

ПЕКИНСКАЯ газета «Гуанмин жибао» взяла на себя неблагодарную роль, пытаясь развенчать художественный авторитет К. С. Станиславского. В сентябре — октябре 1969 г. она посвятила четыре страницы яростным нападкам на Станиславского. Газета квалифицирует его учение о творчестве актера и режиссера ни более ни менее, как «идеологическую диверсию, направленную против диктатуры пролетариата, на реставрацию капитализма». Система Станиславского объявлена главной опасностью в современном театральном искусстве.

Чтобы дискредитировать «опасные» идеи Станиславского, критики его системы не останавливаются ни перед какими подтасовками и искажениями фактов. Они выворачивают наизнанку его художественные принципы и этические заветы, даже не скрывая от читателя того, что именно это и составляет суть их критического «метода». «Перевернув наизнанку «систему», — пишут они, — мы нашли ее бумажным тигром».

Цель их совершенно очевидна: вывернуть наизнанку систему Станиславского, принципы партийности и народности искусства, принципы социалистического реализма, ниспровергнуть достижения социалистического искусства, в том числе и в самом Китае.

Результаты этого ниспровержения оказались, как известно, плачевными для китайского театра.

Сегодня репертуар традиционной музыкальной драмы находится под запретом, в духовном рационе китайцев осталось всего несколько спектаклей. Это пьесы «барабанного боя и пороха». Из почти трех тысяч театральных коллективов, существовавших еще не так давно в Китае, действуют меньше десяти. Продолжаются гонения и физические издевательства над огромным числом известных актеров, режиссеров, теоретиков китайского театра. В числе «черных элементов», к примеру, оказался старейший китайский актер Чжоу Синь-фан, заслуги которого в популяризации китайской национальной культуры признаны во всем мире.

Словом, «культурная революция» обернулась трагедией для театра Китая.

Разрушив отечественное театральное искусство, правительственные критики обрушились на советский театр, на систему Станиславского.

С «разоблачением» Станиславского выступил и центральный теоретический журнал «Хунци». Редакционная статья этого журнала «О «системе» Станиславского» была перепечатана газетой «Жэньминь жибао» и передавалась по радио. Она рассматривается как программный «партийный» документ по вопросам современного искусства. В статье прямо говорится: «Одна из важных задач пролетариата на театральном фронте — подвергнуть критике так называемую «систему» Станиславского, которую советский ревизионизм всячески превозносит как марксистскую и которая составляет одну из основ теории литературы и искусства современного ревизионизма».

Чем же не угодил Станиславский журналу «Хунци»? Ведь совсем еще недавно авторитет этого замечательного художника и театрального мыслителя, создателя современной реалистической школы актерской игры, был чрезвычайно высок в Китае. По системе Станиславского в театральных институтах Китайской Народной Республики воспитывалось новое поколение актеров. Его идеи, художественный опыт оказали большое влияние на становление современного реалистического театра Китая. Многих выдающихся мастеров китайского театра связывала личная дружба со Станиславским. Они говорили: его «система» так близка природе, что может произрастать в любом уголке земного шара». «Доброе отношение ко мне Станиславского, — писал выдающийся китайский актер Мэй Лань-фан, — воодушевляло меня и глубоко запало в душу... в будущем я

буду еще упорнее учиться у этого великого художника».

Напомним также, что ныне закрытый в Китае журнал «Сицзюй бао» («Театр») несколько лет назад писал: «Марксистско-ленинизм развивается в борьбе. То же самое относится и к искусству. Мы должны увязывать систему Станиславского с нашей собственной художественной практикой. Задача наших работников театра состоит в том, чтобы в ходе постоянной практической деятельности и борьбы развивать и обогащать эту систему». В Станиславском видели передового деятеля театральной культуры, учителя, его называли совестью современного театра.

Журнал «Хунци» все это начисто забыл. Критику системы он начинает с «развенчания» личности Станиславского, его гражданских, общественных позиций.

тому искусству, — он должен отзывать на общественные настроения, выяснять их публично, быть учителем общества».

Через всю дореволюционную деятельность Станиславского проходит мечта — создать подлинно народный театр.

Всем сердцем приняв Великую Октябрьскую революцию, Станиславский сумел пропитать ее идеями, ее духом свои новые сценические создания. Стремление «вглядеться в революционную душу народа» и воплотить ее в сценических образах стало «сверхзадачей» его режиссуры, творческим лозунгом, которым он вдохновлял актеров.

Театр получил новую миссию, — писал Станиславский, — он должен был открыть свои двери для самых широких слоев зрителей, для тех миллионов людей, которые до того вре-

ниславский — Крутицкий — вот это агитация, подлинная агитация».

Но для журнала «Хунци» достаточно уже самого факта — играл царского генерала, — чтобы бросить камень в актера.

Исходя из вульгарно-социологической, антимарксистской концепции о том, что каждый класс создает свои собственные, обслуживающие только данный класс, литературу и искусство, «Хунци» ставит под сомнение все, что было сделано великими художниками до «культурной революции» в Китае. Поэтому обращение Станиславского к отечественной и зарубежной классике рассматривается как факт безусловно отрицательный.

«Разделяясь» со Станиславским — художником и театральным деятелем, журнал приступает к его системе.

Согласно особой логике

Быть может, запрет мыслить, чувствовать и действовать «от себя» касается только представителей художественной интеллигенции, но не относится к артистам из рабочих, крестьян и солдат? Ничуть не бывало! «Артисты, вышедшие из рабочих, крестьян и солдат, — предупреждает «Хунци», — тоже должны получить новое воспитание, тут никто не составляет исключения», так как и для них остается соблазн «сумасбродного буржуазного или мелкобуржуазного «самораздумания». И тогда рабочие, крестьяне и солдаты могут попасть во власть самого дьявола». Так черным по белому написано в «Хунци».

Запугав актеров такой фантастической возможностью, журнал открывает им глаза на то, что в искусстве переживания «нечисть играет нечисть, разбойники — разбойников, хулиганы — хулиганов», а стало быть, актер, играющий дьявола, должен сам быть дьяволом.

Безапелляционному осуждению подвергаются также основополагающие принципы системы, как «сверхзадача», «зерно» роли, определяющие идею произведения, гражданские позиции художника.

Всю свою жизнь Станиславский боролся с болезнями актерской профессии: преувеличенным самомнением, честолюбием, премьерством, воспитывая в артистах скромность, сознание общественного долга и преданность высоким идеалам искусства. Это нашло выражение в его известном афоризме: «Люби искусство в себе, а не себя в искусстве». Вся жизнь Станиславского может служить наглядной иллюстрацией этого прекрасного этического принципа. Но критики его системы и тут обнаружили лишь циничную попытку «превратить артистов в лицемеров и двурушников...». По мнению «Гуанмин жибао», «любить искусство в себе» означает призыв «любить свой собственный капитал в искусстве для погони за славой, для обзаведения семьей».

Пекинские критики подходят к искусству с вульгарно-утилитарных, прагматических позиций. На практике эта ориентация обескровила и парализовала искусство, лишила его художественной образности, низвела до роли иллюстрации политических лозунгов.

Убожество «идеологического багажа» критиков из пекинской печати подтверждается и тем фактом, что они ничего не могут противопоставить системе Станиславского в своем «сверхреволюционном» искусстве. Они выставляют в качестве «истинно революционных» примеров театрального искусства так называемые «образцово-показательные» пьесы. Это семь спектаклей (пять из них в жанре пекинской музыкальной драмы и два балетных), которые были созданы в 1966 году и дальше которых дело у их автора не пошло. Все лозунги «создавать еще больше», «еще более замечательные» пьесы — а такие лозунги не раз появлялись на страницах пекинской печати и перед IX съездом КПК, и перед 20-й годовщиной КНР — повисли в воздухе. Ни к одной из этих дат не появилось ни одного нового спектакля, ни одной пьесы. Молчание китайского театра — свидетельство кризиса этого недавно еще самого популярного, самого массового в Китае искусства, свидетельство неприятия многотысячной армией театральных работников навязываемых им взглядов.

Кампания против взглядов Станиславского, которую развернула пекинская печать, направлена против основных принципов искусства социалистического реализма, против достижений театральной культуры в Советском Союзе и других социалистических странах.

Вл. ПРОКОФЬЕВ,
заслуженный деятель искусств РСФСР,
руководитель Научно-исследовательской комиссии по изучению и изданию наследия К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.

Г. КРИСТИ,
доктор искусствоведения

СТАНИСЛАВСКИЙ И ЕГО ПЕКИНСКИЕ КРИТИКИ

«Кто такой Станиславский?» — спрашивают авторы статьи и, не моргнув глазом, отвечают: «Это буржуазный реакционный «авторитет» в искусстве». Оказывается, «перепуганный» насмерть революцией 1905 года в России, он со спектаклями, воспевавшими царей и аристократию, бежал за границу.

Здесь что ни слово, то «открытые», переворачивающие историю Художественного театра с ног на голову.

В январе 1906 года Художественный театр не «бежал», а выезжал на гастроли в страны Западной Европы.

В гастрольный репертуар театра действительно была включена пьеса о русском царе, но отноду не прославлявшая русское самодержавие. Напротив, антимонархическая пьеса «Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого находилась тридцать лет под цензурным запретом.

Кроме того, в число гастрольных спектаклей входили пьесы «Дядя Ваня», «Три сестры» А. П. Чехова и «На дне» М. Горького.

Нет необходимости в тысячу первый раз объяснять, какую роль сыграло творчество Чехова и, особенно, Горького в подготовке первой русской революции. Благодаря этим спектаклям театр, возглавляемый Станиславским и Немировичем-Данченко, стал властителем дум всей мыслящей России.

Здесь уместно вспомнить, что в те годы писал о Художественном театре из эмиграции родным В. И. Ленин: «Что это за новая пьеса Чехова «Три сестры»? Видели ли ее и как нашли? Я читал отзыв в газете. Превосходно играют в «Художественно-общедоступном», — до сих пор вспоминаю с удовольствием свое посещение в прошлом году...»

«В театре немецком были раз, — хотелось бы в русский Художественный, посмотреть «На дне»...»

В этих скупых словах Ленина выражены высокая оценка деятельности Художественного театра, интерес к его репертуару.

Как передовой демократический предстал Художественный театр перед Западной Европой. Зарубежный зритель увидел в спектаклях МХТ не прославление царей и аристократов, а критику существующего строя, услышал голос прогрессивных сил России.

Что же касается лично Станиславского, то свое отношение к событиям первой русской революции он достаточно ясно выразил в речи 5 мая 1905 года на открытии филиального отделения МХТ: «В настоящее время пробуждения общественных сил в стране театр не может и не имеет права служить только чис-

мени не имели возможности пользоваться культурными удовольствиями».

В классической работе «Статистика и социология» В. И. Ленин предостерегал против легкомысленного обращения с фактами. «В области явлений общественных нет приема более несостоятельного, — писал он, — как выхватывание отдельных фактиков, игра в примеры...»

Статья «О «системе» Станиславского» в журнале «Хунци» — яркий пример, пользуясь словами Ленина, «субъективной стряпни», безответственной «игры в примеры» для оправдания «грязного дела».

Отношение Коммунистической партии к Художественному театру и к его руководителям К. С. Станиславскому и Вл. И. Немировичу-Данченко ясно сформулировал В. И. Ленин в беседе с Наркомом просвещения А. В. Луначарским: «Если есть театр, который мы должны из прошлого во что бы то ни стало спасти и сохранить, — это, конечно, Художественный театр».

Известно также, что Ленин проявлял личную заботу о Станиславском.

Таковы факты.

Рассматривая историю сценической жизни Станиславского, журнал то и дело прибегает к «статистическому методу». И вот к каким новым «открытиям» приходит: «За 51 год — с 1877 по 1928 год — Станиславский сыграл 106 ролей. Все это персонажи царских генералов, аристократии, буржуазии и мещанства. За 57 лет — с 1881 по 1938 год — он поставил 85 спектаклей, подавляющая часть из них — буржуазные, так называемые «классические» пьесы».

Действительно, Станиславский воплотил на сцене немало художественных образов, представляющих разные классы и сословия — от римского патриция Брута до русского крестьянина Митрича.

Он создал законченный образ замшелого консерватора-рутинера, генерала в отставке Крутицкого в комедии «На всякого мудреца довольно простоты». На одном из спектаклей присутствовал В. И. Ленин. Находившаяся вместе с ним в ложе актриса Н. Комаровская вспоминает, что в антракте Владимир Ильич говорил: «Станиславский — настоящий художник, он настолько перевоплотился в этого генерала, что живет его жизнью в мельчайших подробностях. Зритель не нуждается ни в каких пояснениях. Он сам видит, какой идюэт этот важный с виду чиновник».

Присутствовавшая также при этой беседе актриса О. Гзовская передает слова Владимира Ильича: «Ста-

пекинских критиков, система Станиславского «реакционна, потому что она создавалась в период реакции, наступившей после поражения революции 1905 года», и, следовательно, «является продуктом реакционной политики культурного усыпления, проводившейся царским правительством».

По мнению «Хунци», за систему не случайно ухватились «современные ревизионисты»: «Вырядив эту буржуазную «систему» в тогу теории социалистического театра, они использовали ее как орудие противодействия марксизму-ленинизму и реставрации капитализма».

Так лихо расправляется журнал с системой Станиславского. Но как тогда объяснить, что в годы реакции появилось выдающееся произведение социалистического реализма — роман М. Горького «Мать»?

Кстати напомним, что система Станиславского хотя и зародилась в годы реакции, но создавалась в течение всей жизни Станиславского и получила высшее развитие в советское время. Она формировалась в борьбе с антиреалистическими течениями, противостояла силам реакции в искусстве.

Великий художник-гуманист и его теория сценического реализма пришли не ко двору его опровергателям. Метод Станиславского, требующий от художника глубокого раскрытия правды жизни, создания полнокровных реалистических образов, идет вразрез с проводимой ныне в Китае линией авторитарного искусства, направленного на подавление и обезличивание творческой индивидуальности художника.

Вот почему в системе Станиславского пекинские критики больше всего не устраивает принцип «действовать от себя» на сцене. Он вызывает у них буквально припадок бешенства. Против него направляется главный удар. «Действовать от себя самого, — поучают авторы статьи, — значит исходить из политических интересов и художественных требований буржуазии, «...разлагать массы гнилым буржуазным индивидуализмом». «Вообразить «от себя самого» — значит предаваться фантазии о блестящей карьере и личной выгоде в ущерб интересам других».

Отрицая искусство как форму познания, критики системы Станиславского начисто перечеркивают субъективное начало в творчестве, без которого невозможно и само творчество. Для них всякое проявление индивидуальности художника — это выражение буржуазного индивидуализма, это сила, враждебная пролетарской идеологии.