

# Неопубликованная рукопись К. С. Станиславского

7 августа исполняется два года со дня смерти К. С. Станиславского. Ниже мы помещаем неопубликованную рукопись К. С. Станиславского, в которой Константин Сергеевич говорит о значении железной дисциплины в сложной и многообразной жизни театра. Рукопись не имеет заголовка и даты.

Я получил повестку, приглашающую меня явиться сегодня в 9 часов утра в наш театр. Вход с главного артистического подвала.

Первый, кого я встретил в передней, был наш милый и трогательный Иван Платонович.

Когда все ученики собрались, он объявил нам, что Аркадий Николаевич решил занять школу в народных сценах возобновляемой пьесы Островского «Горячее сердце». Это нужно для проверки выработанного нами «внутреннего сценического самочувствия» и укрепления его в обстановке спектакля и публичного выступления.

Однако, прежде чем пускаться на сцену неопытных учеников, не имеющих представления о закулисном мире, необходимо, по словам Рахманова, познакомить их с условиями нашей актерской жизни. Надо, чтобы мы узнали расположение помещения за сценой. Это необходимо на случай пожара. Участникам спектакля нужно знать, где помещаются артистические уборные, где помещаются артистические уборные с ваннами и душом, гримерские, костюмерные отделения, склады бутафории, музейных вещей, все отдели многочисленных цехов театра, комната электротехников, фойе рабочих.

Необходимо также показать новичкам сложную конструкцию сцены, чтобы они познали ее опасные места, как например: провалы, люки в полу, куда можно упасть в темноте, вращающиеся сцены с огромным подпольным механизмом, который может раздавить и смять человека, спуски и подъемы тяжелых софитов, декоративных полотен, которые могут прошибить голову; наконец, места на сцене, на которых можно или, напротив, нельзя ходить во время действия без риска быть замеченным артистами при открытии занавеса.

С целью такого ознакомления Иван Платонович предпринял подробный осмотр сцены и закулисы. Нам показали все ее секреты и отдели: люки, трупы, рабочие площадки, переходные мосты, колонники, электрическое оборудование — регуляторную и реостатную комнаты, огромные шкафы с электрическими приборами и фонарями и пр. Нас вели по огромным главным и малым вечерным складам декораций, мебели, бутафорских вещей и рек-

\* Речь ведется от лица вымышленного персонажа — ученика драматического училища Названова, который, как известно, фигурирует и в книге К. С. Станиславского «Работа актера над собой». Названов рассказывает о беседе педагога училища Ивана Платоновича Рахманова с учениками.

визита. Мы были в оркестровой комнате со складом музыкальных инструментов.

«Это — целая фабрика с огромными художественными декорационными, скульптурно-подделочными, столярными, слесарными, бутафорскими, пошивочными, красильными, прачечными мастерскими. Мы были и в автомобильном гараже. Нам показали квартиры для артистов и служащих, библиотеки, общедоступные рабочие, кухни, столовые, буфетные комнаты и пр.

Я был потрясен виденным, так как никогда не думал, что театр — такая огромная и сложная организация.

— Эта машина, дорогие мои, работает и день и половину ночи, и зимой, и весной, и осенью, а летом, пока артисты разъезжаются по гастроллям, здесь, в театре, производится ремонт старых и изготовление новых постановок, — говорил нам Иван Платонович.

Судите сами, какая нужна организация для того, чтобы эта машина работала в полном порядке, при полном контакте всех частей между собой. В противном случае — катастрофа.

Беда, если самый маленький винтик этой огромной «машины» работает неправильно! Только один негодный винтик, говорю я, дорогие мои, может вызвать ужасные результаты, катастрофу с человеческими жертвами. Например, из-за небрежности рабочего сцены обрывается старый трос, упавший подвесной прожектор или огромный софит и убьет кого-нибудь из артистов.

«От неисправности отдельных винтиков сложной машины срываются целые сцены, акты, спектакли... Могут произойти и неприятности: раньше времени закроют занавес. Это сорвет акт или конец его. Наоборот, могут раздернуть занавес и до начала спектакля. Эта оплошность обнаружит закулисную жизнь и ее работу, внесет в спектакль комическую нотку. Закулисный шум и разговоры создают дезорганизацию и деморализуют зрителя.

Каждый член театральной корпорации должен во всякую минуту чувствовать себя «винтом» большой, сложной машины. Он должен ясно сознавать вред, который

может причинить всему делу его неправильное действие и отклонение от установленной для него линии.

Вы все, ученики, тоже являетесь маленькими «винтиками» огромной, сложной машины — театра, и от вас будет зависеть успех, судьба спектакля не только в те моменты, когда занавес поднят, но и тогда, когда он закрыт и за кулисами происходит трудная физическая работа по перестановке огромных стенов декораций, по сооружению огромных подмостков, а в уборных артистов производится спешные переодевания и перегримировки. Публика чувствует, когда все эти работы выполняются беспорядочно, неорганизованно. Усилия рабочих за закрытым занавесом передаются в зрительный зал, проявляясь в общей тяжести и загруженности спектакля. Если же прибавить к этому возможные затычки антрактов, то судьба спектакля окажется в большой опасности.

Стоит хотя бы самому маленькому исполнителю роли не явиться на сцену тогда же по звонку ведущего спектакль помощника режиссера, и уже задержка неизбежно произошла. Пока найдут неаккуратного актера по лабиринтам закулисного мира, пока водворят его на место, пройдет немало времени. Конечно, опоздавший приведет в свое оправдание сотни причин: не слышал звонка, не успел переодеться или перегримироваться, разорвался костюм и пр. и пр. Но разве все эти оправдания вернут излишнюю вальяжку вечера, разве они залечат изъяз, трещину?! Не забывайте, что в театре очень много активных и помостающих участников спектакля, и если каждый из них будет недостаточно внимателен, то кто же поручится за то, что такая же задержка и трещина не произойдет среди акта, что актеры не выйдут вовремя на сцену, что они не поставят этим своих партнеров в безвыходное положение.

Эти задержки и недоразумения могут быть вызваны не только артистами, но и рабочими сцены, бутафорами, электротехниками, которые забудут поставить на место необходимые для игры предметы, или выплнить по сигналу порученное им

дело, или вышолнить звуковой или световой эффект.

Чтобы избежать этих опасностей, существует одно средство: железная дисциплина. Она необходима при всяком коллективном творчестве, будь то оркестр, хор, другой какой-нибудь ансамбль. Тем более это относится к сложному сценическому спектаклю.

Какая организация, какой образцовый порядок должны быть установлены в нашем коллективном творчестве только для того, чтоб внешняя, организационная часть спектакля протекала правильно, без перебоев!

Еще большего порядка, организации и дисциплины требует внутренняя, творческая сторона. В этой тонкой, сложной, щепетильной области работа должна протекать по всем строгим законам нашей душевной и органической природы.

Если принять во внимание, что эта работа проходит в очень тяжелых условиях публичного творчества, в обстановке сложной, грозной закулисной работы, то станет ясно, что требования к общественной и духовной дисциплине нашего творчества должны быть еще строже. Без этого не удастся провести на сцене всех требований «системы». Они будут разбиваться о непоколебимые внешние условия, уничтожающие правильное сценическое самочувствие творца на сцене.

Чтобы бороться с этой опасностью, необходимо еще более строгая дисциплина, еще более строгие требования к коллективной работе каждого, самого маленького винтика огромного театрального аппарата. Но, дорогие мои, театр — не только фабрика декораций, он и фабрика человеческих душ. В театре выращиваются живые, человеческие создания артистов — роли. Театр — художественная мастерская и школа для артистов и массовая аудитория для зрителей.

Театр пропускает сотни тысяч, миллионы людей! Миллионы, говорю я! Театр заражает их благородным восторгом.

Теперь вы поняли, какая огромная «машина», «фабрика» — театр. Чтобы адекватно его правильно внешне функционировать, нужны строжайший порядок и железная дисциплина...

«В театре фабрикуется не только внешняя постановка; там создаются роли, живые люди, их души, жизнь человеческого духа. Это куда важнее и труднее, чем создание внешнего строя спектакля и жизни за кулисами, декораций и обстановки — внешнего режисса. Внутренняя работа требует еще большей дисциплины и этики...

# Горький и Станиславский

Их почти сорокалетнее дружеское общение, проникнутое глубочайшим взаимным уважением и любовью, ничто никогда не могло омрачить и прервать. Бывали моменты, когда Горький считал необходимым выступать с критикой Художественного театра, не соглашаясь с направлением его репертуара. Бывали моменты, когда со стороны могло показаться, что между Горьким и театром, который он так любил, который он в момент наибольших расхождений продолжал называть «лучшим театром», «настоящей русской горюстью», наступил полнейший разрыв. Такие моменты бывали, хотя все последующее показало, что узлы, связывавшие Горького и Художественный театр, были неразрывны.

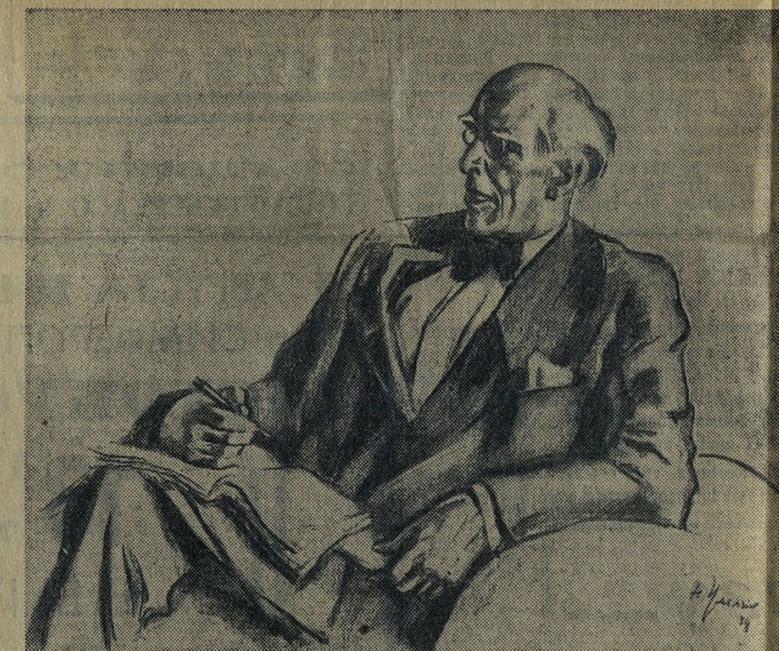
У всех свежа в памяти та восторженная оценка, которую дал Горький творчеству Станиславского как великого реформатора театрального искусства, как гениального режиссера и педагога, приветствуя его в связи с его юбилеем в 1933 году. «...Я был бы очень самонадеянным человеком, если б отнес к своим заслугам то лестное и подчас восторженное, что Вы пишете обо мне, — отвечал, благодаря за поздравление, Станиславский. — То, что относится на мой счет, я должен, по всей справедливости, поделить между Владимиром Ивановичем и моими друзьями «стариками», работавшими все время со мною. А половину того, что приходится на мою долю, следует отнести к Вашему доброму ко мне расположению и к свойственному Вам, как большому художнику, увлечению. Вот эти-то — доброе отношение и увлечение — я с благодарностью и радостью беру себе, как ценный юбилейный подарок».

Эти слова Станиславского, в которых подлинно выражение и его замечательная скромность и его увлечение к своим творческим соратникам, показывают, как высоко он ценил отношение к себе Горького, его искреннюю и большую любовь. Но он был, конечно, не прав, объясняя что-то в горьковской оценке простым увлечением художника. Эта оценка лишь подвела итог тому, что думалось и говорилось Горьким в течение всех долгих лет их дружбы. А дружба их началась еще до того, как произошло их знакомство, ибо прежде, чем встретиться в жизни, они встретились в искусстве.

В 1898 г. Горький опубликовал в «Самарской газете» рассказ «Первый дебют». Горькому определенно не нравился театр тех дней. Правда, он восхищался Малым театром, как носителем традиций «художественной правды», «реалистического романтизма» Щепкина, восхищаясь его замечательными артистами, создававшими правдивые человеческие образы, а не «знаковые холщевые фигуры героев, возгласящих и переиhrывающих жизнь». Но на всем остальном, что он видел на сцене, обычно желала печать ненавистной ему ложной театральщины, холщевости и крикливости.

Критика этой театральщины и жаждущей ее мяснаторской публики, мечта об ином, правдивом театральном искусстве — вот что получило выражение в рассказе «Первый дебют». Молодая дебютантка мечтала, что она «выйдет на сцену и просто, ясно, без аффектации ремесленников сцены будет говорить публичные слова из своей маленькой роли, и, слушая ее, эта публика будет думать про себя: — Как это верно! Вот истинное искусство! Вот как надо изображать жизнь души...» Но когда она увидела, что зрители смотрят на нее только с «любопытством людей, жаждущих развлечений», когда она ощутила, что между ними и ею не возникает «духовной связи», она «горько и горько лишила свою роль жизни, скомкала ее и бросила в скачущее безучастное лицо зрительной залы».

Можно подумать, что рассказ этот прямо вырос из «Художественных записей» Станиславского, в которых запечатлена начата им еще в юности борьба против «аффектационных ремесленников сцены», за правду переживания и чувств. Художественный театр сразу покорила Горького именно потому, что в психологическом реализме мхатовцев, развившем дальше пенкинской традиции, Горький увидел осуществление своих собственных театральных чаяний и надежд.



Н. П. Ульянов. Портрет К. С. Станиславского (уголь)

Тоской одной из причин обращения Горького к драматургии — это было само по себе огромное заслуга театра. Горький увидел, наконец, таких артистов и режиссеров, которые могли бы воплотить на сцене его творческие замыслы. И он не ошибся. Правда, первая пьеса Горького не получила полноценного воплощения на мхатовской сцене. Переход от реалиста старого типа, даже от Чехова, к реалисту Горького был нелегко. Но затем наступил великий день в истории театра — 18 декабря 1902 года — день премьеры «На дне» в Художественном театре. Театр Горького начал жить.

Горький был в таком восторге от этого спектакля, что даже не сразу заметил то, с чем не вполне мог согласиться, что мешало с достаточной ясностью выразить романтическую сторону его творчества. Горькому казалось, что артисты Художественного театра сделали какой-то необычайный скачок после воплощения образов Ибсена и Чехова, что они почти оторпшили от себя самих. И если в этом было некоторое преувеличение, то все же не такое большое, как это представляется обычно.

Всем известны слова Станиславского о Горьком как об основоположнике «общественно-политической линии» в творчестве Художественного театра. Но менее известно другое высказывание Станиславского, сделанное им в 1933 году (в статье для программы мхатовских спектаклей в Ленинграде). Основное содержание всего развития МХАТ Станиславский увидел именно в том, что «театр естественно перерождается в общественно-политический». Иными словами, в представлении Станиславского Художественный театр развивался не от Горького, а к Горькому.

В спектакле «На дне» Станиславский предстал перед Горьким одновременно и как режиссер и как артист, пораив его замечательным чувством той художественной правды, о которой он давно мечтал. К этому времени Горький видел Станиславского уже в ряде его ролей, а скоро он познакомился и с его превосходными начинаниями в области театральной педагогики.

Константин Сергеевич привлекал к себе Горького как человек. К его «крепко, горячо любящей» душе он обращался, когда надо было устроить ейку для нижегородских детей, помочь немущим московским учащимся, поддержать молодого актера или драматурга. Но Горький знал, что он может рассчитывать на большую — он ощущал близость ко многим своим идеям и замыслам «неугомонной, красивой мысли» Станиславского. Когда в 1912 г. в ряде рабочих кружков возникла идея о создании своего рабочего театра,

Горький, не колеблясь, посоветовал им прежде всего обратиться к Станиславскому. «Это славный человек, — писал он, — и, как я знаю, он давно мечтает приблизиться к демократическому театру». Больше того! Именно в Станиславском Горький видел того художника, без помощи которого он не мыслил осуществления своих самых важных, захватывших его на долгие годы, театральных идей.

«Хочется видеть Вас, великий мятежник, говорить с Вами, хочется передать Вам кое-какие мысли — подложить горючего материала в пылающее Ваше сердце, огнем коего всегда радостно любовался и впрямь буду, — писал Горький Станиславскому с Капри в 1910 году. Желания их совпали, они были нужны друг другу, и в начале 1911 года состоялась их заграничная встреча, занявшая особое место в истории театрального искусства.

Станиславский привез показав Горькому свои первоначальные наброски «драматички драматического искусства», а Горький изложил ему свои мысли о необходимости создания студии, в которой артисты учились бы сами создавать пьесы, осваивая приемы импровизационной игры. Так встретились начатки «системы Станиславского» с горьковской идеей возрождения театральной импровизации, с идеей, которой Горький придавал исключительное значение, считая ее способной возродить новые силы в драматургии и театр.

Вместе с другими идеями Горького эта идея составила действительно прекрасный горючий материал, давший новую энергию «неугомонной» мысли «великого мятежника». Недаром Станиславский писал после этой встречи Горькому: «Я опять привязался к Вам всем сердцем; я опять почувствовал Вашу большую душу, обаяние Вашей чар», и высказывал убеждение, что в искусстве они — близкие, родные.

Нам неизвестно, в какой мере были использованы те «сценарии» для импровизации, которые были написаны Горьким и отосланы им Станиславскому. Во всяком случае они много и долго обсуждались и вызвали интересную, содержательную переписку между Горьким и рядом деятелей Художественного театра. Хотя особой студии для импровизации и не было создано, тем не менее идея Горького не пропала даром. Если горючий материал не оставался после себя ясно видимых следов, это не значит, что он сгорает напрасно. Идея Горького вошла в плоть и кровь педагогической деятельности Станиславского и его учеников.

Особенно показательно в этом отношении творчество Е. В. Вахтангова, самого любимого Горьким после Станиславского художника театра. Вахтангов прекрасно понимал, как помогает импровизационная

форма воспитания актера соединить «правду переживания» с «правдой представления», правду жизни с правдой искусства. Идея Горького оспала с возникшими в системе самого Художественного театра поисками новых форм, способных выразить романтическую патетику и трагический пафос, то-есть более действенных форм сценического реализма. Если это, с одной стороны, получило выражение в провозглашенных Вахтанговым принципах реалистической театральности, то, с другой стороны, это повлияло на эволюцию «системы Станиславского».

Момент переживания становился в ней все менее пассивным, это время как момент активного действия все больше выдвигалось вперед. Форма должна была становиться все более определенной и четкой во имя более действенного выражения содержания. Жизнь чувств должна была все больше сливаться с жизнью идей. И замечательно, что когда Станиславский увидел, что это далеко не все понимают, что многие хватаются за условно употребляемые им термины, а не за самые понятия, что многие хотят втиснуть его творческие воззрения, утверждающие идеологическую природу художественного мастерства, в рамки псевдонаучной «психологии творчества», когда он увидел все это, он снова, как двадцать с лишним лет до этого, обратился за советом и помощью к Горькому.

«...Со времени нашего свидания на Капри, где Вы не поленились пробыть со мной начальные строки и пробы пера по созданию подобия «грамматички драматического искусства», — писал Станиславский Горькому в 1933 году, — я напрягаю ум, чтоб на бумаге, по возможности четко и ясно, передать то, что необходимо знать начинающему актеру. Такая книга нужна хотя бы для того, чтоб прекратить все кривотолки по поводу так называемой «системы», которая в том виде, как она теперь всюду преподается, только вывихивает молодых артистов. Надо внести в это дело порядок... Помогите мне в этой работе (которая трижды сделана) Вашим мудрым советом и опытом».

К великому сожалению, эта работа Станиславского не была им доведена до конца. Сталось так, что он успел написать только часть ее, относящуюся к творческому процессу «переживания», остановившись перед процессом «воплощения» и «работой над ролью». Некоторым это дало возможность тянуть «систему Станиславского» назад, к ее исходным пунктам, игнорируя все, что привнесла в нее история советского театра. Это дало возможность снова «вывихивать молодых артистов» тем самым оружием, которое могло бы помочь им в овладении реалистическим методом.

Однократное и всестороннее творческое сотрудничество Станиславского с основоположником социалистического реализма и высокие оценки, которые Горький давал его творческим принципам, — это факты, которых нельзя обойти. А факты эти сами по себе опровергают всякого рода натуралистические, интуитивистские и прочие вульгарные трактовки его «системы».

В 1932 году, когда Художественному театру было присвоено имя Горького, Станиславский обратился к Алексею Максимовичу: «Я радуюсь тому, что наш театр, близкий свидетель Вашей блестящей, сорокалетней литературной деятельности, в завершение и укрепление нашей дружбы становится театром Вашего имени. Отныне будем вместе работать над советским театром, который один может поддержать гниущий во всем мире театр».

Имена Горького и Художественного театра — прежде всего имена Горького и Станиславского — будут всегда стоять рядом в истории театрального искусства.

Если бы молодая дебютантка, о которой когда-то рассказывал Горький, вышла сегодня на сцену советского театра, она уже не ощутила бы гнетущей отчужденности зрительной залы. Перед ней были бы совсем другие люди, с идеями и стремлениями, рожденными новой социалистической эпохой. Перед ней были бы совсем другие зрители, с требованиями и вкусами, воспитанными «великими мятежниками» революционного искусства.

Б. БЯЛИК