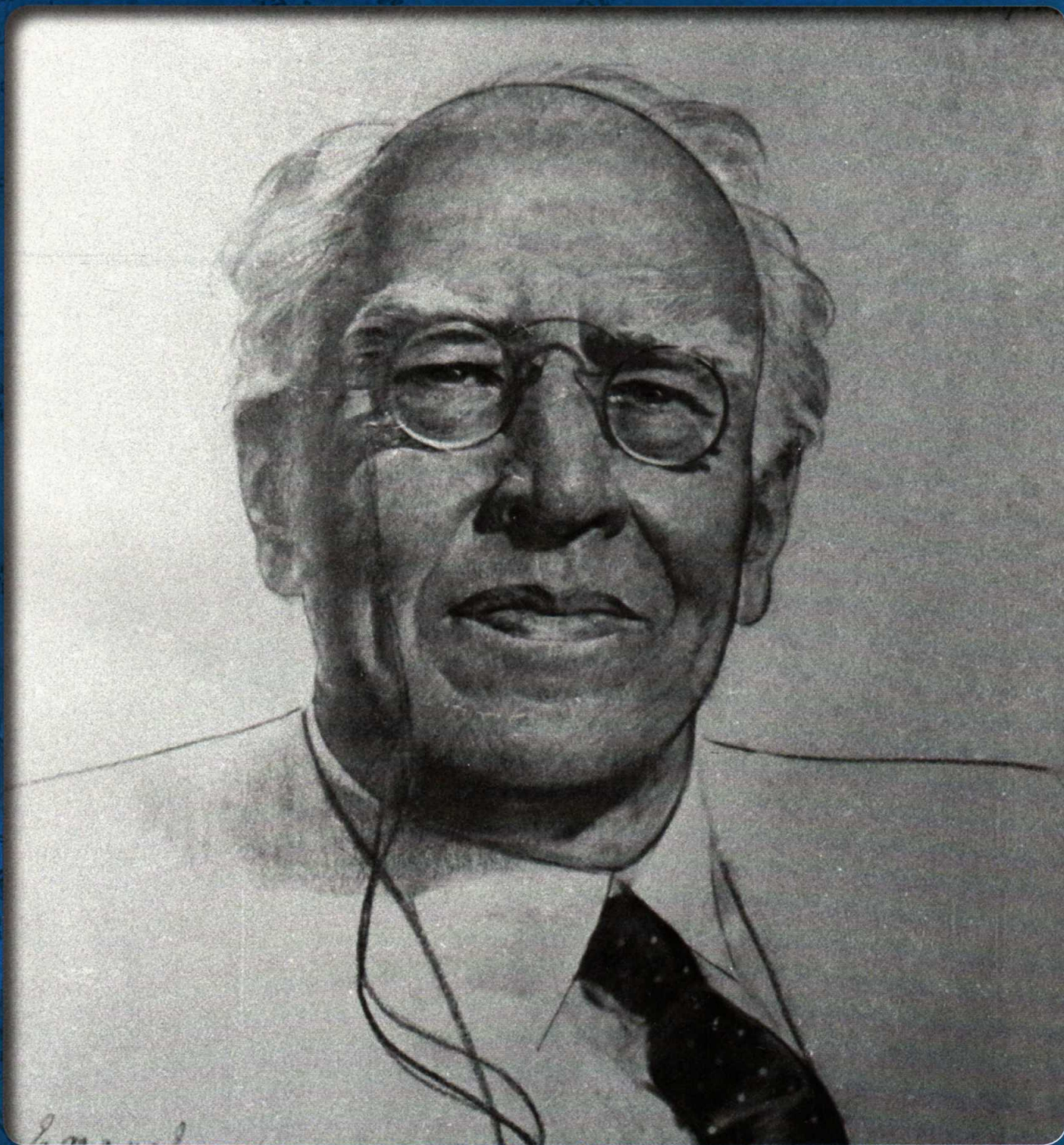


ЕЖЕНЕДЕЛЬНОЕ ИЗДАНИЕ

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЦЕНА 69 руб., 10.90 грн., 4900 бел. руб., 250 тенге

100 НАША ИСТОРИЯ ВЕЛИКИХ ИМЕН

10



КОНСТАНТИН СТАНИСЛАВСКИЙ

DeAGOSTINI

100 НАША ИСТОРИЯ ВЕЛИКИХ ИМЕН

«Наша история. 100 великих имен»
Выпуск №10, 2010
Выходит раз в неделю

РОССИЯ

Издатель и учредитель: ООО «Де Агостини», Россия
Юридический адрес: 105066, г. Москва, ул. Александра
Лукьянова, д. 3, стр. 1

Письма читателей по данному адресу не принимаются.

www.deagostini.ru

Генеральный директор: Николаос Скилакис
Главный редактор: Анастасия Жаркова
Финансовый директор: Наталия Василенко
Коммерческий директор: Александр Якутов
Менеджер по маркетингу: Юлия Лапшина
Менеджер по продукту: Михаил Ткачук

Свидетельство о регистрации средства массовой информации в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор) ПИ № ФС77-36786 от 3 июля 2009 г.

Для заказа пропущенных номеров и по всем вопросам, касающимся информации о коллекции, обращайтесь по телефону **бесплатной «горячей линии» в России:**

8-800-200-02-01

Адрес для писем читателей: Россия, 170100, г. Тверь, Почтамт, а/я 245, «Де Агостини», «Наша история. 100 великих имен». Пожалуйста, указывайте в письмах свои контактные данные для обратной связи (телефон или e-mail).
Распространение: ЗАО «ИД Бурда»

УКРАИНА

Издатель и учредитель: ООО «Де Агостини Пабблишинг», Украина
Юридический адрес: 04107, г. Киев, ул. Лукьяновская, д. 11
Генеральный директор: Екатерина Клименко

Свидетельство о государственной регистрации печатного СМИ Министерства юстиции Украины
КВ № 15613-4085Р от 08.09.2009 г.

Для заказа пропущенных номеров и по всем вопросам, касающимся информации о коллекции, обращайтесь по телефону **бесплатной «горячей линии» в Украине:**

8-800-500-8-400

Адрес для писем читателей: Украина, 01033, г. Киев, а/я «Де Агостини», «Наша история. 100 великих имен»
Украина, 01033, м. Київ, а/с «Де Агостіні»

БЕЛАРУСЬ

Импортер и дистрибьютор в РБ:
ООО «РЭМ-ИНФО», г. Минск, пер. Козлова, д. 7г,
тел.: (017) 297-92-75

Адрес для писем читателей: Республика Беларусь,
220037, г. Минск, а/я 221, ООО «РЭМ-ИНФО»,
«Де Агостини», «Наша история. 100 великих имен»

КАЗАХСТАН

Распространение: ТОО «КГП «Бурда-Алатау Пресс»

Рекомендуемая цена: 69 руб., 10,90 грн., 4900 бел. руб.,
250 тенге

Издатель оставляет за собой право увеличить рекомендуемую цену выпусков.
Издатель оставляет за собой право изменять последовательность номеров и их содержание.

Печать: ООО «Компания Юнивест Маркетинг»,
08500, Украина, Киевская область, г. Фастов,
ул. Полиграфическая, 10

Тираж: 300 000 экз.

© ООО «Де Агостини» 2010

Текст: Александр Журавель

ISSN 2076-7137

В НОМЕРЕ

ПРОЛОГ 4

ЖИЗНЬ И ЭПОХА 6

Реформатор театрального искусства
Весь в бабушку?

Творческие метания

Рождение Художественного театра

Появление знаменитой «системы»

В революционную эпоху

Международное признание

Последствие

ВЫДАЮЩИЕСЯ СОБЫТИЯ 20

«Система Станиславского»

ИСТОРИЧЕСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ 24

На перепутье театральных дорог

ИТОГИ 28

Станиславский и театр XX века

Константин Станиславский (1863–1938)

«Любите искусство в себе,
а не себя в искусстве»

Иллюстрации предоставлены:

Передняя обложка: РИА «Новости»; 3: РИА «Новости»; 6: (все) РИА «Новости»; 7: (верх) РИА «Новости», (низ) EastNews/Fine Art; 8/9: (все) РИА «Новости»; 10: (верх) EastNews/Fine Art, (низ) © М. В. Золотарев, частный фотоархив, Черногоровка; 11: (все) РИА «Новости»; 12: (верх, обе) РИА «Новости», (низ) © М. В. Золотарев, частный фотоархив, Черногоровка; 13/14: (все) РИА «Новости»; 15: (верх) EastNews/АКГ, (низ, лев) РИА «Новости», (низ, прав) © Retro/Фотобанк Лори; 16: (верх) РИА «Новости», (низ) EastNews/АКГ; 17: (все) РИА «Новости»; 18: (верх) Агентство «Фото ИТАР-ТАСС», (низ) EastNews/АКГ; 19: (верх, обе) РИА «Новости», (низ) Агентство «Фото ИТАР-ТАСС»; 20/21: (на развороте) EastNews/АКГ; 21: (все) РИА «Новости»; 22: (верх) EastNews/Fine Art, (низ, обе) РИА «Новости»; 23: (все) РИА «Новости»; 24: РИА «Новости»; 25: (верх) Агентство «Фото ИТАР-ТАСС», (низ) Архив изображений ДеА; 26: (верх) © М. В. Золотарев, частный фотоархив, Черногоровка, (низ) РИА «Новости»; 27: (все) РИА «Новости»; 28: © Дмитрий Неумоин/Фотобанк Лори; 28/29: (на развороте) РИА «Новости»; 29: (все) РИА «Новости»; 30: (верх) РГКФД/Агентство «Фото ИТАР-ТАСС», (низ, лев) Getty Images, (низ, прав) © Борис Кавашкин/Агентство «Фото ИТАР-ТАСС»; 31: (верх) Агентство «Фото ИТАР-ТАСС» (центр) РИА «Новости», (низ) Архив изображений ДеА; задняя обложка: EastNews/Fine Art.



КОНСТАНТИН СТАНИСЛАВСКИЙ

Творец современного театра

Театр в прошлые века — при отсутствии радио, телевидения, Интернета — играл бóльшую роль в жизни людей, нежели ныне. Наряду с цирком это был самый демократичный вид искусства.

В конце XIX века два энтузиаста — Константин Станиславский и Владимир Немирович-Данченко — решились посягнуть на устаревшие традиции и в корне — снизу доверху — изменить сами подходы к организации театрального дела. Плодом их труда стал Московский Художественный театр, поразивший зрителей свежими, оригинальными постановками. Удивляла и простая, но убедительная актерская игра, и необычная режиссура.

Постепенно в дуэте основателей Художественного театра ведущую роль занял Константин Станиславский, не только применивший на практике, но и давший теоретическое обоснование новой системе подготовки актеров, получившей его имя.

В XX веке система Станиславского получила всемирное признание как наиболее эффективный способ работы с актерами.

ХРОНОЛОГИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА

- 1863 → Рождение в Москве Константина Сергеевича Алексеева (Станиславского).
- 1877 → Актерский дебют Константина Алексеева в семейном самодеятельном театре.
- 1881 → Константин Алексеев, не доучившись, оставляет Лазаревский институт восточных языков и начинает работать на фабрике своего отца.
- 1884 → Константин Алексеев принимает сценический псевдоним «Станиславский».
- 1885 → Станиславский играет в спектаклях самодеятельного театра, созданного А. Ф. Федотовым.
- 1886 → Станиславский становится одним из директоров Русского музыкального общества и Московской консерватории.
- 1887 → Постановка оперетты «Микадо», последнего спектакля Алексеевского кружка.
- 1888 → При материальном содействии Станиславского создается «Общество искусства и литературы».
- 1889 → Женитьба Станиславского на Марии Петровне Перевощиковой (Лилиной).
- 1891 → Станиславский ставит свой первый спектакль — комедию Л. Н. Толстого «Плоды просвещения».
- 1893 → Смерть отца, Сергея Владимировича Алексеева.
- 1897 → Константин Станиславский и Владимир Немирович-Данченко принимают решение о создании нового театра.
- 1898 → Открытие Художественно-общедоступного театра. Главными событиями сезона становятся поставленные Станиславским и Немировичем-Данченко пьесы «Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого и «Чайка» А. П. Чехова.
- 1902 → Художественный театр, начав сезон в новом здании в Камергерском переулке, показывает публике пьесы Максима Горького «Мещане» и «На дне».
- 1904 → Станиславский и Немирович-Данченко ставят «Вишневый сад», последнюю пьесу А. П. Чехова. Смерть писателя в немецком городе Баденвейлере.
- 1905 → Начало первой русской революции. Смерть мецената Саввы Морозова.
- 1906 → Гастроли Художественного театра в Германии и Австро-Венгрии.
- 1911 → Станиславский формулирует основные положения своей системы подготовки актеров. Творческий кризис в Художественном театре.
- 1912 → Создание Первой студии Художественного театра во главе с Леопольдом Сулержицким.
- 1917 → Революция в России. Станиславский отказывается от актерской деятельности, соглашаясь лишь исполнять роли старого репертуара.
- 1919 → Раскол труппы Художественного театра, получившего статус академического.
- 1921 → Актеры Второй студии становятся членами МХАТа. Постановка гоголевского «Ревизора».
- 1922 → Воссоединение труппы Художественного театра. Художественный театр во главе со Станиславским отправляется в гастрольную поездку по Европе и США.
- 1924 → Художественный театр после успешных гастролей возвращается в Советский Союз. В США выходит в свет первое издание книги Станиславского «Моя жизнь в искусстве».
- 1926 → Постановка во МХАТе пьесы Михаила Булгакова «Дни Турбиных».
- 1928 → Станиславский после сердечного приступа полностью прекращает актерскую деятельность.
- 1935 → Станиславский открывает Оперно-драматическую студию.
- 1936 → Станиславский первым получает звание народного артиста СССР.
- 1938 → Смерть Константина Сергеевича Станиславского. Выход в свет его книги «Работа актера над собой в творческом процессе переживания».

РЕФОРМАТОР ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Актер-любитель Станиславский в сотрудничестве с драматургом Немировичем-Данченко создали в 1898 году Художественный театр, быстро ставший законодателем театральных мод. Со временем «мода» превратилась в традицию.

ВЕСЬ В БАБУШКУ?

Семья

Константин Сергеевич Алексеев, получивший широкую известность под сценическим псевдонимом «Станиславский», родился 5 (17) января 1863 года в Москве, в семье Сергея Владимировича Алексеева, одного из богатейших промышленников России. Тот владел золотоканительной фабрикой, на которой создавалось золотое шитье для штатских и военных мундиров, а также занимался ткацким производством.

Мать Елизавета Васильевна была дочерью Василия Абрамовича Яковлева, на финских каменоломнях которого добывался гранит для Исаакиевского собора и Александровского столпа. С детства мальчик жил в обстановке роскоши, и, не случайно, в своих воспоминаниях Станиславский утверждал, что «в шестидесятых и семидесятых годах Москва и Петербург танцевали». Иными словами, он запомнил именно это о переломном периоде истории России, начавшемся отменой крепостного права, когда прои-

зошло обнищание значительной части населения страны: для русских фабрикантов этот период был временем приобщения к дворянской культуре.

Гимназические мучения

Многочисленные дети Алексеевых — всего их было десять, но один мальчик умер во младенчестве — имели целый штат гувернеров, немцев и французов и долгое время обучались на дому. Только после выхода в 1874 году указа о введении всеобщей воинской повинности Алексеевы, чтобы в будущем избежать призыва мальчиков на военную службу рядовыми, отдали 13-летнего Володю и 11-летнего Костю в гимназию. При этом, как оказалось, домашняя подготовка велась довольно плохо, а потому нашему герою пришлось начинать учебу в первом, а не в третьем классе. Учился он довольно по-



Родители Константина Алексеева (Станиславского). Елизавета Васильевна — дочь петербургского промышленника Василия Яковлева и актрисы Мари Варлей. Сергей Владимирович, свободно владевший немецким и французским языками, был известным в Москве благотворителем.

средственно, и причиной во многом являлась не лень подростка, а бестолковое обучение: в гимназии преподавали несколько учителей-иностранцев, плохо знавших русский язык, но требовавших при этом от детей выучивать наизусть огромные куски из греческих, латинских, немецких и французских текстов. В 1878 году мальчиков перевели в Лазаревский институт иностранных языков, начальные восемь классов которого соответствовали гимназии. Там учеба была поставлена лучше, но тем не менее дела Константина обстояли далеко не блестяще. В конце концов, он в 1881 году покинул это учебное заведение.

Причина состояла в отсутствии у Константина Алексеева терпения и усидчивости, без чего преуспеть в языках невозможно.

Дом на Большой Алексеевской улице, в котором родился Константин Станиславский. Ныне улица почему-то носит имя Александра Солженицына.



но. Активный юноша ненавидел зубрежку, и это сказалось впоследствии: став актером, он плохо запоминал тексты ролей и часто путался в них...

Юный актер

Бабушкой Станиславского по материнской линии была французская актриса Мари Варлей (Варле), и это обстоятельство сыграло роковую роль в судьбе семьи Алексеевых: почти все их дети страстно увлекались театром. Родители, сами занятые театральными, частенько по воскресеньям брали своих отпрысков на представления — в цирк, в драматический театр, в итальянскую оперу. Костя всегда с нетерпением ожидал дня, когда будет запряжена большая карета, которая повезет их туда, где происходили эти необыкновенные зрелища.

Иногда в доме Алексеевых устраивались любительские спектакли. Станиславский помнил, как ему в 3-летнем возрасте, нарядив в необычный костюм, поручили изображать «зиму». Мальчику было скучно стоять неподвижно, а потому он решил подбросить данное ему полено в «костер» и чуть не устроил пожар. Став постарше, Костя начал сам устраивать домашние представления. В его играх в цирк участвовали братья и сестры, а также некоторые друзья. Все делалось по-настоящему — даже рисовались входные билеты и деньги, на которые эти билеты можно было купить. Затем мальчик создал свой кукольный театр и да-



Елизавета Васильевна Алексеева с детьми. На заднем плане стоят сыновья Владимир и Константин. Снимок 1879 года.

вал собственные представления членам семьи и служащим отца.

В 1877 году семью Алексеевых охватило увлечение самодеятельным театром: Сергей Владимирович построил в подмосковном имении Любимовка небольшое театральное помещение, где начали ставиться любительские спектакли. Костя готов был делать что угодно, лишь бы оказаться на сцене, — петь, танцевать, играть водевили и оперетки. Он превратился к тому времени в высокого, худого, длинноногую юношу, обладал низким зычным голосом, но был страшно неловок: по его воспоминаниям, когда он входил в маленькую комнату, спешили убрать от греха по-

дальше статуэтки и вазы. Это не очень помогало...

Дебютный спектакль вновь созданного Алексеевского кружка был дан 5 сентября 1877 года. Самодеятельные артисты подготовили два водевиля — «Чашка чаю» и «Старый математик». Костя участвовал в обоих представлениях. Собственная игра в первом из них его удовлетворила, поскольку в нем он точно копировал любимого им комика Николая Мюзилля. Для своего персонажа во втором водевиле образца он найти не сумел, а потому эту роль считал пустой и неудачной. Но, к удивлению юноши, именно она понравилась зрителям намного больше: в ней было куда меньше наигрыша. Это заставило юного актера крепко задуматься.

АХ, ВОДЕВИЛЬ, ВОДЕВИЛЬ...

В XIX веке в России наиболее популярным театральным жанром был водевиль. Так назывались небольшие комедийные пьесы с танцами и веселыми песенками. Чаще всего они переводились с французского языка или, по крайней мере, создавались на основе заимствованных из французских водевилей сюжетов. Действие в них обычно происходило в далеком прошлом, и герои водевилей щеголяли в высоких сапогах, носили шпаги, действуя на фоне эффектно нарисованных на заднике средневековых замков.

Однако такого рода пьески быстро приелись, и потому театрам приходилось еженедельно обновлять репертуар. Подготовить за столь короткий срок новую пьесу было весьма непросто. Актеры едва успевали выучить текст, а говорить всерьез о работе над ролью и не приходилось. Их выручали хорошо отработанные актерские штампы — эффектные позы, жесты; четкая, обычно усиленная артикуляция; навык в нужный момент внезапно взорваться — перейти с шепота на крик — или наоборот. Такого рода приемы действовали большей частью безотказно, но для начинающих актеров овладеть ими было довольно сложно. Неумение органично скопировать даже хорошие актерские образцы долгие годы мучило Константина Алексеева и в конечном счете подвигло его на поиски методики, позволяющей преодолеть актерские штампы как таковые.



«Перед премьерой», картина художника Михаила Дергуса.

ТВОРЧЕСКИЕ МЕТАНИЯ

Константин Станиславский в оперетте Салливана «Микадо», 1887 год.



Юный фабрикант

После того как Константин Алексеев окончил гимназию, отец начал приучать его к своему делу. Юноше приходилось подолгу просиживать в отцовской конторе, постигая основы управления большим производством. С той поры до самой Октябрьской революции время Станиславского распределялось между театром, фабрикой и семьей...

Однако основные интересы молодого человека лежали в сфере искусства, и, видя это, Сергей Владимирович, занимавшийся широкой благотворительной деятельностью, в январе 1886 года сделал 23-летнего сына одним из директоров Русского музы-

кального общества и Московской консерватории — наряду с такими светилами, как композиторы Петр Чайковский и Сергей Танеев. Константин Алексеев занимал эту должность около трех лет.

Домашний театр

Впрочем, к этому моменту молодой человек прошел немалый творческий путь, состоявший в разноплановых, но не слишком удачных поисках себя. Первое время ему хватало Алексеевского кружка, существовавшего на базе домашнего театра в Любимовке, в дополнение к которому отец в 1883 году построил еще один театральный зал в Москве у Красных ворот — в доме, где

ПОРА ЛЮБВИ

Нетрудно догадаться, что молодой, красивый, богатый актер и фабрикант Константин Алексеев весьма нравился женщинам. Однако имелись свои «но», которые, видимо, во многом останавливали его. Во-первых, его родители были людьми строгих нравов, а их молодой человек весьма уважал и с ними считался. Во-вторых, его «грехопадение» произошло в собственном доме осенью 1882 года: 16 июня 1883 года у горничной Авдотьи Копыловой родился сын Владимир. Мальчика формально усыновил дед Сергей Владимирович Алексеев, а потому «воспитанник» Константина Алексеева получил фамилию «Сергеев». Впоследствии внебрачный сын Станиславского стал профессором МГУ и ведущим отечественным ученым-античником. По его учебникам по истории Древней Греции и Древнего Рима учились многие поколения советских студентов.

Со своей женой Марией Петровной Перевошиковой (сценическая фамилия — Лилина) Станиславский познакомился в 1888 году, став ее партнером в спектакле по драме Фридриха Шиллера «Коварство и любовь». Премьера состоялась 23 апреля 1889 года, а уже 5 июля того же года они поженились. Их союз оставался нерушимым до смерти Станиславского. Они имели дочерей Ксению (умершую во младенчестве) и Киру, а также сына Игоря.

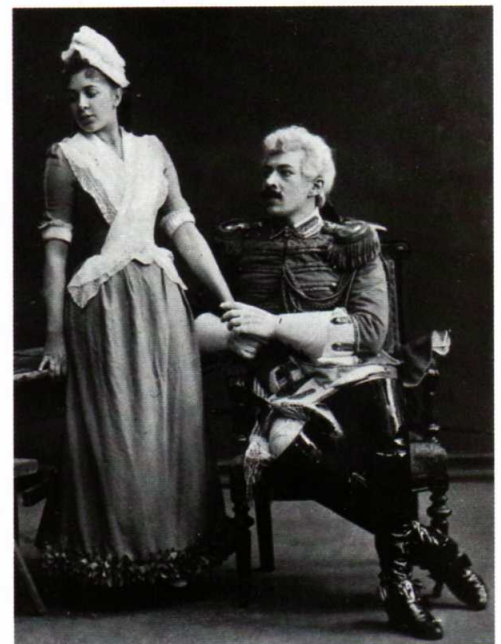
жили тогда Алексеевы. Однако постепенно старший брат и сестры обзавелись семьями, и им стало не до театра. Оперетта Артура Сюзливана (Салливана) «Микадо», показанная 28 апреля 1887 года, была их последним спектаклем.

Поэтому обуреваемый творческими муками Константин Алексеев искал, с одной стороны, возможности поучиться у настоящих мастеров, а с другой стороны, хотел как можно больше играть, надеясь, что обретенный опыт позволит ему овладеть актерским мастерством.

В октябре 1885 года молодой человек поступил в Московское театральное училище, но, оказавшись среди зеленой молодежи, подсмеивавшейся над ним за его вечные опоздания (он-то — в отличие от них — уже работал!), через три недели покинул это учебное заведение. Некоторое время Алексеев брал уроки пения у тенора Федора Комиссаржевского, но вскоре убедился, что хорошего певца из него не получится.

Появление псевдонима

Наступил, по словам самого Станиславского, период «междущарствия»: он играл много — в любительских спектак-



Константин Станиславский и Мария Лилина в спектакле «Коварство и любовь», 1889 год.

Константин Станиславский в роли Скупого в спектакле по трагедии А. С. Пушкина «Скупой рыцарь», 1888 год.



клях разного уровня. Благодаря знакомству с актрисой Малого театра Гликерией Федотовой, он даже участвовал в нескольких спектаклях вместе с актерами этого великого театра. При этом Константин иной раз «опускался» до участия в оперетках сомнительного по тем временам содержания. С целью скрыть это от родителей он в марте 1884 года принял сценический псевдоним «Станиславский»: так в самодеятельном театре на Средней Кисловке раньше именовался ведущий актер, врач по специальности. После ухода того из театра Алексеев, взяв на себя его роли, «унаследовав» и псевдоним. Впрочем, это не спасло новоявленного Станиславского: вскоре он к своему ужасу увидел в зрительном зале своих родителей...

Новое сообщество

Тем не менее, во второй половине 1880-х годов имя Алексеева-Станиславского — по крайней мере, в среде московских актеров-любителей — стало широко известным. В 1885 году в Москву приехал режиссер Александр Филиппович Федотов, пожелавший поставить спектакль «Рубль» с участием самодеятельных артистов. Был приглашен и Станиславский. Опыт оказался успешным, и возникла идея

на базе возникшей любительской труппы создать «Общество искусства и литературы», в котором объединились бы актеры, художники, музыканты.

Станиславский, кстати получивший от отца капитал, дал деньги, и 5 ноября 1888 года такое общество открылось. Для него в центре Москвы арендовали здание театра. Там имелись театральное училище, помещения для художников и музыкантов, а Федотов продолжил работу со сложившейся к тому времени театральной труппой, поставив целый ряд спектаклей классического и современного репертуара. Впрочем, вскоре режиссер покинул своих актеров, но его место заняла его бывшая жена Гликерия Николаевна. Ведущие роли во всех спектаклях сыграл Станиславский.

Молодой режиссер

Успех спектаклей не помог: уже через два года «Общество» оказалось на грани банкротства, и актеры вынуждены были переехать в маленькое помещение на Поварской улице. Для того чтобы выжить, самодеятельному театру пришлось принять предложение Охотничьего клуба и еженедельно (!) ставить в его помещении новый спектакль.

Это имело исторические для русского театра последствия. Поскольку Гликерия Федотова одна не могла справиться с такой нагрузкой, то в помощь ей приглашались другие старые актеры Малого театра. Но —



Константин Станиславский в комедии Л. Н. Толстого «Плоды просвещения», 1891 год.

самое главное — в 1891 году за режиссуру взялся сам Константин Станиславский.

Его первым опытом такого рода стала новая комедия Льва Толстого «Плоды просвещения». Спектакль имел большой успех, и это, поправив материальные дела театра, побудило Станиславского продолжить начатое.

Впоследствии великий реформатор театра очень критично оценивал свои творческие метания 1880-х годов, называя себя тогдашнего «безвкусным копировщиком». Станиславский очень долго не мог отка-



Константин Станиславский в роли Бенедикта в комедии Уильяма Шекспира «Много шума из ничего», 1889 год.

заться от подражательности, упорно цепляясь за полюбившиеся ему еще в юности актерские штампы. Вместо того чтобы искать сценическую правду, он полагался на разного рода внешние эффекты, бездумно эксплуатировал свой юный темперамент, а если это не помогало, «на жилах» вытягивал из себя требуемую по ходу действия «страсть».

Постепенно, во многом благодаря изучению опыта великих мастеров и помощи опытных учителей — прежде всего, супругов Федотовых, — Станиславский осознал необходимость освободиться от гнета штампов, но еще не совсем понимал, как именно этого добиться.

РОЖДЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА

Опыт режиссера

Последнее десятилетие XIX века явилось переломным временем в жизни Станиславского: в 1893 году умер его отец, и наш герой стал одним из директоров товарищества «Алексеевы и К°». Однако главным для него оставалась театральная деятельность. Став режиссером, он продолжал актерскую деятельность и благодаря этому получил возможность взглянуть на сцену под разными углами зрения. К этому времени у Станиславского уже сложилось представление об актере как главной фигуре в театре, которому режиссер, художник и другие работники должны лишь помочь раскрыть его лучшие качества. Но объективные обстоятельства — необходимость создавать множество новых спектаклей в кратчайшие сроки, а также недостаточно высокий уровень мастерства многих актеров — заставляли его как режиссера превращаться в диктатора, что, как честно впоследствии признавался Станиславский, ему даже нравилось.

При этом, четко расписывая мизансцены, создавая жесткую партитуру спектакля, Станиславский чаще всего помогал, а не мешал артистам, поскольку это позволяло скрыть недостатки их актерской техники. Кроме того, предлагаемые им обстоятельства вынуждали их играть более просто, освобождаясь от общепринятых тогда актерских штампов.

Оказываясь в роли актера, Станиславский постоянно экспериментировал, ведя жесткую борьбу с сидевшими в нем самом трафаретами, стремясь добиться естественности своего поведения на сцене. И это удавалось ему далеко не всегда, хотя публика была большей частью довольна его игрой.



Владимир Иванович Немирович-Данченко. Снимок 1896 года.

Историческая встреча

21 июня 1897 года Станиславский получил записку от известного драматурга и театрального педагога Владимира Немировича-Данченко с предложением встретиться на следующий день в ресторане «Славянский базар».

Там режиссер услышал из уст собеседника то, о чем долгое время думал: необходимо создать принципиально новый театр — на совершенно иных, чем обычно, эстетических, художественных и организационных принципах. Для этого Немирович-Данченко предложил объединить руководимый Станиславским полупрофессиональный коллектив с выпускниками своей театральной школы, действовавшей при Московском филармоническом обществе, усилив труппу некоторыми актерами из провинции.

Станиславский и Немирович-Данченко принялись скрупулезно сопоставлять свои творческие и общественные позиции и с удивлением обнаружили полное единство взглядов. Их точки зрения практически всегда если не совпадали, то дополняли друг друга.

В итоге они договорились о разделе полномочий: Станиславский брал на себя художественное руководство, а Немирович-Данченко — формирование репертуара и все организационные вопросы. Спектакли они решили ставить вместе: первый должен был определять общий «рисунок» постановки, второй — работать с актерами над их ролями. В случае разногласий каждый из них имел право наложить вето на решения, относившиеся к его «епархии».

Обсуждение длилось в общей сложности восемнадцать часов, закончившись в восемь часов утра следующего дня — уже в имени Станиславского!

Премьера

Теперь предстояло к осени 1898 года проделать большой объем работы: найти источники финансирования, снять и подготовить театральное здание, а самое главное — сплотить актеров в единый коллектив и создать репертуар нового театра.

Наконец, все трудности были преодолены, и Художественно-общедоступный театр — именно так он стал называться по предложению Немировича-Данченко — открылся. В помещении театра «Эрмитаж» в Каретном ряду 14 (26) октября 1898 года состоялась первая премьера — трагедия Алексея Константиновича Толстого «Царь Федор Иоаннович» в постановке Станиславского и Немировича-Данченко, с Иваном Москвиным в заглавной роли. В этот день решалась судьба новорожденного театра, и от внутреннего напряжения Станиславский перед началом постановки пустился в пляс перед актерами. Помощник режиссера Николай Александров вынужден был чуть ли не силой удалить его со сцены.

Спектакль встретил восторженный прием у зрителей, удивленных его необычностью: актеры, одетые в старинные костюмы,



Чехов читает «Чайку» актерам Художественного театра. Слева направо: В. И. Немирович-Данченко, Е. М. Раевская, А. Л. Вишневский, В. В. Лужский, А. Р. Артем, О. Л. Книппер, К. С. Станиславский, А. П. Чехов, А. И. Андреев, М. П. Лилина, И. А. Тихомиров, М. П. Григорьева (Николаева), М. Л. Роксанова, В. Э. Мейерхольд.

не декламировали стихотворные тексты, а жили жизнью своих героев. Это было ново и необычно.

«Чайка»

Еще одним испытанием для Художественного театра явилась постановка пьесы Антона Павловича Чехова «Чайка», к тому времени уже благополучно провалившейся на сцене петербургского Александринского театра.

И это неудивительно: пьеса Чехова первоначально показалась скучной и несценичной даже Станиславскому. Однако по настоянию Немировича-Данченко он все же взялся за составление режиссерского плана постановки и неожиданно для себя увлекся странным сочинением Чехова. Загорелись «Чайкой» и актеры, которым никогда прежде не приходилось сталкиваться с подобного рода пьесами. На их репетициях

побывал сам Чехов, которому понравилась творческая атмосфера, царившая в новом театре.

Он к тому времени уже был болен туберкулезом, и актеры понимали, что новая неудача «Чайки» может убить драматурга. К тому же неуспех предыдущих спектаклей мог привести театр к финансовому краху. Напряжение актеров было даже большим, чем в день первого спектакля. 17 декабря 1898 года состоялась премьера. По окончании пер-

вого акта в зале наступила долгая пауза, во время которой одна из актрис упала в обморок, но вслед за этим загремели оглушительные аплодисменты. Последующие действия спектакля зрители принимали еще более горячо.

Этот успех определил характер творческого развития Художественного театра. Чеховская «Чайка» стала его символом: изображение этой птицы и поныне является эмблемой театра.



Афиша Художественного театра, извещающая о первом спектакле «Царь Федор Иоаннович» 14 октября 1898 года.

Направление	Автор и название пьесы	Год
Историко-бытовое	А. К. Толстой «Царь Федор Иоаннович»	1898
	А. К. Толстой «Смерть Иоанна Грозного»	1899
	Л. Н. Толстой «Власть тьмы»	1902
	У. Шекспир «Юлий Цезарь»	1903
Фантастика	А. Н. Островский «Снегурочка»	1900
	М. Метерлинк «Синяя птица»	1908
Символизм и импрессионизм	Г. Ибсен «Эдда Габлер»	1899
	Г. Ибсен «Дикая утка»	1901
«Интуиция и чувство»	А. П. Чехов «Чайка»	1898
	А. П. Чехов «Дядя Ваня»	1899
	А. П. Чехов «Три сестры»	1901
	А. П. Чехов «Вишневый сад»	1904
	И. С. Тургенев «Месяц в деревне»	1909
Общественно-политическое	Г. Ибсен «Доктор Штокман»	1900
	А. М. Горький «Мещане»	1902
	А. М. Горький «На дне»	1902

РЕПЕРТУАР ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА

Станиславский выделял несколько линий творческого развития Художественного театра в дореволюционное время. Главной он считал идущую от Чехова линию интуиции и чувства, которая в наибольшей степени способствовала раскрытию творческого потенциала актеров и позволяла добиться сценической правды не только во внешнем, но и внутреннем выражении. Несмотря на то, что пьес такого рода в распоряжении театра было очень немного, именно они определили творческую эволюцию театра.



Мария Роксанова и Константин Станиславский в спектакле «Чайка».

ПОЯВЛЕНИЕ ЗНАМЕНИТОЙ «СИСТЕМЫ»

Чеховские пьесы

На рубеже XIX—XX веков чеховские пьесы стали своего рода камертоном деятельности Художественного театра, в 1901 году в своем названии утратившего слово «общедоступный». Вслед за «Чайкой» на его сцене появились «Дядя Ваня» (1899), «Три сестры» (1901), «Вишневый сад» (1904). Все эти пье-



Сцена из спектакля МХТ «Вишневый сад» по пьесе А. П. Чехова, 1904 год.

сы поставил Станиславский вместе с Немировичем-Данченко, одновременно сыграв в них крупные роли: в «Чайке» — Тригорина, в «Дяде Ване» — Астрова, в «Трех сестрах» — Вершинина, в «Вишневом саду» — Гаева. Именно они помогли режиссеру сформулировать то, что впоследствии было названо «системой Станиславского».

Испытание Горьким

Четыре сезона Московский Художественный театр (МХТ) работал в плохо приспособленном здании «Эрмитажа», пока известный благотворитель Савва Морозов, выкупивший у акционеров театра все их паи, не построил современное театральное здание в Камергерском переулке.

Первым спектаклем, сыгранным актерами МХТ на новом месте 25 октября 1902 года, стали «Мещане» Максима Горького. Премьера имела большой успех, явившись прелюдией к еще одному эпохальному для театра событию. Руководители театра поставили «На дне» — следующую пьесу этого молодого, но получившего широкую извест-

ность писателя. Рассказывала она о жизни обитателей ночлежки.

В то предгрозовое для России время демократическая общественность воспринимала как революционную даже драму Генрика Ибсена «Доктор Штокман», которую в 1900 году поставил и в которой прекрасно сыграл главную роль Станиславский. Что же говорить о горьковском «На дне», показанном «художественниками» 18 декабря 1902 года! Фраза «Человек — это звучит гордо», сказанная полупьяным ночлежником Сатиным, героем Станиславского, облетела тогда Россию.

Немудрено, что в те годы Художественный театр воспринимался как рупор не просто демократических, но левых идей, хотя его руководители старались всячески отмежеваться от политики. Это было нелегко, поскольку актриса Мария Андреева, сотрудничавшая с большевистской партией, обладала немалым влиянием как на Савву Морозова, фактически содержавшего театр, так и на Максима Горького. Тем не менее Немирович-Данченко имел мужество в 1904 году отка-



Сцена из спектакля МХТ «На дне» по пьесе М. Горького, 1902 год.

заться горьковской пьесы «Дачники» как слишком политизированной, в результате чего МХТ лишился поддержки Морозова.

Однако театр сумел выжить. Отчасти этому помогли первые в его истории заграничные гастроли: в начале 1906 года труппа отправилась в Германию и Австро-Венгрию,

Здание Художественного театра в Камергерском переулке.





Константин Станиславский в роли Фамусова в комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума», 1914 год.

дав в общей сложности 62 представления. Один из первых спектаклей посетил германский император Вильгельм II, что в немалой степени повлияло на успех гастролей.

Творческие лаборатории

С творческой стороны дело обстояло, на первый взгляд, вполне благополучно: в МХТ зрители ходили, его актеры пользовались широкой популярностью. Но Станиславский остро чувствовал надвигавшийся кризис. Он обнаружил, что не только актеры руководимого им театра, но и он сам, Станиславский, выработал новые, собственные, штампы. Многие «художественники» все чаще не жили своими ролями, а лишь механически воспроизводили отработанные мизансцены.



Савва Тимофеевич Морозов (1862—1905).

Режиссер начал новые поиски, чем вызвал отчуждение со стороны значительной части труппы: от актеров не могло укрыться то, что сам экспериментатор в это время стал играть хуже даже те роли, которые ему особенно удавались. Станиславский, однако, был непреклонен, и лишь вмешательство Немировича-Данченко, 4 августа 1911 года поддержавшего своего компаньона, спасло театр от раскола.

Конфликт назревал постепенно. Еще в мае 1905 года Станиславский предоставил помещение бывшему актеру МХТ Всеволоду Мейерхольду, помог ему собрать театр-студию, надеясь, что этот начинающий режиссер найдет новые способы работы с молодыми актерами, позволяющие раскрыть их способности. Осенью Станиславский ознакомился с результатами работы студии за полгода и оказался разочарован: он увидел умелую работу режиссера, но не обнаружил прогресса у актеров. Это обстоятельство, а также тяжелая финансовая обстановка в театре вынудили его закрыть студию.

Однако Станиславский не отказался от идеи студии как таковой. К концу первого десятилетия XX века он сформулировал основные положения своей системы подготовки актеров, но, разумеется, не мог надеяться, что «старики», то есть сложившиеся актеры МХТ, воспримут ее в полной мере.

Гораздо более восприимчива к новому поколению, и потому Станиславский решился на нестандартный шаг: в 1912 году он не просто собрал новую студию из статистов театра и молодых актеров, но и поставил во гла-



Евгений Багратионович Вахтангов, руководитель одной из студий МХАТ. Впоследствии Станиславский писал о нем: «Я горжусь таким учеником, если он — мой ученик».

ве ее Леопольда Сулержицкого, не имевшего никакого актерского опыта и лишь недавно, в 1907 году, пришедшего к Станиславскому учиться режиссуре. Этот исключительно талантливый и самобытный человек, накопивший к своим 35 годам громадный жизненный опыт, лучше других понимал суть «системы Станиславского» и при этом был свободен от каких-либо актерских штампов. Поставленные им спектакли (в частности, «Сверчок на печи» Чарльза Диккенса) получили широкий резонанс. В 1914 и 1916 годах появились студии, возглавляемые Евгением Вахтанговым и Вахтангом Мчедловым. Станиславский, предоставив им полную творческую свободу, отслеживал их деятельность, что помогало ему шлифовать свои теоретические воззрения.

МЕЦЕНАТ САВВА МОРОЗОВ

Если бы не фабрикант Савва Морозов, Художественный театр мог бы прекратить свое существование в самом начале пути. С точки зрения финансовой, его создание было затеей убыточной: уже первый театральный сезон дал минус в 46 тысяч рублей. Именно по настоянию Морозова акционеры удвоили свои вклады в уставной капитал театра, что спасло его от банкротства.

Затем предприниматель вообще выкупил их пай, став полновластным хозяином МХТ. Это дало Морозову право вмешиваться во внутреннюю жизнь театра — в частности, в его репертуарную политику и назначение актеров на роли. Большое влияние на него оказывала первая красавица труппы — Мария Федоровна Андреева. Эта талантливая актриса, ставшая вскоре женой Максима Горького, некоторое время использовала влюбленных в нее мужчин в нуждах большевистской партии, деятельности которой она горячо сочувствовала. Через нее Морозов передавал большевикам крупные суммы денег. Под ее влиянием он, в феврале 1905 года поддержав стачку рабочих на собственном предприятии, потребовал от матери передать ему мануфактуру в полное управление. Вместо этого его лишили доступа к капиталам семьи.

Савва Морозов, переживавший глубокий моральный кризис, уехал в Канны и 13 (26) мая 1905 года был найден мертвым в номере отеля. Что произошло — убийство или самоубийство, — остается неясным до сих пор.

В РЕВОЛЮЦИОННУЮ ЭПОХУ

Константин Станиславский, Максим Горький и Мария Лилина.



1917 год

Семнадцатый год внес много нового в жизнь Художественного театра. Революция привела в зрительный зал не искушенных в театральном искусстве зрителей. Предугадать их реакцию на происходившее на сцене было крайне сложно: зрители смеялись и плакали зачастую совсем не там, где это следовало делать. Снова возникла ситуация, когда театру требовалось как-то выжить. Ввиду общей неопределенности «художественники» держались за счет классического репертуара: единственной премьерой 1917 года была инсценировка повести Федора Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели». В ней крайне неудачно репетировал Станиславский, и это заставило его отказаться не только от роли, но и от участия впредь в новых постановках. С той поры он играл лишь в спектаклях, поставленных в дореволюционное время.

По примеру руководителя многие артисты театра открывали собственные актерские студии, но делали это для заработка. Во втором десятилетии XX века активно развивался кинематограф, и театральные актеры, в том числе из МХТ, охотно шли сниматься, благо платили в кино довольно неплохо. Станиславский сетовал на эту халтуру, разьедавшую творческую жизнь театра, но поделать ничего не мог.

При «военном коммунизме»

Октябрьская революция углубила ситуацию разброда и шатания. К счастью, Советская власть — прежде всего, в лице наркома просвещения Анатолия Луначарского — посчитала нужным сохранить лучшие «буржуазные» театры. Более того, как оказалось, сам Ленин высказался о детище Станиславского и Немировича-Данченко в высшей



Тачанки — один из символов гражданской войны в России.

степени благожелательно: «Если есть театр, который мы должны из прошлого во что бы то ни стало спасти и сохранить, — это, конечно, Художественный театр».

Поэтому в 1918 году с введением политики «военного коммунизма» актеров посадили на паяк, но при этом в театре отменили входную плату: билеты распределялись по советским учреждениям и фабрикам. Состав зрителей изменился еще раз: пришедшие в театр зачастую люди не знали, как себя вести в зрительном зале, и, случалось, Станиславскому приходилось в антракте выходить на сцену и строго объяснять собравшимся: курить, щелкать орехи, закусывать во время спектакля нельзя. При этом «первобытные» зрители, впервые попавшие в театр, реагиро-

СТУДИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА

Студии при Художественном театре к началу 1920-х годов уже имели свою историю, превратившись в самостоятельный фактор театральной жизни страны. Станиславский, пойдя на их создание, рассматривал их как опытный полигон для отработки своей «системы», хотя никогда напрямую не вмешивался ни в учебный процесс, ни в творческую жизнь «подшефных» студий.

При этом студийцы очень долго — порой по шесть-восемь лет — не вводились в труппу Художественного театра, а лишь приглашались на роль статистов или на маленькие роли. Отчасти это было связано с противодействием «стариков», опасавшихся конкуренции, отчасти — с представлениями самого Станиславского: он полагал, что начинающим актерам нельзя доверять крупные роли, поскольку их «тяжесть» может сломать незрелую психику и стать препятствием для творческого роста.

Однако на самом деле студийцы прекрасно справлялись с серьезными ролями и к началу 1920-х годов превратились в сложившихся актеров. Многие из них позже отозвались на призыв о помощи и не просто вошли в состав труппы МХАТа, но и быстро превратились в его ведущих артистов. В то же время происходило вполне естественное превращение студий МХАТа в самостоятельные театры: в 1924 году на базе Первой студии возник МХАТ 2-й во главе с Михаилом Чеховым, Вторая студия вошла в «основной» МХАТ, а Третья студия уже с 1922 года, после смерти ее руководителя, именовалась Вахтанговской. Кроме того, из возникшей в 1921 году Четвертой студии вскоре возник новый театр, в 1927 году названный Реалистическим.



Михаил Чехов, племянник писателя А. П. Чехова, в роли Хлестакова в спектакле «Ревизор».

Актеры Художественного театра во главе с Константином Станиславским и Владимиром Немировичем-Данченко на митинге. Снимок 1920 года.



вали на происходившее на сцене с чисто детской непосредственностью.

В это трудное время Станиславский и Немирович-Данченко обратились к опере: первый из них стал вести занятия в оперной студии при Большом театре, а второй создал аналогичный коллектив при МХАТе (в 1919 году МХТ в числе других ведущих театров страны получил звание Академического, что изменило его аббревиатуру). Они считали необходимым привить оперным певцам навыки драматических актеров. Для

Станиславского это было еще одной возможностью проверить действенность своей «системы». Итогом работы, проводившейся сначала неофициально на дому у Станиславского, а затем «легализованной», стала опера Массне «Вертер».

Привыкший питаться в ресторанах, Станиславский вынужден тогда был перейти на пшеничную кашу и не раз шутливо говорил: «Если мне кто-нибудь скажет сейчас слово "пшено" — стрелять буду». Тем не менее занятия в студии проходили весело и интересно для всех ее участников.

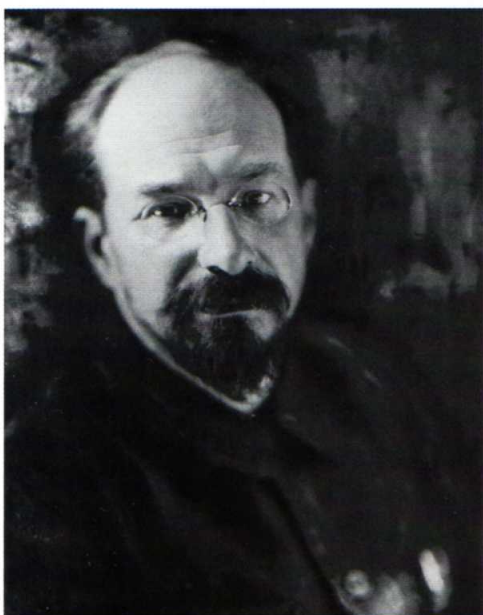
«Катастрофа» и ее последствия

В голодный 1919 год часть труппы Художественного театра во главе с ведущими актерами Василием Качаловым и Ольгой Книппер-Чеховой отправилась на гастроли в «сытый» Харьков. Между тем, летом того же года Добровольческая армия генерала Деникина предприняла наступление на Москву, в результате чего гастролеры оказались на территории белых и по необходимости должны были принять их «правила игры», а затем и вовсе покинуть Россию. В самый опасный для себя момент большевики взяли в заложники многих «представителей буржуазии». В их число попал и Станиславский, но его, к счастью, вскорепустили.

Раскол труппы, названный Станиславским «катастрофой», продлился три года. Оставшиеся в Москве руководители театра некоторое время надеялись на скорое воссоединение творческого коллектива, а потому не спешили вводить в него молодых актеров из студий. Более того, Станиславский попытался силами оставшихся артистов сделать новую постановку — мистерию Байрона «Каин»: 4 апреля 1920 года состоялась его премьера, холодно принятая зрителями советского времени. Не помогли и богоборческие мотивы пьесы: сам по себе библейский сюжет им оказался чужд.

Руководителям МХАТа ничего не оставалось, как обратиться за помощью к Первой и Второй студиям, представлявшим собой в то время уже вполне сложившиеся театральные коллективы. Студийцы пошли «старикам» навстречу, и плодом их совместного творчества стал поставленный Станиславским спектакль «Ревизор». Его премьера состоялась 8 октября 1921 года. Комедия Гоголя имела оглушительный успех — в немалой степени благодаря блистательной игре Михаила Чехова, исполнившего роль Хлестакова.

С этого момента началась история обновленного Художественного театра.



Анатолий Васильевич Луначарский, нарком просвещения Советской России в 1917—1929 годах.



Василий Иванович Качалов, ведущий актер Художественного театра.

МЕЖДУНАРОДНОЕ ПРИЗНАНИЕ

«Либерализм» властей

В 1921 году, вскоре после окончания гражданской войны, в Советской России намечился важнейший идеологический поворот, заключавшийся в переходе к «новой экономической политике». Наряду с послаблениями в области экономики, призванными помочь восстановлению разрушенного войной народного хозяйства, произошли существенные изменения в культурной политике.

Большевики нуждались в иностранных кредитах и концессиях, в расширении торговых связей с развитыми странами Запада, а потому им необходимо было изменить образ Советской России в глазах западной общественности. С этой целью требовалось сделать границы более прозрачными и для этого не только разрешить некоторым деятелям культуры ездить за рубеж, но и даже участвовать в культурной жизни русской эмиграции. Одной из немногих «экспортных статей» Советской России — наряду с полезными ископаемыми, лесом и сокровищами царских дворцов — являлся Художественный театр, о котором на Западе хорошо знали.

Именно поэтому большевики не стали препятствовать попыткам Станиславского



В мастерской художника-эмигранта Савелия Сорина (1923). На фоне портрета балерины Анны Павловой слева направо: Иван Москвин, Федор Шаляпин, Константин Станиславский, Василий Качалов, Савелий Сорин.

вернуть на родину оказавшуюся в эмиграции часть труппы МХАТ. В итоге 21 мая 1922 года, как выразился Константин Сергеевич, «приехали наиболее необходимые и талантливые», включая Василия Качалова и Ольгу Книппер-Чехову. Вскоре Художественный театр отправился в длительные гастроли за границу.

Оглушительный успех

Продолжалось заграничное путешествие с сентября 1922 по август 1924 года. Гастроли были организованы эмигрантом из России Моррисом Гестом, который провел их так, чтобы обеспечить им — и себе! — солидный коммерческий успех.

Прошли они замечательно. Несмотря на то, что часть западной публики, а особенно русских эмигрантов, воспринимала мхатовцев как большевистских агентов, их очень тепло принимали в Берлине, Праге, Загребе, Париже. 3 января 1923 года труппа прибыла в Нью-Йорк, а уже через пять дней американцам был показан «Царь Федор Иоаннович». Успех был грандиозным: Станиславского на чествовании именовали «чудотворной иконой» и целовали ему руки...

После трехмесячных (!) выступлений в Нью-Йорке, происходивших в переполненных залах, МХАТ отправился в тур по городам США. Побывав в Чикаго, Бостоне и Филадельфии, русские артисты вер-



Нью-йоркский Бродвей в 1920-е годы.



Возвращение артистов Художественного театра в Москву из гастрольной поездки. Справа от Станиславского — его сестра Мария Сергеевна.

нулись в Нью-Йорк, после чего 7 июня от-правились на отдых в Германию. Впрочем, Станиславский в эти дни по заказу одно-го из бостонских издательств готовил книгу «Моя жизнь в искусстве».

Затем МХАТ, вернувшись в США, про-вел второй тур гастролей по городам стра-ны — все так же успешно. После этого по-следовали новые выступления в Париже. Всего же Художественный театр при неиз-менных аншлагах дал во время гастролей 561 спектакль.



Станиславский выступает с приветствием на праздновании десятилетия Наркомпроса (1927).

Советская повседневность

Осенью 1924 года «художественни-ки» с триумфом вернулись на родину, но при этом уже в новую страну: в их отсут-ствии образовался СССР. Успешные гастро-ли сплотили и как бы омолодили коллек-тив. Артисты существенно поправили свое материальное положение: власти оставили гастролерам значительную часть заработан-ной ими валюты.

Однако театру требовалась серьезная перестройка. Став частью советской куль-турной элиты, режиссеры и актеры теа-тра обязаны были отвечать требовани-ям эпохи, в частности, время от времени делать официозные заявления. Это, раз-умеется, особенно касалось руководи-телей театра. Станиславскому — человеку

НА ГАСТРОЛЯХ

Гастроли МХАТа вызвали огромный резонанс как в Европе, так и в США. Общий тон высказы-ваний — восторженный. К этому примешивалось некоторое недоумение — как они такое могут?

Интересное описание репетиции Станиславского появилось в немецкой газете «Берлинер та-геблатт» от 23 сентября 1922 года: «Он дирижирует своими актерами при помощи рук, подобно тому, как капельмейстер своей дирижерской палочкой ведет оркестр. Он тихонько поднимает руку, и сцена начинается в тоне нежнейшего pianissimo... Станиславский добавляет несколько жестов рукой, и к мимике присоединяется легкий шепот... Теперь Станиславский дает жестом знак вступления находящемуся налево актеру, и тот произносит фразу, звучащую, как короткий удар в литавры. Затем Станиславский кивает актеру направо и обращается к нему с манящими жестами, и тот вступает, подобно игроку на тромбоне, так энергично, что на лбу вздувается жила. Теперь все вместе бушуют голоса, неистовствуют страсти. Станиславский срывается со своего стула и, потрясая кулаками, требует от своего оркестра fortissimo, так что дрожат стены фойе Лессинг-театра... Но Станиславский не удовлетворен еще динамичностью игры. Посреди fortissimo он подает знак молчания, буря умолкает, и Станиславский дает объяснения. Он... подходит к одному из актеров, становится на его место и играет его роль, причем его лицо, обладающее способностью удивительно перевоплощаться, преобразается, исполняясь отцовской добротой и мягкостью, затем становится на место другого актера и мимирует его роль, сотря-сая головой, подобно гневному Юпитеру, а голос его звучит так мощно и с таким металлом, как колокол, который раскачивают.

Час за часом проходит репетиция без отдыха или перерыва. Эти люди — как одержимые в своей работе, они не чувствуют ни усталости, ни голода, ни жажды».

совершенно аполитичному — было весь-ма трудно к этому приспособиться. Еще за границей, поневоле давая многочислен-ные интервью, он пытался отделяться ничего не значащими фразами, но в усло-виях СССР от него требовали последней определенности.

Кроме того, МХАТу пришлось ввести в свой репертуар некоторое число пьес совет-ских авторов. Качественных произведений такого рода было крайне мало, и за них все «старые» театры, оказавшиеся в аналогич-ном положении, вели ожесточенную борь-бу. В конце концов, классический реперту-ар МХАТа удалось разбавить пьесами «Пу-гачевщина» Константина Тренева (1925),

«Дни Турбиных» Михаила Булгакова (1926), «Бронепоезд 14-69» Всеволода Ива-нова (1927). Ударным в этом отношении оказался 1928 год, когда на сцене МХАТа были показаны целых три современных пье-сы — «Унтиловск» Леонида Леонова, «Рас-тратчики» и «Квадратура круга» Валенти-на Катаева.

Особое место среди новых работ заня-ла пьеса Булгакова: спектакль «Дни Тур-биных» почему-то очень полюбился гене-ральному секретарю ЦК ВКП (б) Иоси-фу Сталину, многократно посещавшему его представления. Впоследствии это, возмож-но, сыграло свою роль в том, что репрессии 1930-х годов почти не коснулись театра.



Сцена из спектакля «Дни Турбиных» по пьесе Михаила Булгакова, 1926 год.

ПОСЛЕДЕЙСТВИЕ

Под гнетом идеологии

Между тем, наступила эпоха «великого перелома». Отказ от нэпа с его относительно либеральной культурной политикой и переход к централизованному управлению культурой имели одно крайне неприятное для МХАТа последствие: именно его Иосиф Сталин, в 1929 году сосредоточивший в своих руках единоличную власть, решил превратить во «флагман советского театра». Тем самым вся деятельность МХАТа ставилась под жесточайший идеологический контроль: руководителям и актерам театра надлежало официально откликаться на каждое более или менее крупное партийное решение.

К тому времени театр болезненно переживал процесс смены поколений. «Старика» — такие, как Качалов и Москвин, — в прямом смысле слова становились стариками. Их творческий энтузиазм угасал, но по традиции они продолжали играть роли, не соответствующие их возрасту. Этот контраст все более и более бросался в глаза, но тем не менее именно на «стариках» по традиции держался репертуар МХАТа.

Константин Сергеевич Станиславский. Снимок 1933 года.



Болезнь

В эти годы состояние здоровья Константина Сергеевича Станиславского ухудшилось. 29 октября 1928 года он в последний раз появился на сцене в качестве актера — в роли Вершинина в чеховских «Трех сестрах» (65-летний актер — в роли примерно 35-летнего подполковника!). Во время

этого юбилейного спектакля, посвященного 30-летию Художественного театра, у него произошел сердечный приступ.

Болезнь, постигшая Станиславского, оказывалась ему даже выгодной. После случившегося он не слишком часто появлялся в театре, хотя формально не оставлял ни художественное руководство, ни режиссуру. Теперь репетиции проводились в основном у него на дому: актеры и ведущий спектакль режиссер являлись к Станиславскому и, сидя за столом, тщательно прорабатывали текст пьесы, определяли трактовки образов и основные мизансцены. После этого спектакль готовился без Станиславского, который появлялся лишь на заключительных прогонах или на генеральной репетиции и вносил свои коррективы в постановку.

Такого рода долгие посиделки привели Станиславского к очередному творческому тупику. В 1930-е годы фирменный «мхатовский» стиль отливался в поистине стальные — сталинские? — формы, своей неподвижностью и монументальностью напоминая во многом штампы старого театра. Иными словами, ситуация в театре во многом напоминала то, с чем Станиславский



«Встреча слушателей Военно-воздушной академии им. Н. Е. Жуковского с артистами театра им. К. С. Станиславского» (1938), картина Василия Ефанова, советского придворного художника 1930-х годов. Слева от Константина Станиславского (стоит) — Герой Советского Союза Николай Каманин, участвовавший в спасении челюскинцев.



Репетиция пьесы «Тартюф» в доме Станиславского.

«Работа актера»

Помимо этого, Станиславский в 1935 году создал Оперно-драматическую студию и лично проводил занятия как с певцами, так и с драматическими актерами. Необходимость в этом возникла из-за того, что ему требовался свежий материал: режиссер продолжал — почти ежедневно, с 22 часов до 2 часов ночи — работать над своими теоретическими трудами.

Еще во время гастролей 1922—1924 годов Станиславский написал книгу «Моя жизнь в искусстве», с изменениями и дополнениями переизданную в 1928 году. Ее он воспринимал как первую часть большого четырехтомного труда, посвященного «системе Станиславского», и в последние десять лет жизни упорно, хоть и неспешно работал над ним. Вторую часть — «Работа актера над собой в творческом процессе переживания» — режиссер завершил незадолго до смерти, а к последующим частям — к «Работе актера над собой в творческом процессе воплощения» и «Работе актера над ролью» — собрал лишь подготовительные материалы.

Пышные проводы

Между тем, внешне все выглядело довольно благостно. В 1936 году Станиславский первым был удостоен вновь учре-



Станиславский с женой Марией Петровной Лилиной.

денного звания «Народный артист СССР». В январе 1938 года ему исполнилось 75 лет, и этот юбилей отмечался в СССР как общегосударственный праздник. Соответственно Станиславскому поневоле приходилось участвовать в этой шумихе, происходившей на фоне трагических событий эпохи — так называемых «политических процессов» 1937—1938 годов и «всенародного» осуждения многочисленных «врагов народа», якобы проникших во все поры советского общества.

В этом отношении властям оказалась весьма кстати и его смерть: 7 августа 1938 года Станиславский скончался. В его честь в «Правде» появилась проникновенная статья, где его имя было поставлено в один ряд с Ломоносовым и Менделеевым, Суриковым и Репиным. С той поры Станиславский на долгое время превратился в «наше всё» советского театра.

боролся всю жизнь — с той существенной разницей, что противодействовать этому не было уже никакой возможности. Более того, все понимавший, но поневоле вынужденный соблюдать установленные властями правила игры патриарх сцены в конце жизни был склонен считать истинным наследником своих традиций... неугомонного Всеволода Мейерхольда, большая часть творческой карьеры которого прошла под знаком борьбы с «системой Станиславского».

Отчасти поэтому, отчасти от желания держаться подальше от становящегося для него чужим родного театра Станиславский все больше внимания уделял Оперному театру его имени, созданному в 1926 году на базе руководимой им Оперной студии Большого театра. В 1938 году он пригласил на должность главного режиссера не кого иного, как Мейерхольда.

ЖИВОЙ МОНУМЕНТ?

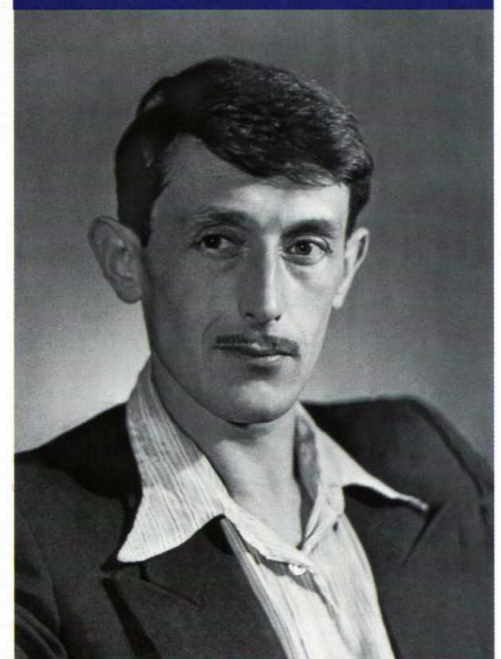
В Советском Союзе в 1920—1930-е годы целеустремленно насаждался культ вождей — не только покойного «вождя мирового пролетариата» Владимира Ильича Ленина, но и вождей малых. Улицы советских городов и сами эти города «окрасились» именами Зиновьева, Каменева, Бухарина, Молотова, Калинина, Кирова. Не случайно, что и в сфере науки и культуры также начали создаваться «культы личности» местного значения: например, Максим Горький был превращен в символ пролетарской литературы, Иван Мичурин и Трофим Лысенко олицетворяли передовую отечественную биологию. Та же участь постигла и Станиславского.

Как заметил писатель, а в 1938 году начинающий актер Виктор Некрасов, к тому времени Станиславский приобрел статус живого божества: «Когда он входит, все встают, он пожимает всем окружающим руки, садится. И все садятся. Смотрят собачьими глазами ему в рот, чихнет, так и кажется, что двадцать носовых платков у его носа окажутся. Неприятное, словом, впечатление».

Когда Некрасов с товарищем пришел на просмотр в дом Станиславского в Леонтьевском переулке, в вестибюле «с мраморными колоннами и бюстами Станиславского» репетировали студийцы. Затем раздалось «они ждут», и молодых актеров повели в кабинет хозяина. Показ оказался в целом успешным, но не имел последствий, поскольку Станиславский вскоре умер. Как бы то ни было, 12 июня 1938 года Некрасов считал одним из великих дней своей жизни.

Он оставил, видимо, последнее прижизненное описание внешности Станиславского: «Высокий, худой, широкоплечий, старый (75 лет), но прямой, с большим, хотя и маленьким по отношению ко всей фигуре лицом, с иронически улыбающимися глазами и страшно выразительными руками. Внешность величественная, нечто среднее между кормчим с суровым лицом и ученым с дрожащей походкой».

Писатель Виктор Некрасов (1911—1987), получивший известность благодаря своей повести «В окопах Сталинграда».



«СИСТЕМА СТАНИСЛАВСКОГО»

Сам Станиславский, создатель принципиально новой методики подготовки актеров, перевернувшей театральный мир XX века, всегда с осторожностью относился к ее названию: выражение «система Станиславского» он обычно либо заключал в кавычки, либо добавлял к ней ограничивающее «так называемая». И это не случайно.

Коллективный опыт

Название «система Станиславского» носит во многом условный характер, поскольку скрывающийся под этим понятием набор средств и подходов к развитию творческих возможностей актеров вобрал в себя не только личный опыт Станиславского, но и опыт прочих артистов и режиссеров Художественного театра — прежде всего, Немировича-Данченко, Качалова, Москвина, Мейерхольда, Сулержицкого. Станиславский многое из того, что составляет основу «системы» не сотворил единолично, а лишь обобщил увиденное. И это, разумеется, не умаляет его заслуг.

Предлагаемые обстоятельства

Станиславский в ходе своего творческого становления в качестве актера и режиссера видел своей целью освобождение от застарелых актерских штампов, сформировавшихся в течение нескольких веков. Он стремился к простоте, ясности и искренности. Однако в годы театрального детства и отрочества, насмотревшись множество хороших и плохих спектаклей, Станиславский настолько пропитался духом и традициями старого театра, что очень долго не мог преодолеть в себе это тяжкое наследие. В конце концов, он нашел

одно весьма действенное средство, позволяющее добиться внешнего правдоподобия: актера следует помещать в такие сценические обстоятельства, при которых у него не будет физической возможности становиться на прежние котурны. Тогда он научится произносить текст гораздо более естественно и при этом не размахивать руками и не эксплуатировать отработанные позы. Если, к примеру, актера поставить на холм или заставить отбиваться от комаров, то ему придется произносить текст, заботиться о том, как бы удерживать равновесие и не свалиться или же не стать жертвой кровососов.

Станиславский на протяжении первых двух десятилетий своей режиссерской деятельности широко и с большой выдумкой пользовался этим приемом. Все мизансцены чеховских пьес, придуманные Станиславским, были построены по этому принципу. Однако злоупотребление таким приемом вело порой к натурализму, а предлагаемые обстоятельства одно за другим хоть и позволяло сильным характерным актерам демонстрировать свое мастерство, но приводило либо к появлению на сцене бездушного артиста-автомата, либо к буйству широкой, но неуправляемой русской души.

«Народный артист СССР К. С. Станиславский за работой» (1947), картина художника Николая Ульянова.

«Первое, что надо сделать, войдя в репетиционный зал, — перестать быть личностью, которая связана с обычной жизнью»

По поводу первого Антон Павлович Чехов полшутя-полусерьезно грозил, что следующую свою пьесу начнет словами: «Как чудесно и тихо! Не слышно ни птиц, ни собак, ни кукушек, ни совы, ни соловья, ни чагов, ни колокольчиков и ни одного сверчка». Это был камень в огород Станиславского.

Коллективизм на сцене

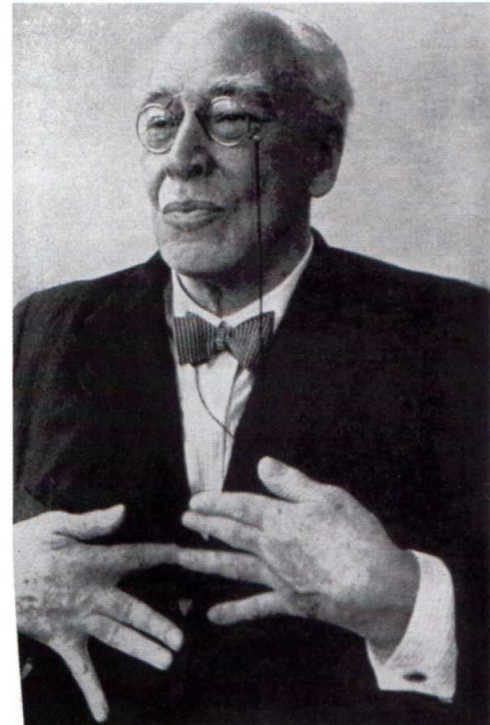
Один из важнейших принципов «системы Станиславского» выражается знаменитой формулой: «Любите искусство в себе, а не себя в искусстве». Иначе говоря, актер, выходя на сцену, должен был отречься от эгоизма и не «тянуть одеяло на себя», то есть не стремиться эффектнее подать себя в ущерб своим товарищам по сцене.

Борьба со «звездностью» в Художественном театре велась беспощадно: Станиславский и Немирович-Данченко отказались от бенефисов, а затем запретили актерам по ходу действия выходить на вызовы зрителей. Главным критерием при постановке спектаклей была их целостность. Ради этого даже ведущие актеры в какой-то момент добровольно отступали на второй план. Более того, в театре старались придерживаться принципа «нет маленьких ролей, есть маленькие актеры».

В поисках живой души

Однако самое главное таилось в слове «душа». И вся сложность состояла в том, чтобы зрители увидели душу не актера, а его героя. Иначе сцена превратится лишь в место для самовыражения артистов. Требовалось отыскать путь, позволявший актерам постичь авторский замысел, сделать его своим и на момент сценического действия перестать быть самим собой, а превратиться в персонажа пьесы — жить его мыслями, его чувствами, его душой.

Станиславский и Немирович-Данченко широко практиковали предварительный тщательный разбор пьесы, помогавший вы-



Константин Станиславский на занятиях в студии показывает образ Аргана из комедии Мольера «Мнимый больной».

явить ее ключевые моменты, определить суть основных характеров и более или менее четко сформулировать общий замысел



Кресло Станиславского во МХАТе.



Портрет Всеволода Мейерхольда работы Бориса Григорьева (1916). Лидер театрального авангарда выступал против «системы Станиславского».

произведения. Только после этого репетиции переносились на сцену — в отличие от классического театра, в котором режиссер начинал расставлять актеров по мизансценам, когда они еще толком не знали и не понимали пьесу. Именно наблюдения за работой Немировича-Данченко с актерами во многом подвигли Станиславского на то, чтобы сформулировать путь, позволяющий актеру перейти от внешней к внутренней сценической правде.

Сверхзадача, сквозное действие

Он заключался в отыскании сверхзадачи спектакля в целом и сверхзадачи каж-

Народный артист СССР Павел Массальский (в центре) ведет урок актерского мастерства в Школе-студии МХАТ имени В. И. Немировича-Данченко. Снимок 1977 года.



дой — большой и маленькой — роли. Сверхзадача порождает сквозное действие: поведение актера в конкретной сцене зависит не только от тех непосредственных обстоятельств, которые предлагаются ему в данный момент, но и от того, что его герой пережил в прошлом и что надеется осуществить в будущем. При этом сквозному действию противостоит контрсквозное действие, то есть груз внутренних «тормозов» и внешних обстоятельств, препятствующих движению вперед. Это и порождает полифонию человеческих чувств и переживаний: в этом случае изображаемый артистом персонаж, как и зачастую люди в обычной жизни, будет говорить одно, думать о другом, а делать третье. Это позволит актерам отыскать в каждом конкретном случае правильные физические действия, которые, по Станиславскому, сами по себе породят живые, естественные переживания актера. Тем самым станет доступна та внутренняя сценическая правда, без которой спектакль либо превратится в демонстрацию голой актерской техники, либо приведет к натурализму, то есть внешней имитации повседневной жизни, либо станет полем режиссерских экспериментов, не имеющих ничего общего с авторским замыслом.

Станиславский подчеркивал: «Когда эти физические действия ясно определяются, актеру останется только физически выполнять их. (Заметьте, я говорю — физически выполнять, а не пережить... Если же идти обратным путем и начать думать о чувстве и выжимать его из себя, то сейчас же случится вывих от насилия, переживание превратится в актерское, а действие выродится в наигрыш.)».

Режиссер и актеры

Формулирование сверхзадачи спектакля, его сквозного и контрсквозного действий составляет обязанность режиссера. На нем лежит также задача объяснить актерам логику поведения персонажей, действующих в условиях вышеназванных попутных и встречных «ветров». И здесь могут быть разные сценарии поведения режиссера: «диктатор» будет

заставлять актеров строго следовать придуманной им (найденной в пьесе?) логике; «демократ», представив артистам некие свои наработки, предложит им совершить совместный поиск и уточнить изначальный план. В любом случае успех спектакля напрямую зависит от степени глубины, с которой — неважно, режиссеру или всему творческому коллективу — удастся проникнуть в авторский замысел и осуществить его на практике. Не так важен и конкретный способ описанного проникновения: будет ли актер первоначально копировать режиссера, или сам отыщет нужное физическое действие. Главное, чтобы он в конце концов слился со своим героем. В идеале, если использовать выражение Немировича-Данченко, сначала режиссер, а затем и автор должны в итоге умереть в актере.

Физические действия

Но как отыскать правильные физические действия, без которых самый прекрасный замысел останется всего лишь замыслом? Ничего не получится, если актеры не будут прекрасно владеть своим телом. С тем чтобы освободить актеров от внутренней зажатости, Станиславский, а также его многочисленные последователи-оппоненты, разработали целый ряд специальных упражнений. Они позволяют превратить тело актера в тонкий инструмент, правильно отзывающийся на любое внешнее, «природное», и внутреннее, душевное, воздействие. Разработка такого инструментария, дающего возможность не полагаться на одно лишь вдохновение, собственно, и сделала «систему Станиславского» универсальным средством подготовки актеров и обеспечила ей широкую популярность в мире.



Студенты III курса Школы-студии МХАТ на занятиях по танцу. Снимок 1979 года.

«РАВНОАПОСТОЛЬНЫЙ» НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО

Кто первый?

В советское время сочетание «Станиславский и Немирович-Данченко» воспринималось почти как «Маркс и Энгельс» — как нечто неразрывно связанное друг с другом. При этом первое имя в каждой паре казалось явно ведущим, а второе — ведомым.

Применительно к основателям Художественного театра такое толкование вряд ли верно. Владимир Иванович Немирович-Данченко — вопреки общепринятым представлениям — вовсе не был второстепенной фигурой, стоящей за спиной гениального театрального пророка. Именно от него исходила идея создания Художественного театра: он разработал принципы его деятельности, сформировал его репертуар, дал ему название, наконец, привел с собой наиболее сильных актеров — достаточно назвать Ивана Михайловича Москвина, Василия Ивановича Качалова, Ольгу Леонардовну Книппер-Чехову, Всеволода Эмильевича Мейерхольда. Более того, в определенной степени можно сказать, что Немирович-Данченко создал самого Станиславского и его знаменитую «систему».

Так, в письме от 12 июня 1898 года Станиславский писал буквально следующее: «Не только в "Федоре", но и в других пьесах буду счастлив, если Вы начнете проходить роли с отдельными актерами. Это я и не люблю и не умею. Вы же на это мастер. Только вот что мне бы хотелось: дайте мне вылить, нарисовать пьесу так, как она рисуется... самостоятельно... Потом поправляйте, если наделаю глупостей...»

Таким образом, на раннем этапе истории Художественного театра именно Немирович-Данченко задавал тон, а Станиславский подстраивался под своего более умелого и опытного коллегу. При этом последний показал себя создателем формы, которую Немирович-Данченко наполнял содержанием, то есть задавал актерам параметры их работы над собой и над ро-

лью. Иными словами, то, что позднее составило сердцевину «системы Станиславского», в немалой степени уже осуществлял Немирович-Данченко на практике, причем на раннем этапе их совместного творчества.

Кто оригинальнее?

Стоит отметить, что важнейшие спектакли, определившие лицо Художественного театра, — «Царь Федор Иоаннович», пьесы Чехова и Горького — были поставлены Станиславским и Немировичем-Данченко совместно или при участии последнего. Между тем, в истории МХТ были новаторские спектакли, к которым Станиславский не имел никакого отношения. Речь идет прежде всего об инсценировках романов Достоевского «Братья Карамазовы» и «Бесы», в которых было применено немало немислимых прежде новшеств: в них отсутствовали декорации, отсутствовало привычное деление на акты и сцены, но зато имелся чтец, воспроизводивший авторский текст: «И одна сцена "В Мокром" будет идти полтора часа, и публика не почувствует, что это долго, а другая — десять минут, и публика не почувствует, что это коротко». Два героя в этих спектаклях «будут разгова-



Владимир Иванович Немирович-Данченко.

ривать при одной лампочке по сорок минут, и публика будет глубоко захвачена. А Качалов в ошеломляющей сцене "Кошмара" будет совсем один, тридцать две минуты один на сцене». И это все поставил не кто иной, как Немирович-Данченко.

На своей первой встрече основатели Художественного театра обсуждали вопрос: могут ли два медведя ужиться в одной берлоге? Как оказалось, не могут. Видимо, поэтому в советское время, разделив между собой полномочия, Станиславский и Немирович-Данченко почти не встречались друг с другом...



Ветераны Московского Художественного театра, снимок 1938 года. В первом ряду слева направо: Николай Подгорный, Иван Москвин, Владимир Немирович-Данченко, Василий Качалов и Ольга Книппер-Чехова.

НА ПЕРЕПУТЬЕ ТЕАТРАЛЬНЫХ ДОРОГ

Феномен Станиславского возник во многом благодаря неумемному стремлению этого человека к творческому самосовершенствованию. Великий театральный педагог всю жизнь не уставал учиться.

УЧЕНИЦА ВЕЛИКОГО ЩЕПКИНА: ГЛИКЕРИЯ НИКОЛАЕВНА ФЕДОТОВА (1846—1925)

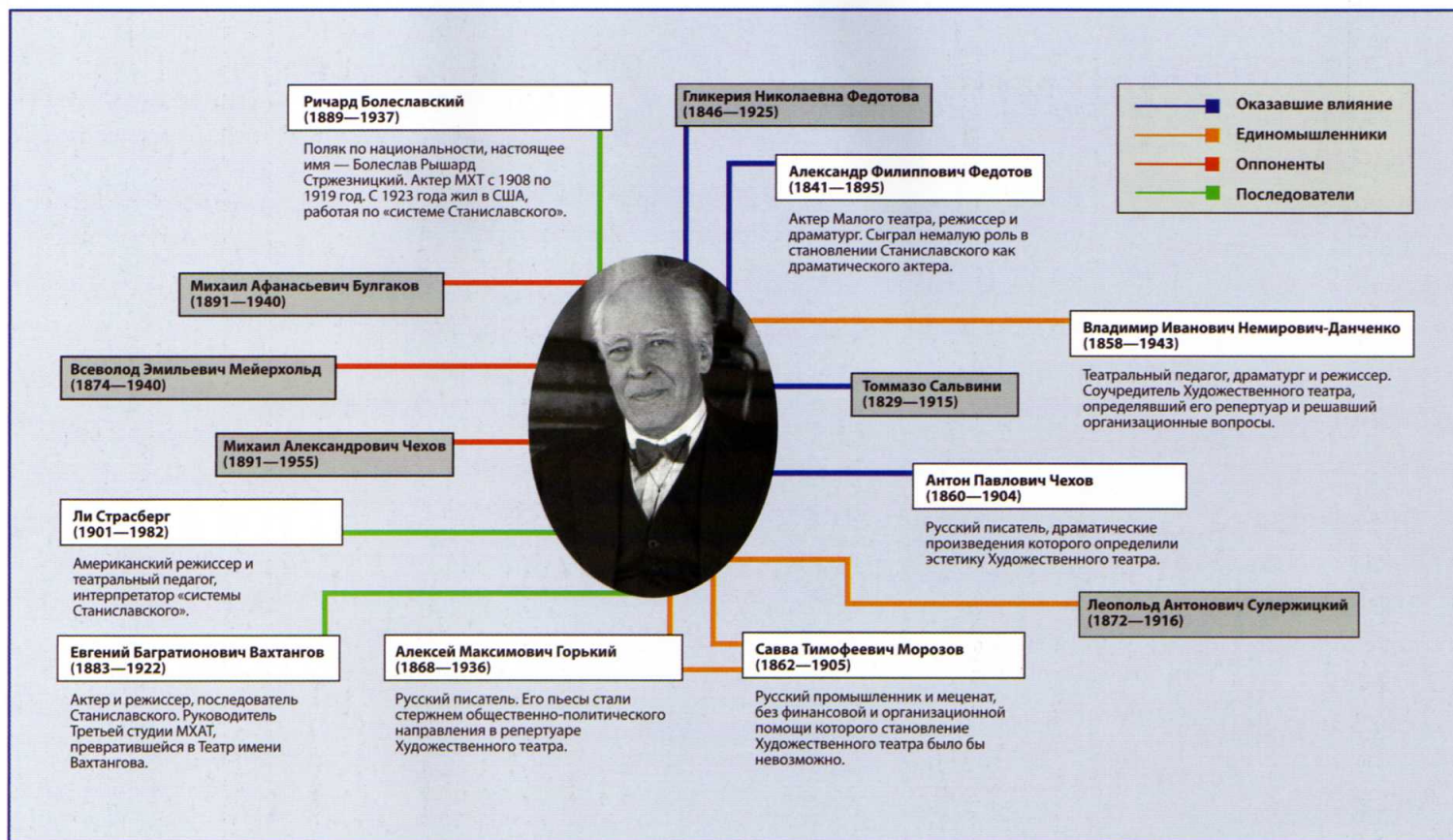


Особую роль в жизни Станиславского сыграла Гликерия Николаевна Федотова, ученица великого Щепкина. С ней он познакомился еще в детстве, поскольку учился в гимназии вместе с ее сыном. Гликерия Николаевна с нежностью относилась к юному актеру и негласно курировала его деятельность на театральном поприще. В 1889 году, в трудную для Станиславского минуту, когда «Общество искусства и литературы» оказалось на грани закрытия, а их режиссер и педагог Александр Филиппович Федотов, ее бывший муж, покинул созданный им театральный коллектив, она пришла на помощь, поставив несколько спектаклей. Благодаря ее содействию Станиславскому удалось сыграть несколько спектаклей вместе с ведущими актерами Малого театра, подменяя одного из заболевших артистов. Неважно, что в этой солидной компании он терялся и выглядел слабее других: такой опыт был очень важен для его творческого роста.

Впоследствии она продолжала следить за творчеством своего питомца. О ее отношении к Станиславскому прекрасно говорит письмо к нему, написанное 9 ноября 1913 года: «Моя любовь к Вам умрет вместе со мною, а Вы, мой беспокойный художник, наверно, уже променяли меня на одну из Ваших новых систем».

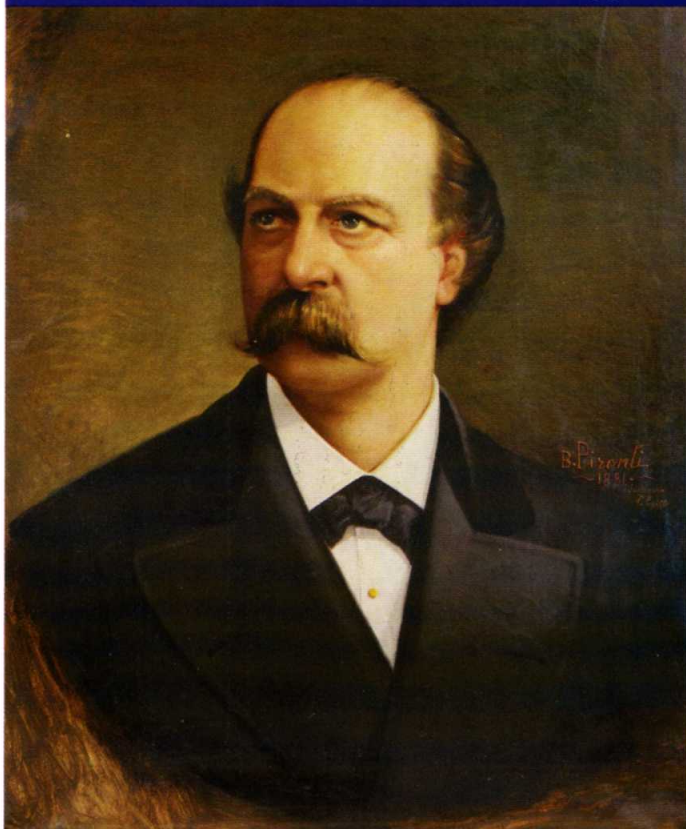
Гликерия Федотова, являвшаяся во второй половине XIX века ведущей актрисой Малого театра, занялась режиссурой не случайно. Она вела себя в театре совсем иначе, нежели Мария Ермолова, другая его примадонна. Если последняя заботилась лишь о своей роли и находилась на репетициях только «от и до», то Федотова всегда внимательно отслеживала их ход, после чего давала советы актерам, как себя следует вести в той или иной мизансцене. Поскольку ее авторитет был велик, а режиссер в те времена играл в основном роль посредника между актерами, то ее советы обычно принимались беспрекословно: актеры знали, что участие Федотовой в спектакле гарантирует его успех.

КАРТА ЛИЧНЫХ СВЯЗЕЙ



О людях, чьи имена выделены серым фоном, в этом разделе рассказано подробнее.

«ОТЕЛЛО» ВСЕХ ВРЕМЕН И НАРОДОВ: ТОММАЗО САЛЬВИНИ (1829—1915)



Станиславский не был знаком с великим итальянским трагиком Томмазо Сальвини лично, но неоднократно видел его на сцене в роли «Отелло»: в 1880-е годы тот несколько раз приезжал в Россию, показывая один и тот же спектакль.

Молодого русского актера поразило, с какой легкостью итальянец овладевал вниманием публики: «Казалось, что он это сделал одним жестом... загреб всех в одну ладонь и держал в ней, точно муравьев, в течение всего спектакля. Сожмет кулак — смерть; раскроет, дохнет теплом — блаженство. Мы были уже в его власти, навсегда, на всю жизнь».

Когда Станиславский стал спрашивать о Сальвини тех, кто видел его за кулисами, он удивился еще больше. Оказывается, маститый актер, сотни раз сыгравший своего «Отелло», целый день настраивал себя на вечернему спектаклю. Уже утром он заметно волновался; днем, поев, уединялся и никого больше не принимал. Приезжал в театр Сальвини за три часа до начала спектакля. Он молча бродил по сцене и сначала был еще способен вести разговор на отвлеченные темы. Потом он заперился в артистической уборной, после чего вновь выходил на сцену в гримировальной куртке, пробовал голос. Далее он шел гримироваться и появлялся уже в облике мавра, разговаривал с рабочими сцены. Таким способом, по мнению Станиславского, Сальвини «влезал в кожу и тело Отелло».

Все это очень контрастировало с тем, что молодой актер знал о поведении многих знаменитых русских артистов, приезжавших в театр в последний момент после плотного обеда в хорошем ресторане и шедших на сцену, кое-как загримировавшись. Отношение Сальвини к своему творчеству трогало и волновало молодого Станиславского.

В 1896 году он рискнул вступить в заочный спор с великим итальянским артистом, сыграв роль Отелло на сцене Охотничьего клуба. Хотя публика и театральная критика весьма благожелательно оценили игру Станиславского, сам он отнес эту роль к числу своих неудач.

НЕДООЦЕНЕННЫЙ ГЕНИЙ? ЛЕОПОЛЬД АНТОНОВИЧ СУЛЕРЖИЦКИЙ (1872—1916)



Станиславский необыкновенно высоко оценивал талант малоизвестного ныне Леопольда Сулержицкого. На взгляд театрального реформатора, он «является самой яркой и талантливой — до гениальности — фигурой среди всех деятелей и сотрудников, с которыми я в течение своей жизни работал в области театра». Таким образом, Станиславский ставил Сулержицкого выше Немировича-Данченко, Качалова, Москвина, Михаила Чехова, Мейерхольда...

К сожалению, о нем сохранилось очень мало данных, и это не позволяет с уверенностью сказать, насколько справедливы слова Станиславского. Однако сам по себе факт того, что Сулержицкий, не имевший никакого театрального опыта и лишь в возрасте 35 лет начавший учиться режиссуре, за короткий срок стал ближайшим последователем Станиславского, впечатляет. Сулержицкий оказал руководителю МХТ немалую помощь в осознании его актерских ошибок, показав себя очень жестким и пронизательным критиком. Именно он помог Станиславскому на практике перейти от внешней к внутренней правде поведения на сцене. Иными словами, если прежде Станиславский придумывал для себя внешние «помехи» (предлагаемые обстоятельства), заставлявшие его отходить от актерских штампов, то теперь, при помощи Сулержицкого, он научился находить нужное физическое действие, исходя из реконструированного на основе текста пьесы характера своего героя.

В 1912 году Сулержицкий возглавил Первую студию Художественного театра. Среди его учеников — выдающиеся деятели театра Михаил Чехов, Евгений Вахтангов, Алексей Дикий, Борис Сушкевич, Софья Гиацинтова.

Убежденный толстовец, Сулержицкий стремился создать из своей студии общину единомышленников, которые бы зимой играли на сцене, а летом бы трудились на земле. Его замыслы такого рода не получили завершения: Леопольд Антонович, в конце XIX века по просьбе Льва Толстого переправлявший духоборов в Канаду, застудил себе почки, что и стало причиной его преждевременной кончины.

ВИРТУОЗ СЦЕНЫ: МИХАИЛ АЛЕКСАНДРОВИЧ ЧЕХОВ (1891—1955)

Михаил Чехов, племянник писателя А. П. Чехова, рано проявил свое актерское дарование. В 1912 году его пригласили в Московский Художественный театр, однако он был занят в основном в массовых сценах. Поэтому основным его пристанищем стала Первая студия, в которой он быстро показал себя бесспорным лидером.

Долгое пребывание на вторых ролях привело к тому, что актеры Первой студии в 1920-е годы не захотели вступить в состав основной труппы МХАТа, а создали свой собственный театр. С 1924 года он стал именоваться МХАТом 2-м. Возглавил его Михаил Чехов, в то время увлекавшийся антропософией Рудольфа Штайнера. Это направляло его творческие поиски совсем в другую сторону от того, что проповедовал Станиславский: сверхзадача, к которой стремились герои Михаила Чехова, лежала вне сферы непосредственно данного, уводя их в глубины подсознания.

Не случайно, что вернувшийся из-за границы Станиславский не раз высказывал скептические замечания о постановках и актерской игре Чехова и его товарищей. Между тем, спектакли МХАТа 2-го, а особенно виртуозная игра его руководителя пользовались большим успехом у публики.

Вскоре в театре возник раскол. Несмотря на то, что большинство актеров и театральное руководство поддержали Чехова, в 1928 году он попросил отпустить его на лечение в Германию и после этого не вернулся в СССР.

Начались многолетние мытарства великого актера и режиссера. Он снимался в кино, пытался организовать театры в Германии, Чехии, Франции, несколько лет жил в Литве и Латвии, где имелось русскоязычное население и существовали русские театры драмы. Приближение военной грозы заставило его в начале 1939 года уехать в США. Там Чехов и провел остаток жизни.

Разработанную им довольно изощренную технику подготовки актеров часто противопоставляют «системе Станиславского», хотя сам он не склонен был это делать.



МАЛЬЧИК, ПОТЕРЯВШИЙ ОТЦА? ВСЕВОЛОД ЭМИЛЬЕВИЧ МЕЙЕРХОЛЬД (1874—1940)



Всеволод Мейерхольд так никогда и не смог простить своего учителя Владимира Немировича-Данченко за то, что тот предпочел ему в роли царя Федора Иоанновича Ивана Москвина. Во многом это предопределило весьма сложные взаимоотношения Мейерхольда с Художественным театром в целом и с Константином Станиславским в частности, а также подтолкнуло его к новым творческим поискам.

Мейерхольд стал лидером отечественного театрального авангарда. Он отвергал психологизм Художественного театра и чуть ли не высмеивал применявшийся там пред-варительный анализ пьес. После Октябрьской революции Мейерхольд пошел работать в Наркомпрос и, с наганом за поясом, активно комиссарил, призывая закрыть все отжившие свое «буржуазные» театры.

В созданном им в советское время театре имени Мейерхольда режиссер ставил главным образом пьесы советских авторов — сначала в стилистике «передового», левого искусства, а затем в духе «социалистического реализма». Однако это Мейерхольда не спасло: в 1938 году театр был закрыт, а его самого через полтора года арестовали и затем, 2 февраля 1940 года, казнили.

При этом Станиславский, несмотря на все эскапады со стороны Мейерхольда в адрес Художественного театра и его лично, склонен был поддерживать своего бывшего ученика. В частности, он в 1938 году не просто взял опального «соперника» на работу, но сделал его главным режиссером Оперного театра имени Станиславского. Более того, в конце жизни он именно в Мейерхольде видел своего творческого преемника! Когда Мейерхольд узнал о смерти Станиславского, ему «захотелось убежать одному, далеко от всех и плакать, как мальчику, потерявшему отца».

РЕЖИССЕР-АССИСТЕНТ МХАТА... МИХАИЛ АФАНАСЬЕВИЧ БУЛГАКОВ (1891—1940)

Михаил Булгаков очень любил Художественный театр, но странную любовь. Театр далеко не всегда отвечал ему взаимностью. В 1926 году на сцене МХАТа появилась пьеса Булгакова «Дни Турбиных», но уже в следующем году она была запрещена. Обращение Станиславского к председателю Совнаркома Алексею Рыкову помогло ненадолго снять этот запрет. Однако следующая пьеса Булгакова — «Бег» — в 1929 году была запрещена к постановке окончательно и бесповоротно.

В 1930-й, решающий, год «великого перелома» все его пьесы вновь запретили, что заставило Булгакова написать письмо к правительству СССР и лично Иосифу Сталину с просьбой отпустить его на год за границу. Товарищ Сталин посоветовал писателю обратиться в МХАТ, куда его тут же приняли режиссером-ассистентом. Там Булгаков проработал до 1936 года, но это принесло ему в основном разочарования. Почти все его начинания оказывались под запретом, а «Кабала святош», пьеса о французском драматурге Мольере, появилась на сцене всего лишь семь раз. Некоторым утешением могло служить лишь возобновление постановки «Дней Турбиных».

Наблюдения за внутренней жизнью Художественного театра нашли отражение в театральном романе «Записки покойника». В нем ядовито, если не сказать карикатурно, описаны непростые взаимоотношения между членами руководства театра, включая Ивана Васильевича, то есть Станиславского, и вечно пребывающего за границей Аристарха Платоновича, то есть Немировича-Данченко. При этом завершается это неоконченное сочинение Булгакова почти серьезно — или очень иронично: «Иссушаемый любовью к Независимому Театру, прикованный к нему, как жук к пробке, я вечерами ходил на спектакли. И вот тут мои подозрения перешли, наконец, в твердую уверенность... если теория Ивана Васильевича непогрешима и путем упражнений актер мог получить дар перевоплощения, то естественно, что в каждом спектакле каждый из актеров должен вызывать у зрителей полную иллюзию. И играть так, чтобы зритель забыл, что перед ним сцена...»



СТАНИСЛАВСКИЙ И ТЕАТР XX ВЕКА

Мировой театр XX века развивался под знаком Станиславского. Как и любого классика, его не раз объявляли устаревшим, но, вопреки его всему, и в новом тысячелетии от творческого наследия великого режиссера никто не собирается отказываться.

Стандарт Художественного театра

Многие уже и не задумываются о том, насколько глобальным было влияние Художественного театра на мировую театральную культуру — и дело не только в «системе Станиславского». Очень многие новшества в организации театрального дела связаны именно с этим театром. Эти «мелочи» ста-

ли настолько привычными, что ныне уже и не замечаются: кажется, что все так и должно быть.

Между тем, именно Станиславский и Немирович-Данченко первыми отказались от многих внешних атрибутов театральных представлений XIX века. Они убрали орке-

стровую яму, отделявшую зрительный зал от сцены; отныне в антрактах оркестр больше не играет бравурные и «гламурные» мелодии, сбивающие зрителей с общего настроения, которое создают актеры по ходу спектакля. С этой же целью во время спектаклей начали тушить свет. Основатели МХТ запретили опоздавшим входить в зрительный зал и тем самым избавились от большого числа снобов, которые считали особым шиком опаздывать и потом при всем зале пробираться на свои места, мешая тем самым актерам. Они ввели постоянную должность театрального художника (в Художественном театре это место в течение долгих лет занимал Виктор Андреевич Симов), который не просто «малевал» задники, но вместе с режиссерами формировал облик спектакля. Новшеством было изготовление новых декораций и костюмов к каждому новому спектаклю — прежде режиссеры просто варьировали имевшийся в театре инвентарь и гардероб, причем в пьесах современных авторов актеры одевались самостоятельно, кто во что горазд.

Его театры

Станиславский оставил громадный след в истории отечественного театра не только прямо, но и косвенно: очень многие современные московские театры восходят к созданным им студиям и театрам. Театр имени Вахтангова, в прошлом 3-я студия МХАТ; Музыкальный театр имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко,



МХАТ имени Чехова в Камергерском переулке. Современный вид.

«Пусть мы остаемся менее заметными среди теперешнего бедлама внешних исканий, но зато внутренние наши завоевания сулят нам блестящие перспективы в будущем»

ВЕКИИ
ЕСТВ
МЕ

возникший в 1941 году в результате слияния Оперного театра имени К. С. Станиславского и Музыкального театра имени В. И. Немировича-Данченко; театр имени К. С. Станиславского, в 1943 году преобразованный из его Оперно-драматической студии, — все они имеют прямую связь со Станиславским.

Кроме того, существует и связь опосредованная: актеры закрытых в 1930-е годы МХАТа 2-го, Реалистического театра (бывшей 4-й студии МХАТ) перешли, иногда не сразу, в театры имени Ленинского комсомола, в театр имени Моссовета, в театр имени А. С. Пушкина.

Назад, к Станиславскому

Если же принять во внимание творчество актеров и режиссеров, вышедших из МХАТа, то этот круг станет еще шире. Особо следует сказать об Олеге Николаевиче Ефремове, выпускнике Школы-студии МХАТ имени Немировича-Данченко. В середине 1950-х годов он выступил с призывом возродить принципы старого Художественного театра, от которого, по его мнению, сохранились лишь мумифицированные останки. Возникший в 1956 году театр «Современник» ставил своей целью



Театр «Современник».



Олег Николаевич Ефремов (1927—2002), создатель театра «Современник», главный режиссер МХАТа с 1970 по 2000 год.

«в новых условиях, осваивая и развивая метод К. С. Станиславского, доказать жизнеспособность психологического театра». Весьма важно то, что ученики и последователи Олега Ефремова старались строить внутреннюю жизнь своего театра на принципах коллективизма, «общинности», следуя в этом отношении заветам основателей Художественного театра.

На первых порах это удавалось, и «Современник» — наряду с театром на Таганке — стал самым ярким явлением театральной жизни столицы. Однако в 1970 году произошел раскол театра: Олег Ефремов под давлением властей возглавил МХАТ, увея туда за собой значительную часть труппы «Современника». Тем не менее театр «Современник» выжил и под руководством Галины Волчек старался сохранить исходные, студийные, традиции, восходящие опять-таки к Станиславскому.

Попытка Ефремова реанимировать «окаменевший» к тому времени Художественный театр оказалась более или менее удачной. Однако эффективно руководить огромным театром — его труппа достигала 150 человек! — было практически

В гостях у Константина Станиславского — японский театральный деятель Садаидзи, 1928 год.

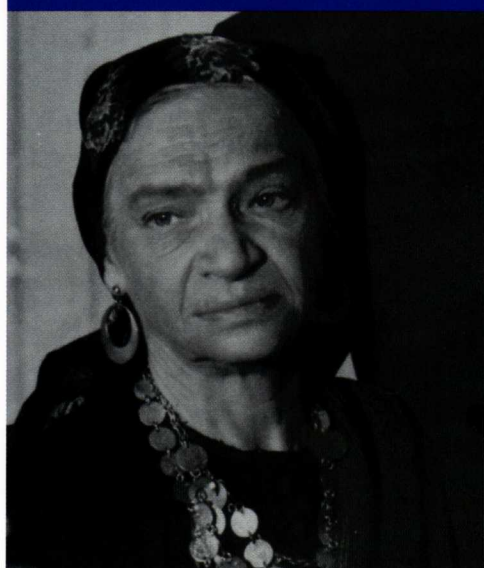


невозможно — тем более, если следовать той программе, которую выдвигал Олег Николаевич в начале своей творческой деятельности. Не случайно, что в 1987 году МХАТ распался на два самостоятельных театра — МХАТ имени Чехова во гла-

ве с Олегом Ефремовым и МХАТ имени Горького во главе с Татьяной Дорониной, причем Ефремов предпочел перебраться в меньшее по размеру историческое здание Художественного театра в бывшем Камергерском переулке, оставив конкурентам громадное новое здание на Тверском бульваре.

дарственными театральными коллективами. Далеко не всегда во главе театров стояли люди талантливые и способные постичь

Мария Успенская (1906—1973) в голливудском фильме «Человек-волк» (1941).



Такого рода проблемы некогда стояли и перед Станиславским, который до конца своих дней не желал мириться с происходившим на его глазах медленным, но неуклонным умиранием созданного им театра. Но такова уж печальная реальность: любой театральный коллектив — очень нежный и, увы, недолговечный живой организм.

В СССР организационные принципы МХАТа распространялись централизованно, что приводило чаще всего к чисто формальному отношению к сути творческого наследия Станиславского. Очень многое зависело от личности главных режиссеров, руководивших многочисленными госу-



Вход в здание Школы-студии МХАТ.

совсем не простую и совсем не однозначную «систему Станиславского».

Однако она лежала в основе деятельности всех театральных школ страны, и это позволяло вновь и вновь возрождать в театрах студийные начала коллективизма и готовить очень сильных актеров.

На Западе

Совсем иначе обстояло дело на Западе, где «система Станиславского» также получила широкое практическое применение, хотя, разумеется, в каждой стране она преобразовывалась в соответствии с существующими в ней театральными и социальными традициями.

Распространению «системы Станиславского» в мире способствовали два обстоятельства — триумфальные гастроли Художественного театра в Европе и Америке в 1906 и особенно в 1922—1924 годах, а также гражданская война, вынудившая часть актеров и режиссеров Художественного театра покинуть Россию. Их принадлежность к великому театру являлась для западных театралов своего рода знаком качества, что вело к однотипному результату: почти все эмигранты начинали преподавать основы актерского мастерства «по Станиславскому». Впрочем, с вариациями: так, гениальный гениальный актер Михаил Чехов вел занятия по своей методике, во многом близкой, но далеко не идентичной «системе Станиславского»; другие, менее талантливые, обучали молодых актеров, основыва-



Американский театральный педагог Ли Страсберг (справа) со своими учениками — актрисами Мартой Келлер и Аль Пачино.

ясь на том, что сами почерпнули, работая в Художественном.

Школа Страсберга

Особую роль в этом отношении сыграли Мария Успенская и Ричард Болеславский, ставшие основными распространителями «системы Станиславского» в США. Среди их учеников был и Ли Страсберг. Сначала он в 1931 году создал Групповой театр, где в качестве режиссера, как следует уже из названия театра, старался работать по Станиславскому, «в группе», а в 1952 году возглавил знаменитую Актерскую студию в Нью-Йорке, через которую прошли многие знаменитые актеры Голливуда. Их список будет очень длинным и внушительным: Джеймс Дин, Марлон Брандо, Элизабет Тейлор, Ричард Бертон, Пол Ньюмен, Стив Маккуин, Аль Пачино, Мэрилин Монро, Джейн и Питер Фонда, Роберт де Ниро, Мартин Шин, Дастин Хоффман, Микки Рурк...

Страсберг всегда говорил о том, что он работает по «системе Станиславского», и, в частности, не отвергал ключевой в его творчестве принцип ансамбля, коллективизма. Однако, как показали позднейшие исследователи его творчества, его «метод» существенно отличался от «системы». Прежде всего, он все же отступил от принципа ан-

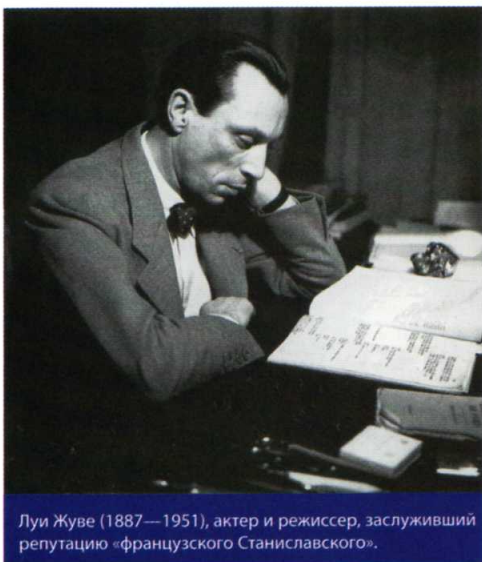
самбля во имя американской «звездности», на которой зиждется все американское кинопроизводство, и не очень верил в актерское «переживание» роли, предпочитая ему «вживание». Так, руководствуясь этим требованием, актер Дастин Хоффман, готовясь к съемкам фильма «Человек дождя», долгое время провел в психиатрической лечебнице...



Русский актер и режиссер Михаил Александрович Чехов — один из первых, кто учился и учил других по «системе Станиславского».

Монумент

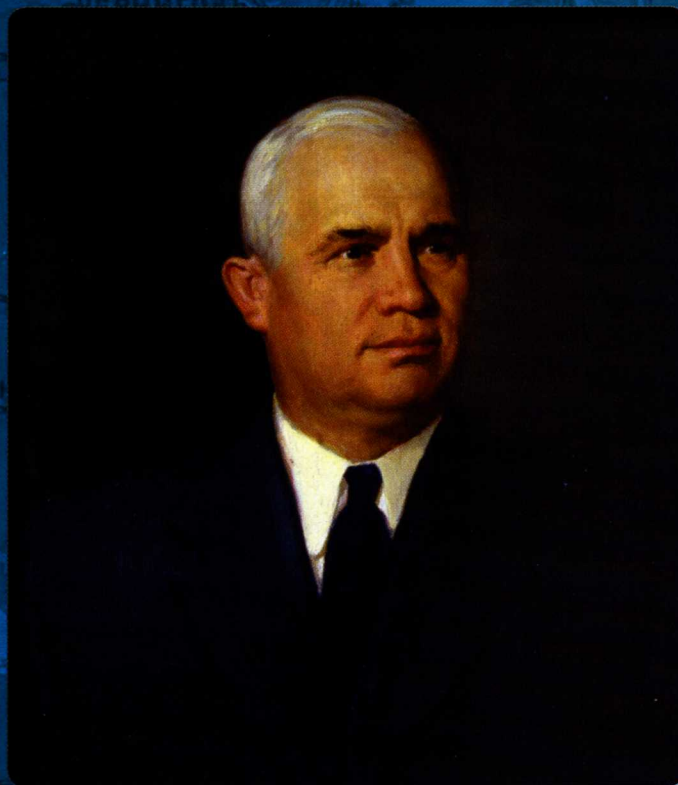
В заключение маленькое замечание. В СССР любили прославлять великих деятелей искусства, но памятников им не ставили. Изваяния полагались лишь вождям и героям. Поэтому на просторах огромной страны так и не появилось ни одного памятника Станиславскому. В начале 2010 года один такой монумент все же установили. Где? В Караганде.



Луи Жуве (1887—1951), актер и режиссер, заслуживший репутацию «французского Станиславского».

НЕ ПРОПУСТИТЕ СЛЕДУЮЩИЙ НОМЕР!

100 НАША ИСТОРИЯ
ВЕЛИКИХ ИМЕН



НИКИТА ХРУЩЕВ

В ПРОДАЖЕ ЧЕРЕЗ НЕДЕЛЮ

ISSN 2076-7137



9 772076 713771



00010

DeAGOSTINI