

СТАНОВИЩЕ

за дисертационния труд на

Анастасия Владимирова Лютова-Господинова

„ВЪЗПИТАНИЦИТЕ НА СТУДИИТЕ КЪМ МОСКОВСКИЯ ХУДОЖЕСТВЕН ТЕАТЪР – ОСНОВОПОЛОЖНИЦИ НА НАЦИОНАЛНО ЗНАЧИМИ ПЕДАГОГИЧЕСКИ ШКОЛИ ЗА ТЕАТЪР МЕЖДУ ДВЕТЕ СВЕТОВНИ ВОЙНИ“

(Научно направление 8.4. „Театрално и филмово изкуство“)

Работата е с обем 203 страници и се състои от увод, две глави, заключение, литература, наброяваща 113 библиографски единици на български, руски, сръбски, хърватски, английски и френски език, и приложение, съдържащо 26 илюстрации (снимков материал).

Глава първа е посветена на студиите към МХТ, еволюцията и кризите в тях и на отношението на съвременниците на Станиславски към системата му; втора глава персонализира основоположниците на – както ги определя авторката – „национално значими школи за театър“, по-точно: Ричард Болеславски (в САЩ), Николай Масалитинов (в България), Юрий Ракитин (в Сърбия) и Пьотр Шаров (в Чехия и Германия). Покрай тях се обръща внимание на американския метод, представян от Лий Страсбърг, Стела Адлер и Станфорд Майснер и се коментират връзките на техния подход със системата на Станиславски на реципрочния принцип приближаване / отдалечаване.

Анастасия Лютова обръща поглед към една колкото позната, толкова и недоизяснена, по-точно премълчана и избягвана тема: влиянието на Московския художествен театър (МХТ) върху режисьорската и актьорската практика не само в професионалните трупи в Русия, но и на различни европейски сцени след първата емигрантска вълна от 20-те години на XX век нататък. Важното обаче е, че докторантката се заема с нещо по-сериозно и съществено: да проумее и ако може да изясни / да обясни феномена Станиславски. Съгласен съм, че преди да бъде харесван или оспорван, славословен или отричан, Станиславски – актьорът, режисьорът, педагогът, теоретикът – е редно да се проумее. Трудно бих могъл да определя театрите, възприели (по-често натрапено, отколкото доброволно) известната му методика, като продължители на МХТ, те са по-скоро „клонинги“ или дори „метастази“ на болшевишката идеология, изградила стратегия за подмолно влияние – чрез култура – на Запад от Русия. Всъщност тази теза,

без да е формулирана точно така, съвсем оправдано я подсказва самата дисертация. На стр. 164–165 авторката пише: „[през] 40-те и 50-те години на миналия век фигурите на Станиславски и Немирович-Данченко са превърнати в мумии, разкрасени и идеализирани, а Системата се възприема като догма, на която се основава социалистическият реализъм в театъра. Именно тази позиция смятаме за противоположна на възгледа на самия Станиславски, че неговата система е нещо живо и като такова подлежи на развитие“. Ще допълня, че този процес тръгва поне десетилетие по-рано във вече създадения Съветски съюз и се пренася извън границите му. (Кратка бележка: не е нужно, струва ми се, „системата“ да се изписва с главна буква.)

От току-що цитираното мога да направя следната асоциация. Станиславски за театъра е същото, в което е превърнат Михаил Бахтин за литературната наука – едва ли не всичко произлиза от негови / техни идеи, опити, позиции, представяни като свършено оригинални, нови и независими, сякаш нито преди, нито след него / тях в театъра и литературата се е случвало каквото и да било. И мен това силно ме смущава и безпокои – има ли все пак изход от „клопката“ на Станиславски? Клопка, която още Чехов усеща и среща която се възпротивява категорично, независимо от нулевия ефект на възраженията му и тогава, и по-късно. Станиславски се оказва „удобният“ театрал, той е провъзгласен за и употребен като флагман на меката политика на СССР в Европа и САЩ, без сам да участва в подобни акции. Ако перифразирам известния афоризъм, че Маркс няма нищо общо с марксизма, а Фройд – с фройдизма, спокойно мога да кажа, че разпространяван, наложен и възприет у нас по познатия ни начин, Станиславски няма нищо общо със системата (си). Остава същият въпрос: има ли изход? В САЩ поне е изнамерена алтернатива – Холивуд, където методологията на Константин Сергеевич не работи. По-тревожното е друго: че репертоарът на МХТ (съставян на случаен принцип и с немалко разногласия между Станиславски и Немирович-Данченко с изключение на писаните специално за тях пиеси от Чехов и Горки) по-късно е пренесен от актьорите емигранти и е използван включително у нас като матрица за препоръчително и позволено. Ако нещо е играно от тях, тук не среща съпротива. Но на строга цензура се подлагат текстове извън този – да признаем, силно ограничен – драматургичен корпус. МХТ се оказва нещо като регулатор на репертоара на театрите извън СССР, които са облъчени от неговата сугестия – театрална инвазия.

Бих полемизирал с тезата на дисертацията така: остава ли системата на Станиславски система на Станиславски, когато я прилага друг субект извън породилото я пространство? Какво е влиянието на този практикуващ я субект върху самата нея,

изхождайки от собствения си опит? В текста почти не се говори как е посрещната тази теория при нейното възникване – безпроблемно или със съпротива? И какво се случва в българския театър след преноса ѝ у нас? И друг съществен аспект. Още в увода, на стр. 6., Лютова казва: „Впоследствие възпитаниците на тези студии се разпръсват по целия свят и разпространяват идеите и модела на МХТ“. Въпросът ми е: по своя инициатива ли се разпръсват, или са принудени да напуснат Русия? Каква част от опита си пренасят, това тяхна съзнателна мисия ли е, или се опитват да се адаптират към приемащата ги страна, защото на практика не са поканени, а са емигранти? И създава ли се у нас такава студия-лаборатория-школа или поне нейно подобие? (Без да въвличам дисертантката в подобно заключение, не мога да премълча личното си становище, че установяването у нас на най-проблематичния МХТ-овец, Н. О. Масалитинов, е пълно нещастие с дълготрайни последици за родния ни театър.)

Въпрос и към още едно твърдение, изречено в началото (стр. 7): „Ако системата на Станиславски до ден днешен поражда редица въпроси и във връзка с нея възникват множество феномени, това доказва нейната функционалност“. Кои са тези феномени? Питам от любопитство, а и защото установявам как в процеса на писане дисертантката, заявяваща в началото съвсем правомерна дистанцираност, все по-опасно се пристрастява към обекта на работата си и стига до крайни заключения, сравнявайки системата на Станиславски с таблицата на Менделеев, тоест открива в нея вътрешна абстрактност и незапълнен потенциал, а не изчерпаност. („Точно така днес говорим за периодичната таблица на химичните елементи, имайки предвид сегашното ѝ състояние, а не само онези данни, достъпни по времето на Менделеев“, стр. 9.) Ако казаното е вярно, защо в такъв случай твърде много знакови (включително български) режисьори от последната четвърт на XX век до днес по-скоро са склонни да оспорват и да се разграничават от Станиславски, отколкото да се идентифицират с него?

Накрая съвсем отговорно твърдя, че неизчерпан потенциал крие не толкова наследството на Станиславски, колкото дисертационният труд на Анастасия Лютова и в тази връзка формулирам седем въпроса за по-нататъшен размисъл.

1. Самият Станиславски пише ли съчиненията си със съзнанието, че създава система?
2. Защо Станиславски никога не успява да се синхронизира с А. П. Чехов? (Чехов, поставян според системата, и днес, както и тогава, е анахронизъм.)
3. Доколко е необходима (глобална) учебникарска методика при подготовката на актьора? (На Лорънс Оливие школа не му трябва.)

4. Вярно ли е, че никой и никъде другаде не създава методика? Как тогава да мислим за Питър Брук, Йежи Гротовски, Джорджо Стрелер...?

5. Как след тази първа офанзива, уж лутайки се, МХТ-овците търсят място за изява навън, пък се опитват да повлияят на приемащия ги театър и какво е равнището на сценичното изкуство в Европа, че всички ликуват от появата им? Доколко това е вярно?

6. Как така в западните столици никой не отбелязва езиковата бариера на руските спектакли?

7. Каква точно следа оставя Масалитинов у нас, освен че надъхва Йовков да пише пиеси, без да си дава сметка, че Йовков няма драматургично мислене? („Той изиграваше пред нас всяка роля от начало до край, с всичките ѝ особености и нюанси“, спомня си актрисата Олга Кирчева.“, стр. 107. Смятам, че посоченият пример от днешна гледна точка е показателен за това, което не трябва да прави един режисьор.)

В случай, че този текст се публикува, нека бъде прецизирано, че „Работа актера над собой“ не е издадена за първи път през 1954 г., както се твърди на стр. 7, а през 1938 г.; Григорий Владимирович Кристи е автор на предговора към том 4 на Събраните съчинения на Константин Станиславски от 1957 г.

Две кратки допълнения към библиографията:

1. Русско-болгарские театральные связи. Сборник сатей и материалов. Ленинград 1979. (В сборника са поместени статиите на Надежда Тихова „Н. О. Масалитинов и българският театър“ и на Александр Борисович Альтшуллер „Български актьори в руската театрална школа“.)

2. Жидков, Владимир Сергеевич. Театр и власть 1917–1927. От свободи до „осознанной необходимости“. Москва 2003.

На основание на казаното смятам, че избраната тема е оригинална, приносна, задълбочено разработена и вешо аргументирана и препоръчвам на уважаемото Научно жури да присъди на Анастасия Владимирова Лютова-Господинова научната и образователна степен „доктор“.

19 септември 2025 г.

Проф. дфн Людмил Димитров