

5

Мудрые уроки

Н. ЧУШКИН

Издательство «Искусство» выпустило книгу заслуженного деятеля искусств РСФСР Н. М. Горчакова «Режиссерские уроки К. С. Станиславского»¹. Выход этой книги в момент дискуссии о творческом наследии Станиславского, вызвавшей широкий интерес нашей общественности, является чрезвычайно своевременным. Эта книга, написанная учеником Станиславского, известным режиссером, свыше четверти века работающим в Художественном театре, дает ценнейший материал для понимания и практического использования наследия Станиславского, для борьбы с упрощениями и вульгаризаторами его «системы».

Владея техникой стенографии, Н. М. Горчаков в течение нескольких лет записывал беседы Станиславского и его высказывания на репетициях. Эти записи, положенные в основу «Режиссерских уроков», делают книгу не столько произведением мемуарной литературы, написанным по воспоминаниям и заключающим, как правило, известную долю сугубо личных впечатлений и оценок, сколько произведением документальным, точно и верно передающим мысли и замечания Станиславского в процессе работы над спектаклями.

Книга Н. М. Горчакова не претендует ни на изложение «системы», ни на подведение итогов режиссерской деятельности Станиславского. Задачи ее скромнее. Написанная опытным и вдумчивым педагогом, автором ряда работ по режиссуре, она знакомит читателя с режиссерской практикой Станиславского — режиссера-идеолога, осуществляющего замысел спектакля, режиссера-организатора и режиссера-педагога. Ценность книги Горчакова, так же как и недавно вышедшей и получившей широкую известность книги В. О. Топоркова «Станиславский на репетиции», заключается в том, что они написаны людьми, непосредственно работавшими со Станиславским и на практике наблюдавшими его режиссер-

ско-педагогическую деятельность. На страницах книги Горчакова оживает образ подлинного Станиславского, «великого мятежника», открывающего новые пути в искусстве, неутомимого искателя законов творчества, борца за идейность в искусстве, подлинного гражданина и патриота.

Н. М. Горчаков в течение двенадцати лет непосредственно работал с К. С. Станиславским как режиссер, начиная с 1924 года, с выпуска «Битвы жизни» и до постановки «Мольера» М. Булгакова (февраль 1936 г.). Горчаков наблюдал деятельность Станиславского в то время, когда Художественный театр, вернувшись из своей двухлетней заграничной гастрольной поездки (1922—1924), вступил в новый, особенно плодотворный и богатый по своим творческим результатам период своей истории. В 1924 году произошло обновление состава труппы Художественного театра — слияние «стариков» МХАТ с молодежью Второй и Третьей студий. В последующие годы Станиславский был занят созданием нового репертуара, пересмотром и обновлением старых, отживших традиций и поисками того нового, что определяло сущность искусства МХАТ советского периода. Он видел задачу Художественного театра в том, чтобы органически приблизиться к современности, «взглянуть в революционную душу страны»¹. Он говорил на репетициях, что театр при выборе пьес должен руководствоваться стремлением прежде всего понять, «что сделала революция в человеке. Мало показать революцию через толпы народа, идущие с флагами, надо показать революцию через душу человека», — говорил он². В эти годы Станиславский, окрыленный открывшимися ему перспективами, находился в расцвете своего могучего дарования. Он работал много и неутомимо. Он выпускает книгу «Моя жизнь в искусстве», усиленно работает над завершением

¹ К. С. Станиславский. Речь на тридцатилетнем юбилее МХАТ. «Ежегодник МХАТ за 1943-год», М. 1945, стр. 626.

² Протокол обсуждения спектакля «Унтиловск», 1928, 10 февраля.

¹ Н. Горчаков. Режиссерские уроки К. С. Станиславского. Беседы и записи репетиций. (Ред. М. Д. Волков). «Искусство», 1950, стр. 396.

своих трудов по «системе», заботливо и упорно занимается с молодежью, готовя смену, так называемое «октябрьское поколение» актеров Художественного театра. Он ставит ряд выдающихся классических спектаклей и в «Бронепоезде 14-69», в «Днях Турбиных», «Унтиловске» и «Расстрелках» ведет Художественный театр по пути освоения современной советской темы.

В своей книге Н. М. Горчаков рассказывает о шести спектаклях, над которыми он работал под руководством К. С. Станиславского. Правда, большинство этих спектаклей имело в жизни Художественного театра не главное, а, так сказать, периферийное значение. Ни «Битва жизни» Диккенса, поставленная Горчаковым еще во время пребывания его в Третьей студии и освеженная Станиславским «живой водой МХАТ», ни «Сестры Жерар», несмотря на несомненные художественные достоинства этих спектаклей и талантливость актерского и режиссерского воплощения, не могут идти в сравнение с работой Станиславского над «Женитьбой Фигаро», где во всем блеске проявился гений Станиславского-режиссера. Возобновление в 1925 году комедии Грибоедова «Горе от ума», несмотря на всю исключительную важность для МХАТ этой работы, не имеет такого принципиального значения, как постановка «Горячего сердца», спектакля в полном смысле слова новаторского, сыгравшего большую роль в истории всего советского театра. Водевиль «Лев Гурвич Синичкин», с успехом исполненный «молодой группой артистов МХАТ», не был включен в репертуар Художественного театра, а «Мольер» М. Булгакова, поставленный за два с половиной года до смерти Станиславского, был идейной ошибкой театра и был снят с репертуара после семи спектаклей. Наконец, сатирическая комедия «Продавцы сна» М. Паньбы и П. Нивуа, вследствие ее поверхностного характера, недолго удержалась в репертуаре театра, несмотря на удачное актерское исполнение и интересный и острый режиссерский замысел. Таким образом, большинство спектаклей, о которых рассказывает Горчаков в своей книге, за исключением «Горя от ума», не оставили большого следа в творческой истории МХАТ.

Тем не менее, зафиксированная Горчаковым работа Станиславского над этими шестью спектаклями представляет совершенно исключительный интерес. И дело заключается не только в том, что здесь для всех изучающих историю МХАТ дан новый интересный материал о спектаклях мало известных и частично уже забытых, позволяющий полностью воскресить отдельные сцены и ряд замечательных и тонких актерских созданий. Изучение этих спектаклей поможет уяснить многое в смежных, ведущих постановках театра, над которыми в те годы работал Станиславский. На материале этих шести спектаклей ясно видно, что все, к чему прикасался Станиславский, было для него важным и принципиальным. Ему все-

гда нужно было не только помочь актеру удачно сыграть ту или иную роль, но воспитывать молодежь, будущую смену мастеров Художественного театра, его актеров и режиссеров, используя всякую репетицию как повод, чтобы научить их овладеть техникой своего искусства, проникнуть в его законы. Мысли и идеи, высказанные Станиславским на репетициях этих спектаклей, имеют для нас и сейчас огромное значение. Высказывания Станиславского о родине, о служении народу, о патриотизме, о чувстве национальной гордости, об идейности искусства, о непримиримой борьбе со всеми чуждыми реакционными формалистическими течениями, его понимание реализма, как основы русского театрального искусства, его мысли о великих русских сценических традициях, органически связанных с нашей современностью, — которые в изобилии читатель найдет на страницах книги Горчакова, — близки и созвучны нашей современности.

Борьба Станиславского за идейность театра пронизывает всю книгу Горчакова. В этом ее пафос и значение. «Никогда не забывайте, что театр живет не блеском огней, роскошью декораций и костюмов, эффектных мизансценами, а идеями драматурга. Изъян в идее пьесы нельзя ничем закрыть. Никакая театральная мишура не поможет», — писал Станиславский Горчакову после его неудачи с «Мольером». Станиславскому было чуждо все, что отвлекало зрителя от основного — от идейного содержания пьесы и спектакля.

Станиславский всегда видел в театре не самоцель, а средство идейного, эстетического воспитания масс. Его всегда увлекала высокая нравственная, воспитательная миссия театра. Станиславский со всей категоричностью требовал от молодого режиссера и актеров отчетливого понимания идейного замысла, той общественно-нравственной воспитательной цели, во имя которой репетируется данная пьеса. Он хотел, чтобы каждый из участников будущего спектакля со всей ясностью представлял себе его основную идею, ибо только «жизнь и деи в спектакле» способна сохранить ему молодость. Он утверждал, что «нужно и можно увлекаться своей профессией, нужно любить ее преданной, страстной любовью, но не за нее самое.., а за то, что избранная вами профессия дает вам возможность говорить со зрителем о самых важных и нужных ему в жизни вещах, дает нам возможность через определенные идеи, которые вы воплощаете на сцене в художественные, действительные образы, воспитывать зрителя, делать его чище, лучше, умнее, полезнее для общества. Это — великая задача театра...».

Н. М. Горчаков четко и убедительно показывает, что Станиславский всегда подчеркивал ведущее значение драматургии, видел в ней «основу театра». «Если у директора театра нет вкуса, нет любви к поискам репертуара, литературы для театра,

тогда не будет театра в нашем понимании, как организма, который, по выражению Готтоля и Шепкина, является великой школой, назначение которой «читать зрителю живые уроки» о жизни и человеке в самые важные моменты его существования». Станиславский утверждал, что театр существует не для доходов и что «его прибыль — это та мораль, которую он через спектакли сообщает зрителю». Верный традициям передовой русской эстетической мысли, Станиславский всегда утверждал единство этических и эстетических принципов в искусстве и считал, что прекрасное должно быть подлинно человеческим с точки зрения передовой социалистической морали.

Вместе с Вл. И. Немировичем-Данченко Станиславский боролся за привлечение новых драматургов в Художественный театр, за внедрение литературы в театр, за использование инсценировок беллетристических произведений, помогающих расширению тематики и дающих широкую и верную картину современной советской жизни.

Заслуживает большого внимания свидетельство Н. М. Горчакова, что именно Станиславский, основываясь на повести Вс. Иванова «Бронепоезд 14-69» и инсценировке картины «На колокольне», предложил автору и режиссуре — И. Я. Судакову и Н. Н. Литовцевой всю композицию будущего спектакля, становление и развитие его идеи, раскрытие характеров действующих лиц и т. д. По указанию Станиславского, при постановке «Дней Турбиных» МХАТ произвел переработку представленного М. Булгаковым текста, являющегося инсценировкой его романа «Белая гвардия», пропущенного мотивами мистической, роковой предопределенности событий. Станиславский отверг сцену «кошмара» Алексея Турбина, искажающую реалистический план спектакля, предложил сократить побочные, задерживающие действие сцены и сделать акцент на картине «Гимназия», вскрывающей идейное разложение, банкротство и гибель белогвардейщины. Именно по требованию Станиславского Булгаков написал последнюю картину «Дней Турбиных», в которой театр смог показать процесс распада в среде белогвардейцев, судьбы людей, принявших и не принявших революцию, и переход лучшей части интеллигенции на сторону советской власти. К сожалению, эти интересные замечания о работе Станиславского над «Бронепоездом» и «Днями Турбиных» сделаны Горчаковым излишне кратко, неразвернуто.

Приведенные в книге примеры бесед и репетиций Станиславского, раскрывающие идейный план пьесы и спектакля, представляют для нас исключительный интерес. Они со всей наглядностью опровергают ложные и порочные утверждения вульгаризаторов системы Станиславского, которые, основываясь на некоторых экспериментальных занятиях последних лет, главным образом на его студийных опытах, имеющих педагогическое значение, пытаются утверждать, что

будто бы Станиславский стал требовать от актеров «работы вслепую», без глубокого знания и осмысливания текста пьесы и сквозного действия. В талантливой книге В. О. Топоркова «Станиславский на репетиции», верно и точно передающей метод работы Станиславского с актерами над «Мертвыми душами» и «Тартюфом», показано, что Станиславский, из педагогических соображений, иногда сознательно умалчивал о своем режиссерском замысле, стараясь постепенно и незаметно, через логику и последовательность действий, подвести к нему актеров. Но, конечно, сам Станиславский с самого начала работы уже имел ясный и отчетливый режиссерский замысел. Он точно знал, куда и к чему должен был он вести актера. И это со всей определенностью вытекает из книги Топоркова. Горчаков как режиссер, работавший под руководством Станиславского и наблюдавший его в разгар разнообразной, кипучей и напряженной режиссерской деятельности, дает новые интересные материалы для уяснения идейно-творческих замыслов Станиславского и методов его работы с творческим коллективом.

«Режиссер не может ставить спектакль, не найдя идею произведения», — говорил Станиславский. Н. М. Горчаков убедительно показывает, что сам Станиславский умел всегда не только ясно и четко определять цель и задачу спектакля, его идею, «глубоко волнующую, яркую, сильную, необходимую зрителю», но и гениально воплощать «жизнь идеи в спектакле», показать ее становление и развитие в поведении человека, в действиях и событиях пьесы.

Над чем бы ни работал Станиславский, он считал, что зрителя в спектакле волнуют «мысли автора — идеи автора», данные в сценической интерпретации театра. Репетируя «Битву жизни», Станиславский говорил, что его в данном случае интересует прежде всего то главное, что заложено в произведении Диккенса и что должен уметь вскрыть современный режиссер, — тема «самопожертвования ради высокой, благородной цели, ради счастья другого человека», которая не может не волновать советского зрителя. Он подходил к Диккенсу с иных, чем в дореволюционное время, позиций. Он не принимал идеи «примирения», которая пронизывала постановку сентиментально-мещанского «Сверчка на печи», осуществленную Л. А. Сулержицким в Первой студии, с ее проповедью благости, «всепрощения» и «оправдания человека». Он стремился сделать спектакль суровее, строже, мужественнее, драматичнее, вне диккенсовского обывательского сентиментализма. «...Это тот случай, когда актеры и режиссура имеют право не соглашаться с автором в оценке событий, исходя из своего ощущения зрителя, своей эпохи», — говорил Станиславский.

Репетируя «Продавцы славы» (1926), Станиславский со всей остротой и четкостью стремился разоблачать в спектакле совре-

менную циничную буржуазную мораль, тот растленный собственнический мир, где в погоне за наживой извращаются и уродуются все человеческие отношения.

В главе о работе над «Мольером» Н. М. Горчаков показывает имеющее большое принципиальное значение расхождение К. С. Станиславского-режиссера с М. А. Булгаковым-автором пьесы, возникшее в процессе работы над спектаклем. Станиславского не могли обмануть ни блестящие сценические положения, ни эффектные роли, ни яркая театральность и зрелищность спектакля, ни изобретательные и острые мизансцены и выразительная игра актеров. За всем этим он отчетливо ощущал идейную неполноценность и порочность пьесы, искажающей образ Мольера и не дающей возможности театру создать идейно-значительный спектакль.

Ошибка Станиславского в работе над «Мольером», в которой он сам имел мужество созидаться, заключалась в том, что в борьбе с Булгаковым, с его ложной идейной концепцией он не был решителен и последователен до конца. «Мне не следовало разрешать вам приступать к репетициям, — говорил он Н. М. Горчакову. — Я совершил ошибку, поддавшись обаянию автора, желаниям актеров и вашим убеждениям. Запомните навсегда: основа спектакля — пьеса. Пока вы не уверены, что идея пьесы верно решена автором, никогда не приступайте к работе над ней. Много может помочь исправить автору в пьесе театр, режиссер, художник, но не идею, замысел автора — то, ради чего написана им пьеса»

Станиславский считал, что театр не имеет права ставить «полуфабрикаты», создавать идейно несовершенные или безидейные произведения. Вот почему после резкой критической оценки булгаковского «Мольера» на страницах «Правды» К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко пришли к выводу, что Художественный театр не имеет права изменять своему высокому назначению — быть бордом за передовую идейность и, несмотря на огромный затраченный труд (296 репетиций!), пришли к категорическому выводу о снятии спектакля.

«По-новому, интересно и убедительно раскрывается на основе записей Н. М. Горчакова процесс работы К. С. Станиславского над возобновлением «Горя от ума» в МХАТ в сезоне 1924—1925 года. Приведенные им высказывания Станиславского, определяющие идейный замысел спектакля, особенно важны потому, что они опровергают установившийся в нашей театроведческой литературе неверный взгляд, основанный на враждебных Художественному театру отзывах тогдашней критики, стоявшей на формалистических и вульгарно-социологических позициях и не желавшей видеть в этом спектакле ничего нового, идущего от советского Художественного театра.

Приступая к капитальному возобновлению прославленной постановки с новым составом молодых исполнителей центральных

ролей, Станиславский хотел, чтобы в этом спектакле было «все лучшее от старого и все лучшее от нового». Заслуживает внимания тот факт, что Станиславский и Немирович-Данченко считали особенно важным и необходимым, чтобы по возвращении из заграничной поездки (1922—1924) Художественный театр из всей русской классики остановил свой выбор именно на великой комедии Грибоедова, чтобы на сцене МХАТ в первую очередь прозвучала патриотическая пьеса, патриотическая тема, так как «патриотизм является подлинно неиссякаемой силой, чистым и живительным источником для творчества каждого художника». Станиславский видел силу грибоедовского произведения в том, что в нем ярко выражены «дух русского народа», «идея национального сознания русскими своей самобытности, своего достоинства», глубокая любовь автора к своему народу, к своему отечеству. Станиславский видел огромное воспитательное значение «Горя от ума», как полной «гражданского темперамента», прогрессивной, свобододолюбивой, высокой комедии, какой нет ни у одного народа.

К сожалению, недостатком этой, чрезвычайно интересной и содержательной главы является то, что Н. М. Горчаков не раскрывает до конца ряда своих положений, не приводит достаточно конкретного материала, показывающего разницу между дореволюционной постановкой «Горя от ума» на сцене МХАТ (редакции 1906 и 1914 годов) и возобновлением ее в 1925 году. А это различие существовало. Известно, что Станиславский и Немирович-Данченко неоднократно признавали, что в старой, дореволюционной постановке личная драма Чацкого оттесняла общественную, гражданскую тему. Несомненно, что патриотическая тема являлась Художественный театр уже и при первом обращении его к «Горю от ума». Но антикрестьянская направленность комедии Грибоедова, ее социальная острота впервые акцентировались театром лишь в новой, послереволюционной редакции и получили свое более последовательное воплощение в постановке 1938 года. В редакции 1925 года, вследствие неопытности молодых исполнителей и недостаточно критического пересмотра того, что сохранялось в этом спектакле от старого, театру не полностью удалось решить поставленную перед собой задачу. Но тем не менее новый подход театра к «Горю от ума» уже и тогда отчетливо ощущался в ряде образов и в первую очередь в Фамусове — Станиславском.

Как всегда, Станиславский возражал против нарочитого, плакатного «современивания» пьесы, против так называемого «сатирического гротеска», то-есть грубого, внутренне неоправданного преувеличения, нарушающего реалистическую сущность пьесы. Он хотел, чтобы сатирическая направленность комедии раскрывалась не путем подчеркнутого изображения «отношения» актера к образу, так распространенного в театральной практике в те годы и приводя-

щего к искусственному противопоставлению образа и актера, разрушающему их единство, а вытекала бы непосредственно из действий и поступков самого персонажа. Стремясь «докапываться до жизненной правды, составляющей основу русской классики», Станиславский всегда решительно выступал против всяческого стилизаторства, эстетства и декадентства. Н. М. Горчаков очень выразительно показывает в своей книге, что, обращаясь к водевилю и к мелодраме, как раз к тем жанрам, в которых особенно культивировалась «условность» и оторванность от жизни «театральность», якобы диктуемые так называемой «природой жанра», Станиславский стремился вернуть им жизненное содержание, непрерывность внутреннего действия, искренность и заразительность чувств, реалистическую убедительность и достигал при этом смелых и неожиданных результатов. Он считал, что «снять все наросты с жанра еще труднее, чем освободить актера от штампов», но и здесь он неизбежно выходил победителем.

Метод физических действий — великое открытие Станиславского, дающее материалистическое обоснование творческого процесса, — утверждает неразрывное единство внутреннего и внешнего, физического и психического в жизни человека и построен на правильной организации физической линии жизни актера на сцене. Развиваемый в практике Художественного театра, в работах М. Н. Кедрова, этот метод является основой создания актерского образа и режиссерского построения спектакля. Вульгаризаторы учения Станиславского, прикрываясь защитой «метода», пытались ложно оторвать «метод» от «системы» и искусственно противопоставить их друг другу, изолируя последние искания Станиславского от всей его предыдущей творческой работы. Они пытались тем самым зачеркнуть, аннулировать огромное творческое наследие Станиславского, нанося этим вред делу советского театра.

Для Станиславского метод физических действий, получивший такое решающее значение в его последних исканиях, не явился неожиданным, случайным открытием. Роль физического действия в творческом процессе актера всегда занимала Станиславского, всегда была ему особенно близка. В течение десятилетий он развивал и практически разрабатывал применение физического действия в творчестве актера. Н. М. Горчаков приводит записи бесед Станиславского 1924 года, в которых уже дается четкая формулировка единства внешнего и внутреннего действия, как одного из основных положений его системы. «Верное сценическое самочувствие позволяет актерам совершать нужные ему по ходу пьесы действия, — говорил Станиславский. — Внутренние — психологические и внешние — физические. Дело их так условно для того, чтобы легче было объясняться нам с вами на репетициях. На самом деле в каждом физическом действии есть внутреннее психо-

логическое действие, как повод к внешнему действию. А в каждом психологическом, внутреннем действии есть физическое действие, выражающее его психическую природу. Единство этих двух действий есть органическое действие на сцене».

На материале режиссерских уроков Станиславского Горчаков показывает, какую большую роль Станиславский уже тогда придавал физическим действиям, в результате свершения которых «чувства придут сами», ибо действия являются «манком» чувства. Станиславский считал, что основой реалистического искусства является живой, действующий человек, что «действие и контрдействие родят все остальное». Утверждая систему переживаний, он говорил, что без чувств, без психологии актер не может создать искренний, убеждающий образ, живущий на сцене, но чувства так же, как и «приспособления», краски роли, должны «сопровождать действия, являться результатом действий. Станиславский учил, что чувства и «приспособления» рождаются сами на сцене, «от верного актерского самочувствия в образе действующего лица, от желания действовать, во что бы то ни стало выполнить задачу роли в предлагаемых обстоятельствах. Пятнадцать лет я не устаю твердить всем об этом основном законе творчества актера», — говорил он (в 1924 году), возмущаясь тем, что актеры пытаются обойти этот закон, «создающий органическую жизнь на сцене».

При этом Станиславскому важно было не только действие актера, но пробуждение внутренних импульсов, «попыток», стремлений к действию, скрытых при них, побуждающих человека к свершению тех или иных поступков. Для того, чтобы верно и органически действовать на сцене, он требовал от актеров и режиссера полного, исчерпывающего знания пьесы и роли, знания материалов исторического, бытового, политического и философского характера, которые позволяют верно понять пьесу и изображенную в ней жизнь. Утверждая, что основой сценического искусства является действие, Станиславский понимал его широко, включая наряду с непосредственно физическим действием и действие психологическое и действие словом, т. н. «словесное действие». Книга Горчакова изобилует примерами, иллюстрирующими работу Станиславского над действием, в том числе над словесным действием, которому великий мастер сцены придавал такое важное значение.

Станиславский говорил, что «система» — это путь к реалистическому воплощению идеи драматурга, а не самоцель. Репетиции Станиславского, его занятия с режиссером и актерами над созданием спектакля, так ярко запечатленные Горчаковым в его книге, убедительно раскрывают нам, что при-

208

менение физических действий требует от актера знания всей «системы», что процесс осознания роли и пьесы предшествует творчеству, что «видения», вырастающие из знания пьесы и жизни и из понимания идейного замысла, предшествуют действию, что через логику и последовательность действия, через совершение действия развертывается логика борьбы, действенная линия пьесы, природа конфликта, идея произведения.

Процесс создания спектакля в Художественном театре отличен от других театров. И Станиславский и Немирович-Данченко отвергали «ремесленные» репетиции, только закрепляющие, фиксирующие найденное, и стремились к тому, чтобы каждая репетиция была проникнута духом исканий, являлась подлинным творческим актом. «Репетиция—это не спектакль. 75 проц. того, что делается на репетициях, не входит в спектакль. Репетиция — это ваша лаборатория, это цель опытов»,—говорил Станиславский, призывавший актеров не бояться преувеличений, проб, смелых поисков и неожиданных опытов. Всегда склонный к экспериментаторству, к исканию нового, не успокаивавшийся на достигнутом, применявший различные приемы в зависимости от характера пьесы, от ее стиля и жанра, от состава исполнителей, Станиславский демонстрировал на репетициях всю неистощимость своей блестящей режиссерской фантазии. Он добивался того, чтобы создать для актера наилучшие условия, помогающие его творческому самочувствию, облегчающие ему процесс проникновения в образ, учитывая при этом индивидуальность актера и стремясь раскрыть его способность к самостоятельному творчеству.

Наряду с применением режиссерского «подсказа», которым в совершенстве владел Станиславский, он изредка прибегал на репетициях к «показу», но не для того, чтобы требовать от актера точного и рабского копирования, а для того, чтобы заразить и увлечь актера своим талантом, темпераментом, возбудить его творческую фантазию, показать ему, как путем свершения верного физического действия и талантливо найденного «приспособления» он сможет достичь нужного художественного результата. С большим мастерством сумел Горчаков передать творчески взволнованную атмосферу репетиционных исканий, описать импровизационные «показы» Станиславского, в которых со всем блеском проявлялся его актерский гений.

Книга Горчакова дает материал для изучения Станиславского-актера и наряду с описанием его «показов» на репетициях сообщает новые сведения о некоторых его ролях (Фамусов, доктор Штокман, Барон в «Скупом рыцаре» и др.).

Мысль о будущем, забота о смене, о том, кто будет продолжать и развивать искусство Художественного театра, всегда волновала Станиславского. Все, что он знал и чем владел, все «секреты» своего актерского

и режиссерского мастерства, весь свой вдохновенный творческий опыт он отдавал молодежи. «Я много говорю вам об общих вопросах нашего театрального искусства, потому что хочу, чтобы вы не только умели лучше играть роли, но чтобы вы учились воспитывать в себе подлинных художников»,— говорил Станиславский. — Все, к чему я пришел, далось мне огромным трудом, зря потраченными на ошибки и отклонения от главной линии в искусстве годами. Вам я передало все свои знания и свой опыт, чтобы удержать вас от этих ошибок. У вас будет вдвое больше времени двинуть вперед наше искусство, если вы поймете меня, захотите идти по тому пути, который я вам предлагаю».

Книга Горчакова помогает актеру и режиссеру воспринять замечательный опыт Станиславского. Ярко и живо написанная, она изобилует поучительными примерами режиссерской педагогики Станиславского и раскрывает со всей конкретностью и наглядностью его режиссерское искусство.

В беседе с Горчаковым весной 1922 года Станиславский подчеркивал, что теперь, в советское время, роль режиссера становится все сложнее и ответственнее. «В нашу жизнь вошла неотъемлемой частью политика, а это значит, что вошла мысль о государственном устройстве, о задачах общества в наше время, значит, и нам, режиссерам, теперь надо много думать о своей профессии и развить в себе режиссерское мышление. Режиссер не может быть только посредником между автором и театром... Режиссер должен уметь думать сам и должен так строить свою работу, чтобы она возбуждала у зрителя мысли, нужные современности». Вдохновенным, беспокойным, художником-мыслителем показан Станиславский в книге Горчакова.

Наши режиссеры, как и все деятели советского театра, чтобы вести искусство к новым высшим достижениям, должны учиться у Станиславского быть по-настоящему современными, его умению глубоко и полно воплощать идейный замысел спектакля, создавать «прекрасные произведения искусства, облагораживающие, возвышающие душу человека, воспитывающие в нем великие идеалы свободы, справедливости, любви к своему народу, к своей родине».

Несомненно, что умная и талантливая книга Н. М. Горчакова, проникнутая большой любовью к Станиславскому и пониманием сущности его искусства, станет одной из настольных книг нашей театральной молодежи. Можно пожелать автору, чтобы при последующем издании он был более щедр и опубликовал ряд имеющихся у него материалов, к сожалению, не вошедших в настоящую книгу, например, записи отдельных репетиций «Бронепоезда» и «Дней Турбинных», обширные дополнительные материалы по репетициям «Горя от ума» и некоторым другим спектаклям.