Советская культура
г. Москва
28 АВГ 1962

5.

Театр

# ДРУЗЬЯ И ВРАГИ

**К 100-летию со дня рождения К. С. Станиславского**

◇

Имя Константина Сергеевича Станиславского пользуется огромной популярностью во всем мире. Открытые великим русским художником законы сценического искусства, их плодотворность и революционизирующее влияние признается ведущими театральными деятелями всех стран.

Выход специального номера журнала «Театр мира» (орган ЮНЕСКО), посвященного системе Станиславского и ее влиянию на воспитание актера в разных странах, или проведение в Италии, Германии, США и других странах конференций, дискуссий, специальных телепередач о Станиславском и значении его системы для современного театра — все это свидетельство огромного, все растущего интереса театрального мира Запада к творческому наследию великого русского художника.

В общем потоке литературы о Станиславском на Западе следует отметить предисловие крупнейшего актера и режиссера современного французского театра Жана Вилара к книге Станиславского «Формирование актера» («Работа актера над собой»), изданной в Париже в 1958 году. Вилар писал, что невозможно определить всю меру влияния Станиславского на мировой театр, оно продолжается вот уже много десятилетий «и ему не видно конца». Само появление французского перевода «Работы актера над собой» было вызвано огромным интересом, который проявляла французская театральная общественность к наследию Станиславского. «Кажется, что мы являемся сегодня свидетелями нового увлечения молодых французских актеров методами русского мастера сцены»,—писал знаменитый театральный педагог и режиссер Мишель Сен-Дени в статье о влиянии Станиславского на формирование актера.

Итальянские театральные деятели неоднократно подчеркивали, что система русского реформатора сцены необходима не только актерам и театральным педагогам: «Система Станиславского дает широчайшие возможности для раскрытия режиссерской индивидуальности», — говорил Эдуардо Де Филиппо на встрече с театральной общественностью Москвы.

Огромной популярностью пользуется наследие Станиславского и в Японии. Эти примеры можно было бы бесконечно продолжить. Большое распространение система получила в Америке. Об определяющем влиянии идей Станиславского на рост и развитие американского театра говорят ведущие режиссеры и крупнейшие театральные деятели — Ли Страсберг, Гарольд Клэрман, Стелла Адлер, Роберт Льюис, Элиа Казан. В США система Станиславского является ныне, по свидетельству режиссера Шериана Эвинга, подлинно «священным культом» современного американского театра. Система введена как основной учебный курс во всех театральных школах страны. Однако само это изучение носит двойственный характер, идет в американском театре двумя путями. Передовые театральные деятели Америки подходят к овладению системой (в американской терминологии — метод) широко, творчески, не догматизируя ее. Они понимают, что система, созданная Станиславским, является не целью, а средством искусства. По их убеждению, «метод имеет своей целью научить актера, как поставить на службу замыслу драматурга все свои физические и психические данные» (Г. Клэрман), и «помогает актеру становиться подлинным самостоятельным творцом» (Стелла Адлер). Передовые художники Америки стремятся на основе творческого понимания метода строить спектакли как «спектакль идеи».

Но среди американских последователей метода есть немало и таких, кто узко и ограниченно толкует систему Станиславского, упрощает, догматизирует ее, выхолащивая живое творческое содержание. По мнению страстного приверженца и убежденного пропагандиста идей Станиславского Ли Страсберга, некоторые американские режиссеры и актеры извратили существо системы и. несмотря на неоднократные предупреждения самого Станиславского, превратили ее в фетиш. Действительно, Константин Сергеевич постоянно повторял, что система является средством, оружием в руках актера для достижения прежде всего гражданских, идейных, этических и эстетических целей в искусстве. И средство это — в совершенном владении актером в равной степени как техникой внутренней, так и внешней. Между тем многие американские интерпретаторы системы все внимание сосредоточивают на внутренней технике, упуская из виду как те гражданские цели, ради которых Станиславский предлагал актеру разрабатывать свой психофизический аппарат, так и его настойчивые требования постоянного совершенствования внешней техники (речи, пластики, голоса). Предлагая актерам «обращаться внутрь самих себя», погружаться в некое подобие сомнамбулического транса, заокеанские толкователи системы превращают метод в «руководство для сектантов» и воспитывают, по многочисленным свидетельствам английских критиков, «играющих автоматов для психотиков».

Наиболее серьезные и вдумчивые художники и критики Запада (и в самой Америке) понимают огромную плодотворность именно творческого применения идей и принципов Станиславского для развития театрального искусства современности. Они не устают повторять, что великий искатель правды в искусстве не несет ответственности «за извращения.., которые имели место у некоторых актеров, изучавших метод» (Г. Клэрман). Он не отвечает за то, что последователи метода, увлеченные психоанализом, доводят «искренность своих адептов до нервозности» и, сознательно пренебрегая внешней техникой, вяло движутся, не владеют дикцией, что у них невыразительные мимика и голос. Тот же Гарольд Клэрман, возмущаясь «ложными идеями» и путаницей среди американских толкователей метода, пишет: «Я никогда не видел, чтобы человек дольше и с большим авторитетом настаивал на необходимости голоса и дикции, чем это делал Станиславский во время наших нескольких встреч в Париже и в Москве. Что касается осанки, физических действий, исправления манеры вести себя или дисциплины жеста, Станиславский показал себя в этом почти фанатиком». Однако, хотя большинство серьезных художников Запада понимает, что многие поклонники метода заблудились в дебрях психоанализа, зачастую именно эти ошибки и фрейдистские заблуждения вызывают негативную реакцию некоторых практиков и исследователей театра по отношению к наследию Станиславского в целом.

Односторонняя фетишизация системы Станиславского, подмена материализма, на котором она основана, фрейдизмом далеко не так безобидна, как может показаться на первый взгляд. Ведь, погружаясь в мир подсознательного, стремясь найти объяснение поступков и всех процессов жизни в извечных инстинктах, якобы присущих человеку и не зависящих от общественных связей и окружающей действительности, американские догматики метода уводят сценическое искусство от решения сложных социальных проблем, от передовых идей современности, от социальной борьбы, от жизни. (Не стоит повторять, что учение Станиславского, цель которого— гражданское служение сценическим искусством народу, современной жизни, ее передовым идеям, не имеет ничего общего с подобными спекулятивными и реакционными теориями).

Как и всякое подлинно великое и живое учение, которое не стало достоянием музейных архивов, а служит современности, система Станиславского вызывает на Западе страстные споры, острую полемику, борьбу мнений. В этой полемике можно наметить определенные течения. И хотя «классификация» эта весьма условна, границы ее зыбки и подвергаются изменениям, можно с известными оговорками принять ее. Наряду с театральными деятелями, безусловно принимающими систему, некоторые деятели мирового театра, признавая исключительное значение наследия Станиславского для развития современного театра, принимают систему с ограничениями. Признавая систему Станиславского методологией, общим руководством, эти художники своими оговорками сужают возможности ее творческого применения. Так, Джон Гилгуд, например, находит, что, помогая сценическому воплощению Шекспира и современной драмы, для комедийного и романтического репертуара система не годна. А Майкл Редгрейв, наоборот, считает, что система Станиславского не пригодна для постановки Шекспира. Между тем система, созданная Станиславским на основе его огромного творческого опыта, служит живым и гибким инструментом, способствующим органическому рождению образа в актере, его глубокому проникновению в идейную сущность произведения, полному духовному и внешнему перевоплощению. В этом смысле система Станиславского носит всеобщий характер, ибо трагедии Шекспира и комедии Мольера, эпические драмы Брехта и интеллектуальные пьесы современных французских драматургов требуют от актеров прежде всего глубокого проникновения в замысел автора и большой убедительности в воплощении его.

У Станиславского есть и противники, начисто отрицающие его современное значение, называющие систему театральным консерватизмом. В их числе художники совершенно иной, чем Станиславский, школы, такие, например, как Лоуренс Оливье, требующие от актера исключительно «способности получать приказы и выполнять их». Есть и такие, чьи обвинения системы Станиславского в анахронизме, «психологическом субъективизме» и принципиальном отказе от актерского мастерства вызваны недостаточной информацией, с одной стороны, и той путаницей, что внесла американская транскрипция системы — с другой.

Но есть у Станиславского и враги идейные. Дискредитацией системы они преследуют цели, никакого отношения к искусству не имеющие, и наживают на этом свой политический капитал.

Реакционеров от искусства прежде всего не устраивает сама основа учения Станиславского: прогрессивное мировоззрение великого русского художника, его наступательный реализм. Но невозможно перечеркнуть творческий опыт Станиславского. И тогда реакционные критики, связанные общей ненавистью к реализму и идейности в искусстве, объединяются и в способах борьбы против системы. Они просто-напросто фальсифицируют творческий путь Станиславского, искажают значение его новаторской режиссерской практики в Художественном театре, сознательно ограничивают круг проблем, рассматриваемых в его работах. Так, например, западногерманский искусствовед Юрген Рюле («Театр в оковах»), как и лондонский корреспондент боннского ежемесячника «Театр-рундшау» Фриц Торн, не останавливается перед откровенной клеветой. Станиславского, чья кристальная честность и подвижническая принципиальность в искусстве служит примером для всех художников мира, они представляют этаким растерявшимся трусом, который втайне увлечен символизмом и сюрреализмом и с удовольствием продолжал бы свои опыты с антиреалистической драматургией (Метерлинк, Андреев), если бы не «землетрясение 1917 года», якобы насильственно заставившее его обратиться к реализму.

Однако даже буржуазное театроведение признает, что, осуществляя символистские эксперименты («Синяя птица», «Жизнь человека»), Станиславский сознавал, что они являются не путем к достижению новой театральности, а отступлением от магистральной линии его искусства (С. Домм. «Современная режиссура от Андре Антуана до Бертольта Брехта»). И действительно, историческим фактом является, что работа Станиславского над символистской драматургией была поисками выхода из тупика, в который зашло искусство Художественного театра после поражения революции 1905 года, поисками воплощения «жизни человеческого духа» в театре на новом драматургическом материале. Как известно, результатом этих поисков был глубоко не удовлетворен сам Константин Сергеевич. После немногих постановок, в которых режиссер стремился воплотить «ирреальное» на сцене, Станиславский прекращает опыт условных символистских спектаклей и приходит к убеждению, что, «оторвавшись от реализма, мы, артисты, почувствовали себя беспомощными и лишенными почвы под ногами». Таким образом, задолго до Октябрьской революции Станиславский вернулся на широкую дорогу реализма — магистральную линию всего русского искусства.

Как бы ни пытались исказить или просто оболгать наследие гениального русского художника его идейные противники, буржуазные реакционеры от искусства, система Станиславского, природа которой — правда, живое творчество, неразрывная связь с современной жизнью, с народом, идет победным шагом по театрам мира. Идеи Станиславского, система Станиславского — теория, методология и техника сценического реализма — величайшее завоевание, вершина театральной мысли XX века, живы. Значение его все возрастает, и поэтому в январе 1963 года все передовое человечество будет торжественно отмечать праздник сценического реализма — 100-летие со дня рождения Константина Сергеевича Станиславского.

Т. КНЯЗЕВСКАЯ.