кое совещание о теме беседы. Времени дано два-три часа, а спросить хочется всем и обо всем. Решили ограничиться тремя вопросами. Первый: кто может назвать себя мастером искусства, — ответ, предполагали мы, займет час, полтора. Второй: чему надо учиться, чтобы стать мастером, — тоже на час разговор. Третий: как организовать отдых актера. С тем и отправились.

С юношеской живостью приветствовал Станиславский старых знакомых и с огромным молчаливым вниманием вглядывался в каждое новое лицо.

Началась беседа. Задали первый из намеченных нами вопросов.

— Кто может называть себя мастером искусства? — переспросил Станиславский. — Искусство есть умение раскрывать человеческую душу. Кто умеет это делать, тот—мастер. Второй вопрос? Чему надо учиться, чтоб стать мастером? Вот этому! Третий вопрос...

Мы были несколько смущены, что ответы, которые мы рассчитали на три часа, заняли меньше трех минут. Но ведь сказано было самое главное. Наступило молчание. Станиславский лукаво поглядел на всех и вдруг улыбнулся так, что улыбнулись все, и наступил тот момент сближения, который бывает в театре между сценой и зрительным залом, когда становится всем тепло от взаимного понимания.

Станиславский стал рассказывать о принципах своей работы с актером, — большой том, уже написанный им об этом, должен скоро выйти в свет.

Все, что говорил на эту тему Станиславский, рождало ощущение гениальной простоты. Простота эта заключалась в том, что все, что он рассказывал нам, было как будто уже знакомо нам, мы это ощущали в себе и около себя раньше, смутно догадывались, так сказать, нащупывали это, и он только раскрыл нам глаза.

Сам Станиславский предупреждал, беседуя, что так называемая «система Станиславского» не есть нечто выдуманное, изобретенное, изготовленное, но лишь открытие того, что уже есть в действительности, тех законов творческой природы человека, которые нужно познать, чтобы овладеть ими.

По Станиславскому, актер на сцене должен находиться в творческом состоянии, — это не ремесло, не подражательство, а каждый раз и сызнова творческое воссоздание образа. Быть может, другие художники ждут сложа руки, когда к ним придет это дет к горе? Иными словами, вопрос заключается в том, чтобы сознательно вызвать в себе это творческое самочувствие. «Система Станиславского» ставит своей целью—приемами, подмеченными и изученными в самой жизни, в самой практике, создать благоприятную обстановку для того, чтобы появилось это творческое настроение, даже вдохновение.

Станиславский подчеркивает: он не сторонник какого-либо одного направления в искусстве, — наоборот, максимум разнообразия, богатство направлений и стилей, но в основе каждого обязательно начало правды.

Однако, чтоб добиться всего этого, художник должен прежде всего знать и любить жизнь, действительность, откуда он берет эмоциональный опыт, растрачиваемый на сцене.

— Как отдыхать?—спрашивает Станиславский.—Путешествуйте, читайте, бывайте на заводах, в клубах, знакомьтесь с людьми, изучайте их, вдохновляйтесь их интересами, будьте передовыми людьми своего времени, — иначе все ваше искусство будет мертвым.

Много примеров из практики, подтверждающих его положение, привел Станиславский в этот вечер.

В заключение беседы состоялся концерт. Гости благодарили хозяина демонстрацией своего искусства. И здесь мы увидели нового Станиславского. Станиславского-зрителя. Мы не столько смотрели на выступающего актера, сколько на этого зрителя, и получали удовлетворение не меньшее, чем от самого выступления, художественное удовлетворение. Станиславский вел себя, как зритель, который первый раз пришел в театр. Как зритель, который только и ждал той минуты, когда он очутится в театре. Он смотрел на актера своей чудесной улыбкой, поощряя, располагая его самым своим видом. Одни из выступавших смущались от непривычки, другие цытались скрыть свое смущение, третьи даже кокетничали этим смущением. Станиславский видел я то, и другое, и третье. Он сказал: «Успокойтесь, я сам — добрый зритель».

Он — самый добрый зритель. Но и самый строгий критик. Он учит, нас, что ремесленничество, ходули, актерское самопоказывание, заигрывание со зрителем ради дешевой славы нужно беспощадно изгонять со сцены.

нимался мною? Он заметил во мне талант, способности? Может быть, да, а может быть, нет. Но для Станиславского были одинаково важны все элементы спектакля; он не хотел допустить в нем ни малейшей погрешности. Он тратил часы и даже дни на то, чтобы начинающий актер, скажем, правильно поставил поднос на стол.

★

Когда вы входите в дом Станиславского, вас охватывают волнующие и радостные чувства. Высокий старик с белоснежными волосами приподнимается с кресла вам навстречу. Кто бы вы ни были — артист с большим именем или мальчик-ученик, зоркие, проникновенные глаза художника смотрят на вас, как бы угадывая цель посещения.

Константин Сергеевич может говорить со своими посетителями подолгу, страстно увлекаясь встречей или темой разговора. Но достаточно побеседовать с ним пять или десять минут, чтобы, уходя, почувствовать себя обновленным, как бы очищенным от всякой «скверны» в искусстве.

Потом наступают будни. А в будни мы ведь часто грешим на сцене. То проявляем небрежность, невнимательность, неуважение к своему делу. То увлекаемся более легкими, доступными вещами, которые приносят дешевый успех. То пользуемся штампом, ибо это легче и проще. «Чего там мудрить!» Но, когда возвращаешься мыслью к титану нашей сцены, вновь становишься по-настоящему **самокритичен.**

Мне выпала честь участвовать в ряде спектаклей, где главные роли исполнял К. С. Станиславский. В 1925 году, после смерти Г. С. Бурджалова, роль Костылева в «На дне» М. Горького была поручена мне. Сатина в этом спектакле играл Константин Сергеевич.

Первое, о чем я увидел, когда в день моего «дебюта» вышел из-за кулис на сцену, была огромная фигура Станиславского в лохмотьях горьковского «босяка». Станиславский переходил сцену на цыпочках, боясь скрипнуть половицами, хотя спектакль еще не начинался и Константин Сергеевич никому не мог помешать. Я понял тогда, что Станиславский хотел этим напомнить артистам о чувстве уважения к сцене, подчеркнуть, что в театре необходима строжайшая дисциплина. Станиславский всегда ходил по сцене, как бы боясь вызвать малейший шум, и в этом чув-

Станиславский - режиссер умеет так ярко показать рисунок роли артисту, что тот запоминает его навсегда.

Студийцы Художественного театра очень часто встречались с Константином Сергеевичем у него на дому, когда он жил в Каретном ряду, против «Эрмитажа». В небольшой зал с колоннами приходила почти вся труппа 2-й студии.

Мы исполняли целую вереницу этюдов, упражнялись в «народных сценах». Разбивались на группы и по очереди начинали работать в общем ритме. За фальшь отвечали старосты группы.

Как-то после занятий Константин Сергеевич, взволнованный и разгоряченный, с глазами, сверкающими огнем вдохновения, рассказывал нам о Пушкине, о том, как надо читать его стихи. И в заключение прочел монолог «Скупого рыцаря». Это был шедевр актерского мастерства, волнующего, всколыхнувшего отточенного и в то же время

ТРИ ТЕЛЕГРАММЫ ИЗ ПАРИЖА

Москва, редакция „Известий"

Юбилей Станиславского побуждает меня снова и снова с нежным и глубоким уважением думать об этом гениальном создателе современного русского реалистического театра. Для нас, французов, как и для вас, советских людей, с именем Станиславского связан славный и яркий период театрального искусства.

Моя жена, артистка Мария Кальф, исполняющая в Париже главные роли в «Трех сестрах» Чехова и «Матери» Горького, просит присоединить к моим искренним и сердечным чувствам выражения своего почтения.

ЛЕНОРМАН.

16 января.

★

История современного театра обогащена несколькими сверкающими странницами. Гений великих артистов дал возможность правдиво отобразить жизнь людей и общества.

В глазах всего мира Станиславский — виднейший из этих редких и замечательных талантов.

Вот почему Станиславского будут так, как и хотел показать.

Горький говорил, что талант — это труд. Можно сказать, по-моему, что талант — это еще и своеобразие, оригинальность. Огромный талант Станиславского трогает и пленяет своей замечательной оригинальностью.

Болезнь и преклонный возраст мешают Константину Сергеевичу бывать в Художественном театре и принимать непосредственное участие в работе всего коллектива. Однако, проводя почти все время дома, великий мастер неразрывными нитями связан с советским искусством и находится в курсе всех событий дня и жизни страны.

Связь с современностью находит выражение в огромном благотворном влиянии Станиславского на воспитание не только молодого актера, но и молодого советского человека. Вот почему Станиславский является и политическим деятелем, и художником, и воспитателем, к которому непрерывно обращаются люди искусства, культуры и науки.

везде и всюду с глубоким воодушевлением и единодушием чествовать по случаю его 75-летия.

16 января. **Леон МУСИНАК.**

★

Слава Станиславскому, чей гений поднял так высоко театральное искусство его родины!

Слава великому мастеру, создавшему еще в годы угнетающего царского режима настоящее творческое содружество в Художественном театре!

Слава тому, кто интерпретировал благородных русских классиков—Пушкина, Грибоедова и Островского; тому, кто глубоко раскрыл бессмертных драматургов позднейших времен, в том числе Чехова и Горького!

Слава тому, кто смело стал на сторону свободы в ее борьбе с царской реакцией и всем умом и сердцем присоединился к социалистической революции!

Пусть долго еще воодушевляет Станиславский советский театр, лучший театр в мире!

16 января. **Поль ГЗЕЛЛЬ.**

ниями, описанным у Толстого. Художественный театр был огромным явлением, которое помогало нам организовать свое мировоззрение. Поэтому высокая, всегда заметная фигура К. С. Станиславского, одного из создателей Художественного театра, порождала у молодежи, да и вообще у интеллигенции, настроение взволнованности, благодарной гордости.

Помню, в начале 900-х годов, в Швейцарии, на Фирвальдштедтском озере небольшой пароход уходил из Люцерна. На пароходе ехали группа русских туристов и несколько русских студентов, учившихся за границей. Вдруг на пароход вошел в летнем костюме, в элегантной шляпе К. С. Станиславский. Русские с сияющими лицами, с ярко горящими глазами хлынули к Константину Сергеевичу, чтобы побеседовать с ним или просто побыть в его обществе.

Иностранцы недоумевали, почему этот высокий европеец с черными усами, элегантно и учтиво поклонившийся молодежи, возбуждает у русских такой энтузиазм. А это был для русской интеллигенции доктор Штокман, доктор Астров, Вершинин, Левберг, Генрих из «Потонувшего колокола», Михаил Крамер и т. д. Это был создатель, режиссер и артист Московского Художественного театра и вместе с тем «бунтарь» в искусстве и театре, носитель образов новой русской и западноевропейской литературы.

★

1915 год. В маленьком театре-студии имени В. Ф. Коммиссаржевской (в Настасьинском переулке на Тверской) на спектакле «Выбор невесты» Гофмана неожиданно появился К. С. Станиславский. Занятая в этом спектакле молодежь взволновалась. В публике сразу почувствовалось повышенное, парадное настроение. Все наблюдали, как Константин Сергеевич смотрит спектакль.

В первом же антракте я подошел к Константину Сергеевичу и стал с ним беседовать. Меня поразило, с каким интересом Станиславский расспрашивал о всех подробностях работы над спектаклем этого небольшого театра-студии. Его интересовало, как мы добиваемся того или иного эффекта по режиссерской или декоративной части. Но он сейчас же прибавлял, что все это второстепенное и может лишь заслонить самое главное — и с п о л н е н и е. Он интересовался, как ведутся в театре-студии занятия с молодежью, с первых шагов учебы до работы над ролью.

жизни. Константин Сергеевич говорил о том, какой неисчерпаемый материал для познания человека, человеческой жизни представляет спектакль, если он не заслонен прикрасами режиссерской и декораторской выдумки, скрывающей тонкие ходы актерского творчества.

Я прекрасно понимал и понимаю, что страстность и увлечение, с которыми говорил о спектакле «Выбор невесты» К. С. Станиславский, объяснялись не какими-нибудь замечательными достоинствами этого спектакля, а жадным стремлением великого мастера повсюду собирать все, что может оказаться ценным в искусстве театра. Если Константин Сергеевич, когда он был в полном расцвете сил, слышал, что в области театрального искусства появился какой-либо интересный, оригинальный человек, он звал его, чтобы посмотреть, вернуть у себя дома, или сам направлялся туда, где мог этого человека найти.

★

К. С. Станиславский всегда приходит на репетиции в е л и к о л е п н ы й, парадный, бодрый и обаятельный. Он очень прост, общителен и даже интимен в первые минуты репетиции и суров в дальнейшем ходе ее. Остро наблюдательные, несколько прищуренные глаза, напряженные ноздри, страстное пошевеливание губ. Если то, что Константин Сергеевич наблюдает, не заключает в себе ничего интересного, пусто и неверно, лицо его мгновенно холодеет, становится безразличным и для исполнителей страшноватым.

Если же сцена «зацепилась», действие стало развиваться, лицо Константина Сергеевича наполняется оживлением, горением, веселой радостью, отражая вместе с тем выражение лиц тех исполнителей, на которых он смотрит. Он улыбается, хохочет, аплодирует, хвалит.

Но если какой-нибудь кусок никак не получается, не выходит, Константин Сергеевич буквально часами готов биться над тем, чтобы найти, помочь актерам найти верную линию действия.

К. С. Станиславский обладает подлинным даром делать репетиции замечательными произведениями искусства. Присутствуя на его репетициях, начинаешь понимать, что в состоянии сделать режиссер и каковы его значение, место и возможности в организации спектакля, какую помощь может он оказать актеру. Как это интересно, как

сцене он переделал весь павильон, поставил посреди столб, будто бы подпирающий потолок, в одной стене забил дверь, а в другой велел ее прорезать и нашел новые места для действия исполнителей.

Однажды во время репетиции «Мертвых душ» он слушал «раскаты грома». Вдруг с невероятным гневом, я бы сказал, с ревом в голосе, с бешеным темпераментом он потребовал к себе в зал заведующих нашим большим шумовым барабаном для «грома», так называемым «ворчуном». Он утверждал, что «ворчун» делает не те раскаты, какие нужны, потому что мячи на натянутой коже барабана находятся не в отдельных сетках на шнуре, а расположены под общей сеткой. Он это услышал из зрительного зала. Несмотря на уверения, что это не так, он пошел на сцену, спустился в трюм и на месте убедился в своей правоте.

Станиславский-режиссер, сидящий за режиссерским столиком, знает не только актера, но и всю сцену, как подлинный ее хозяин.

★

Р е ж и с с е р с к и, если можно так выразиться, Константин Сергеевич любит «фламандской кисти пестрый сор». В построении мизансцен, в организации вещей на сцене, в характеристике действующих лиц, в индивидуальных гримах, в роскошестве построения сцен с пестрыми и яркими деталями, в мощной насыщенности жизнью, в любви к ней, в радостной плотской полноте всего жизненного на сцене он — ф л а м а н д е ц.

Но все на сцене становится живым для Константина Сергеевича только тогда, когда во все «это» может поверить актер, когда то, чем он живет, и то, что его окружает, сливается в подлинную сценическую правду.

Вот почему в своей замечательной книге «Моя жизнь в искусстве» К. С. Станиславский пишет:

«Сцена—правда, то, во что искренне верит артист; и даже явная ложь должна стать в театре правдой для того, чтобы быть искусством. Для этого артисту необходимо сильно развитое воображение, детская наивность и доверчивость, артистическая чуткость к правде и к правдоподобному в своей душе и своем теле. Все эти свойства помогают ему превращать грубую сценическую ложь в тончайшую правду своего отношения к воображаемой жизни».

П. МАРКОВ

Станиславский

В своей книге «Моя жизнь в искусстве» Станиславский писал: «Я родился в Москве в 1863 году — на рубеже двух эпох. Я еще помню остатки крепостного права, сальные свечи, керосиновые лампы, тарантасы, дормезы, эстафеты, кремневые ружья, маленькие пушки наподобие игрушечек. На моих глазах возникали в России железные дороги с курьерскими поездами, пароходы, создавались электрические прожекторы, автомобили, аэропланы, дредноуты, подводные лодки, телефон — проволочный и беспроволочный, радиотелеграфы, 12-дюймовые орудия. Таким образом, от сальной свечи — к электрическому прожектору, от тарантаса — к аэроплану, от парусной — к подводной лодке, от эстафеты — к радиотелеграфу, от кремневого оружия — к пушке «Берте» и от крепостного права — к большевизму и коммунизму. Поистине разнообразная жизнь, не раз изменявшаяся в своих устоях».

Легенда уже окутывает Станиславского и его полную и глубокую жизнь; легендарный облик «патриарха русского театра», спокойного педагога и мудрого учителя может заслонить представление о живом, страстном, бурном Станиславском, в котором говорят пламенная любовь к искусству, высота жестокой требовательности к каждому человеку, работающему в этой трудной области, упрямое и вдохновенное упорство в преследовании своих художественных целей и благородная нетерпимость ко всему, что искривляет и убивает подлинное искусство. Как трудно охватить во всей целостности образ этого человека, который соединяет в себе актера и режиссера, философа и изобретателя, учителя и мудреца!

Сквозь десятилетия возникают различные этапы его великолепного прошлого. Но как примирить Станиславского, воссоздающего с натуралистической подробностью глухую крестьянскую деревню во «Власти тьмы», — и Станиславского, условными знаками обозначающего гремящую бурю в «Драме жизни»; Станиславского, проникающего к истокам народного творчества в празднично-масленичном представлении «Горячего сердца», — и Станиславского, развивающего трагедию «Гамлета» среди уходящих ввысь золотых шпиц; Станиславского, рисующего крупнейшие комедийные образы «Мнимого больного» Мольера или Фамусова, — и Станиславского, с предельной тонкостью воплощающего поэзию чеховского Астрова; Станиславского — мастера радостной выпуклой и неожиданной характерности, — и Станиславского — тончайшего психолога, следящего за самыми сокровенными и самыми глубокими извилинами человеческих переживаний.

И тем не менее, как бы ни казался первоначально образ Станиславского различным и изменчивым, за всеми его обликами встает один последовательный, упрямый, идущий во всем до конца облик великого реалиста, неустанно ищущего истину искусства. Упорно, страдая и мучаясь, убеждая других и разубеждаясь сам, подчиняясь охватившему его стремлению, он искал эту убегающую, трудную и неуловимую правду, которая заманчиво мелькала для него порою раньше в исполнении отдельных гениальных актеров и в мощных произведениях классиков драматургии. Каждый раз, увлекаясь подражанием быту или, напротив, условными постановками, он безраздельно отдавался этим поискам, и из каждого своего опыта он выносил частицы истины, из которых постепенно складывалась сокровищница его познаний. И часто, сурово осуждая сам себя за свои ошибки, он находил в них элементы для построения еще нестройного, но прекрасного своего театра.

Он любил театр во всей его конкретности, и ни одна театральная мелочь не могла пройти мимо его испытующего и требующего взгляда. Он был рожден для театра, он был его героем и мучеником, и основная стихия, в которой он чувствовал себя свободным, естественным и радостным, была стихия сценического искусства. И, может быть, именно оттого, что он сперва очень увлекался старым театром с его кулисами, бутафорией, с его пышной праздничностью и театральной яркостью, именно потому, проникнув в него до конца, он потом сознательно и мужественно его отверг. У него есть великий дар, принадлежащий художникам, которые мыслят сценически и которые умеют разгадывать течение жизни в сухом драматургическом тексте. Когда он читает пьесу, в его фантазии уже возникает ее конкретное сценическое воплощение, двигаются люди, вырастает театральная обстановка, бьется ритм жизни, светит солнце, шумят деревья, и в то же время он уже занят тысячею различных и самых изысканных способов ее практического осуществления и нахождением технических приемов, которые способны сделать тоньше, могущественнее и убедительнее театральное искусство. Интересно наблюдать за ним, когда он впервые принимает макет художника — прообраз декорации, среди которой развернется действие.

Он услышал мощное дыхание жизни и в ней нашел богатство, единственно способное победить старые ненавистные штампы и уничтожить бутафорскую ложь. Я вспоминаю репетиции отдельных постановок, на которых мне пришлось присутствовать. Меня удивляло и поражало предельное умение Станиславского вскрывать «течение жизни» и обыденные положения доводить до степени высоких реалистических обобщений. МХАТ как-то ставил «Продавцы славы» — пьесу, написанную в острой французской манере письма. Она, казалось, сама собой напрашивалась на легкий сценический гротеск. Но Станиславский увидел в ней то, что было ему дороже всего, — он увидел ее жизненный ход, ее жизненную правду. Он изменил французскому автору точно так же, как он изменял порою многим авторам, чтобы, пожертвовав ими, вылить увиденную им за рамками пьесы жизнь в яркую сценическую форму. Нигде не преувеличивая, он создал из одной из происходящих сцен жуткую и пугающую картину, полную ядовитой социальной насмешки.

По ходу комедии компания буржуазных дельцов пытается путем прямых подлогов использовать письмо без вести пропавшего солдата для предвыборных целей. Станиславский довел до предела реальную бытовую атмосферу. За стенами уютной комнаты льет дождь. Действие происходит вечером. Станиславский предложил исполнителям подвернуть мокрые брюки и снять сырые пиджаки, и, освещенная неясным светом одной лампы, в полусумраке, кучка занимающихся подлогом избирателей приняла вид бандитов. Ни в чем не изменяя реалистической правде, Станиславский как бы перекладывал в плавное сценическое и жизненное течение содержание текста. Конкретным показом он раскрывал то, что заключалось в психологии героев. Его интересует реальный и выпуклый процесс жизни без какого-либо ущемления и мертвого схематизма. Он видит мир широко, во всем многообразии его проявлений, и, чем шире его взгляд, тем горячее его бурная и неостанавливающаяся фантазия. Он владеет всем богатством режиссерской выразительной техники и переводит на сценический язык самые отвлеченные грезы и самые неожиданные мечты. Он их конкретизирует так, как он это сделал в ранней «Снегурочке» и затем в «Синей птице». Когда он пришел на репетицию ночной сцены леса в «Горячем сердце», то каждая его находка, которую он подсказывал актеру и своим помощникам по режиссуре, была полна не только заразительной яркостью, но и внезапной изобретательностью. Интуитивно, всем своим существом оценив и поняв прелесть народной жизни, он, неожиданно реально оправдывая, подсказал весь тот безудержный ночной шабаш фантазии и самодурства, которым отмечена эта сцена в постановке Художественного театра. Здесь, на репетиции, в его фантазии возникли и смешная поддельная лошадь, и ночные завывания, и балаганные свистульки, и масленичные ряженые, и метлы, неожиданно вырастающие из дырявой соломенной крыши амбара. И в то же время, работая «Таланты и поклонники», он с нежной осторожностью относился к душевной ткани переживания героев Островского, до такой степени, что порою становилось страшно, как бы эта тонкая нить не порвалась, так как она требовала самых совершенных и таких же тонких актерских средств.

Сейчас, когда основные проблемы театра поставлены Советской страной во всей их серьезности, ответственности и глубине, имена Станиславского и Немировича-Данченко служат подлинным знаком реалистического понимания театра и актера. Каждый из них по-своему, но по-настоящему глубоко, не изменяя своей индивидуальности, искал своих путей к этому глубоко идейному искусству. Самое существенно важное и принципиально значительное в Станиславском и в его понимании актера заключено преимущественно в его органическом восприятии искусства. Здесь сходится узел всех его исканий, режиссерских опытов, его огромной требовательной работы точно так же, как и его система сводится в конечном и основном результате к проблеме органического рождения образа в актере и органического его воспитания,—к тому, чтобы навязчивая предвзятость и никакое механистическое режиссерское влияние не разрушили того органического процесса, который происходит в душе художника. Станиславский как бы концентрировал в себе и переоценил заново те опыты, которыми заполнена деятельность великих художников сцены от Тальма до Рашель, от Ифлянда до Бассермана, от Дмитриевского до Щепкина и Ленского. Он самого себя обратил в самого верного служителя этой высокой идеи и всякий раз, на каждом своем шагу находил материал для самонаблюдений.

Целиком отдаваясь роли или постановке той или иной пьесы, увлекаясь новой театральной формой и глубиной социального и психологического содержания, он умел пробуждать в себе строгость критического отношения и со всей требовательностью и беспощадностью оценивал каждое художественное создание. Работая над образом, он находит и самые выдающиеся социальные черты в той их целостности, которая дает наиболее полное о нем представление. И если он сам находил для себя дворянское упадочничество Гаева или аристократичность Ракитина, точно так же он умело подсказывает актеру синтез социального и психологического образов в советской пьесе Вс. Иванова и в комедии Бомарше. Он не может успокоиться до тех пор, пока он не найдет разгадки мучающему его вопросу или мучительно грызущей его мысли. Как настоящий фанатик своей идеи, он хочет, чтобы в эти минуты все окружающие жили пламенем его мысли и жаром его темперамента. Он нуждается в последователях и учениках, которые разделяли бы со своим учителем его ошибки, победы и радость при открытии новой частицы великой театральной правды.

После моментов горячего увлечения для него наступает пора строгой самопроверки. Оттого работа с ним и радостна, и мучительна, и оплодотворяюща, и опустошающа. С ним нельзя работать, не отдаваясь до конца его режиссерскому обаянию и его вере в истину поставленных им целей. Он ищет трудной простоты и требует непререкаемой и бескомпромиссной честности в отношении к искусству. Актер монументальных масштабов, он остался величавым и крупным воплотителем самых разнообразных типов от Фамусова до Астрова, от Сатина до кавалера в «Хозяйке гостиницы», от Гаева до Ивана Шуйского.

Его искусство всегда было скульптурно. Более, чем о каком-либо другом актере, о нем можно было сказать, что он лепит свои роли. Он сделал из своего тела послушный и красивый, пластичный и грациозный инструмент. Каждый день он продолжает упражнять свой голос, и нельзя забыть богатства звукового рисунка монолога из «Отелло», когда он читает его своим ученикам. Его актерское искусство было одновременно и галлереей замечательных и значительных образов, и путем к познанию природы актерского творчества. Об этом он подробно и волнующе рассказал в своей книге «Моя жизнь в искусстве». Он на своем опыте понял и узнал, что только органическое рождение образа может обеспечить высокую правду. И он неустанно и подробно закрепляет приемы, которые могут помочь актеру, начиная от робкого ученика и кончая признанным мастером. Упорно, шаг за шагом, он строит науку об актере — науку, которая сохранила бы в себе всю живую прелесть и обаяние театра, науку вне схоластики, простую, реальную, выведенную из богатства реальной практики.

Враг театрального штампа, он искал каждый раз и для каждого своего образа новых средств сценической выразительности и доводил их до ярчайших красок и находил тончайшие, еле заметные душевные переходы. Он показал мохнатые уши и тупость отставного генерала Крутицкого и великолепную, изысканную тонкость Ракитина, где малейшее движение руки, незаметная интонация, случайно брошенный взгляд открывали зерно жизни тургеневского героя. Он понял, что отдельная правдивая краска и нечаянный типичный жест еще не составляют верного пути, если они не связаны с самым главным в актерском искусстве, о чем рассказывает его система. И он готов пожертвовать лишними театральными красками и эффектным мазком или удержать актера от преждевременного появления в роли для того, чтобы не разрушить самое сокровенное, самое глубокое и самое ценное, что живет в его душе. Он поднял нить великолепной реалистической актерской культуры прошлого и передает ее будущему поколению. Он раскрыл многие загадки и разрешил многие противоречия.

Советская страна дала ему возможности, которых он не мог ранее предвидеть. Она окружила его заботой, вниманием, и он отвечает ей неустанной работой. Среди формалистических кругов «система Станиславского» была об'явлена заповедью идеализма. Нет ничего вреднее этого заблуждения. Оно опровергнуто жизнью. Весь метод Станиславского растет из его практики и каждый его вывод подкреплен тысячей тонких наблюдений. Отдавая его молодым поколениям, воспитывая советского актера, Станиславский делает историческое дело, которого никогда не забудет страна. И сейчас в тишине своего Леонтьевского переулка, по болезни оторванный от кипучей театральной повседневности, лишенный той театральной машины, к которой он был так страстно привязан, он живет глубочайшими проблемами театра. И подобно тому, как на каждой репетиции он обобщает свои замечания и советы актеру в острые теоретические положения и практические формулы, — подобно этому и сейчас, подытоживая свой опыт, вдумываясь в органическую природу искусства, он открывает все новые для себя драгоценные стороны и, не останавливаясь, смотрит вперед — страстный, упрямый и мощный открыватель новых путей, суровый и требовательный учитель, подлинно театральный человек, великий знаток актера и последовательный проводник реализма в театре.