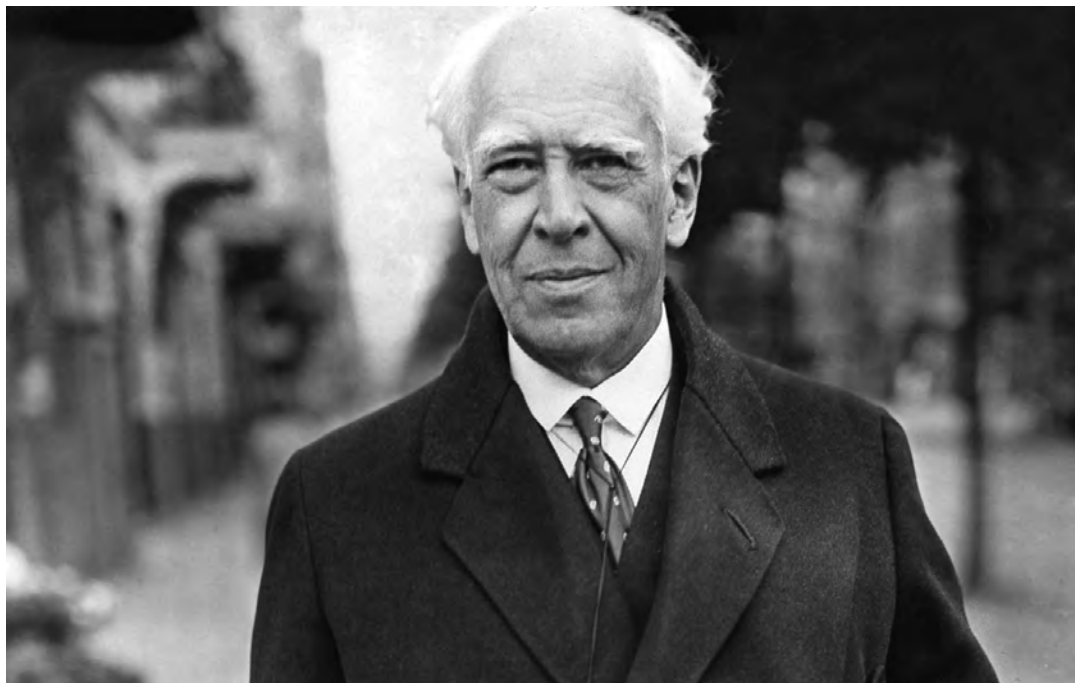


Римма КРЕЧЕТОВА

## СТАНИСЛАВСКИЙ И МЫ



Большая часть трудов по истории МХАТа появилась в годы господства советской идеологии. Именно тогда вышли самые главные книги, сборники воспоминаний, первое собрание сочинений К.С. Началась публикация писем. Были созданы обширные комментарии, позволяющие позднейшим исследователям ориентироваться в огромном материале, накопленном на протяжении столетия. Осуществлялась огромная работа по упорядочению и описанию безбрежных архивов. Поколения сотрудников Музея МХАТа десятилетиями соединяли разрозненные листки, создавали картотеки, куда вписаны теперь тысячи – тысяч опознанных и датированных документов.

Это – великий и по сей день продолжающийся труд, шаг за шагом расширяющий наше общее знание о громадном и таинственном мире, который скрыт за простой аббревиатурой МХТ (или, на определенный период, – МХАТ). Так когда-то, в пору Великих географических открытий, изумленному человечеству открывалась планета Земля с ее прежде неведомыми материками, диковинными обитателями, с поражающим разнообразием их быта, верований и культур. Оставаясь собой (ведь эти «новые» земли существовали и до появления у их берегов кораблей европейцев) земной мир тем не менее разительно менялся, обнаруживая себя в неведомых прежде подробностях,

*Отрывки из книги театрального критика и историка театра Риммы Кречетовой «Станиславский», которая выйдет в конце 2013 г. в серии ЖЗЛ в издательстве «Молодая гвардия». Вторая часть опубликована в «Литературной газете», №1, 2013.*



которые становились реальностью, выходили за пределы категоричной формулы Фихте: «чего не вижу, не существует». В области философии – это, конечно, субъективный идеализм. Ленин достаточно остроумно-прямолинейно над этим утверждением потешился. Ну, а если отвлечься от философских споров о материи и сознании, и бесхитростно принять эту формулу в ее самом буквальном смысле? Разве в наших отношениях с прошлым это не так? Мы вообще не знаем, откуда для человечества все началось. Разве для нас существуют не сохранившиеся или пока еще не обнаруженные свидетельства событий, судеб, процессов? Разве воздействуют они, реально существовавшие, а значит – реально влиявшие, на наши сегодняшние суждения о прошлом? Можно как угодно относиться к современным экстравагантным историческим концепциям, но если вдуматься, они по природе своей не так уж и отличаются от концепций хрестоматийных, которыми с малых лет начинают наши беззащитные головы. Прошлое не существует, пока не подтверждено чем-то, дошедшим из него в нынешний день. Но ведь и это дошедшее, оно лишь малый фрагмент чего-то неохватного, непредставимо огромного. Крохотный пазл, которому мы должны найти место в гигантской, к тому же утраченной навсегда, картине. Занятие увлекательное, но...

Вот даже не такие уж далекие времена и события, как первые годы существования Художественного Общедоступного (не говоря уже о тех, что им предшествовали) погружены в плотный туман. Пазл «МХТ» всякий раз встраивается внутрь исторического движения русского театра на рубеже веков, но так до сих пор не может найти своего настоящего места в структуре театра мирового и остается лишь частью нашей «домашней» (и тоже, надо признаться, достаточно туманной) картинки.

Что мы знаем о его связях с мощнейшими социальными и культурными процессами, проявившимися в мировых масштабах на рубеже столетий, а начавшимися, конечно же, значительно раньше? С внезапно ускорившимся взаимовлиянием культур, на котором, как на абсолютно новом фундаменте,

строилась художественная цивилизация двадцатого века. Незнаемый мир культур далеких и экзотических стран в историческое одночасье открылся замкнутому миру Европы, как открывался ей когда-то американский континент, меняя представления о мире и человеке. Сегодня трудно представить, насколько сильными были эти влияния, переменявшие творческие ориентиры, даже само творческое состояние художников. Неразборчивость, стихийность, индивидуальность этих контактов легко опрокинула, казалось бы, устойчивую глыбу европейского реализма, который долго вызревал внутри классицизма, сентиментализма, романтизма, отталкивая от себя «незаконные» попытки модернистских деформаций. Музыка, изобразительные искусства, литература – все стало иным.

А театр... Его, разумеется, тоже захлестнули волны новых идей, порожденных новейшей информацией. Тем более, что как искусство синтетическое он испытывал сильнейший натиск со всех сторон. Обмен появившимися идеями в мире, все более объединяющемся с помощью технического прогресса, осуществлялся практически мгновенно. В этой ситуации конца девятнадцатого века Россия какое-то время занимала позицию стороннюю. Если ее музыка и литература постепенно выходили в большой европейский мир из национальной замкнутости, становились в нем влияющим фактором, то изобразительные искусства, а тем более театр оставались искусствами сугубо «домашними». И хотя актерское искусство России было на высоте, спектакли, как некое художественное целое, по-прежнему архаично составлялись из отдельных, не вступающих в живую художественную связь, элементов.

Режиссура делала свои первые, не особенно властные шаги. Правда Евтихий Карпов в Александринке (как показали интереснейшие наблюдения Александра Чепурова в его книге «Чехов и Александринский театр») пробовал уже использовать некоторые новейшие принципы европейской режиссерской работы, которые очень скоро и у нас станут привычным инструментом этой профессии. Гастроли Мейнингенцев, поразившие и расколовшие



российское культурное общество, обнажили истинные масштабы и характер европейских перемен, учитывать которые должен был любой национальный театр, чтобы не остаться на обочине все более глобальных художественных процессов. Иностранцы постоянно гастролировали в России и прежде. Но впервые критика прежде восторгавшаяся мастерством приезжих знаменитостей, обсуждавшая актерские трактовки отдельных сцен, теперь столкнулась с чем-то совершенно для себя новым: с актерским ансамблем, единством стиля, продуманным до мелочей построением сценической среды.

В эти годы в Европе уже работали не только Мейнингенцы, поразившие российских зрителей музейной культурой «обстановки», но в разных странах возникало множество сценических организмов, сосредоточенных на реформировании спектакля как целого. Тот факт, что театральная Россия не сразу включилась в этот процесс вполне объясним. Европейские постановщики и актеры раньше нас столкнулись с новейшей драматургией, которая требовала иных подходов к своему воплощению. В ней часто главенствовал уже не сюжет и ввергнутые в его хитросплетения персонажи, а некая общая атмосфера жизни, включающая в себя не только мир событийный и психологическое его наполнение, но и что-то выходящее за пределы просто жизни, не только отдельного человека, но и общества. В этих пьесах словно распахивалось пространство реальности, оно, проникая как во внутренний мир человека? так и в мир надчеловеческий, странным образом связывало их в многоуровневую картину бытия. Играть эти пьесы в павильонах с осыпающимися красками, в бутафорских парках с потрепанными «кустами» и деревьями с бумажной листвой было уже невозможно. И даже самый гениальный актер, прежде силой своего искусства заставлявший публику забыть убожество сценического окружения, теперь не мог творить в гениальном своем одиночестве. Он должен был войти в общую художественную систему спектакля, слиться с ней осознанно и послушно. Провал «Чайки» в столичном Александринском театре

и торжество МХТ при ее постановке всего через два года в консервативной Москве, – результат решительно изменившегося понимания самой природы театрального зрелища. А вместе с тем и сместившегося социального статуса проводников европейских тенденций в Россию.

Станиславский всю свою жизнь не мог изжить изначальную кличку «купец». Само это слово в российском интеллигентном сознании порождало представления совсем не высокие. «Темное царство». «Страна купцов, погруженных в тяжелую плоть». А между тем именно благодаря своей принадлежности к презираемому сословию купцов и «чумазных» Станиславский органичнее, чем многие его театральные современники, был предрасположен и способен к пониманию и преобразованию европейского опыта. Мысль странная, но на самом деле – вполне, как мне представляется, верная. И дело не только в том, что он очень рано стал ездить в Европу и наблюдать за происходившими там культурными переменами. Он стал ездить туда иначе, чем другие. Не на отдых, не к европейским врачам, не туристом, отъединенным от реальной сегодняшней жизни «страны пребывания». Он ехал, как представитель большого, прогрессивно построенного фабричного дела, за новейшими технологиями, за современным управленческим опытом. Идея глобализации, становившаяся все влиятельней в сфере искусств, уже прежде была им воспринята, как идея технического прогресса, без учета которой невозможно завоевание иностранных рынков. И одной из самых вроде бы простых, но и самых, быть может, прогрессивных идей, которые очень скоро лягут в основу всей его творческой деятельности, стала идея связи сегодняшнего успеха с риском, предполагающим еще больший успех в завтрашнем дне. В одном из писем Немировичу-Данченко, в ответ на его очередной упрек, он, касаясь вроде бы частного случая, возражая против беспокойства о благополучии каждого данного момента в ущерб перспективе развития театра, сформулирует просто и точно практически основную формулу всей своей жизни

## После юбилея

в искусстве. «Я не практичен для данного сезона и очень практичен для будущего дохода дела». (Станиславский К.С. В 9 т., М., 1988–199. Т. 8, С. 444)

И еще, уточняет чуть ниже в том же письме: «То, что выгодно для будущего, о котором я пекусь, то – в большинстве случаев невыгодно в настоящем». (Там же, С. 448–449)

Инвестиции в будущее, так это прозвучало бы сегодня.

Мог ли он предположить, насколько колоссальным окажется не только и не столько, для МХАТ, сколько для российского и мирового театра, этот «доход».

В мировом театре двадцатого века нет художника, чье влияние могло бы сравниться с тем, какое оказал и до сих пор оказывает на него Константин Станиславский. Это он вывел российский театр из провинциальной его отстраненности. Подобно Федору Достоевскому, Льву Толстому, Антону Чехову, Петру Чайковскому он стал символом русской культуры, ее узнаваемым «лицом».

Он прошел сквозь труднейшее из российских столетий, как великий театральный мыслитель и практик, чьи творческие идеи, сама личность, жизнь в искусстве и по сей день не ушли из театрального процесса.

Это был художник, который оставался самим собой в самые разные времена. Ничто (случайно частное или социально закономерное) не смогло поколебать в нем какого-то главного личностного фундамента, сбить с раз избранного пути. Ни успех, ни провал (а он знал провалы жестокие, как всякий, кто прокладывает новый путь, а не пользуется проторенными дорогами). Ни пугающие годы революционной разрухи, когда могло показаться, что культура России безвозвратно погибла. Ни большевистский террор тридцатых годов, который он со страхом, но и с редким достоинством пережил, не приблизившись, а, наоборот, по возможности, отдалившись от власти. Ни напряженность отношений с Немировичем-Данченко, обернувшаяся творческой трагедией во время работы над «Селом Степанчиковым», после чего он не сыграл ни одной новой роли. Ни семейные заботы, очень не простые, серьезно его

беспокоившие. Человек непрерывно ищущий, готовый пересматривать найденное, казавшееся ему еще вчера чуть ли ни истиной в последней инстанции, в основных своих творческих и жизненных установках Станиславский проявлял непреклонность. (Кому-то она казалась упрямством, кому-то – капризом). Этические принципы, которые он сформулировал в самом начале пути, оставались для него неизгладимыми, хотя и он, как любой человек, не всегда способен был удержаться на их высоте. И мучительно переживая срывы, заставлял себя в них признаваться.

Сегодня в нашем театре (шире – в нашей реальности) проблемы нравственные оттеснены на вторые планы, а вместе с ними – традиционный для нашей культуры интерес к человеку «внутреннему». Стремление непременно вписаться в жесткие условия рынка, доведенная до абсурда идеализация современного общества потребления приводит к тому, что этические ценности переходят в разряд патриархальных пережитков и все меньше влияют на ход повседневной и творческой жизни. Но это путь постепенной дегуманизации человечества, начало спуска с духовных вершин, на которые оно трудно, но упрямо взбиралось тысячелетиями. Потому сегодня особенно важными могут стать не только творческие, но и этические искания Станиславского, который первым у нас (или не только у нас?) обратил внимание на зависимость художественного результата в театре (коллективном творце) не только от таланта и метода, но еще и от этических норм, положенных в основу работы.

У него был сложный, совсем не мягкий, с годами не улучшившийся, скорее обострившийся, характер. Очевидно, в последнее время с ним, действительно, было не просто общаться. Он стал подозрительным (социальные обстоятельства только усиливали эту черту). Замкнутым. На репетициях мучил актеров эксцентричными заданиями. Придуманной Михаилом Булгаковым в его мстительно злом «Театральном романе» эпизод с велосипедом, на котором вдруг и вне связи с сюжетом пьесы режиссер предлагал проехать вполне солидному исполнителю, не так далек от



реальных репетиционных неожиданностей Станиславского. Впрочем, в практике сегодняшнего театра такая «неожиданность» оказалась бы вполне ожидаемой, почти что банальной...

Как свидетельствуют психологи, в старости у человека начинают более явственно проступать его генетические черты.

В речи тех, кто говорил без акцента на чужом языке, вдруг появятся его следы. В лицах явственнее проступают родовые и национальные признаки. Возможно, «генетические черты» Станиславского-режиссера, его «деспотизм» времен «Общества искусства и литературы», изживаемый в годы строительства МХТ и работы над системой, стал к нему возвращаться.

Но характер и личность – не одно и то же. Они связаны в человеке сложными, часто противоречивыми узлами. И сосредотачиваясь на характере, который лежит ближе к поверхности и более доступен для наблюдения, можно проглядеть более важное: стоящую за характером, но не вполне совпадающую с ним, личность. (Особенно когда речь идет о художнике такого масштаба)

Со Станиславским так и случилось.

И хотя, разумеется, не только творческие идеи К.С., но и сама его личность, жизнь в искусстве и вне искусства притягивают внимание театроведов, психологов, историков, по существу он до сих пор остается в нашей культуре великим неизвестным. Будто Константин Сергеевич Алексеев, взяв в молодости псевдоним «Станиславский», навсегда исчез под ним, спрятался в великолепном театральном его благозвучии, как улитка прячется в раковину.

Сегодня на радио и ТВ часто можно услышать или увидеть целые сериалы, безответственно и бестактно вторгающиеся в жизнь известных людей. На основании писем, воспоминаний, публикаций в прессе, документов, извлеченных из архива, выстраиваются претендующие на художественность композиции, которые якобы для самых широких масс выполняют роль проводников в культуру, по-своему «рекламируя» ее гениев, их достижения.

На Станиславского и тут не обратили внимания. Только в связи с юбилеем Анатолий

Смелянский на канале Культура провел цикл передач. Да и по-настоящему художественная литература, падкая в двадцатом веке на описания жизни великих, не заинтересовалась такой, казалось бы, заметной фигурой.

Что-то в К.С., действительно, останавливает на расстоянии.

Какая-то замкнутость, застегнутость на все пуговицы. Непроницаемость для нескромного взгляда. Или быть может кажущаяся «стерильность», не позволяющая создать историю «погорячее».

Вот и настоящих воспоминаний о Станиславском, человечески откровенных, теплых, дружеских не по театру, а по жизни, практически не существует. Все как-то коротко, фрагментарно. И ни о ком мы не можем сказать, что это – «друг Станиславского».

А между тем, круг общения К.С. на протяжении всей его жизни был велик и разнообразен, кажется, вся творческая (и не только творческая) Россия входила в него. Но, приходится признать: Станиславский был трагически одинок. Совсем не тем, социальным и эстетическим одиночеством, о котором потом будут рассуждать его оппоненты. Он был одинок естественным, неизбежным одиночеством гения. А еще тем, которое сопровождает жизнь людей, много требующих от себя и других и до такой степени сосредоточенных на деле, что со стороны производят впечатление абсолютно равнодушных к простым заботам окружающего мира и тех, кто этот мир населяет. Одиночество человека, который внешне кажется не одиноким, Станиславский узнал в полной мере. Выразив тенденции новейшего времени, он выпал из того, уходящего, времени, в котором продолжали жить люди, его окружающие...

Как ни странно, даже его собственная, уникальная по своей искренности «Моя жизнь в искусстве», не раскрывает какой-то самой существенной и манящей тайны личности и судьбы Станиславского. Дело, вроде, и не в нем, а в искусстве, которому он служит всю жизнь. Он кажется совершенно открытым, но, тем не менее, – ускользает. Он признается, что начинал писать книгу как личную биографию, следуя за логикой собственной жизни. Но это



показалось не интересным, да и глупо было повторять то, что до него много раз делали другие. И тогда он стал рассказывать историю поисков, не только своих, которые собственно и составляли дух и плоть его жизни, но и общегородского художественного движения новой театральной эпохи.

Возможно ли сегодня пробиться к нему, подлинному, сквозь самые разные наслоения времени? Сквозь все эти непонимания, обожествления, эти новые и новейшие свержения с пьедестала и новые попытки воздвижения надо всеми. А главное – сквозь собственные его умолчания, в которых отразились как его затаенная личность, так и не располагавшее к откровенности время.

У К.С. был врожденный театральный инстинкт, нечто более сущностное, глубокое, тайное, чем талант постановщика или актерский дар. Естественное, как дыхание, внерациональное предчувствие будущего. Непроизвольное угадывание направления развития. Способность творчески действовать в

одиночку именно так, как через какое-то время потребует ото всех еще не пришедшее, но уже подступающее театральное завтра. Подобно реке, которая натываясь на препятствия, все равно находит свой путь к океану, он упрямо двигался к угадываемой цели, какой бы странной ни казалась она окружающим.

Станиславского часто представляют человеком литературно слабо образованным, мало читавшим, знавшим драматургию в основном по тем пьесам, которые ставил или в которых играл. На самом деле все обстояло совершенно иначе. С самой юности К.С. читал много и постоянно. Это была естественная потребность, что и отразилось во многих его письмах. (Не только сам факт чтения, но и то удовольствие, которое это занятие ему доставляло).

Но кроме чтения у него был источник особенной, не вербальной информации (что дается лишь гению), своего рода высший инстинкт, позволявший видеть жизнь и искусство в иных ракурсах и измерениях, чем видели его современники. Впрочем, многое, что для него еще тогда было ясно «как простая гамма», до сих пор не могут понять сегодняшние (даже вполне успешные и весьма одаренные) его коллеги.

И потому вряд ли можно чего-то добиться, пойдя по биографическому, им самим отвергнутому пути. Его биография – в его творчестве. И можно попробовать (пока – только попробовать) взглянуть на его жизнь-творчество не сквозь все еще непреодолимое, буквальное отождествление с Художественным театром, от реальной практики которого он – в своем понимании природы сценического искусства – постепенно, но решительно отошел. А на гораздо более широком театральном пространстве, сквозь его же формулу: «очень практичен для будущего дохода дела». Ведь сегодня уже можно осознать, оценить и это пространство, и это будущее, и этот «доход»... И осознать, что привычная цепочка «тегов»: Станиславский, Система, МХАТ – всего лишь удобный исторический штамп. Хотя, надо признать, этот штамп (впрочем, такова природа любого штампа) до сих пор прекрасно работает, обеспечивая многим его сторонникам не только творческий, но и надежный финансовый успех.



PS. Увы, любой биограф, изучая жизнь, творчество и поступки своего героя «далекого по времени», сталкивается с проблемой вторичности собственных текстов. Ведь они неизбежно основываются на текстах, уже существующих, на документах, многие из которых прежде неоднократно использовались. В случае биографий театральных – вторичность эта становится вопиющей. Ведь спектакли, которые ставил, оформлял или в которых играл имярек – давно исчезли. Те, чья живая память еще хранила их постепенно стирающийся, но все же подлинный облик, сами уже стали тенями. Историк театра не может взять спектакль с полки, как литературовед книгу, не может увидеть его, как искусствовед – картину; как музыкальный критик прослушать симфонию или романс, чтобы множеству трактовок противопоставить свою, основанную на подлинном знакомстве с предметом. Историк театра вынужден заниматься интерпретацией интерпретаций; создавать свою версию, обрабатывая, сталкивая, сравнивая с ней чьи – то чужие. К их естественной субъективности добавляется еще и его субъективное восприятие, часто мучительно надуманное трактование. Впрочем, профессия наша – увлекательная, но странная, если честно – от настоящей науки бесконечно далекая. Можно отдаться игре фантазии, не слишком опасаясь, что тебя остановят факты.

Потому так много сомнительных легенд и нелепых вымыслов существует в театральной истории, которая перенасыщена слухами, сплетнями, возведенными в ранг непреложного факта. Потому она так зависима от субъективной точки зрения исследователя, так легко поддается осознанной официальной фальсификации, как это было в советские годы, когда из нее исчезали целые художественные материи, как это случилось с Мейерхольдом, МХАТом-2 и т.д.

История российского театра до сих пор еще не написана и по большей части – лишь мнимость. Но в ней есть фигуры, события, годы, которые особенно притягивают к себе вымыслы и спекуляции. И, как ни странно, Станиславский – из их числа. Стоит лишь чуть-чуть углубиться в реальные, лежащие в сфере открытого доступа, а не только в архивах, свидетельства его жизни

и творчества, как возникает желание «собрать все книги да и сжечь». Начинаешь ничему, кроме его собственных слов, не верить. Так много белого представлено черным; простое запутано, а сложное – опрощено и опошлено. И нет границ между неправдой, полуправдой и правдой. Все время возникает потребность дать слово самому КС, чтобы он говорил за себя, о себе, о своей знаменитой системе. И – о своих меняющихся во времени, и тем не менее в основе своей постоянных взглядах на мир, человека, жизнь и искусство.

Конечно, когда пишут о нем, и без того много цитируют. Но цитата – коварна. Она порой с осознанным лукавством вырывается из текста, который следовало бы довести до внимания читателя целиком. Может быть, стоит попробовать? И подтверждать свои рассуждения не кусочками, которыми так легко манипулировать, а целыми текстами? Вот я в своей книге о Станиславском и хочу использовать этот прием. Кто знает, может быть, и возникнет традиция биографий, авторы которых окажутся как бы под присмотром своих героев, в постоянном диалоге с ними...

Поэтому часть моей книги как приложения должны занять тексты К.С., которые кажутся мне важными. На них (по ходу собственного рассказа) я буду ссылаться. Читатель волен проигнорировать эти ссылки; они не навязываются ему, как навязываются цитаты. Но те, кто любопытен и недоверчив, к приложениям скорее всего обратится и тогда не без удивления откроет для себя подлинного Станиславского. А потом, быть может, заглянет в девять томов собрания его сочинений. Ведь, что греха таить, хотя тома эти стоят на книжных полках большинства театральных людей (профессионально или по свободному пристрастию), лишь немногие действительно их когда-то прочли.

А я верю, что вопреки всем несуразностям и неправдам, которые прилипли к имени Станиславского, его собственный голос способен пробиться сквозь время к сегодняшней живой человеческой душе... И тогда с его лица спадет нелепая социально-творчески-бытовая маска человека из давно утративших актуальность театральных анекдотов.