

Библиография

Новая книга о Станиславском

Г. ГУРЬЕВ

Дискуссия по вопросам изучения наследия К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко охватила не только громадное большинство профессиональных работников театра, но находит все больший отклик среди активных участников художественной самодеятельности и в самых широких кругах рядовых зрителей. Этот размах дискуссии, неподдельная страстность споров и настойчивое стремление найти ответ на волнующие вопросы лучше всего демонстрируют то поистине всенародное внимание к проблемам развития советского театра и тот активный интерес к наследию основателей Художественного театра, которые наглядно показывают, что «система Станиславского» в сознании самых широких масс стала неотъемлемой и драгоценной частью советской культуры.

Тем своевременнее и ограднее было совпавшее с началом дискуссии появление книги Н. Абалкина «Система Станиславского и советский театр»¹, в которой автор ставит своей задачей ответить именно на эти настоящие требования и, во многом успешно ее решая, прокладывает путь к глубокому научному исследованию проблем, связанных с наследием Станиславского.

Работа Н. Абалкина значительна прежде всего тем, что она охватывает систему в целом, во всех ее частях, отнюдь не ограничивая ее, как это нередко имело место, лишь методом работы актера над собой и над образом. Основной и верно поставленной задачей автора является показать «значение системы для советского театра и ее активную роль в борьбе за овладение методом социалистического реализма». Это приводит автора к необходимости рассматривать систему как органическое единство, имеющее сложный и многообразный состав. Автору удается наглядно показать, что учение Станиславского является теоретической основой для построения театрального искусства в целом и представляет собой целостное художественное мировоззрение, опира-

ющееся на стройную систему философско-эстетических и этических воззрений. Такой широкий охват, раскрывающий всю глубину и стройность системы во всем богатстве ее содержания, впервые осуществленный в театральной теории с такой последовательностью и полнотой, сам по себе уже является большой заслугой автора.

Другим серьезным достоинством работы является ее историзм в анализе возникновения и эволюции системы. Автор показывает не только «становление системы», т. е. путь ее непосредственного формирования сначала в дореволюционные годы, а затем в советский период, но тщательно вскрывает исторические основы, породившие систему и определившие ее развитие.

Особенно ценна и удачна в этом плане первая глава книги — «Станиславский и его связь с русской театральной культурой XIX века», в которой обобщается широкий материал, разработанный советской театральной наукой, привлекаются новые исторические факты, характеризующие происхождение и развитие системы Станиславского.

Автору удалось чрезвычайно ярко показать систему, как неотъемлемую органическую часть и детище великой русской культуры, а также почетное место самого Станиславского в ряду ее крупнейших деятелей. Автор убедительно показывает, что система Станиславского является воплощением и продолжением лучших традиций русского национального театра. Автор внимательно прослеживает те основные линии, по которым шло развитие русского национального театра и в русле которых формировались творческая практика и теоретическая мысль Станиславского.

Первая линия — это классическая русская драматургия (от Грибоедова и Пушкина до Чехова и Горького), которая одна только могла обеспечить реальное создание национального театра в России. Не ограничиваясь лишь констатацией этого факта, автор стремится показать самый процесс художественного формирования Станиславского на основе творческого проникновения в те произведения русской классической драматургии, с которыми ему пришлось столкнуться в качестве актера или режиссера.

¹ Н. Абалкин. Система Станиславского и советский театр. М., «Искусство», 1950. Стр. 320. Тираж 5 000. Редактор П. А. Марков.

Вторая линия — это философско-эстетические основы русского реалистического искусства, созданные передовой революционно-демократической критикой — Белинским, Чернышевским, Добролюбовым, — органически вошедшие в художественное мировоззрение Станиславского.

Третья линия — эстетические воззрения передовых представителей русской театральной мысли XIX века. Здесь автор наглядно показывает, как в системе Станиславского находят органическое место эстетические принципы Пушкина, взгляды Белинского и Гоголя на общественную роль искусства, репертуар, сценический ансамбль, на значение драматургии, природу сценического реализма, на место режиссера в театре и, наконец, взгляды Щепкина на природу актерского искусства. Столь же наглядно показана близость Станиславского к театральным взглядам А. Н. Островского: строительство подлинно национального народного театра, создание сценического ансамбля, принципы организации спектакля, функции режиссуры, воспитание актера, театральная школа, этика, дисциплина, принцип сценического переживания и перевоплощения — весь этот круг вопросов, волновавших Островского, нашел свое решение в системе Станиславского.

Наконец, последняя линия — это школа русского сценического реализма, созданная Щепкиным и имевшая блестящее продолжение в творческой практике Малого театра в искусстве М. Ермоловой, Г. Федотовой, Н. Медведевой, А. Ленского....

Так, органически усваивая питательные соки передовой общественной мысли, воспринимая все лучшее, самобытное, национальное, что было создано русским театром, Станиславский проходит сложный путь формирования философско-эстетических основ своей системы.

Зародившись «от зерна щепкинских традиций», система предназначена служить искусству жизненной правды, искусству, призванному к активному выполнению своей общественной роли, к страстной борьбе за передовые идеалы своего времени. Сложившись под непосредственным воздействием передовых традиций русской культуры, система Станиславского уже в начале XX века становится важнейшим фактором в развитии русской театральной культуры. В ней разрабатываются теоретические основы русского сценического реализма, искусства жизненной правды, искусства переживания, за которое Станиславский ведет последовательную борьбу в своей творческой практике. Она утверждает решающую роль автора в театре, дает теоретическое обоснование принципам сценического ансамбля, осуществляемым в коллективном процессе творчества, и охватывает таким образом все важнейшие проблемы театрального строительства.

Крепкая реалистическая основа эстетических воззрений Станиславского, общественная направленность его искусства, глу-

бокая связь с действительностью обеспечили неизбежный приход Станиславского к социалистическому реализму. На основе опыта социалистической действительности, на основе активного участия самого Станиславского и руководимого им театра в строительстве новой жизни и новой театральной культуры Станиславский разрабатывает важнейшие принципы и основы своей системы, которая в новом своем качестве становится неотъемлемой частью советского театрального строительства и могучим средством овладения методом социалистического реализма в театральном искусстве.

Так Н. Абалкин чрезвычайно убедительно показывает нам Станиславского и его систему, как органические явления русской самобытной национальной культуры и разрушает вредную легенду о «неслыханно-европейском» Станиславском, якобы черпавшем свои творческие богатства в кладовых модных западноевропейских театральных течений.

Положительной стороной работы Н. Абалкина является также и то, что, излагая в дальнейшем процесс становления и развития системы, он неизменно рассматривает этот процесс на широком социально-историческом фоне. Автор ярко показывает ту ожесточенную идейную борьбу, которая велась против Художественного театра и против системы, как теории передового демократического реалистического искусства, представителями реакционной художественной мысли и апологетами упадочной буржуазной культуры.

Н. Абалкин показал, что последовательная, мудрая и внимательная поддержка партии, животворящая роль Октябрьской революции и советской действительности помогли Художественному театру и Станиславскому в борьбе против враждебных классов и влияний, в утверждении и развитии реализма. Автору удалось убедительно показать, как в общественной борьбе, в непрерывном развитии и движении система становится прочной теоретической основой советского театрального искусства, открывающей широкие пути к правдивому отражению советской действительности и к дальнейшему расцвету социалистического реализма, и поэтому необходимой для каждого советского театра, для каждого актера и режиссера.

В центральной части работы, посвященной изложению самой системы, как «метода сценического искусства», следует подчеркнуть то серьезное внимание, которое автор уделяет режиссерскому наследию Станиславского (глава 4-я «Режиссерская школа Станиславского»). Отметив недопустимое пренебрежение к богатствам, накопленным режиссурой МХАТ, автор правильно говорит о том, что система, «возникнув в творческом опыте актера Станиславского», в дальнейшем «ведет актера и режиссера к созданию спектакля». «В ней все подчинено интересам создания спектакля. Именно поэтому она и признана, как законченная

теория современного театрального искусства» (стр. 190). Далее автор показывает, как в процессе создания спектакля находят свое выражение основные эстетические принципы Станиславского. Повышение роли режиссера, как идейного руководителя театра и организатора творческих процессов; идейное истолкование пьесы, исходя из замысла автора, как первейшая обязанность режиссуры; идейно-художественный анализ пьесы, опирающийся на четко сформулированную сверхзадачу и на целеустремленное к этой сверхзадаче «сквозное действие»; постановочный замысел, который «должен отвечать интересам и запросам передового советского зрителя» и вызывать в нем «мысли, нужные современности», и в котором выражено идейное решение пьесы и приемы ее сценического воплощения, — таковы основные черты и особенности построения спектакля, создавшие новый этап в истории русской режиссуры. «Специфика современной режиссуры определяется не ее формальным мастерством, — пишет Н. Абалкин, — но качеством идейного истолкования драмы, глубиной, яркостью, содержательностью и современностью режиссерского замысла» (стр. 197).

Существенное значение в режиссерской школе МХАТ имеет решение творческих взаимоотношений между режиссером и актером, которое автор правильно определяет, как «творческий союз», обеспечивающий актеру активное, полноправное участие в создании идейно-художественного замысла и самого спектакля. С эстетических позиций системы спектакль рассматривается как «целостное и завершенное во всех частях художественное произведение театрального искусства, представляющее собой поэтическое отражение жизни на сцене». Отсюда органическое единство содержания и сценической формы, «истинная гармония художественных и идейных устремлений». Отсюда и тот подлинный ансамбль, та слитность актера и всех средств сценической выразительности, которая покоится на единстве идейного решения и тем самым создает качественно новый стиль сценического исполнения. Посвящая далее специальный раздел композиции спектакля, автор делает весьма важное дело, поскольку кое-где еще наблюдается склонность к «отрицанию» композиции, как некоего формалистического измышления. Автор отчетливо отделяет ложное формальное истолкование композиции от ее реалистического понимания, в котором она выступает как четкая «организация сценического действия, правдиво отражающего течение жизни», и целиком определяется идейным содержанием спектакля, строго подчиняясь сверхзадаче и линии развития «сквозного действия».

На отобранном материале автору несомненно удалось показать режиссерскую систему Станиславского в ее основных наиболее важных положениях и дать правильное истолкование ее составным элементам.

Автор несколько раз подчеркивает, что

его задачей отнюдь не является подробное изложение системы и тем более пересказ работ самого Станиславского. Он ставит своей целью рассмотреть общие положения системы, ее идейное содержание, разобраться в основах системы и определить ее современное значение для развития театрального искусства. Однако выполнение этой задачи требует не только очень точного отбора материала, но, главное, верного показа соотношения отдельных компонентов системы. Автор вправе, конечно, опускать все то, что носит сугубо «технологический» характер, что имеет значение лишь для «профессионального» овладения положениями системы на практике. Но сами эти положения, поскольку они определяют принципиальную качественную сторону творческого процесса, должны быть раскрыты до конца во всей их конкретности. иначе и идейная их характеристика может оказаться недостаточно полной и точной.

Главный упрек, который следует адресовать автору, заключается в том, что он в некоторых частях своей книги идет по линии наиболее бесспорных общих положений, недостаточно углубляя и дифференцируя их, и, главное, мало показывая их конкретное «движение» в творческом процессе. Хорошо видя систему в ее общих принципиальных формулировках, он местами недостаточно конкретен в анализе живого процесса творческой практики; оценочные положения и даже взятые из практики примеры зачастую не опираются на достаточно яркое раскрытие того, как конкретно происходит на практике то, что утверждается автором.

По поводу ряда спектаклей автор говорит о том, что в них проявились «новые приемы актерской игры». Но каковы эти приемы, — достаточно полного и конкретного ответа на этот вопрос он не дает.

В главе «Режиссерская школа Станиславского» автор для иллюстрации отдельных положений системы вполне уместно опирается на богатый материал творческой практики МХАТ, разбирая ряд спектаклей, ролей и высказываний актеров. Но и здесь он больше констатирует применение тех или иных принципов, нежели показывает их «в действии» или в непосредственных творческих встречах актеров с режиссером. Он больше «называет», нежели описывает, больше «определяет» сущность явлений, нежели раскрывает их на конкретном материале творческого процесса. Это придает изложению некоторую сухость и отвлеченность, вследствие чего отдельные теоретические положения недостаточно оживают в сознании, будучи лишены необходимой конкретно-образной опоры.

Во второй главе, давая широкую картину предреволюционного десятилетия и перечисляя многих деятелей декаданса, автор не конкретизирует, какие именно их концепции оказали непосредственное воздействие на Станиславского, и поэтому характеристика мировоззренческой эволюции Станиславско-

го от идеалистических заблуждений к материализму получается суммарной и неясной. Вместе с тем, детально отмечая идеалистические элементы первых вариантов системы, автор не дает конкретного анализа заключающихся в этих вариантах здоровых реалистических и материалистических положений, но лишь ссылается на их наличие. Все это приводит к тому, что автору не удалось показать процесс становления материалистических принципов системы во всей его сложности.

Если на первом этапе психическое явно главенствует у Станиславского над физическим и основной задачей его является не слияние их, но освобождение «духа» из-под власти косной материи (отсюда интуитивизм в системе, примат бессознания и «чувства»), то постепенно он переходит на позиции материализма. Решающую роль в этом процессе играет опять-таки Октябрьская революция, поднявшая мировоззрение Станиславского на высшую ступень, обогатив его опытом социалистической действительности; именно после революции перед творцом системы открылись огромные научные богатства советской психофизиологии павловской школы. Станиславский утвердился на позициях единства физического и психического и все его усилия были направлены теперь на поиски конкретных путей осуществления этого принципа в творческом процессе. Поскольку Станиславский с первых же шагов своей работы над системой рассматривал творческий процесс актера по аналогии с жизненным поведением (на что правильно указывает Н. Абалкин), постольку он с самого начала стремился опираться законы сценического поведения на проверенные научно-психологические данные.

Н. Абалкин, к сожалению, совершенно проходит мимо этой важнейшей стороны в становлении системы; это приводит его к неточностям в характеристике явлений, связанных с ее первыми вариантами, и, главное, к ряду недоразумений при изложении сегодняшнего этапа системы. В этом смысле посвященная проблемам актерского мастерства третья глава книги («Метод сценического искусства») оказывается наиболее уязвимой частью работы. Неоднократно подчеркивая, что систему следует рассматривать с позиций ее последнего современного этапа, автор сам погрешает против этого положения.

Последний период развития системы связан, как известно, с работами Станиславского над методом физических действий. В конце третьей главы Н. Абалкин посвящает этому вопросу самостоятельный раздел и дает в основном правильную и достаточно полную характеристику метода (не отмечая лишь его роли, как средства методологического анализа). Однако никаких методологических выводов автор из этого не делает, качественных изменений в развитии системы, связанных с открытием метода физических действий, не анализирует. Н. Абал-

кин не показал, что разработка метода означала усиление материалистической последовательности всей системы в решении коренных проблем сценического искусства. Другие элементы системы он зачастую рассматривает в отрыве от последних изысканий и выводов Станиславского, не учитывая, что они, эти изыскания и выводы, обогащают всю систему, а не просто являются одним из ее элементов, изолированным от других частей системы.

Всякая система есть живой организм, который не может развиваться лишь путем количественных дополнений, ни в чем не изменяющих целое. Напротив, каждый новый органически возникший в ней момент неизбежно влияет на целое. Забвение этой истины мстит за себя автору книги нарушением последовательности и ясности в изложении и анализе последнего периода развития системы.

В изложении системы как метода сценического искусства автор прежде всего неправоммерно обходит три ведущие «принципа», четко сформулированные Станиславским, как «основа, на которой зиждется система». И первый из них — принцип «активности» или «действия». В дальнейшем трактовка системы приобретает слишком односторонний характер «искусства переживания». Поскольку при этом автор не раскрывает самого понятия «переживание», которое в системе прошло очень большую эволюцию, постольку основное содержание сценического метода Станиславского становится недостаточно ясным. Автор совершенно правильно в ряде своих положений раскрывает значение искусства переживания для реалистического театра. Но ведь переживание никак не является самоцелью, как это было на ранних этапах системы. Основной задачей системы является раскрытие человека во всей полноте его деятельности в процессе событий реальной действительности, и переживание само по себе отнюдь не является существом этого процесса. Ленин указывал на то, что в человеке нам важны прежде всего его поступки. Рассматривая отдельные элементы системы, автор не придерживается той последовательности, которая установлена Станиславским в «Работе актера над собой».

У автора на первом плане оказывается «эмоциональная память», трактуемая чуть ли не как главная пружина творческого процесса актера. Память на чувства несомненно играет важную роль, но роль вспомогательную. Трактовка ее как ведущего элемента, имевшая место в первых вариантах системы, — давно пройденный этап.

Признав, что новый метод, созданный Станиславским, «вбирает в себя составные части учения о действии» (стр. 175), что он рожден «в поисках наиболее точных и совершенных приемов создания сценического образа», автор вслед за этим предъявляет Станиславскому обвинение, что в своем увлечении «схему простых физических дей-

вий роли» тот был готов признать едва ли не исключительным и самым действенным средством создания образа (стр. 181). Только что удостоверив, что постановка «Тартюфа» свидетельствовала об эффективности метода физических действий (стр. 179), и что в «Глубокой разведке» «опыт применения на сцене метода физических действий снова блестяще себя оправдал», автор тут же, не обращая к дальнейшей «истории», заявляет, что метод «не получил еще своего полного воплощения на сцене» (стр. 181).

Высказываясь против опубликования черновых рукописей Станиславского, якобы содержащих крупные ошибки, «мешающие верному восприятию метода», И. Абалкин не считает себя обязанным конкретизировать или хотя бы назвать эти ошибки Станиславского. Утверждая на многих страницах книги ведущую роль действия в работе над образом, в творческом процессе режиссера, в композиции спектакля и т. п., автор в то же время призывает воздержаться от преувеличения «действенной стороны системы» (?!).

Правильно осветив корни системы, отчетливо проанализировав процесс ее становления, верно определив ее эстетические предпосылки и детально выяснив ее значение для советской культуры и строительства советского театра, правильно разобрав отдельные компоненты системы (в частности, ее режиссерские основы), автор все же не смог до конца раскрыть значение сегодняшнего этапа развития системы, как целостного учения о сценическом искусстве.

Недостаток исторической конкретности в решении некоторых вопросов, поставленных в книге, сказывается и в небольшом экскурсе автора по поводу Вахтангова. Задача рассеять легенду, согласно которой не Станиславский, а Вахтангов должен считаться основоположником советского театра и «спасителем» системы, несомненно является чрезвычайно важной, тем более, что вокруг этой «проблемы» narosло немало всякого вздора. Однако для этого нет никакой нужды впадать и противоположную крайность, сводя на-нет какую-либо историческую роль Вахтангова.

Для того, чтобы распутать этот узел, совершенно недостаточно сравнивать Станиславского и Вахтангова «вообще» или рассматривать вопрос только в свете их прямой противоположности. Следует прежде всего обратиться к конкретному историческому периоду первых лет революции и в свете его социально-политической характеристики выяснить: во-первых, творческие позиции Станиславского с его противоречиями, во-вторых, творческие позиции Вахтангова с его противоречиями и, наконец, в-третьих, их творческие взаимоотношения друг с другом с взаимными и их противоречиями и схождениями, непременно определив при этом, что было в этих взаимоотношениях ведущим, — то, что их разделяло, или то, что их сближало.

И. Абалкин совершенно правильно утверждает, что «советские годы были самыми плодотворными в развитии системы Станиславского». Но счет этим годам надо начинать не с 1917, а несколько позже. Расцвет системы и творческих успехов Станиславского был обусловлен перестройкой его мировоззрения, проникновением в сущность социалистической действительности, которую он должен был осознать, понять и «почувствовать», а также рождением того драматургического материала, который дал бы возможность глубокого и правдивого отражения этой действительности. На все это требовалось время.

Но тут-то и сказалось решающее преимущество Станиславского перед Вахтанговым. Для Станиславского было достаточно одного неудачного опыта сыграть «мятежный дух народа», чтобы увидеть всю ложность и пустоту этого пути. Прочные реалистические основы эстетики Станиславского и тут подсказали ему, что в искусстве нет иного пути, как бескомпромиссное, до конца правдивое отображение жизни во всей ее полноте и реальной сущности. Вахтангов же устремился к новым берегам, неся в своем художественном сознании груз идеалистического мироощущения, которое отражало действительность в абстрактно-символических, мистифицированных, созданных субъективным воображением фантастических формах. Обладая чувством современности, ставя перед собою в главном верные творческие задачи, он шел к их осуществлению на основе порочного метода, что и обусловило ряд серьезнейших срывов и ошибок в его практике. Иначе говоря, идеалистические влияния в его творчестве оказались более сильными, чем в творчестве Станиславского.

Но противоречивость мировоззрения и творчества Вахтангова никоим образом не позволяет видеть в нем одни только ошибки и сплошной «формализм». Творчество Вахтангова следует рассматривать исторически, всесторонне учитывая сложность становления советского театра. Нельзя забывать о реалистической тенденции в творчестве Вахтангова, которая, будь он жив, можно думать, привела бы его к единству и единую мыслью с «сегодняшним» Станиславским.

Только конкретно и глубоко разобрав весь этот большой и сложный вопрос, исследователь может показать истинные отношения Станиславского и Вахтангова и роль Вахтангова в истории советского театра.

Хотя некоторые положения книги И. Абалкина спорны и с ними хочется полемицировать, для нас неоспорима его заслуга в исследовании больших и жизненно важных для советского театра проблем, которым посвящена книга, являющаяся значительным вкладом в разработку наследия К. С. Станиславского.