**Константин Станиславский**

Михаил Золотоносов

**Старая крепость**

Сколько его свергали и опровергали, но чем быстрее бежали от него вперед, тем быстрее приближались к нему же. Поэтому писать об этой старой крепости не только странно, но и трудно, а трудность связана еще и с тем, что подобных личностей среди режиссеров и актеров уже давно нет и просто не на что указать как на аналог, чтобы неофиту могло быть понятно, о чем, собственно, идет речь.

Давно нет тех, кто любит искусство в себе, а не себя в искусстве. Давно нет экспериментаторов. К тому же, кто только не писал о Станиславском! От легендарного Павла Маркова (Миша Панин в "Театральном романе" М. Булгакова) и самого Михал Афанасьича до Виктора Некрасова, оставившего документальное свидетельство середины июня 1938 г.: "В углу дивана, глубоко погрузившись в его мякоть, сидит длинноногий человек в ботах. Сквозь большие круглые стекла пенсне с тесемкой на нас смотрят маленькие, слегка иронические глаза. Лицо малоприветливое".

Он уже давно никого не любит, потому что ненавидит эпоху, в которую ему довелось жить, которая загнала его в тупик, лишила веры в людей, сделала подозрительным, а еще потому, что чувствует близость конца: сердце работает плохо, крови поступает мало, жить бедному Константину Сергеевичу оставалось полтора месяца.

**За детство счастливое наше...**

Он был из богатого и образованного купеческого сословия, из его высшего круга, поэтому звучная фамилия "Станиславский" не могла быть его настоящей фамилией. Это был сценический псевдоним, который Константин Сергеевич Алексеев (5.1.1863 - 7.8.1938) взял позже, в 1885 г. Его семья находилась в родстве с коллекционерами братьями Третьяковыми и с Саввой Мамонтовым, создателем частной русской оперы. "Мой отец, Сергей Владимирович Алексеев, чистокровный русский и москвич, был фабрикантом и промышленником. Моя мать, Елизавета Васильевна Алексеева, по отцу русская, а по матери француженка, была дочерью известной в свое время парижской артистки Варлей..." ("Моя жизнь в искусстве").

Это была счастливая и богатая семья. Деньги в этой среде не считали, образование детей началось дома, где родители устроили "целую гимназию". Впрочем, с 13 лет Константин учился в гимназии, но из нее, по собственному признанию, не вынес ничего. Как почти все будущие артисты, он учился без удовольствия, по инерции, а источником духовного развития назвал впоследствии Малый театр, избаловавший расточительным богатством талантов.

Параллельно пошли любительские спектакли (первое выступление на домашней сцене состоялось в 1877 г.), и примечательно, что из биографической книги "Моя жизнь в искусстве" читатель даже не узнает, что после гимназии Алексеев поступил и закончил Лазаревский институт и начал службу в семейной фирме. Культурно незначимые события из автобиографии исключены.

Зато подробно описывается, что сначала папа построил в подмосковном имении новое здание с большой залой для любительских спектаклей, а потом, "увлекшись нашей театральной деятельностью, построил нам и в Москве великолепный театральный зал". Хорошо иметь богатого папу!

Постепенно вокруг Константина сформировался кружок любителей, названный "Алексеевским", в котором ставились комедии, оперетты и водевили. Сам же Константин отдавал предпочтение характерным персонажам, ставил спектакли наряду с братом и сестрой, любил успех у зрителей и у женщин, наслаждался перевоплощением. Юные силы были в избытке.

**Ампутация и потрошение**

Артистическое отрочество кончилось в 1888 г. после встречи с режиссером Федотовым, мужем знаменитой артистки Гликерии Федотовой. Я не думаю, что дело было настолько в самом Федотове, хотя, конечно, первая встреча с профессиональным режиссером не могла не произвести впечатление на любителя. Скорее всего, Станиславский сам подошел к тому, что сейчас можно назвать комплексным пониманием театра: совместно с коллегами, в том числе с Федотовым, Станиславский разработал проект Московского общества искусства и литературы, вложив туда и значительные личные средства - 25 или 30 тысяч рублей.

Здесь состоялось "второе рождение": "По-видимому, в артистической области я оставался все прежним безвкусным копировщиком. Федотов и Соллогуб начали надо мной производить операцию: и ампутацию, и потрошение, и выщелачивание театральной гнили, которая все еще держалась в тайниках. Они задали мне такую взбучку, которую я во весь свой век не забуду. Они меня так высмеяли и, как дважды два четыре, доказали отсталость, несостоятельность и пошлость моего тогдашнего вкуса, что я сначала смолк, потом устыдился, наконец почувствовал полное свое ничтожество и -- точно опустел внутри. Старое не годится, а ничего нового нет".

По окончании артистического отрочества в 1889 г. он женился на Маше Перевощиковой (на сцене Лилиной). В 1891 г. рождается дочь Кира, в 1894 г. - сын Игорь.

Общество искусства и литературы просуществовало 10 лет, Станиславский сыграл в нем 34 роли, поставил 16 спектаклей. Это и была его школа игры и непрестанного самоанализа, ремесленный опыт и попытки создать спектакль как сознательно выстраиваемый режиссером сценический процесс, внутри которого режиссер может предложить актеру играть поверхностно, водевильно, а может, если того требует художественная задача, "заставить чувство выбраться из своих тайников".

Это был десятилетний разбег перед основанием Художественно-общедоступного театра. Именно к этому времени относится рефлексия по поводу нового типа театра - режиссерского: в 1890 г. в Россию приехала на гастроли труппа герцога Мейнингенского с режиссером Кронеком во главе. Станиславского удивила возможность решения художественных задач внеактерскими, постановочными средствами, с помощью мизансцен, сценографии.

Однако "режиссерские выдумки" Кронека только обострили уже готовое ощущение Станиславского, что как средство выразительности актер никуда не годится. Не владея в нужной мере техникой игры, ее различными технологиями и приемами, потребность в которых вызвана особенностями драматургии, он не может быть элементом спектакля наравне с бутафорией, светом, музыкой, не может выполнять задачи, поставленные режиссером.

Фактически понимание этого обстоятельства, приблизительно датируемое 1890-1895 гг., и являлось рождением того режиссерского театра, который развился в следующем ХХ веке: режиссер нужен не просто для того, чтобы назначить актеров на роли ("развести") и следить за тем, чтобы текст был произнесен, а для специфической режиссерской игры всеми формообразующими компонентами спектакля, в первую очередь, актерами. Которые уже играют не так, как могут, а в соответствии с требованием режиссера.

**Художественный театр. Первое двадцатилетие**

Общая неудовлетворенность состоянием актерской техники нарастала. Это был специфически новый взгляд: на актера Станиславский смотрит извне. Он думает и пишет об "искусстве переживания", позволяющем актеру психологически глубоко и тонко ощущать чувства и мысли персонажа на сцене, делая переживаемое внутри заметным зрителю. Взамен штампов он хочет от актера специфического "подлинного переживания" на сцене, включения того психофизического аппарата, которым актер пользуется в жизни как любой человек. Надо снять зажимы, уничтожающие все чувства на сцене, и тогда откроется душа персонажа.

Встретившись с Вл.И. Немировичем-Данченко, Станиславский отваживается на создание своего театра. Художественно-общедоступный театр открылся 14 октября 1898 г. спектаклем "Царь Федор Иоаннович" (Станиславский играл князя Ивана Петровича Шуйского). В задачу театра входила глобальная театральная реформа, затрагивавшая режиссуру, актерскую игру, сценографию, все постановочные компоненты, особый подбор драматургии, воспитание актеров. В почти сорокалетней работе в театре проявились весь его максимализм, все недовольство актерскими штампами и постоянная установка на новизну.

"Чайка", "Дядя Ваня", "Три сестры", "Вишневый сад", "Мещане", "На дне", "Доктор Штокман", "Жизнь человека", "Месяц в деревне"... Новаторство и поиски во всем. "Режиссерская фантазия Станиславского не знала границ: из десяти выдумок восемь от отменял сам, девятую - по совету Немировича-Данченко и только десятая оставалась на сцене" (А. Серебров).

И непрерывные эксперименты: студия на Поварской при МХТ (1905), во главе которой был поставлен Всеволод Мейерхольд (начинавший в МХТ как актер на амплуа неврастеника, каковым он был и на самом деле) для поисков новых театральных форм, Первая студия - тоже для экспериментов, которые трудно было проводить в театре, ибо актеры любят успех, а не поиск нового; приглашение Г. Крэга для постановки "Гамлета". В 1900-е -1910-е гг. начинает формироваться "система Станиславского".

**Переживание и представление**

Одна из главных идей Станиславского заключалась в том, что есть три технологии актерской игры: ремесло, "переживание" и "представление" (кавычки означают, что слова эти наделены нетривиальным смыслом).

Ремесло основано на пользовании готовыми штампами, по которым зритель может однозначно понять, какие эмоции имеет в виду (но не переживает) актер.

Искусство представления основано на том, что в процессе длительных репетиций актер испытывает подлинные переживания, которые автоматически создают форму проявления этих переживаний, но на самом спектакле актер эти чувства не испытывает, а только воспроизводит форму, готовый внешний рисунок роли.

Наконец, в искусстве переживания актер и на сцене, на самом спектакле испытывает подлинные переживания, не такие, как в жизни, но все равно подлинные, и это рождает жизнь образа на сцене, насыщенную деталями столь интересными и тонкими, какие никогда не удержатся при повторении закрепленного рисунка в искусстве представления. Здесь нет демонстрации результатов творчества, а есть сам импровизационный процесс и поток живого человеческого чувства, направленного от актера к зрителю.

Станиславский проблематизировал игру актера, превратил ее из органического свойства в художественное средство, материализовав в актерской игре две философские модели. Первая основана на том, что жизнь, помимо игры, пуста и хаотична, и только искусство игры, красивая форма "оплотняет" хаос. "Ему нужно играть, без этого он задыхается, как пустое место без содержания; как платье, которое ни на кого не одето... Актер не индивидуализирован. Вот его сущность" (В.В. Розанов, 1914).

Вторая модель исходит из переполненности жизненным материалом, из ощущения "избытка своей души над... своим лицом, своей судьбой, своей жизнью" (Ф.А. Степун, 1923). Две противоположные философские модели требуют различных актерских технологий, и именно Станиславский дал толчок к их формированию.

Неверно утверждать, что Станиславский вовсе отрицал "представление". Главным в его открытии было понимание "представления" и "переживания" как равноправных способов, технологий актерской игры, функционально связанных с режиссерской задачей. Иногда требуется одно, иногда - другое. Иначе говоря, историческая заслуга Станиславского заключена в рефлексии по поводу способа актерской игры, каковая до него понималась как нечто "отприродное", жестко человеку данное.

Именно Станиславский известен и как теоретик, и как практик, добившийся преодоления "даров природы". Именно от Станиславского идет превращение способа существования на сцене в гибкое средство художественного моделирования. Теперь это аксиома, хотя по-прежнему доминирует ремесло, а трудности, к которым зовет Станиславский, мало кем востребуются. Честно говоря, Станиславский был гений, и система его для гениев. Людям масштаба помельче казалось, что он Моцарт, который хочет стать Сальери.

От толчка, сделанного Станиславским, возникли и креолизованные техники. Задается внешний рисунок роли, но при этом актеру предлагается либо "оправдать" форму ("пережитой гротеск"), либо частью своих выразительных средств обнаруживать переживание, не совпадающее по смыслу с заданным рисунком.

Упражнения на "пережитой гротеск" любил Михаил Чехов (сесть на корточки на стол, поставить на голову чернильницу, оправдать эту позу и объясниться в любви). Эксперименты по несовпадению (выражение глаз и интонации противоречат остальной мимике и жестам) ставил на Марлоне Брандо в 1940-е годы Ли Страсберг, этим виртуозно владел Аркадий Райкин, на этом был построен целый спектакль БДТ - "История лошади" с Евгением Лебедевым в главной роли.

Во второй половине ХХ века возникает заданная идеями Станиславского технология "актер играет актера, который играет роль", хотя элементы ее можно уловить еще в поставленном Станиславским "Ревизоре" с М. Чеховым-Хлестаковым. Именно в расчете на эту структуру написана, например, пьеса "Марат/Сад" (1965) Петера Вайса.

В то же время практически все эксперименты Ежи Гротовского, в том числе задание актеру "выполнять движение души с помощью своего организма" и проект "Искусства начинающего" (1980-е), вытекают из той рефлексии по поводу актерского каботинажа, которую когда-то предпринял Станиславский. Он действительно обеспечил театр будущего запасом идей и техник.

**Двадцатилетие второе и последнее**

К 1917 г. МХТ подошел как самый крупный в художественном отношении театр России. Слава всемирная, актеры знаменитые, режиссер Станиславский гениальный.

После октябрьского переворота театр едва не закрылся. Спектакли бесплатные, билеты не продаются, а распределяются, пресса хулиганская, бывший неврастеник Мейерхольд стал комиссаром и ходит с кобурой... "Пришлось начать с самого начала, учить первобытного в отношении искусства зрителя сидеть тихо, не разговаривать, садиться вовремя, не курить, не грызть орехов, снимать шляпы, не приносить закусок и не есть их в зрительном зале" ("Моя жизнь в искусстве").

К тому же, в 1919 г. группа артистов МХТ во главе с О.Л. Книппер и В.И. Качаловым выехала на гастроли в Харьков и очутилась на территории, занятой Деникиным, откуда благополучно эмигрировала. Оставшаяся в Москве часть труппы сохранялась большевиками в качестве заложников. Однако в 1922 г. "качаловцы" вернулись, и тогда в сентябре 1922 г. на гастроли по Европе и Америке отправился весь МХТ.

Стоит вспомнить, что именно в это время на пароходе в Европу выслали русских философов и других недовольных. Почти в это же время уехал и МХТ. Гастроли продлились по август 1924 г.: театр не хотел возвращаться, большевиков и революцию все не любили.

Однако в итоге МХТ вернулся. Показалось, что еда есть, а раз так, то и жизнь налаживается (нэп!). Думали, что все образуется, как говаривал лакей Стивы Облонского, на которого накричала жена. Никто же не понимал, что революция - это похуже, чем жена застала с любовницей.

Первой громкой премьерой после возвращения стало "Горячее сердце", затем "Дни Турбиных" (1926) по пьесе Булгакова, которая по недоразумению все еще считается чуть ли не "белогвардейской" пьесой. На самом деле это была классическая сменовеховская штука, которая в политическом контексте тех лет воспринималась как знак готовности сменить вехи, отказаться от своего прошлого и принять новую власть, напропалую обманывая себя тем, что большевики - не худший для России вариант и что они сохранят вечную и великую Россию.

Для театра и Станиславского, фамилии которого на афише не было, это был своего рода первый акт капитуляции. Его закреплением стали "Бронепоезд 14-69" (1927) и "Бег" (1928), с которым театр подошел к "году великого перелома".

Именно с этого времени начинается легендарная вражда Станиславского и Немировича, смешно описанная Булгаковым. Станиславскому выпускать спектакли уже неинтересно, ибо он не может подчиняться цензуре и конъюнктуре, хотя противостоять открыто, конечно, боится (воспитан в традициях подчинения власти). Немирович же тянет весь воз, ибо он прагматик и филистер, вписавшийся в интерьер сталинской Москвы. И быть "статским генералом" ему нравится.

Станиславский убежал в эксперименты, он словно заставил себя впасть в детство, "выграться" в него, чтобы только отстали; у него личный врач, личный шофер, он ежегодно лечится за границей, он живет в роскошном доме на улице, названной в его честь, глубоко погруженный в "мякоть дивана" и в свои раздумья о природе актерской игры и "линии физических действий" и при этом делает вид, что ничего не понимает в происходящем. А Немирович, после долгих раздумий вернувшийся в 1929 г. в Москву из США (тоже не хотел возвращаться), оказывается полновластным хозяином театра, политическим приспособленцем и большим циником.

Положение ужасное, поистине трагическое. Ибо Сталин оказывает МХАТу неслыханное покровительство, превращает театр в придворный и в СССР главный. МХАТ СССР им. М. Горького оказывается вне критики, его основатели канонизированы, актеры обласканы, "система Станиславского" обязательна для всех, как уголовный кодекс. Ответ МХАТа - глубокое верноподданничество, игра в искреннюю любовь по системе одного из своих основателей.

Ставятся жуткие советские пьесы, проводятся страшные собрания, на которых нужно словесно соучаствовать в преступлениях режима. В годы "большого террора" "не было, кажется, ни одной политической акции или процесса, ни одного административного решения, касающегося судьбы того или иного художника или спектакля, которое не было бы обеспечено "единодушной" поддержкой мхатовцев" (А. Смелянский). Деморализация полная и окончательная, распад тонкого "искусства переживания" необратимый.

Так испачкав душу, кощунственно играть Чехова, и все это понимают. Первый - Станиславский. Он осознает, что его детище изнасиловано и убито, что души его актеров переломаны, а сам он - заложник ситуации. Остается одно - тихо работать с небольшой группой актеров над этюдами, стараться поменьше испачкаться и умереть достойно.