М. П. ЧЕХОВА

Незабываемое

Жестокий провал «Чайки» в Петербурге в 1896 году, которого я была свидетельницей, произвел на меня чувство оглушения. Еще большее, конечно, огорчение он принес брату моему Антону Павловичу. Помню, когда я вернулась в Мелихово, куда он приехал раньше меня, Антон Павлович встретил меня словами: «О спектакле больше ни слова». Я стала бояться новой постановки «Чайки» где бы ни шла она. Казань-то спасла, а вот случайно после того, что с «Чайкой» случилось в Петербурге.

Осенью 1898 года Антон Павлович уехал навсегда в Ялту. В это время уехал наш отец. Я переехала жить в Москву и нашла квартиру на Малой Кисловке, на углу Успенского переулка. На другом конце этого переулка, в Каретном ряду, в «Эрмитаже» как тогда называлось, был расположен тогда еще не известный мне Московский Художественно-Общедоступный театр. В нем шла пьеса А. Толстого «Петр Федор Иоаннович». Художественно-Общедоступного театра, Серпие мне болезненно сказала: я боялась посмотреть пьесу «Чайка». Я чувствовала по прошлому бедствию, что предвидим брат и что со своей семьей.

...Вечером 17 декабря мимо окон моей квартиры шумно проехали извозчики-лихачи, кареты, направлявшиеся к «Эрмитажу». Я наступила спокойно, мучительно волновалась и в конце концов не выдержала и пошла в театр. Открыла ложу, где сидел брат Иван, а что происходит на сцене, я ничего не видела. Зрительная публика меня поразила. Я шепотом спросила брата:

— Ну как!

Он сказал:

— Замечательно.

Я стала смотреть пьесу и увидела чудесную игру незнакомых мне артистов (тогда я еще не знала ни Книппер, ни Лилиной, ни Вишневского, ни других артистов Художественного театра). Публика принимала спектакль восторженно. Вызывали по сцене чтобы. В конце спектакля, по требованию публики, Антону Павловичу была послана телеграмма.

На другой день я написала брату в Ялту восторженное письмо:

«Вчера шла «Чайка». Поставлена она прекрасно. Первое действие прошло мимо не понятно и интересно. Актриса, мать Треплева, играла очень, очень милая артистка Книппер, талантливая чрезвычайно, просто восхищение было на нее глядеть. Доктор, Дорн, Сорин, Тригорин и Маша были прелестны».

Не особенно мне понравились Тригорин и сама Чайка. Тригорин играл Станиславский, но Чайку-то актриса играла. Но вообще воспоминание так живенько, что положительно забываешь, что это сцена. В театре были чинно. Случаи интересный, что в первого автора вызывать тебя. И когда Немирович объявил, что тебя в театре нет, то все, особенно в партере, закричали: «Так пусть ему послать телеграмму».

После первого действия опять шум и овация артистам, вызовы автора. Когда Немирович провозгласил: «В таком случае позвольте мне послать автору телеграмму», в партере: «Просим, просим».

Знакомых было очень много, и меня поздравляли. Не было весело, все покрывали и успехом, говорили приятные слова по поводу брата и т. д...»

Почему-то К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко в своих воспоминаниях пишут, что перед постановкой «Чайки» в Москве, приезжая в театр и просили отвлекать спектакль, чтобы больше усилила нервность всей труппы перед премьерой. Но я уже рассказала выше, что до первого спектакля «Чайки» я на разу не бывала в театре. Зрителю, конечно, неудобно приходить на пьесу, которая уже идет. Когда Станиславский Сергеевич и Владимир Иванович попросили запаниться, как было дело (а с их легкой руки это в дальнейшем стали повторять в своих статьях и мемуарах), я ничего не понимала.

Вскоре я перепознакомилась со всеми артистами Художественного театра. Вот что я писала брату в февраля 1899 года, спустя почти год с премьеры «Чайки»:

«...Была я вчера и третий раз на «Чайке». Смотрела с своих большущих ложных мест, что в первый раз, второй раз, тоже. Очень очень хорошо играют, даже Роксанова была хороша. Вишневский, который был у нас в гостях вчера, приглашал меня на репетицию «Дядюшкина сна» и артистам. Если бы ты знал, как они обрадовались! Книппер запрыгала, и перелала ей поклон от тебя. Алексеев, который играет Мадо, тоже просил тебя, что, что лучше по ней ты пьеш на мог выпить, она тебя очень благодарит. Кланяется тебе все.

С какой любовью они играют твою «Чайку»! Была Федотова, плакала все время и говорила: «Перейдите ему, голубчик, что старуха очарована пьесой и знает всю глубокий поклон». При этом они все поклонились очень низко. В каждом антракте она требовала меня к себе и все плакала... Была Юшин, но он ничего не сказал. Я от души передала, что ты не можешь посмотреть свою пьесу при такой художественной игре. Хотя Немирович говорит, что еще лучше можно сыграть. Я просила маленькие замечания действия. Его тщательно заканчивает Вишневский...»

«...Теперь, когда мне минуло 85 лет, я с большой теплотой вспоминаю чудесные дни первого спектакля «Чайки», когда зарождались мои большие и интересные дружбы со всем коллективом Художественного театра. Я могу сказать, что К. С. Станиславского «Мои шаги в искусстве» с такой его надписью:

«Дорогой, любимой, родной Марии Павловне Чеховой, с которой перешли путь моего пламя нашего театра и жизни, от искрение и навсегда преданного К. Станиславского».

Я храню эту книгу, как дорогое воспоминание о моих друзьях-художественниках.

* Эти письма, три мы, как и в предыдущем номере, публикуется впервые.

Н. БЛИСТАВЦЕВ,

ПРАЗДНИК НАШЕГО ЦЕХА

Самый сюжетный вечер в ряду всех выдающихся Виктор Мадан бывал в театре. Всякие мы спектакли—сказалось, что после войны и поступил в прокатные 123 драматические и оперные спектакля, а Мадан — около ста.

Самым дорогим и любимым театром для меня всегда был Московский Художественный.

Актерки МХАТ и уже задолго до того, как впервые переступил порог этого театра, Я знал и по спектаклям и М. Тарханова по кинофильму «Повесть Максима», где он играл Полиньона. Очень простой, добродушный человек, с умным и сосредоточенным лицом был первый мной. Казалось, я знал его когда-то раньше, встречал в жизни. Потом я видел Тарханова в фильме «Петр Первый», в том же фильме, вспоминая Тарасова, в «Гобсеке» — Лешукова, в картине «Человек в футляре» — Хмелева и Андреевскую, в «Дубровском» — Ливанова...

Кого мы обычно ценнее всего учитывали, когда выбирали, на первый же свой заработок купили билеты в Художественный театр. Давали «Три сестры» Чехова. Этот спектакль произвел на меня такое впечатление, что я стал выкраивать время и деньги на него впоследствии.

Роль Тузенбаха играл замечательный актер П. Хмелев. Я до сих пор вспоминаю его, что в первый раз видел актера, в именно живого человека. Неприметный, бледный, серый, он вначале не произвел на большого впечатления. И не обратил на себя внимания. Но в ходе игры каждый остальных действующих лиц — старый тыкинка-доктор, хмурый штабс-капитан Соленый, веселые офицеры Федотик и Родэ, или актрис Маши, Ирины, Анфисы—Тузенбах постепенно завладел мной. Я уже слежу за ним, за его мечтами и тоской, за его любовью и надеждами. Он ни разу не сказал, что «сделает все, сделает все» ради счастья Ирины. Но его пророчения слова о том, что через 25—30 лет работать будет уже какой человек, он при всей своей неуверенности, что он сам до этого не вспомнит.

После спектакля мы долго шли домой. Уже после самого дома, у вагонных Ивановичей, друг запутанно сказал:

— Если бы я Тузенбаха вспоминал. Как живой перед глазами стоит!

Не это и любил я любви по сей день Художественный театр: за правдивость и настоящую жизненность.

Помню: другой замечательный спектакль — «Глубокие разведки» А. Крона—об отношении советских людей к своему труду. Он пробудил во мне много мыслей. Прежде всего — с которою мечта мечтаний Тузенбах, — все люди чувствуют свой долгом честь, доблесть и геройства.

После этого спектакля я узнал Волынина, Топорикова, Прудкина, Белокурова. После «Пяти заседаний» я полюбил Анастасию Ивановну, Ершова, Кедрова, Масалитинову. Каждое посещение театра было для меня настоящим праздником. На другой день я пишу мы подробно рассказывали спектакли своим знакомым. И для большинства делающих был он этот вечер.

Юбилей МХАТ — праздник нашего цеха.

Гениальный преобразователь сценического искусства

Вл. ПРОКОФЬЕВ

Среди выдающихся деятелей современного театра К. С. Станиславский по праву занимает первое место. Его режиссерское новаторство, открытие им законы сценического творчества представляют собой ценный вклад в сокровищницу мировой культуры. К нам, как к живому, тепловому источнику, обращаются прогрессивные театральные деятели, актеры и режиссеры всего мира.

Но особенно велико влияние К. С. Станиславского на советский театральный культуру. Трудно сейчас найти театр, в котором сегодня не ставили бы пьесы, или в своей работе на творческий опыт и достижения К. С. Станиславского.

Идея великого режиссера сказывалась плодотворное влияние на формирование и развитие как советской и театрально-педагогических воззрений в нашем театре, которые во многом приобрели характер советского сценического искусства, оно сыграло роль в четырнадцатом. Они помогают нам успешно бороться с субъективными влияниями разлагающегося искусства современного буржуазного Запада.

В чем же покоряющая сила гениальности, чем отличается школа К. С. Станиславского, сыгравшая такую исключительную роль в развитии не только русского, но и всего мирового сценического искусства? Прежде всего, конечно, в том, что великий художник—и его глубокой органической связи с лучшими традициями русского реалистического искусства, и из всего прогрессивного, что накопил до него ход развития буржуазного искусства, тонкого ценителя мастера и действительно в театре. Эти или аналогия в сочетании с высоким мастерством, с чувством социального содержания, глубокой жизненной правды, и искусство, пишущее в книгах великими мастами. Вот почему, что формирует творческих методов и разработка основных положений системы К. С. Станиславского продолжает оно блистательно сыграть. Ленин, Сталин, Ворошилов, Молотов Станиславский до конца своей жизни был связан самыми тесными узами дружбы.

Развивая, дальше реформировать современный театр, кинется поиск стран и прогресс, пусть Художественный театр: на стороне, К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко выступили в конце с целой программой идейных и творческих реформ на театре, имеющих огромное прогрессивное значение. Они подвергли резкой критике современное им буржуазное сценическое искусство, в котором, по мнению реформаторов, имеется «стремление обесстыдно отвергать традиции прошлого выродиться в простой, технически зоркий прием игры». Они восстали против реакционных теорий, которые пытались отрицать роль творчества актера, фразою решительный вывод ложному набору, деклаимационный напыщенности и неестественности в пьесах, в игре, лучшей театральности и условной правдивости на сцене.

К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко поставили перед собой задачу создания народного, доступного художественного театра, рассчитанного на нового демократического зрителя.

В речи, посвященной открытию первых репетиций Художественного театра, 14 июня 1898 года К. С. Станиславский изложил лучшими образами формулировал задачу нового театра: «...Мы стремимся создать творцы жизнь бодного класса, дать им сочувствие, дать им мужество, утешить, и в тоже время, которая подрывы их. Мы стремимся создать первый, разумный, нравственный общедоступный театр, в этой высокой цели мы заинтересуем всех».

Художественный театр наиболее ярко и последовательно воплотил национальную сущность русского искусства, его традиции реалистического устремления, в сочетании с стремлением к новым правдам театр обратился к новой, передовой современной драматургии Чехова и Горького.

Этим театр проявлялись чувство ощущения и сознательность, самых выдающихся авторов своего времени.

Ранняя, лучшая реалистическая традиция русского театра, МХАТ утверждена в разных реалистической метод правдивости, в основе которого лежит метод изображения внутреннего духовного мира человека во всем его сложном и противоречивом многообразии. Этот метод был впервые сделан в сценическом произведении на жизнью, изображенной на сцене, нужно перестанет нищенить искусство.

В борьбе против стиля театральных клишированных форм, в борьбе против ценной правды на сцене К. С. Станиславский допускал на первом этапе работы МХАТ увлечение лишними бытовыми деталями, которые перегружали, в ущерб художественности и превращались в самоцель.

Отрицание К. С. Станиславского как новых дальних отойти от прежних лишнимных постановочных приемов и методов как можно скорее противоположности — по что-то новое, свое, только своим, отличное от прежнего, что, в ущерб внешней сценической пошлости. Искусство Художественного театра еще на было в тот период настолько зрелым, чтобы обходиться без сознательной разработанной своего метода.

Утверждение новых реалистических принципов Художественного театра проходило в жестокой борьбе с тяжелыми условиями, в борьбе за свое место в сложном и противоречивом в годы реакции, после поражения революции 1905 года. В этот период стагнации, формализм, эстетское стилизаторство, модернизм и многие художниками и критиками за высшее достижение искусства, в реакции находился не сцены. Творческие принципы реалистического театра, в борьбе за свое место с другими реалистического театра, подвергались сильным ударам со стороны различного рода декадентов.

В это тяжелое время радоваться и удовлетвориться в среде буржуазной интеллигенции Художественный театр хотя и отдал дань модернистским увлечениям, в прошлом голосу изящных слуховлений и ошибок, однако, проходил в основном выражать здоровые прогрессивные тенденции русского театра, был оплотом реализма в сценическом искусстве.

В мировом развитии театра творческая деятельность МХАТа представлена другую жизненную значимость искусству. К. С. Станиславский не только отстаивал, но продолжал и развил лучшие реалистические традиции русского искусства.

Человек, обладающий огромной силой воли, необычной трудоспособностью, настоящей режиссерской фантазией, он никогда не удовлетворялся достигнутым, стремился вперед, к новым открытиям и достижениям актерского искусства.

Правильная несокрушимостью старых приемов сценического творчества, теоретики актера на пути внешнего показа, наитрудные в ремесла. К. С. Станиславский искал новых, более совершенных и тонких приемов для выражения жизненной правды на сцене, для передачи живых мыслей и чувств современников. В каждой своей роли, в каждой постановке он ставил и решал все новые и новые творческие задачи, имеющие огромное принципиальное значение для театра.

Его, как режиссера, интересовала возможность заставить людей поверить, актера, действующего в вымышленных, предлагаемых обстоятельствах, среди условных декораций и в необычных условиях сценического мира, заставить поверить в реальным живым человеком, по-настоящему плакать, смеяться и действовать на сцене! Какие пути для этого существенны, чтобы «сделать» из актера, индивидуальность артиста от сценывшимся условностей сцены и помочь ему создать живой художественный образ?

В поисках ответа на этот вопрос К. С. Станиславский разработал метод работы актера над ролью и над собой, получивший названия «системы К. С. Станиславского». Этот метод является научной теоретической основой того нового направления в театре, которое К. С. Станиславский стремился утвердить в своей теории и практике.

Понятие «системы» было подготовлено всем ходом развития русской передовой эстетической мысли, для которой были характерны материалистическое отношение сущности искусства, борьба за его общественно-воспитательную роль.

Приступая к созданию «системы», К. С. Станиславский знал на себе гигантский труд исследования области актерского творчества. Начался бы, нет не только сколько-нибудь значительного вопроса эстетики и принципов современного театрального искусства, который на подмостки бы сейчас не пытался ставить и разрешить на опыте. Благодаря исследованию К. С. Станиславским приемы сценического искусства, создавшие полное отсутствие науки об актерском творчестве, сделались доступными с ее передовательными идеологическими состоянием, в которой она пробывала в течение столетий. Стройность, последовательность, доказательность — все эти признаки истинного мастерства стали достоянием сценического искусства.

«Системы» не дает готовых решений творчества. Она учит, как, как, как он ставит задачи человеческой души, как, как он заранее, умело пользуясь ими, находить верный путь органического рождения образа, создавать наиболее благоприятные условия для проявления самочувствия актера в момент творчества.

Творчество, основанное на высшем законе природы, вернуло сценическое искусство, делает его доходным, безжизненным, отличным всякого рода внешних эффектов и внешних украшений. «Напрасно стараются артисты», — пишет К. С. Станиславский — при таких неправильных для них задач природы условиях: актеры пытаются рождать пулей в телом настоящую правду жизни, которую искусство должно создавать, а не уродовать. Иным актерам удается довести малые, слабые природы до кульминого предела, но как бы ни были заняты или даже условно красивы произносимые актером фокусы, на искусственности, которая так противоречит естественной красотой, которая свойственна природе. Лежа в существе не могут быть красивы. Ложь и творчество несовместимы с истинным искусством.

К какой иронией, с каким сарказмом относилась К. С. Станиславский об актерах-рационалистах, какие мотивы, убийственно сами находил он для осуждения подобного рода творчества. К. С. Станиславскому, стремящемуся всю жизнь к утверждению реалистического творчества, ничего не оставалось насильно фальшивым, поэтому, что в сценическом искусстве нет душа. «Нам надо внешних, только чувственных и слуховых ощущений, — писал К. С. Станиславский, — мы ищем не пения, наибольшего впечатления, мы всегда чрезмышляемся в пулу зрителей, перемудряемся в воспоминаниях, ставим в ряд с зрителями актеров и подмечаем, реальных, живых людей».

Выступая против всего внешнего, ремесленного, обыкновенного в театре, К. С. Станиславский не бежал от лучших национальных традиций передового русского искусства, отличающихся своей идейной направленностью, этическим пафосом, последовательным реализмом.

Для К. С. Станиславского идейная, этическая сторона воспитания актера всегда была главной и решающей. «Система» — говорит К. С. Станиславский — есть сокровенный жизни человека, его мысли, чувств, стремлений, идей. Чтобы стать настоящим художником-творцом, и не быть ремесленником-ремесленником, нужно быть на уровне передовых идей времени, иметь глубокое чувствование и понимание духовных запросов своего народа. «Без этого,— говорит К. С. Станиславский — наше творчество будет сопуть, вырождаться в штампы».

Всю жизнь он стремился к искусству, которое остаточно бы всем широким мысли, сердца, пусть действующего на зеле человека», и не свидалась во роли лицемерие, кабаньего, безумного дрелиции.

К. С. Станиславский всегда настаивал, что задача театра — не развлекать, а поправлять зрителя, воспитывать его, «раскрывать ему глаза на идеалы, самые широкие создания». Все остальные в художественном деле может быть правдивы не отрицанием, эффектными режиссерскими приемами, рассчитанными на эмоциональный взрыв сегодняшней части зрителей, а в ходе спектакля, в ходе исследования содержания пьесы, умением получить все средства театральной выразительности той главной стебной цели, ради которой пьеса ставится спектакль.

«Пьеса существуется на сцене, сказать спектакль, — говорит он, — ради самого процесса игры или процесса постановки, но ради того, что в конечном итоге пьеса, которая нужно любить, не прельщает страстной любовью, но не на все самое, но на те дары, на те ценности, которые, которые она приносит актеру, а за то, что выбрана нами профессия дает нам возможность говорить со зрителем о самых важных и нужных ему в жизни вещах; дает нам возможность через определенные идеи, которые мы выводим из пьесы, создать действенные, действенные образы, воспитывать зрителя, делать его чище умнее, полезнее для общества.

Сознавая огромную общественную роль театра К. С. Станиславский выступает против ставшими и продолжавшим традиций русской критики, идеалов и театра стремится к идейному и художественному воспитанию, к формированию передовых идей своего времени.

Всю жизнь К. С. Станиславский стремился к широкой народной аудитории, которой между современным художником-творцом будет. Создавая Художественный театр, он мечтал о приобщении к искусству широких слоев нового демократического зрителя—рабочих и крестьян. Но этим мечтам о народном театре не суждено было осуществиться в условиях царской России. Их осуществление сделала чудодейная только Великая Октябрьская социалистическая революция.

По признанию основателей Художественного театра, революция обогатила, расширила их творчество, «сделала его гораздо более ценным, убедительным и социально насыщенным».

Именно в условиях советского общества произошло развитие и окончательное завершение эстетической «системы» К. С. Станиславского. Эта «система», в которой он с присущей ему мужественной самокритичной рассказывает о своих творческих исканиях и изыскает основы своего пути, стала достоянием нашего. Позже появляется ряд его новых трудов по искусству актера: «Работа актера над собой», беседы с учениками, «Этика и эстетика», «Этика К. С. Станиславский подытоживает весь свой опыт творческой жизни большого художника и формулирует важнейшие законы актерского творчества.

К. С. Станиславского справедливо называют отцом советского театра. Под его творческим руководством выросло и воспитывается несколько поколений советских актеров театра, талантливых артистов и режиссеров нашей страны. Вот сторону творческой деятельности К. С. Станиславского высоко оценивал М. Горький. «...Какой Бог тебя и ты, и другие, в ходе открытия таланты, — писал он К. С. Станиславскому, — какой исчерпывающий юмаже и реж постановки и обработки эти Вы создали сознательно время управления талантливых работников сцены, многие на них, еще Вашим путем, тоже стали учителями сценического искусства, которое, в ходе сценического искусства, ряд группы отличных деятелей сцены...»

В создании правительством студии К. С. Станиславский вел большую исследовательскую работу, предлежал воспитывать все новые и новые поколения советских актеров. Творческие идеи К. С. Станиславского, получившие широкое распространение в советском театре, оказывают благотворное влияние на рост исполнительной советской театральной культуры.

Его «система» входит составной частью в театральную эстетику социалистического реализма. Он помогает нам в борьбе за правдивое, глубокое искусство социалистического реализма, против формалистических влияний буржуазного западного искусства.

К. С. Станиславский горячо любил свой народ, свою Родину. «Как отрадно работать для своего народа в честном и ясно общении» — вот замечательные слова, выражающие патриотические чувства прогрессивного деятеля.

Смысл работы актера в театре К. С. Станиславский понимал, как служение Родине, служение общественным интересам, прогрессивным, передовым своим учением: «Актер — слуга своего народа, театр — отражение жизни».

Он реалистически образно осуждал театр, в котором люди «соединяются как бы для творческого дела, а на деле каждый для личного прославления себя, для лелеяния своего, личной распущенной жизни и выражения своего так называемого индивидуальности».

К. С. Станиславский рисовал идеальный, с точки зрения общественных, этических и творческих требований, коллектив театра, который бы был способен отвечать высоким идеалам советского зрителя, его высоким эстетическим вкусам. С большим волнением высказывал он учителю Немировичу. Пусть воспитывается театр в социалистическом обществе, когда огромную роль в жизни людей будет играть искусство, театр.

Пусть К. С. Станиславского первого нам, как мне человека, ставшего свой огромный и неоценимый талант служению народу. Творческие идеи К. С. Станиславского бессмертны. Они помогают развитию театра решать все новые и более сложные задачи, которые выдвигают перед ним партия, правительство, народ.

ЛИТЕРАТУРНАЯ ГАЗЕТА
№ 85

Мудрые воспитатели

Серафима БИРМАН
Народная артистка РСФСР

Перед глазами «купи моей» встают запоминающиеся надежны: вот легкоуравновешенно строгие и властственно фейе Художественного театра. ...Репетиция еще на началась, но актеры уже собрались, ждут Константина Сергеевича и Владимира Ивановича. А кто ждет? — Лилина, Книппер, Самарова, Бутова, Качалов, Москвин, Леонидов, Грибунин, Лужский, Вишневский.

Среди каждого из этих имен надо поставить точку, а потом долго, долго ходить, чтобы встать общим аплодисментом всей нашей нежности своего народа, по всей неделимой власти своего обаяния!

В годы 1911—1912 формировались творческие основы будущей системы. Вся театр был в движении. Каждая репетиция поэтому была шагом вперед.

Вперед и вновь Художественный театр вел на человека. Для совершенно разных, по внешности и по

...Станиславский и Немирович-Данченко — великолепные изобретатели в искусстве, но пьесы выстроены, но пьесы не выполняются чужих заповедей, правил, приемчиков, а мыслителя-революционеры, ломящие в искусстве в более театра все отдаленное, все старческое, отживающее. Оба они были новаторы. Оба были в стороне. Потому даже семидесятилетний Станиславский не был стар для молодого советского театра. И пожилой-старый Немирович-Данченко до конца дней оставался командиром и знатоком искусства. Много чувства, много страсти в театру тянуло в этом женщин и внутренних сокровенных человек!

Когда Владимир Иванович вел репетиции и маленькая настольная лампа выхватывала на тьму зрительного зала неколебимый его профиль, и вы видели его красивую голову мудреца, — тогда он казался высоким, сильным, властным волю и мысли. Великих режиссеров жизни на репетиции с творчеством, доказывают от одного, что, что вот сейчас придут те, которые не только шедро сделят тебя не неисчерпаемой сокровищницы ума и сердца, но приведут в действие, вызовут к жизни твои лучшие силы.

Московский Художественный театр был для за счет, на радости, на справедливость, за истинное творчество.

Мы, зрители Художественного МХАТ, участвовали большей частью в народных сценах. Народные сцены — это первые ступени высокой лестницы, первые, но не низкие, ведущие к вершинам. Народные сцены были Василий Василиевич Лужский, блестящий характерный актер, безмерно преданный сцене. Огромный труд носила Василий Василиевич в сценарных массовых сцен,—увлечение, изобразительность, настоящий талант. Величайший честью и творческой радостью для молодежи было состоять сотрудником Художественного театра. В народных сценах мы играли увлечения, и подъем, с трепетом.

Произносить длинные и эффектные монологи, но сцены, он жил среди нас.

Сцена в разуи Станиславского неосуществима, для почему у его жизни есть сцена, а у нас нет.

Он живет и будет жить в живых.

Повышение самодеятельный Станиславский не замечал, что сценика его вскоре начнет заливает даже самый молодого сарая, что, величайший трудящий, он радикально меняет так, что приносящая в нем.

Относился важный, он становился бесподобным в сотрудничестве, в творческой природы и этики человека, гражданина в сцене.

«Ты—что ты — автор, начинаю он свое слово, а прислушивался, то-есть сесть вы—автор, то выдумайте пьесу!» автора:

Слушая народ.

Любя искусство, любя, а не себя в искусстве.

Станиславский был против автора, ставящего на жизненных ценностях, противоречивы, лишь равнодушие, личного всякого. Трудясь, исторгая из сцены, а не только сценами, он в сцене и сценарно поторопился свой пьесу.

Приходя на сцену, он сказал: «Я не свой хвалить, не таки руку за сказкой тебя».

Не подчинный себе сцене, не подчинный, говорит, что сегодня тебя надо простить, в чем, в чем, в чем, в чем, в чем, в чем, завтра не скажешь, что ты уже сделанным стал.

Нет знаки заповедей Станиславского. Отсчетной не для автора его — не приятным в труду: упорному, честному, самоотверженному.

Только неподчинный этот автор Станиславского получает право сказать: «Слушай Станиславский — мой учитель».

Автор, не определенно Станиславского, должен быть трудолюбивым, внимательным, в нем, в сцене, в сцене, в себе, должен быть веселым и бесстрашным, чтобы в автере жизнь будет «чувство живого».

Такими были он сам.

Такими и мы, в своем настоящем и продолжает в будущем вместе с грядущими поколениями. Он всегда с нами.

Станиславский — партизан самого жизненного, неуклонного, неизменного направления в искусстве — реализма. Станиславский — реалист. Он сказал однажды: «Я был верен творческой природе и в поражении». Я сказал, как он сказал про образу, я глядела тогда на него, не отрывалась. Он не улыбался, когда произносил, но лицо его сияло, как сияет лицо героя-победителя.

Этот вождь, его любит Станиславского, его благодаря ему, присоединяется к завершающим строчкам письма Горького, посланного Константину Сергеевичу к его 70-летию:

«Почетнейшие кланяюсь Вам, красивый человек, великий артист и мудрый работник, воспитатель артистов».