

том, что ему удалось найти художественную форму, заставившую участвовать в эстетической игре и текст, и живопись. Пример Давида, как и других деятелей театра, помогает нам понять, что значит быть менеджером в сфере искусства.

За кулисами студии Станиславского

Старина Кокелен, которым восхищался Андре Антуан, и один из лучших покупателей арт-дилера Аурельена Люнье-По, описывает роль актера так: «Актер видит костюм воображаемого персонажа и надевает его; он видит его походку, движения, жесты слышит его голос и копирует все это; он замечает выражения его лица и переносит их не на холст, а на самого себя».

Но не все, кто восхищался искусством Кокелена, соглашались с его взглядами на искусство. Константин Алексеев, больше известный под фамилией Станиславский (1863-1937), был одним из тех, кто одновременно и критиковал его, и восхищался им. Он считал, что живопись и актерское мастерство – разные вещи. Он писал:

Легко сказать – перенести на сцену то, что мы видим в живописи, музыке и других искусствах, значительно опередивших нас. Им хорошо! Полотно художника принимает на себя все линии и формы, которые мерещатся причудливой фантазии. Но куда девать наше материальное тело?..

Сам я не видел тогда средств для выполнения того, что мне мерещилось в воображении, или того, что я видел на картинах, слышал в музыке, читал в стихах. Я не знал, как воплотить на сцене тончайшие передаваемые словами тени чувств. Я был бессилён проводить в жизнь то, что увлекало меня в то время, и думал, что нужны десятки, сотни лет, целая культура, чтобы мы, артисты, могли пройти тот же путь, который уже пройден другими искусствами.

В семье Станиславского театром увлекались все. В доме была даже своя миниатюрная сцена для любительских спектаклей, оборудованная декорациями, кулисами и занавесом. Здесь Константин вместе с братьями и сестрами разыгрывали пьесы и «живые картины». Скоро Станиславский стал брать частные уроки танца, актерской игры и дирижерского мастерства. В семье не пропускали ни одного интересного театрального спектакля. Однажды Алексеевы решили поставить пьесу «Микадо». Ее действие происходило в Японии, и вся семья целый год собирала японские костюмы и даже пригласила для участия в постановке труппу странствующих японских акробатов.

Отец Константина был богатым промышленником, владельцем большой текстильной фабрики, где делали золотую и серебряную парчу. Войдя в семейный бизнес, Константин начал жить двойной жизнью; днем он был менеджером фабрики Алексеевым, а вечером превращался в актера Станиславского. В то время в Москве для репутации молодого человека из буржуазной семьи было весьма опасно проводить все свободное время за кулисами и мечтать о профессиональной сцене. Заниматься театром можно было только на частной сцене любительского семейного театра. Считалось, что можно презентовать «достойные» пьесы для «достойных» друзей, но уж никак не для «народных масс».

У Станиславского оказалось достаточно предпринимательского духа, чтобы «настойчиво и почти слепо» заниматься тем, что его больше всего интересовало, несмотря на все доводы здравого смысла. Он не хотел смириться с тем, что эстетическая игра так и останется его хобби; он был намерен создать собственную артистическую компанию и управлять ею так же профессионально, как и фабрикой отца.

В 1888 году Константин потратил тридцать тысяч рублей собственных денег на создание «Общества искусства и литературы». Кроме всего прочего, этот шаг позволял ему вести двойную жизнь и дальше. А вдобавок, в новое частное общество вошла культурная элита Москвы – знаменитые режиссеры и театральные художники могли немного заработать, помогая в постановке любительских спектаклей Общества.

Скоро у группы появилось собственное здание. Там была студия, зал для танцев, сцена и просторное фойе – все помещения были декорированы друзьями Общества. На деньги, вырученные от продаж их работ, была устроена пышная церемония открытия. Станиславский стал «демоническим директором» нового театра – его героем был Людвиг Кронек, легендарный тиран-управляющий немецкого придворного театра Менинген. Но его двойная жизнь продолжалась. Возможно, свержение царского режима и Октябрьская революция принесли ему истинное избавление; он благоразумно отказался от капиталистического прошлого и, наконец, смог стать настоящим арт-менеджером.

До этого времени частное арт-предприятие Станиславского во многом напоминало авангардные проекты Антуана и Люнье. Но в 1897 году он познакомился с неким Немировичем-Данченко, и вскоре любительский проект превратился в серьезную компанию. Немирович был театральным критиком и членом правления императорского театра. Там процветала бюрократия, а Немирович отчаянно пытался реформировать театр. Но эти попытки не принесли

результатов, и тогда он решил создать частный театр, в котором бы ставились пьесы Чехова и других многообещающих, по его мнению, российских драматургов.

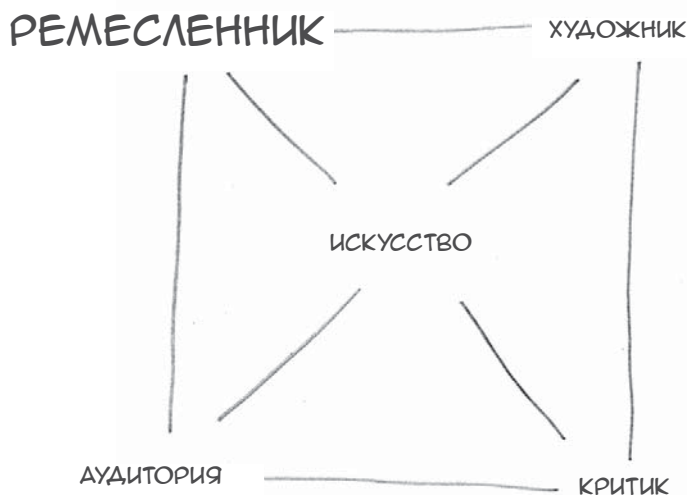
Станиславский воспринял эту идею с энтузиазмом. Он тоже мечтал об артистической компании, которая бы не только ставила спектакли, но занималась бы еще и образованием публики. Дружеский обед единомышленников плавно перешел в завтрак для деловых партнеров. Но вместо поиска спонсоров для нового театра, на что надеялся Немирович, Станиславский убедил его создать открытое акционерное общество. Представители правящих классов, составлявшие большинство аудитории известных театров, никогда бы не приняли всерьез частную компанию, которую финансирует всего



одного человека! С другой стороны, акционерное общество, провозгласившее своей целью эстетическое воспитание интеллигентов из бедного сословия, наверняка получит поддержку богатых меценатов, желающих укрепить свою репутацию в обществе. Немирович и Станиславский назвали свою новую компанию Художественным театром и стали ее основными (но не единственными) акционерами.

С самого начала Немирович сосредоточился на деловых вопросах. Но общее собрание акционеров состоялось только в мае 1898 года, когда были согласованы репертуар и состав актеров. Чтобы избежать разногласий между акционерами, им выдали только краткое резюме бюджета. Треть бюджета, составлявшего сто тысяч рублей, шла на гонорары актерам, 20% – на костюмы и декорации, а 15% – на афиши и гонорары администраторам и режиссерам.

Архитектура здания нового театра, куда он переехал в 1902 году, отражала концепцию новой компании. В обычных театрах три четверти помещения занимал зрительный зал. Актеры ютились в тесных гримерках за сценой, а декорации хранились во дворе, потому что внутри места для них не оставалось. А зрители прохлаждались в богато украшенных салонах и барах, элегантных ресторанах, курительных комнатах и фойе. В Художественном театре зрителям отдали всего 25% общей площади, и зрительный зал был оформлен весьма скупо. Во время спектаклей зрителей просили вести себя тихо, не аплодировать, чтобы не разрушать магию игры. Почти все остальные помещения были отданы техникам сцены, руководившим производством.



Эстетическая игра в Художественном театре

Актеры должны были соблюдать жесткую дисциплину, например, в точности соблюдать график работы и обязательно присутствовать на всех репетициях, даже если не участвуют в постановке. За нарушение этих правил налагались штрафы. Сцена вращалась и была оборудована современным электрическим освещением и мощными прожекторами. За все эти технологии и финансирование нового помещения отвечал Савва Морозов, эксцентричный промышленный магнат и покровитель радикального авангарда. Он присоединился к тандему Немировича и Станиславского в 1899 году, и менеджеров стало трое.

В первый сезон театр сыграл девять пьес. Семь из них поставил сам Станиславский, и в четырех участвовал как актер. В декабре 1898 года состоялась премьера пьесы Чехова «Чайка» – ее предложил Немирович и поставил Станиславский. Это был важный прорыв. С самого начала они пытались разделить между собой менеджерские функции. Немирович, литературный критик, имел право вето на выбор репертуара, а Станиславский, ставший к тому времени известным актером, принимал решения по поводу постановки пьес, выбранных Немировичем. Своим успехом Художественный театр был обязан не столько какому-то особому литературному стилю, сколько новаторским методам менеджмента.

Когда шла работа над спектаклями на исторические темы, целые экспедиции отправлялись в отдаленные регионы России, где должно было происходить действие. Вдохновленный натурализ-

мом Антуана, Станиславский собирал народные костюмы, покупал подержанную мебель и даже приглашал в качестве актеров местных жителей, придававших спектаклям аутентичный колорит. Такой техничный и продуманный натурализм – свидетельство профессионализма Станиславского в сфере управления предприятиями. Современные методы эффективного менеджмента предприятий, использовавшиеся на семейной фабрике Алексеевых, помогли Станиславскому развивать аналитический подход к искусству. Позже он писал: «Чтобы исследовать пьесу, обнаружить в ней «золотую жилу», нам пришлось разбить ее на фрагменты».

Несмотря на все успехи первого сезона, у театра возникли финансовые трудности. Между арт-менеджером Станиславским и администратором Намировичем начались конфликты. Акционеры отказались покрывать убытки, а цены на билеты оказались довольно высокими, не по карману небогатым интеллектуалам, на которых изначально были рассчитаны спектакли театра. Артистическая компания столкнулась с традиционной дилеммой: как найти деньги и сохранить при этом независимость. Станиславский, выходец из состоятельной семьи, боялся меньше, чем Немирович, который чувствовал, что теряет влияние в тени эстетических успехов партнера. Только после того, как театру было отказано в государственных субсидиях, Немирович, наконец, согласился принять финансовую помощь одного из покровителей театра. Миллионер Морозов, оказывавший финансовую поддержку Горькому и Ленину, спас театр, но в то же время ввел в правление своего администратора, чтобы тот контролировал финансовые дела учреждения.

Первоначальная гармония тандема Немировича-Станиславского, где один выбирал репертуар, а другой руководил производством, начала разрушаться. Немирович занялся режиссурой и довел натурализм Станиславского до крайности. Теперь в нем было больше метода, чем таланта. Перед тем, как поставить «Юлия Цезаря» Шекспира, он вместе со сценографом Симовым совершил путешествие в Рим. Процесс работы над спектаклем напоминал фабричное производство, где действовали разные «отделы»: один занимался текстом, другой – древнеримской этнографией и археологией, остальные – костюмами и декорациями, оружием и реквизитом, а также закупками, режиссурой и постановкой массовых сцен. В отличие от Станиславского и Морозова, у Немировича не было опыта управления промышленными предприятиями, и его представления о менеджменте были весьма механистическими. Станиславский и Морозов были знакомы с современными методами производства и теорией менеджмента, а Немирович фор-

мализовал технические навыки, почти в духе жестких «принципов научного управления», которые позже стал распространять по всему миру американский инженер и консультант Уинслоу Тернер, выпустивший в 1911 учебник по менеджменту. Для Станиславского техника была чем-то сложным и конкретным, а Немирович воспринимал ее как технологию, набор правил, в соответствии с которыми выполняются те или иные задачи.

Сотрудничество и баланс между искусством и управлением закончились, когда Станиславский и Морозов открыто стали выражать недовольство технологическим натурализмом Немировича, а тот присвоил себе все заслуги за успех спектакля по пьесе Горького, который был поставлен общими усилиями. С одной стороны баррикад оказались Немирович, Чехов и почти все актеры, от которых стандартный процесс постановки спектаклей, лишенный вдохновения и неожиданностей, не требовал особых усилий, и при этом приносил большие гонорары. С другой стороны были Станиславский, Горький и Морозов, стремившиеся к экспериментам и поискам новых форм искусства. Финансовое положение театра оставалось сложным. Может быть, Немирович испытал облегчение, когда Морозов покончил с собой, и расстановка сил изменилась в его пользу. Как и подозревал Немирович, Морозов пытался ввести в театр своего друга Горького. Кроме того, он и Станиславский тайно планировали создать другую компанию в Петербурге, которая бы задушила московский Художественный театр.

Немирович обвинял Станиславского еще и в том, что тот превратил компанию в площадку для безответственных экспериментов и проверки своих безумных идей. Эти разногласия, во многом, тоже были связаны с противоположными взглядами на место техники в эстетической игре. Немирович считал режиссуру технологией практического менеджмента, а Станиславский искал новые процессы и методы создания искусства. Под влиянием Станиславского командная работа, которой была режиссура раньше, превратилась в отдельную профессию и самостоятельное искусство. Настоящее искусство, считал Немирович, – это литература, а режиссер – просто хороший литературный критик; дело режиссера – просто помочь аудитории прочесть текст.

Станиславский придерживался другой точки зрения. Он стремился превратить режиссуру в университет для актеров, а это только укрепляло убежденность Немировича в том, что Станиславский – всего-навсего неплохой актер, которым овладело извращенное желание превратить театр в закулисный бизнес ради

удовлетворения собственных эгоистичных амбиций. К сожалению, говорил Немирович, идея-фикс Станиславского – создать постоянно действующую театральную компанию – только сбивает с толку актеров и мешает им играть.

Скоро Станиславский обнаружил, что партнер настроил против него почти всех актеров. Они уже не испытывали былого энтузиазма. Они поднимали на смех его идеи и отказывались следовать его указаниям. В результате, когда Станиславский, в поисках новых форм выражения, перешел от натурализма Антуана к символизму, в труппе возникли серьезные конфликты. Поставив несколько исторических пьес, Станиславский решил, что Художественному театру пора перейти к искусству в стиле Люнье. Для него, весь смысл постоянно действующего театра, в отличие от одиночных авангардных проектов, заключался в том, чтобы создать площадку для технических исследований и развития, экспериментируя с новыми стилями. Он хотел создавать спектакли в духе Люнье, и чтобы при этом в репертуаре были и Чехов, и Метерлинк. Справится ли аналитический метод, так хорошо работавший для натурализма, но превратившийся в стандарт, с «производством продуктов» символизма?

Ведь если рассматривать и изучать в отдельности каждый камень, не составишь себе представления о соборе, который из них сооружен, с его вершиной, уходящей в небеса. И если разбить на мелкие части статую Венеры Милосской и изучать ее отдельно по уху, носу, пальцам, суставчикам, едва ли поймешь художественную прелесть этого шедевра скульптуры, красоту и гармонию этой божественной статуи. То же и у нас: изрезав пьесу на куски, мы перестали видеть ее и жить с нею в целом³³.

Станиславский пришел к выводу, что если его театр будет и дальше использовать этот метод, это убьет новое искусство, и убийцу не оправдают никакие великолепные декорации и костюмы. Упрощенческая рутина должна быть отброшена; чтобы вдохнуть в театр новую жизнь, нужны новые методы работы. Таковы были убеждения Станиславского-менеджера. Но Немировича стандартные методы вполне устраивали, и ему казались сомнительными эксперименты в сфере символизма, за которые в 1905 году взялись Станиславский и молодой актер-новатор Всеволод Эмильевич Мейерхольд.

Вдвоем они создали лабораторию для актеров других театров и штатных артистов Художественного театра, которых все еще

³³ Цит. по: К. С. Станиславский, «Моя жизнь в искусстве».

интересовали новые формы искусства. «Основное производство», которым руководил Немирович, оттеснило новую студио-лабораторию в сторону. Немирович все больше склонялся к жесткому производственному менеджменту. Он был убежден, что небольшой частный московский театр не может позволить себе выдумывать собственные методы производства спектаклей или удовлетворять безумные фантазии, в которые превращается искусство, когда теряет связь с литературой. В лучшем случае, эксперименты Станиславского можно воспринимать как студию для обучения юных талантов, но не как самостоятельное искусство! Немировича все больше раздражали и сам Станиславский, и его коллеги-экспериментаторы, особенно Сулержитский (последователь Толстого) и Мейерхольд, насмехавшийся над педантичной приверженностью Немировича к эффективным методам производства искусства. В ответ Немировичу, Мейерхольд придумал ироничный девиз: «Благодаря тейлоризму в театре, за час мы сможем сыграть то, что раньше играли за четыре».

Мейерхольд убедил Станиславского вложить в создание студии собственные деньги, и скоро она стала оказывать влияние на всю работу Художественного театра и вторгаться в нее. Мейерхольд был занят разработкой собственного биофизического метода, в противоположность литературному театру Немировича. Мейерхольд начинал не с текста, не с пьесы. Он считал источником творчества актера спонтанные движения его тела. В театре следует дать слово «телу в себе» Шопенгауэра. Станиславский принял метод Мейерхольда, и Немирович тут же стал протестовать – он считал, что Константину следует обуздать свои чувства и не спешить отказываться от старых добрых методов, благодаря которым создано столько спектаклей, даже если они требуют долгих, изнурительных репетиций. Мейерхольда же следует изолировать в его лаборатории, чтобы создаваемый им хаос не поглотил весь театр. Немирович продолжал относиться к Станиславскому покровительственно, но Станиславский предоставил Мейерхольду полную свободу. Как и ожидал Немирович, первая попытка поставить спектакль с помощью нового метода оказалась эстетическим провалом. Публика не восприняла спектакль, во многом, из-за революции 1905 года. Зрителям было не до театра, актеры и рабочие сцены ушли на баррикады. Эта неудача оправдала опасения Немировича по поводу методов Мейерхольда, но Станиславского она не остановила. Он все еще надеялся создать собственную театральную компанию, реформировав методы режиссуры и убедив в их перспективности Немировича.

Станиславский счел первую неудачу просто первым взносом в череде необходимых долговременных инвестиций. Его выводы напоминали размышления Вагнера после провала «Тангейзера». Он пришел к заключению, что традиционный театр лишен методов для нового искусства.

Молодых, неопытных актеров хватило на то, чтобы с помощью талантливого режиссера показать публике свои новые опыты лишь в небольших отрывках, но когда потребовалось развернуть пьесы огромного внутреннего содержания, с тонким рисунком, да притом в условной форме, юнцы показали свою детскую беспомощность. Талантливый режиссер пытался закрыть собою артистов, которые в его руках являлись простой глиной для лепки красивых групп, мизансцен, с помощью которых он осуществлял свои интересные идеи. Но при отсутствии артистической техники у актеров он смог только демонстрировать свои идеи, принципы, искания, осуществлять, же их было нечем, не с кем, и потому интересные замыслы студии превратились в отвлеченную теорию, в научную формулу.

Еще раз я убедился в том, что между мечтаниями режиссера и выполнением их – большое расстояние и что театр – прежде всего для актера, и без него существовать не может, что новому искусству нужны новые актеры, с совершенно новой техникой»

Режиссер может лишь демонстрировать свои идеи, принципы, исследования, мастерство, но ничто не может дать им жизнь. А без этого все грандиозные планы режиссера остаются сухой теорией, в научные формулы, не вызывающие у зрителей никакого отклика...³⁴.

После событий 1905 года Художественный театр снова оказался на грани банкротства. Чтобы решить финансовые проблемы, он отправился на гастроли. Тур 1906 года по Польше и Германии принес Станиславскому международную известность, и это, конечно же, только усилило раздражение Немировича. После самоубийства Морозова Немирович воспользовался ситуацией и стал угрожать, что уйдет в императорский театр, если ему не будут окончательно переданы бразды правления и все менеджерские функции.

Станиславский избегал открытой конфронтации с Немировичем и оставил за собой положение владельца и менеджера. В 1908 году он был вынужден отказаться от контрольного пакета акций театра,

³⁴ Цит. по: К. С. Станиславский, «Моя жизнь в искусстве».

и дуэт режиссеров и менеджеров Станиславского и Немировича окончательно распался. Теперь Немирович был единственным генеральным директором театра. Он был сыт по горло Станиславским. После очередного конфликта на встрече членов правления театра Станиславский получил унижительное предложение: заключить с театром обычный трудовой контракт, в соответствии с которым он получал право поставить один экспериментальный спектакль, а в обмен на это должен был поставить за год два традиционных спектакля и оставаться обычным актером труппы. В 1911 году Немирович добился окончательного и полного контроля над театром, оттеснив Станиславского. Он милостиво давал последнему немного денег на частные эксперименты – теперь они получили официальное название Студии.

Немирович методично уничтожал все надежды Станиславского на создание собственной компании, но Художественный театр продолжал играть его спектакли и использовать его имя. Станиславский оставался в театре, уже не как генеральный арт-менеджер, а как актер и режиссер. Время от времени ему позволялось разбавить новизной и свежестью довольно традиционный репертуар Немировича. В контракт Станиславского был осмотрительно внесен пункт, запрещавший ему играть или ставить спектакли в других театрах, которые могут оказаться конкурентами Художественного театра. С этого момента Станиславский был вынужден вести постоянные дипломатические переговоры, чтобы добиться средств на свои постановки. Он оказался рабом, запертым в золотой клетке. Станиславский создал небольшую компанию от кутюр внутри корпорации *pret-a-porter*. Тем не менее, для Станиславского это была хорошая тренировка, которая позже позволила ему выжить и уцелеть во время советского режима.

В 1911 году Станиславский пригласил в театр теоретика искусства Гордона Крэга и предложил ему поставить «Гамлета». Крэг тоже стремился уйти от традиционного театра с его иллюзиями и декорациями. Сцена должна была стать архитектурным произведением – для этого использовались экраны, передвигавшиеся по сцене под разными углами. Благодаря искусному использованию электрического освещения Крэг создал то, что Станиславский, в отчаянии, описывал как «освещение, создающее чудесные блики повсюду, только не в самом театре». Как и Мейерхольду, он предоставил Крэгу полную свободу – причем познакомила их сама экстравагантная танцовщица Айседора Дункан. Крэг был архитектором, и опыта работы в театре у него не было. Поэтому он сосредоточился только на сценической технике, а с актерами работал

сам Станиславский. Накануне премьеры тяжелые металлические экраны упали, словно колода карт, потому что Станиславский не мог как следует контролировать процесс производства. Тем не менее, когда «Гамлет» прошел успешно, несмотря на технические сложности, Немирович был скорее удивлен, чем удовлетворен. С растущим раздражением Немирович пожинал плоды своего контроля; артистическая компания Станиславского превратилась в интересную и независимую лабораторию в составе обычного, ничем не примечательного театра.

Но творческому «кокону» Станиславского так и не было суждено раскрыться. И тогда он стал писать. В 1906 году Станиславский начал описывать на бумаге новые творческие методы, сменившие манерность и «штампы» традиционной актерской игры. Ему требовались более длительные репетиции, и это, конечно же, все чаще противоречило «рациональным» методам управления Немировича. Серьезная стычка между ними произошла во время постановки «Синей птицы» Метерлинка, когда Станиславский превысил бюджет постановки, потому что решил поэкспериментировать с освещением и звуковыми эффектами.

Но несмотря ни на что, Станиславский считал, что создание качественного спектакля - это длительный процесс, состоящий из двух стадий. Сначала вся труппа выдвигает идеи, а на следующей стадии режиссер, вдохновившись предложениями актеров, создает окончательный вариант спектакля. В 1912 году он впервые применил такой подход в своей Студии. В нее мог поступить любой актер театра и заниматься в ней в свободное время. А зрителями постановок Студии чаще всего были коллеги из других театров. Первый спектакль прошел с успехом, и Немирович, в своем обычном стиле менеджмента, решил превратить новый метод Станиславского в основной метод работы всего театра. Но Станиславский уже не выполнял никаких административных функций. Он уже не руководил компанией, а возглавлял всего лишь небольшую Студию в составе корпорации Немировича. В 1916 году группа студентов создала вторую студию; в 1920 году за ней последовала третья, а через год - четвертая. В 1918 году к Станиславскому обратился директор Большого театра, и он создал там еще и оперную студию.

Оказавшись устранным от руководства театром, Станиславский стал, главным образом, педагогом своих студий. После триумфального тура по Соединенным Штатам в 1922 году он получил предложение издать свои труды на английском языке. В итоге Станиславский стал всемирно известным автором нового метода обучения актеров. Этот метод стала использовать Студия актерского ма-

стерства в Страсбурге. Изначально, эксперименты Станиславского были основаны на толстовских этических принципах; на собственном участке земли на берегу Черного моря он создал ферму и коммуны и передал их Студии. Это убежище, вдалеке от Немировича и московской суеты, стало прообразом для нескольких других утопических коммун в истории театра. Копо во Франции, Гротовский в Польше, Барба в Дании, Уилсон в Соединенных Штатах и Пистолетто в Бьелле – все они изолировали свои студии от традиционных культурных центров и крупных корпораций. Мотивация Станиславского, получившего множество трудных уроков в постоянных конфликтах с Немировичем, была очевидна: «Лабораторная работа не может производиться в самом театре, с ежедневными спектаклями, среди забот о бюджете и о кассе, среди тяжелых художественных работ и практических трудностей большого дела».

Для Станиславского Студия стала метафизической лабораторией менеджмента искусства. Немировича, в качестве метода менеджмента искусства, вполне устраивал тейлоризм. Но, конечно же, этот метод не решал фундаментальных проблем бизнеса бытия. Когда речь шла о воссоздании жизни на сцене, Немирович полагался на туманные и ускользающие субстанции «вдохновения» и «таланта». А Станиславский стремился досконально разобраться в том, как возникает искусство. Он был приверженцем философии эстетики и не соглашался с тем, что искусство – результат удачи или стечения обстоятельств. Поэтому он пытался создать философию театрального менеджмента, позволяющую реализовать высокие цели, поставленные для артистической компании Шопенгауэром.

Описывая свои методы на бумаге, Станиславский делал это не в форме принципов, а в форме художественного произведения. Это был длинный, подробный дневник молодого человека, бывшего сценографа, где он описывает два года обучения в театральной школе некоего Профессора Толстова. И когда пришло время экзаменов, прилежный студент слышит последнее напутствие профессора, выражающие истинные принципы и убеждения самого автора:

Метод, который мы изучаем в последние годы, обычно называют «системой Станиславского». Но это неверно. Сила этого метода заключается в том, что он никем не придуман и не обнаружен. И физическая, и психическая части этой системы свойственны природе человека. Законы искусства основаны на законах природы. Новорожденное дитя, растущее дерево, рождающееся произведение искусства – это тесно взаимосвязанные явления. Дело всей моей жизни – как можно ближе подойти

к законам природы. Систему невозможно изобрести. Человек рождается со способностью творить, и мы должны творить, тем или иным образом. Именно эту способность творить мы называем системой.

Благодаря законам природы, в искусстве кантианскую «вещь в себе» можно постичь непосредственно, без помощи медитаций. Станиславского вдохновляли его современники – французский психиатр Рибо и русский физиолог Сеченов. Они побудили его отказаться от жестких методов режиссеров-тиранов, использовавших актеров просто как средство для выражения своих идей; вместо них он предложил собственный метод, сделавший его кем-то вроде шопенгауэровского гуру, напоминавшего актерам, что «творит не человек, а природа; человек – лишь инструмент, скрипка в руках природы».

Арт-менеджмент Станиславского не сводился к каким-то правилам или методу. Это была толстовская философская система для актеров, а не система производства для актеров, читающих текст. Станиславский подчеркивает различия между литературой и произведением театрального искусства: «Нам нельзя забывать, что текст пьесы – это еще не произведение искусства. Она становится таковым, когда ее пробуждают к жизни подлинные человеческие эмоции актеров на сцене, точно так же, как музыкальная партитура не станет симфонией до тех пор, пока ее не исполнит оркестр и не услышит аудитория».

Образованные зрители вполне способны прочесть текст вслух и сыграть партитуру у себя дома. Они ходят в театр не для того, чтобы познакомиться с пьесой, а на концерт – не для того, чтобы познакомиться с партитурой. Задача артистической компании – создать то, что Гете называет имманентным объектом, когда добавочная стоимость – это то, что возникает между строками сценария и игрой на сцене. Театр, создающий искусство, не должен быть скромным слугой литературы, как хотел Немирович. Станиславский видит имманентный объект в том, что называет «подтекстом». Когда актер понимает подтекст и находит верную интонацию для своей шопенгауэровской песни, он может «создать реальную жизнь человеческой души, проявляющуюся в этой роли и в этой пьесе, и перенести эту жизнь на сцену, в художественной форме».

Когда искусство подлинно, аудитория ему верит. Такое доверие – знак того, что оно создает эстетическую добавочную стоимость под названием «правда». Как и Кандинский, Станиславский считал достоверность искусства духовной категорией. Ее невозможно до-

биться с помощью трюков, масок, наигранных жестов или других искусственных методов. Но эстетическую правду не нужно путать с правдой научной. Наука ищет универсальную истину, но человек на сцене – вовсе не олицетворение «общих человеческих черт». Метафизика Станиславского, в этой связи, напоминает метафизику Жарри-Делеза, которая дистанцировала себя от классической универсальной трансценденции Канта.

Станиславский считал, что повседневная жизнь полна скучных повторений, привычек и штампов. Ремесленники и промышленные фабрики наводняют современные рынки одинаковыми, стандартными продуктами массового производства. Поэтому роль современного искусства состоит в том, чтобы помогать восстанавливать уникальность и оригинальность человеческой индивидуальности. Задача искусства – проявлять непохожее, демонстрировать особые, индивидуальные нюансы существования. Когда Станиславский ставил массовые сцены, он никогда не считал их участников просто статистами. Он разрабатывал подробные инструкции, часто придумывал персонажам короткие биографии и каждый участник играл собственную, особую роль. Искусство возвращает достоинство отдельному человеку, живущему обычной жизнью и вновь наполняет энергией скучное привычное существование. Ленинские инженеры смогли электрифицировать Советский Союз с помощью энергии ветра и волн, а Станиславский хотел добывать эстетическую энергию, великую силу жизни, из человеческой природы. Артистическая компания Станиславского превращала актеров в генераторы энергии, «позволяя сознанию работать на основании подсознательного, не напрямую, но косвенно. Ведь в нашей душе есть нечто, отвечающее на побуждения сознания и воли. Эти стороны затем начинают влиять на работу души, которую невозможно направлять напрямую».

Шопенгауэр верил, что человек может найти правду, вещь в себе, в физическом сочетании разума и материи. Система Станиславского помогает актеру создавать энергию правды, связывая разум и материю. Разум заключен в подтексте текста сценария. Конечно, подтекст – это не еще один текст, не другие слова и фразы. Чтобы найти подтекст, не нужно писать новые диалоги или превращать книгу в сценарий спектакля. Но не нужно думать, что Станиславский, приверженец философии Шопенгауэра, был театральным терапевтом в духе Фрейда и пытался заставить актеров демонстрировать на сцене собственное бессознательное. Его артистическая лаборатория не была аналогом клиники на

Бергассе для актеров, а его сцена не была кушеткой для индивидуальной психотерапии. Найти подтекст – значит создать «предприятие, действие.. на этом и основано ремесло актера... Драма на сцене – это действие, происходящее у нас на глазах, и когда актер выходит на сцену, он становится активным, действующим человеком».

Подтекст возникает в действии, объединяющем разум и материю. Станиславский разработал особые техники, помогающие актеру передавать подтекст в физическом действии. Актеру нужно представить себе игру как физический образ, демонстрировать мотивы персонажа, произнося текст, пытаться реконструировать его жизнь в виде внутреннего движущегося образа перед своим внутренним взором. Более того, он призывал актеров избегать чистой фантазии и напоминал, что внутренний образ должен оставаться достоверным; прежде всего, актерская игра должна быть естественной.

Методы Станиславского позволяли его ученикам активно использовать воображение. Чтобы помочь актерам избегать привычных жестов и «штампов», Станиславский предлагал им играть сидя, подложив руки под себя. Он побуждал их заниматься йогой и ритмической танцевальной терапией Делькроза. Он просил их придумать своему персонажу целую жизнь и только потом играть его. Что герой делает за рамками сцены? Откуда он пришел и куда идет?

Сочетая слова, текст пьесы, с действием, со смелым самопроявлением, Станиславский побуждал актеров создавать на сцене искусство, обладающее третьей, имманентной, прибавочной стоимостью. Только с помощью тщательной подготовки и постоянных усилий актер может надеяться создать на сцене слепок реальной жизни, лишенный дешевых приемов риторики, рассчитанных на благосклонную реакцию поклонников. Актер должен оставаться «монахом в монастыре» – как однажды назвал самого Станиславского Мейерхольд. Актер должен забыть о том, что он находится на сцене и не обращать внимания на «черную дыру» авансцены. Только серьезно воспринимая «четвертую стену» Антуана, может он надеяться овладеть «системой» Станиславского. Если же аплодисменты публики пробуждают в актере тщеславие, ему следует «оставить театр. Иначе он окажется в тисках режиссера, вообразившего, что он может восполнить недостаток мастерства актера собственными идеями. Но это – отречение от независимого творчества, превращающее актера в элемент декораций».