

О некоторых вопросах современной театральной теории

За последние годы в нашей и особенно зарубежной печати раздавались голоса о том, что современному новаторству в области театра мешает «школа Станиславского». Наследие великого реформатора театра представлялось чем-то вроде «прокрустово ложа» для художников различных творческих индивидуальностей. Были взяты под сомнение основные принципы театральной эстетики Станиславского. Стали говорить о том, что критерий правдивости — это еще не самое важное и увлекательное в сценическом искусстве. Появились статьи, в которых доказывалось, что нельзя требовать Станиславского о логике развития сценического действия, глубокой психологической мотивированности поступков действующих лиц, органичности актерского творчества, то есть одно из важнейших условий сценического реализма, делать универсальным в театре. В этом пытались увидеть причину серости многих современных спектаклей.

Вновь всплыли на поверхность ставшие уже тривиальностью обвинения формалистов и эстетов в натуралистичности «системы Станиславского», в том, что она якобы оставляет без внимания целый ряд элементов, относящихся к неперенным средствам театральной постановки. Причем, судя по некоторым высказываниям, под этими элементами подразумевались сценические средства и приемы условного формалистического театра или его современной разновидности — театра западных абстракционистов и примитивистов.

У некоторых режиссеров и критиков «система Станиславского» стала ошибочно ассоциироваться с определенной раз и навсегда канонизированной формой бытового натуралистического спектакля, которую они, пользуясь выражением самого Станиславского, характеризуют как форму «будничного дня». Эта форма представляется им в виде приземленного, будничного реализма, лишеного поэзии и окрыляющей мечты. Они утверждают, что форма жизненной будничности являлась для Станиславского высшей формой реалистического театра. Отсюда делали вывод, что средствами такого искусства «можно сыграть интимно-психологические, «комнатные» произведения», но не «трагический, народно-героический» репертуар, и что стоять сегодня на позициях «школы Станиславского» — это «значит делать односторонними возможности нового репертуара».

С именем Станиславского стало связываться представление как о каком-то очень узком направлении в театре, ограниченном и уже в значительной мере изжившем себя. Некоторые доказывали, что «система Станиславского» есть творческий метод одного лишь Художественного театра, и решительно возражали против перенесения его на другие театры, видя в этом опасность их нивелировки. Другие шли еще дальше в попытках ограничить значение «системы Станиславского», объявляя ее личным творческим методом самого Станиславского, методом, который якобы вреден и непригоден для актеров и режиссеров иной творческой индивидуальности.

В ряде статей была взята под сомнение правомерность «русской школы переживания», как основного ведущего реалистического направления в советском театре, доказывались преимущественно и прогрессивность по сравнению с ней французской «школы представления». Некоторые критики «системы» видели будущее театра на путях синтеза этих двух различных направлений.

Нельзя считать случайностью тот факт, что атаки на реалистические принципы Станиславского в искусстве совпали с некоторым оживлением у нас — и особенно в зарубежной литературе и искусстве — ревизионистских тенденций по отношению к методу социалистического реализма. Это были лишь отдельные звенья в общем ревизионистском наступлении на реалистические позиции в искусстве. Под видом новаторства и борьбы с догматизмом, который, несомненно, имеет место и приносит большой вред нашему искусству, наносится удар по реалистическому методу театра. Это особенно ясно видно из выступлений некоторых зарубежных критиков «системы Станиславского». Чтобы не быть голословным, приведу несколько примеров.

В начале этого года в Москве побывал польский режиссер Е. Красовский. Вскоре на страницах краковской газеты появились его заметки о московских театрах. Отвечая на вопрос, какие изменения произошли в советском театре, Красовский пишет: «Никаких. Или вернее почти никаких... система Станиславского как была в центре внимания работников советского театра, так и осталась до сего времени; практические результаты этой системы как раньше давали себя чувствовать в реализованных спектаклях, так чувствуются и теперь. Только уже дискуссии по это-

му вопросу не ведутся так горячо, как раньше, а продолжают скорее по инерции».

В следовании реалистическим принципам Станиславского видит причину якобы «застойного» состояния советского театра, ограниченности творческого мышления его деятелей. Давая высокую оценку исполнительскому мастерству русских актеров, автор характеризует основную линию развития советского театра как «царство бытового реализма». В качестве исключения он отмечает постановку «Клопа» Маяковского в Московском театре сатиры. Но и этот спектакль не доставил ему полного удовлетворения, ибо он увидел там «элементы реализма! Актеры стремятся играть роли с «психологическим уклоном», показывают «типы в правдоподобных условиях», что, по мнению Красовского, является «непониманием сущности» драматургии Маяковского.

Особенно не удовлетворило автора художественное оформление московских спектаклей, которое кажется ему безнадежно устаревшим «на фоне настоящих достижений и развития европейского изобразительного искусства» (!!!).

В заключение Красовский призывает советских актеров и особенно театральную молодежь отказаться от «школы Станиславского» и поискать себя в новых «театральных концепциях» условного синтетического спектакля.

Еще более резко и категорично высказывается о «системе Станиславского» известный немецкий журналист Курт Велькиш на страницах западногерманской газеты «Ди Вельт». Здесь критика «системы» носит уже прямой политический подтекст. Автор пишет о московской дискуссии по поводу наследия Станиславского, проходившей в прошлом году в журнале «Театр». Он выделяет жирным курсивом отдельные критические фразы участников дискуссии, сказанные ими в полемическом задоре, как, например, «наш театр разучился мечтать» или «у нас педагогика важнее искусства» и др., и на этом основании делает сенсационные выводы о кризисе театрального искусства в Советском Союзе.

Нисколько не смущаясь тем, что подобное утверждение находится в резком противоречии с действительными фактами, Курт Велькиш ссылается на статью Красовского и пишет, что причиной якобы кризисного состояния советского театрального искусства «является возведенная в систему и атиснутая в застывшие рамки социалистического реализма теория великого реформатора театра Станиславского».

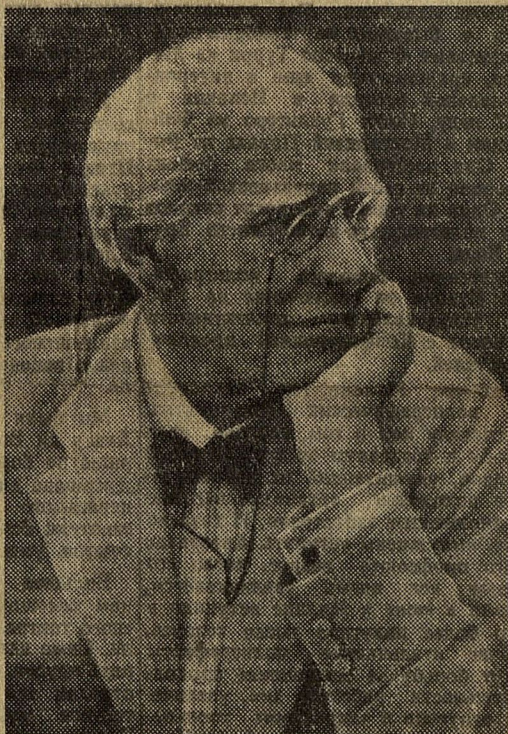
Стремясь выдать желаемое за действительное, Велькиш прибегает к недопустимым приемам, выдавая наши споры по профессиональным творческим вопросам за борьбу двух враждебных политических идеологий в театре. Причем логика рассуждений Велькиша очень проста. Те, кто защищает передовые, прогрессивные позиции Станиславского в искусстве, безоговорочно зачисляются в лагерь рутинеров и догматиков, при помощи которых, как он утверждает, «коммунистическая ортодоксальность» использует режиссерскую школу Станиславского в качестве реакционного оружия борьбы против наследия ведущих театральных режиссеров Мейерхольда, Таирова, Вахтангова. Те же, кто выступает против «системы Станиславского», объявляются прогрессивной силой современной советской театральной общественности, находящейся якобы в оппозиции к коммунистической идеологии.

Пусть этот пример послужит наглядным уроком для некоторых авторов журнала «Театр», дававших возможность использовать свои непродуктивные выступления в целях враждебной нам политической пропаганды.

РАЗВИТИЕ советского театра предполагает богатство и многообразие художественных исканий в рамках единого метода социалистического реализма. Однако призыв к многообразию некоторых режиссеров и критики поняли как своего рода всеядность в искусстве, амнистирование тех явлений в театре, которые, в сущности, далеки от этого метода. В свое время Станиславский, как известно, не принимал целого ряда явлений в современном театре. Убеж-

К двадцатилетию со дня смерти К. С. Станиславского

денный сторонник метода социалистического реализма, он в то же время был далек от понимания социалистического реализма, как такой универсальной «спасительной» формулы, которая может вобрать в себя все существующие течения в театре, в том числе и течения эстетско-формалистического характера. Наоборот, он был глубоко убежден, что метод социалистического реализма требует от многих художников не простой перемены вывески, а серьезного пересмотра своих идейно-творческих позиций в искусстве. К сожалению, некоторые режиссеры еще до сих пор не расстались до конца со своими прошлыми заблуждениями и под вывеской социалистического реализма нередко начинают сбывать нашему зрителю залежалый товар сомнительного качества. Они свергают с пьедестала Станиславского, чтобы на его место поставить других, более близких своему сердцу кумиров из враждебного реалистическому искусству лагеря. Они призывают работников театра преодолеть «некритическое» отношение к реалистической «системе Станиславского» и покончить навсегда с критическим, формальным, бездушным отношением к системе Мейерхольда. При этом они упускают одну очень существенную историческую деталь: в середине 30-х годов сам Мейерхольд начал серьезно пересматривать свои творческие позиции. Он выступил с резкой критикой «мейерхольдовщины» в театре, а затем вскоре вернулся к своему учителю Станиславскому, заявив, что пришел к нему переучиваться. А некоторые последователи Мейерхольда до сих пор еще продолжают бряцать оружием на могиле Станиславского. Но о чем свидетельствует их борьба: о ложности идей Станиславского в искусстве или о заблуждениях и консервативности тех, кто с ними борется?



Известно, что подлинный расцвет искусства был всегда и неизбежно связан с расцветом передовой эстетической мысли, с теоретическим обоснованием искусства. Это единый, неразрывный процесс. Поэтому нельзя считать случайностью тот факт, что советский театр, занимающий ведущие, ключевые позиции в области сценического творчества, является в то же время и самым передовым в области театральной теории. Это признают не только наши зарубежные друзья, но и наши враги. Основы этой теории глубоко разработаны Станиславским. Его «система» является сейчас общепризнанной эстетической и профессиональной основой реалистического театра. На ней зиждется вся современная педагогика и практика театра.

Достижениями научной творческой мысли Станиславского широко пользуются не только актеры и режиссеры советского театра, но и лучшие прогрессивные представители зарубежного искусства, прославленные мастера сцены, которые с гордостью называют себя учениками великого Станиславского. Для всех передовых людей искусства Станиславский является воплощением совести и разума современного театра, знаменем реализма в искусстве.

Говоря об отношении мастеров театра к наследию Станиславского, следует иметь в виду, что «система Станиславского» есть теория и метод определенного реалистического направления в искусстве, которое Станиславский называет искусством переживания, в отличие от искусства представления и театрального ремесла, не говоря уже о всяких иных

направлениях эстетско-формалистического характера. Это направление Станиславский справедливо связывает с дальнейшим развитием лучших реалистических традиций русского и зарубежного сценического искусства. В частности, он не раз подчеркивал, что его «система» выросла из зерна шепкинского реализма. Станиславский считал прекраснее всего в сценическом искусстве завет Шепкина: берите образцы из жизни. Он открывает неисчерпаемый материал для творчества актера и направлен против всего ложного, искусственного, манерного в искусстве.

История создания и утверждения «системы Станиславского» в качестве эстетической и профессиональной основы искусства переживания есть история борьбы за идейное, правдивое, искреннее, глубоко человеческое, реалистическое сценическое искусство, тесно связанное с жизнью и духовными запросами народа.

СТАНИСЛАВСКИЙ стремился к искусству, основанному на подлинной правде человеческих переживаний, на истине страстей и естественной красоте. По его мнению, верная мысль, глубокая идея только тогда дойдут до зрителя, заставят его не просто понять, но и пережить все совершающееся на сцене, когда они будут опираться на живое человеческое чувство актера. Только такое искусство может художественно передать все неуловимые психологические оттенки и всю глубину внутренней жизни роли и оставить в душе зрителя не стирающиеся от времени следы.

Без этого условия роль искусства падает, по мнению Станиславского, до простой зрелищности.

Совершенно очевидно, что «система Станиславского» — это не путь для всех. Она не только не нужна, но и противопоказана режиссерам-формалистам, которые рассматривают драматургическое произведение и мысленного актера-творца как материал для своего режиссерского самовыражения, а себя как автора спектакля. Не нужна она и актерам-ремесленникам, до предела упрощающим задачи искусства, превращающим тонкую, акварельную живопись своей душевной палитры в грубое малярное ремесло.

Она не нужна и противопоказана в момент творчества актерам искусства представления, которые не живут, а лишь более или менее искусно имитируют свои чувства на сцене. Если бы такой актер начал по-настоящему общаться со своим партнером, попытался быть живым человеком на сцене, как того требует «система Станиславского», он сразу потерял бы привычную для себя почву.

«Система» категорически образом противопоказана всем, кто любит «себя в искусстве, а не искусство в себе», кто ищет в театре легкой жизни, или тем, кто за своей «маститостью» перестал видеть и понимать окружающую жизнь, успокоился и живет процентами с прошлой славы. «Система», как сито, просеивает все случайное, наносное в искусстве и оставляет только настоящее.

Оглядываясь сейчас на пройденный за двадцать лет после смерти К. С. Станиславского путь театра, мы должны признать, что своими успехами мы во многом обязаны Станиславскому, его наследию, которое было, есть и остается крупнейшим завоеванием современной театральной культуры. Его идеи оказывают большое влияние на формирование современных эстетических воззрений и вкусов в области сценического искусства и оплодотворяют творческую жизнь театра. Вместе с тем они служат нам хорошей прививкой против влияния всякого рода модных формалистических течений современного буржуазного искусства.

Нам непонятны настроения тех товарищей, которые, ничего еще не сделав в области развития театральной теории, методики сценической работы и профессиональной актерской техники, уже кричат, что «система Станиславского» устарела, тянет их назад. Чтобы тянуть кого-то назад, нужно, чтобы тот, которого тянут, был хотя бы на полшага впереди тянувшего. В отношении Станиславского говорить об этом слишком рано.

Выпады против реалистических принципов театральной эстетики Станиславского можно было бы в какой-то мере объяснить реакцией против догматического подхода к его творческой системе, против попыток превращения ее в схоластическое, умозрительное руководство, которым малодаровые режиссеры и педагоги пытались подменить самый процесс творчества. Ведь борьба с догматизмом и вульгаризацией «системы Станиславского» является необходимым условием глубокого творческого овладения наследием Станиславского. Но нельзя вместе с водой выплескивать и ребенка, нельзя догматизм лечить еще более опасной болезнью — нигилизмом и ревизионизмом.

Вл. ПРОКОФЬЕВ.