Великий мастер русской сцены

75-летие Константина Сергеевича СТАНИСЛАВСКОГО

Чеховские образы

В такой большой день, как день 75-летия Константина Сергеевича, мысленно проходишь весь его большой жизненный путь, путь режиссера, актера, организатора театра. Особенно хочется остановиться на том, что было самым прекрасным в творчестве Станиславского. Мне кажется, что в моей памяти по сей день очень ярко живут актерские образы, сыгранные Станиславским в пьесах Антона Павловича Чехова, к которому он относился с большой любовью и нежностью. Работа над пьесами Чехова была очень и очень трудная, сложная, тем более, что и театр был молод и актеры только-только начинали прозревать под руководством таких режиссеров, как Станиславский и Немирович-Данченко. У Чехова все люди одиноки, все они на грани смеха и слез, всем им свойственна какая-то взволнованная неудовлетворенность обывательской жизнью, бытие их полно томительного ожидания. Я закрываю глаза, и грустной, элегической вереницей проходят передо мной неувядаемые образы Астрова, Вершинина, Гаева, Шабельского, созданные на сцене Станиславским. Я начинаю заново ощущать трепетную радость, глубокое волнение, как будто бы порог моей комнаты переступили живые, близкие люди, с которыми я рассталась несколько десятков лет тому назад. Для меня, актрисы, было огромным счастьем, подлинным праздником играть совместно с Константином Сергеевичем в чеховских пьесах. Мне помогало то, что я, как Елена и Маша, по-настоящему была влюблена и в Астрова и в Вершинина, в роли Раневской я нежно любила Гаева, без слез не могу вспомнить Шабельского в «Иванове».

Астров-Станиславский говорил: «Когда я слышу, как шумит молодой лес, посаженный моими руками, я сознаю, что климат немножко в моей власти и что если через тысячу лет человек будет счастлив, то в этом немножко буду виноват я...» Во время этого монолога замечательно играли руки Станиславского. Зритель верил, что этими руками он действительно сажает лес; глаза Астрова говорили о том, что живет он не будничной обывательской жизнью, а смотрит далеко вперед. Елена говорит о нем: «Это талант, а ты знаешь, что значит талант? Смелость, свободная голова, широкий размах...» Так ведь это сказано о самом Станиславском.

И Вершинин в «Трех сестрах» мечтает о новой, счастливой жизни: «Участвовать в этой новой жизни мы не будем, конечно, но мы для нее живем теперь, работаем, ну, страдаем, мы творим ее — и в этом одном цель нашего бытия и, если хотите, наше счастье». И опять это сам Станиславский, непрерывно творящий и указывающий путь тем, кто будет жить в искусстве после нас. Сколько обаяния, благородства было в его Вершинине, сколько простоты в понимании несовершенства той жизни, которая его окружала, сколько веры в будущую (для нас уже настоящую) прекрасную жизнь!

А Гаев в «Вишневом саду», этот большой ребенок, беспомощный, ничего не понимающий в жизни, верующий во что-то свое, не умеющий ни бороться, ни сопротивляться и тихо со слезами уходящий из родного гнезда, не знающий, куда и зачем он идет. Глядя на Гаева, я улыбалась никчемности этого человеческого существа, я сожалела о времени, которое породило таких милых, но ненужных ни себе, ни другим людей.

Станиславский—поэт театрального искусства. Поэтическое, вдохновенное отношение к своим работам и рождало ту требовательность, ту строгость при отделке каждой детали, которые видны в каждом спектакле Станиславского. Станиславский — великий экспериментатор и строитель нового театра, и все его творчество представляет неизмеримую ценность для нашего социалистического искусства.

О. Л. КНИППЕР-ЧЕХОВА
Народная артистка СССР.

Учитель

Является ли опера реалистическим искусством? Что важнее в опере — вокальная сторона, или сторона драматическая? Эти вопросы становятся решенными для всех, кому выпало счастье работать в оперном театре под руководством К. С. Станиславского.

Как и в драматическом спектакле, Станиславский учит оперного актера не искусству внешнего «перевоплощения», а умению органически войти «в круг предлагаемых обстоятельств», жить в данной роли, а не «играть» ее.

Магическое «если бы» Станиславского («если бы вы в действительности были не актером, а Борисом Годуновым, как бы вы стали действовать...») служит и оперному актеру чудесным ключом к раскрытию роли, к вживанию в нее.

Готовя одну и ту же роль с двумя разными актерами, Станиславский, со свойственной ему чуткостью и бережностью к актерской индивидуальности, никогда не применит к ним одинакового режиссерского подхода. Но если актеру что-то неясно, если что-то у него не получается, — один совет Станиславского всегда остается неизменным: «Прежде всего послушаем, что говорится в музыке».

Станиславский сам необычайно чуток и восприимчив к музыке. Он обладает замечательной музыкальной памятью, и мы, актеры руководимого им оперного театра, не раз бывали поражены тем, что Константин Сергеевич с одной—двух репетиций уже знает оперу.

С особой настойчивостью — и всегда умно и тонко — Станиславский возвращает актера к внимательному прочтению музыкального содержания роли.

Как часто Константин Сергеевич упрекает оперных актеров за то, что они не слушают музыку, а поют механически только ноты, воспроизводя роль лишь средствами хорошо налаженного голосового аппарата.

— Но человек ведь не остается всегда в одном и том же состоянии. Слушайте музыку, — призывает Станиславский, — и идите за ней. Следуйте за музыкой, и вам захочется действовать. Вы будете правильно действовать только тогда, когда будете хорошо слушать музыку...

Бывало, кто-нибудь из нас жаловался Станиславскому: «Все-таки, Константин Сергеевич, в драме легче играть. В драме, если чувствую я, что мне здесь нужна пауза, — я сделаю паузу. А в опере надо мной вечно тяготеет дирижерская палочка».

— Но в опере, — отвечал нам Станиславский, — есть у вас готовый ритм, данный вам композитором, а в драме актеру приходится ритм искать самому. Актер не может вести себя на сцене, как существо анархическое. Музыка дает вам твердую железную форму.

Станиславский мудро учит оперных актеров презирать фальшивый внешний блеск, эффектные вокальные фокусы, не оправданные внутренним содержанием. Однажды, на репетиции «Севильского цырюльника» актрисе, маленькой, изящной женщине, не удавалась роль Розины. Она добросовестно пела свою арию, четко выводила рулады колоратуры. Но Розины не получалось. Станиславский вскочил и сам спел нам арию Розины. И столько было в его голосе яркости, выразительности, обаяния, лукавства, грации, будто и в самом деле перед нами была подлинная Розина, а не этот высокий, мудрый, седой старик. Потом с укором он обратился к актрисе:

— Колоратура — это ваше украшение! Но оправдайте же ее, сыграйте ее, раскройте ее содержание. А у вас слышится одно только бессмысленное «а-а-а-а-а»...». Аканье какое-то! Будто вы пели и думали: вот, дескать, доберусь до колоратуры, заакаю — и все!

В этом требовании смыслового оправдания приемов вокальной выразительности Станиславский неизменно строг и требователен к нам. Когда мы приходим к нему на репетицию, он часто спрашивает:

— Что вы показываете сегодня?

— Такую-то сцену.

— Хорошо, хорошо, — и он прибавляет торопливо, — только я ничего не знаю, имейте в виду...

Этим он подчеркивает, что самой манерой исполнения, выразительностью своего пения мы обязаны рассказать своему слушателю, о чем мы поем.

И часто, прослушав показанный кусок, Станиславский хмуро, скороговоркой, заявляет нам:

— Очень хорошо, очень хорошо, спасибо. Только я ничего не понял...

Это значило, что мы, может быть, добросовестно спели те или иные арии, но выполнили свою вокальную задачу внешне, формально, не раскрыв своим исполнением всей глубины художественного образа. Актеру, не сумевшему сочетать своих сценических действий с характером музыки, всегда грозит услышать от Константина Сергеевича:

— Вы мешаете музыке, мешаете. Давайте разберем, музыка здесь что говорит?

Постоянное стремление Станиславского к наиболее полному и глубокому раскрытию музыкального содержания оперы проявляется в следующем своеобразном приеме. Иногда он заставляет актера на репетиции спеть свою арию сидя, положив руки, то-есть лишив актера всех дополнительных средств сценической выразительности, кроме голоса и интонаций. «А теперь расскажите мне, о чем вы поете», предлагает он актеру. И «рассказать» следует, разумеется, самой манерой пения, максимально выразительной.

— Я бы вообще мечтал о такой опере, — говорил нам Станиславский, — где бы все актеры, занятые в ней, вышли на сцену в своих будничных костюмах, и, сидя на стульях, исполнили ее так, чтобы слушатели были убеждены правдивостью исполнения, не почувствовали отсутствия грима, костюмов, декораций и прочих театральных аксессуаров.

Замечательные преобразования, которые принес с собой в оперу К. С. Станиславский, встречены были на первых порах ревнителями оперной рутины ироническим холодком. Но наступило время, когда академическая опера стала понемногу перенимать принципы, провозглашенные Станиславским. Сама жизнь властно диктует опере преобразования, предложенные и осуществляемые К. С. Станиславским. Творческая мысль нашего замечательного юбиляра, продолжающая неустанно искать и кристаллизоваться, создала незыблемый фундамент нового искусства советской оперы.

Ник. ПАНЧЕХИН

55 лет вместе

Пятьдесят пять лет назад на даче у Константина Сергеевича Станиславского в Любимовке устраивались домашние любительские спектакли. Для их участников нужны были гримеры, и К. С. Станиславский обращался к главному гримеру императорских театров Сильвану с просьбой присылать их к нему на дачу.

Мне было тогда 18 лет, служил я третьим помощником старшего гримера и однажды, в августе 1882 г., в числе других гримеров, был послан в Любимовку.

Константин Сергеевич заметил мои способности к искусству грима и стал просить Сильвана всегда присылать к нему «Яшеньку». С тех пор мне довелось неизменно принимать участие во всех спектаклях и в Любимовке, и в Москве, в которых был занят К. С. Станиславский. Приходилось мне даже ездить с ним в Ярославль, куда он был приглашен на гастроли. Помню, играл он тогда в пьесе «Денежные тузы», в оперетте «Лили», позднее — в «Бесприданнице» и «Горькой судьбине».

К моменту возникновения Художественного театра я стал уже вполне опытным мастером грима. За прошедшие к этому времени пятнадцать с лишком лет я усвоил новые взгляды Станиславского на сценический грим. В течение первого десятилетия существования Художественного театра грим неизменно создавался актером и мной. Впоследствии появились художники Добужинский, Бенуа, Кустодиев и другие, которые стали давать эскизы всех гримов.

В работе по созданию гримов Константин Сергеевич не только принимал непосредственное горячее участие, как художник и артист, но часто давал и ценные советы по технике грима.

Когда я находил удовлетворявший Константина Сергеевича грим, он всегда тщательно записывал его у себя в тетради, намечая, где положены брови, в каком направлении идут морщины, чтобы в следующий раз точно воспроизвести то, что было удачно найдено. Он очень строго относился ко всем деталям грима, не допускал никаких изменений, очень ревниво требовал самого бережного хранения усов, бороды. Поиски нужного грима были всегда долгими, тщательными, менялось множество вариантов, пока, наконец, не утверждался окончательный, удовлетворявший Константина Сергеевича вариант.

Когда премьера проходила с успехом, я получал от Константина Сергеевича похвалу, закреплялась она поцелуем — это значило, что он доволен — и сопровождалась настойчивой просьбой: «Пожалуйста, Яшенька, берегите усы, бороду». И тогда я укладывал их в отдельную, бережно хранимую коробочку.

Более полувека прошло с тех пор, как Константин Сергеевич остановил свой выбор на мне, как на одном из участников осуществления его творческих замыслов. Все, что удалось найти на этом пути, связано с ним, с его горячей энергией, с его высокой требовательностью большого художника.

Я. ГРЕМИСЛАВСКИЙ

Петербургские гастроли

Гастроли Московского Художественного театра всегда были событием в культурной жизни Петербурга. Уже с февраля публика начинала волноваться. С марта обычно уже начиналась продажа билетов, и те неудачники, которые не могли «застраховать» себя раньше, дежурили целыми ночами у предварительной кассы, чтобы добыть билеты. Это, главным образом, была молодежь, студенты, курсистки, заводские рабочие. Их не смущали ни мороз или мартовская непогода, ни бессонные ночи, ни подбитые ветром пальтишки: грела молодая кровь, и у театра сплошь да рядом слышался смех, шутки, оживленные споры, а иногда, к негодованию городовых, и студенческие песни. В несколько дней раскупались все абонементы, молодежь часто покупала их в складчину и на один абонемент ходили по трое — по жребию, кому какая выпадет пьеса.

С первыми весенними днями обыкновенно прилетали наши московские ласточки. Помню, как сейчас, это волнение, когда, бывало, едешь на первый спектакль. Восьмой час — но совсем светло: зеленовато-голубым светом сияет небо, легкий ветер дует с Невы, чувствуется весна... и знаешь, что театр продолжит это ощущение

«...весны,
Которая омолодит весь мир» —

своей молодостью, свежестью и необычностью.

Сколько было шума, споров и волнения из-за каждого спектакля! Как всегда, существовал разлад между критикой и публикой. Далеко не вся пресса относилась к Художественному театру благоприятно: кто был на откупу у Суворина, кто из личных соображений — стоит вспомнить едкие, всегда талантливые, но часто пристрастные статьи А. Кугеля. Публика же рвалась к театру и страстно откликалась на каждый новый спектакль. Первая постановка художественников в Петербурге, которую я видела уже как петербургская жительница (я раньше жила в Москве) была — «Юлий Цезарь» Шекспира. Она произвела огромное впечатление: какими простыми средствами сумел в ней Станиславский достичь картины огромной толпы, битвы и пр. Припоминаю, как интересно использовал А. Ф. Кони эту постановку. Он провел анкету среди видевших «Юлия Цезаря», прося ответить, как происходит сцена убийства Цезаря? И получил сотни разноречивых ответов: кто писал, что Цезаря убивает Брут, кто — что сразу несколько человек, — ударом в грудь, — ударом в спину, — несколькими ударами сразу и т. д.

После казенщины и рутины петербургских придворных и «поддворных» театров — Художественный театр захватывал. Интересовали и его артисты. От театра веяло чем-то новым, простым и строгим. О труппе его выразился известный поэт и адвокат С. А. Андреевский, что он в ней «не видит ни актеров, ни актрис». Действительно, актрисы Художественного театра не знали, что такое грим вне сцены, не было в них ничего подчеркнутого и нарочитого, они в своих скромных платьях напоминали скорее курсисток, — многие актеры были с высшим образованием. Все это придавало театру свою, особую физиономию, особенно поражавшую здесь, в чиновном, сановном, как его принято было звать «блестящем», Петербурге. В Художественном театре, начавшем с того, что он сам себя считал «театром без актеров», очень скоро жизнь выдвинула таланты. С первых дней его существования засветился мягким светом талант Москвина, зазвучал голос Качалова, засверкала оригинальным, немного терпким обаянием Книппер, зачаровала женственностью Лилина. А сам Станиславский — душа и пламя театра! Неизвестно было, кому отдать предпочтение — Станиславскому-режиссеру или актеру. Когда смотрели его постановку — казалось: режиссер, вдохновенный, открывающий в пьесе новые красоты и значение — конечно, режиссер! Но когда видели его игру, например, в роли Вершинина («Три сестры»), Штокмана («Доктор Штокман» Ибсена), Астрова («Дядя Ваня»), и т. д. — то думалось: конечно, актер, тончайший, глубокий, удивительный!..

Чеховские пьесы особенно волновали публику. Только теперь, когда революция бесповоротно разрушила ту жизнь, тот быт, которые так беспощадно рисовал Чехов в своих произведениях, — можно понять причину этого. Чеховские пьесы были пьесами прогрессивными. Они так ясно и неумолимо доказывали, что той жизни больше не должно быть, что она обречена исчезнуть, а те люди должны уступить место другим. И театр, на сцене которого ставились такие пьесы, где показывались такие образы, и был театром истинно передовым. Оттого так тянулась к нему молодежь, оттого так волновал он и старшее поколение.

Помню в антрактах... сколько ушедших навсегда лиц... Вот тонкий, умный Кони, старый дипломат по виду, истинный гуманист душой. Леонид Андреев с лицом итальянского художника и в бархатной косоворотке. Увлекающийся Ходотов, растрепанный Кугель, громящий театр за то, что в нем якобы «замораживается темперамент и никогда не празднует талант своей оргии», и маленький Горнфельд, хвалящий театр за то, что он сказал «новое слово»... Слегка скептические артисты Александринского театра, восторженные «гайдебуровцы», — и все спорят, доказывают, убеждают, а молодежь безумствует, забрасывает сцену весенними букетиками подснежников и фиалок.

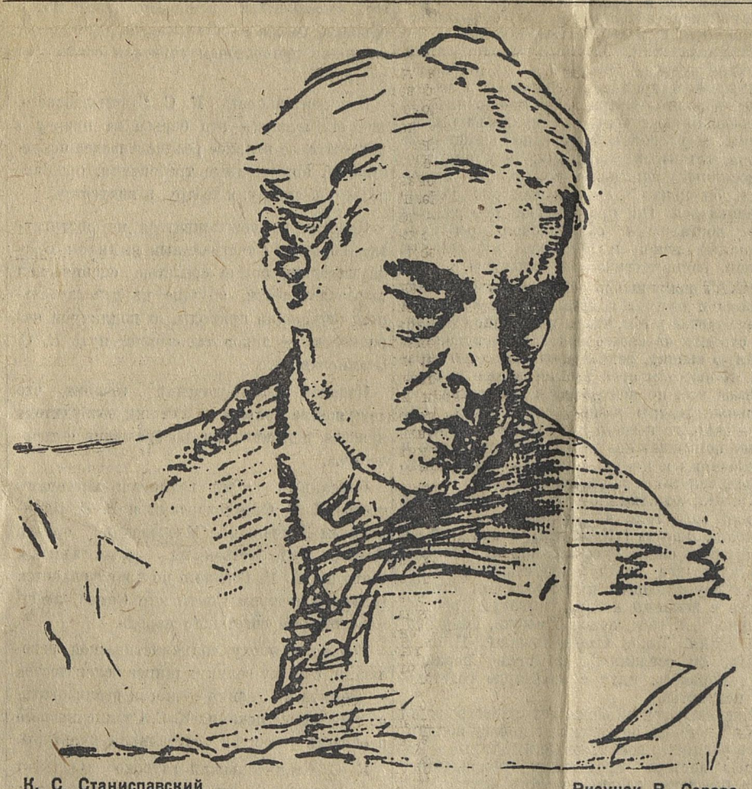
А потом — рауты, банкеты, просто ужины в частных домах, где принимали дорогих сердцу москвичей и благодарили их за живую струю, которую они внесли в тусклый, именно «замороженный» театральный мир Петербурга.

Потом — проводы: толпы собирались на вокзале, и расставались с московскими гостями с криками «до свиданья, до свиданья!», долго еще провожая глазами высокую фигуру Станиславского, воплощавшего для нас Художественный театр, — и опять ждали, как праздника, весны и приезда театра на будущий год.

И вот опять мы ждем Московский Художественный театр на гастроли... Сколько лет прошло с тех пор, как они были в последний раз — и каких лет! Петербург стал Ленинградом! Поднялась новая публика, вырос новый, многомиллионный зритель великой страны; пришли новые пьесы, о каких прежде и мечтать было нельзя, — и в самом театре появилось много молодых сил. Но я думаю, что одно останется прежним: радостное ожидание ленинградцами Художественного театра и любовь их к этому театру, к его «душе и пламени» — К. С. Станиславскому.

Т. ЩЕПКИНА-КУПЕРНИК

Ленинград 1938.



К. С. Станиславский, Рисунок В. Серова.

Станиславский—писатель

«Я имел успех, публика смеялась, но не мне, а Музилю, которого я копировал даже голосом»... Этими строками начинаются записи Станиславского в большой конторской книге, где он шестьдесят лет назад стал отмечать собственными критическими отзывами каждое свое выступление на домашней любительской сцене. Первое такое выступление, в водевилях «Старый математик» и «Чашка чаю», состоялось в сентябре 1877 г., когда ему было 14 лет и он учился в гимназических классах Лазаревского института. Приведенные слова из первой его записи уже заключают в себе зерно столь характерной для него самокритики и как бы намечают общий облик его как человека, актера, режиссера, педагога и как писателя. Дальнейшие, более полные записи носят тот же характер.

«...Я играл Лешего и производил эффект балаганными жестами и дикими криками... В Пишо (в другом водевиле) никого не копировал, и потому исполнение получилось бледное», — пишет он летом 1878 г., а еще через два года, в июле 1880 г., с иронической улыбкой говорит: «...Играл свирепого военного, выказал много отчаянности, так что публика говорила, что у меня есть наклонность к драматическим ролям. Вероятно потому, что я отчаянно бил посуду, рвал свой сюртук и ломал мебель...»

Необычайная сознательность в оценке каждого только что пройденного шага своего в искусстве, способность страстно, непосредственно увлекаться каждым моментом своего творчества и вместе с тем анализировать и свои душевные состояния в процессе этого творчества, и то отражение, какое они находят в публике, — вот что поражает в Станиславском с ранних лет его и что полностью развернулось в его книге «Моя жизнь в искусстве». Кажется, никогда еще ни один актер не говорил о себе в своих мемуарах с таким юмором, вскрывая не только заблуждения, вызванные, так сказать, недомыслием того или другого периода жизни, но и те человеческие недостатки, которые постоянно толкают художника на ложные пути в искусстве, соблазняют его на дешевые успехи, позволяют ему доходить до «головокружения от успехов».

В годы своей юности Станиславский был далек от литературы и литераторов. Никто не подталкивал его писать. Но в нем жило непосредственное влечение к литературе и притом в совершенно определенной форме: он записывал из своего личного опыта, из своих личных переживаний только то, что относилось к сценическому искусству. И в течение многих лет каждое новое выступление его на сцене в качестве актера-любителя сопровождалось такого рода записью в толстой конторской книге.

Так продолжалось до 90-х годов, когда сценическая деятельность Станиславского — уже в Обществе искусства и литературы — разрослась, когда, пользуясь уже репутацией ярко одаренного актера и создавая одну за другой большие ответственные роли, он стал проявлять себя и как замечательный режиссер. Он подмечал и в самом себе и в товарищах по сцене все ходы творческого процесса, он наблюдал — уже как художник, специалист своего дела, — приемы игры крупнейших иностранных гастролеров, он учился на спектаклях и репетициях мейнингенской труппы искусству режиссуры. Впереди виделось уже создание своего, нового театра.

Деятельность в Обществе искусства и литературы оказывалась как бы подготовкой к еще более ответственной и сложной деятельности в Художественном театре и в течение многих лет не оставляла уже возможности браться за перо. Но внутренняя работа — наблюдения, самонаблюдения, обобщения подмеченного — безостановочно продолжалась. Постановка пьес А. П. Чехова, беседы о них с В. И. Немировичем-Данченко, занятия с актерами — как молодыми, еще неопытными, так и опытными, но испорченными всем складом старой театральной жизни, — все это выдвигало новые театральные проблемы.

Идеал театра, благородного в своей реалистической простоте, утонченного и вместе с тем непосредственно-доступного широкой публике, захватывающего ее живыми чувствами, которые актер должен заново испытывать соответственно своей роли на каждом спектакле, — идеал такого театра неизменно стоял перед глазами. Но как достигнуть, чтобы актер не **представлял**, а **жил** на сцене, если вызывать в себе чувство в нужный момент по простому приказу сознания нельзя? На практике, в работе с актерами Художественного театра, с разными индивидуальностями, действуя то показом, то художественно найденным словом, Станиславский достигал уже замечательных результатов. Театр превращался в рассадник молодых талантов, прошедших серьезную школу, получивших тонкую шлифовку. Но великий художник сцены был неудовлетворен ни другими, ни в первую голову собой. Он оглядываясь позднее на пройденный им путь, все первые восемь лет своей деятельности в Художественном театре отнес к периоду своей артистической юности.

Период артистической зрелости начался, с его собственной точки зрения, лишь тогда, когда вопросы о «системе» — о методах сценического творчества, а вместе с тем и методах преподавания сценического искусства — встали перед ним со всей неотступностью. Об этом времени своей жизни, относящемся к 1906 г., он достаточно полно и ярко говорит в книге своей «Моя жизнь в искусстве», в главе «Открытие давно известных истин» и в следующих главах.

Подвергая анализу различные части творческого процесса, проверяя свои догадки на практике, экспериментируя, Станиславский заносил на бумагу все, что уяснялось ему, в том порядке, как уяснялось, т. е. собственно без заранее намеченного порядка. Перечитывая написанное, он всегда был неудовлетворен. Иногда он откладывал написанное в сторону, чтобы взяться за другую часть труда, иногда, добиваясь большей ясности и точности формулировки, писал новые варианты к ранее написанному. Ему хотелось быть понятным не только для актеров, но и для всех, кто, любя театр, хочет разобраться в путях сценического творчества. В какой форме подать читателю свои наблюдения и мысли? Он пробует и форму рассуждения и форму диалога между преподавателем сценического искусства и молодым артистом, и даже форму «романа». В первые же годы этой работы он иногда показывал свои наброски более близким людям.

Кое-кто из журналистов успел выхватить у него отдельные куски его работы и отпечатать их в том виде, как они были написаны. Но количественно — это совершенно ничтожно по сравнению со всеми подготовительными материалами его работы, в которых запечатлелся весь процесс его неустанных исканий, самопронерок, его беспокойного, порывистого движения вперед. Среди этих черновых бумаг есть страницы тяжелой неуверенности в себе, раздумья, но есть и страницы ясные, яркие, как бы озаренные художественным талантом их автора, или тончайшие самонаблюдения из области психологии актерского творчества, поражающие, как некое откровение.

Шесть лет прошло в такой работе, когда летом 1914 г., поехав для отдыха за границу, Станиславский захотел ознакомиться с историей теории актерского творчества. В русских он хорошо знал, конечно, Щепкина и страстно любил его. Из иностранных, трудно добываемых старых книг для него были заготовлены обширные выдержки. И тот, кому посчастливилось видеть его работу над этими источниками в то время, когда уже давали знать себя волнующие и пугающие его призраки войны, не забудет этих впечатлений, этих резких переходов от затаенной сумрачной тревоги к радости общения с единомышленниками по тому или другому вопросу. Какой это был восторг — в лице, в словах, в голосе, какое желание обнять, расцеловать этих давно ушедших из жизни людей! Ведь они тоже искали в театре художественной простоты и правдивости, они тоже требовали от актеров живого чувства, «переживания роли» на сцене, они тоже говорили, что нельзя полагаться на вдохновение, что всякая роль, как и вся вообще деятельность актера, должна быть подготовлена огромным упорным трудом!

Однако и они, эти актеры-мыслители, не давали еще определенного метода. И работа, упорная самостоятельная работа Станиславского — поиски этого метода — продолжалась вместе с непрекращающимися поисками той формы, в которую она должна вылиться. Он уже знал твердо: эта форма, для того чтобы быть доступной, должна быть максимально конкретной, полубеллетристической. Но и тут возникали разные сомнения, свойственные ему, как артисту, приливы неуверенности в себе. Даже, когда его уговаривали писать свои мемуары, он не зажигался этой мыслью: задача казалась сложной, требующей слишком много драгоценного времени и какого-то особого, недоступного ему искусства. А между тем со стороны было уже ясно, что тут-то он и проявит свой художественный талант, сказывающийся уже в его случайных устных рассказах из прошлого, а несомненный успех при напечатании мемуаров, быть может, ускорит работу и над книгой о его «системе».

Только во время поездки МХТ в 1922—1923 г. по США, работая при самых неудобных условиях — в вагоне, при переездах из города в город, где-нибудь в ресторане, — Станиславский написал в очень короткий срок свою замечательную книгу «Моя жизнь в искусстве», где все говорит о ярком художественном даровании его, как литератора, где язык его так ясен, гибок и богат, где описания и характеристики волнуют воображение.

Американцы, подойдя к этой книге с точки зрения коммерческой сенсации, взяли у него рукопись, отдали ее в перевод, потом в набор, и книга в два счета была готова. В Москве, перечитав ее в подлиннике, Станиславский вновь испытал ту же неуверенность в себе. Он просил ближних о самой беспощадной критике и с очаровательной простотой принимал всякое замечание, многократно подчеркивая, что в области литературы никакого самолюбия у него нет и что литератором он себя вовсе не считает. Литератором-профессионалом он, конечно, никогда и не был, и техника книгопечатания, известная даже начинающему журналисту, осталась чуждой ему. Сдав уже в набор свою «Жизнь в искусстве», он, говоря о предстоящем оформлении книги, называл шрифты «печатными почерками», а когда ему прислали гранки для авторской корректуры, растерялся, как дитя:

— Книгу-то, оказывается, уже отпечатали!.. И в такой странной форме: прислали такие вот — ужасно длинные листы!.. — сказал он, и успокоился только тогда, когда удалось уверить его, что книга выйдет в самом нормальном формате.

Профессионал-литератор, вероятно, улыбнется, читая эти строки, но ведь литераторов-профессионалов очень много, а таких подлинных писателей, каким проявил себя Станиславский в этой книге, очень немного.

Необычайный успех этой книги, может быть, и принес ему радость и бодрость, но не вселил в него той спокойной веры в себя, которой иногда нехватает ему и в области сценического творчества. С прежней несокрушимой энергией, но и с прежней критической оглядкой на достигнутое продолжал он работать и над новыми постановками для сцены, и над созданием новых театральных кадров, и над своей второй книгой, над «системой»: думал над ней с страстной сосредоточенностью, искал, находил, — и, не удовлетворившись, шел дальше. Уже и форма книги в общих чертах была намечена, и много замечательных мыслей в ясных и простых словах легло на бумагу, а он продолжал биться над тем, что оставалось недодуманным, недосказанным. Уже многие, знакомясь с его работой через его учеников, а иногда и схватывая кое-что из третьих рук, начинали передавать в печать его мысли, искажая весь строй их. И уже не десятками, а сотнями печатных листов накапливались у него черновики, наброски, варианты различных глав создаваемой книги. Казалось, никогда не будет этому конца. Еще в 1915 г., ближайший друг и незаменимый помощник его в сценической и педагогической работе, Л. А. Суллержицкий, когда заговорили с ним о необходимости подтолкнуть Станиславского к скорейшему окончанию его книги, с грустной убежденностью сказал:

— Нет! Никогда он ее не кончит!..

— Почему?

— Никогда не остановится в своих исканиях, не найдет удовлетворяющей его формы.

Может быть, он и действительно не кончил бы этой книги, если бы не сказал себе со всей решимостью большого человека, думающего не столько о формальных совершенствах своего труда, сколько об интересах дела, важного для многих, что ее **нужно** выпустить в свет, хотя бы в незавершенном виде, без ценных дополнительных томов. И вот скоро советские читатели получат, наконец, возможность прочесть эту книгу, над которой Станиславский работал столько лет, не щадя себя, не бросая пера даже во время посещавших его болезней, со всей упорной страстью своего нестареющего художнического темперамента.

ЛЮБОВЬ ГУРЕВИЧ

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ.

Издатель: Журнально-газетное об'единение.
Адрес редакции: Москва, Страстной бульвар, 11. Телефон 3-42-45.

Уполномоч. Главлита В—32289. Типография газ. «Индустрия», Москва, Цветной бульвар, 30.