX века. В. Прокофьев не только не обходит его, но эта проблема является для него в разных аспектах одной из центральных. Он касается взаимоотношений сторонников дореволюционного и современного условного и декадентского искусства с искусством К. С. Станиславского, с теорией и практикой так называемого эпического театра Б. Брехта.

К. С. Станиславский никогда не считал неправомерным существование других театральных направлений. Напротив, он был убежден в том, что соревнование и даже борьба, именно борьба в искусстве является признаком его жизнедеятельности, его поступательного движения.

Но К. С. Станиславский ратовал за то, чтобы всегда в театре жила подлинная правда, разумеется, художественно преображенная. Этот фундамент должен быть незыблем.

Сейчас стала очень модной теория синтеза различных направлений в искусстве, некоего их объединения, не очень ясного содружества, своего рода симбиоза. Но на какой основе — вот что главное.

Надо ли все смешивать, синтезировать, приводить к единому знаменателю Станиславского и Брехта? Не приведет ли это в одном случае к эклектике, в другом — к ликвидации многообразия нашего искусства театра, того, чем оно так привлекательно сегодня? Книга В. Прокофьева вторгается в самую гущу современных театральных процессов. В этом ее несомненная ценность.

Ю. КАЛАШНИКОВ,
доктор искусствоведения.

СОВЕТСКАЯ КУЛЬТУРА
г. МОСКВА

2.8 Окт. 1971