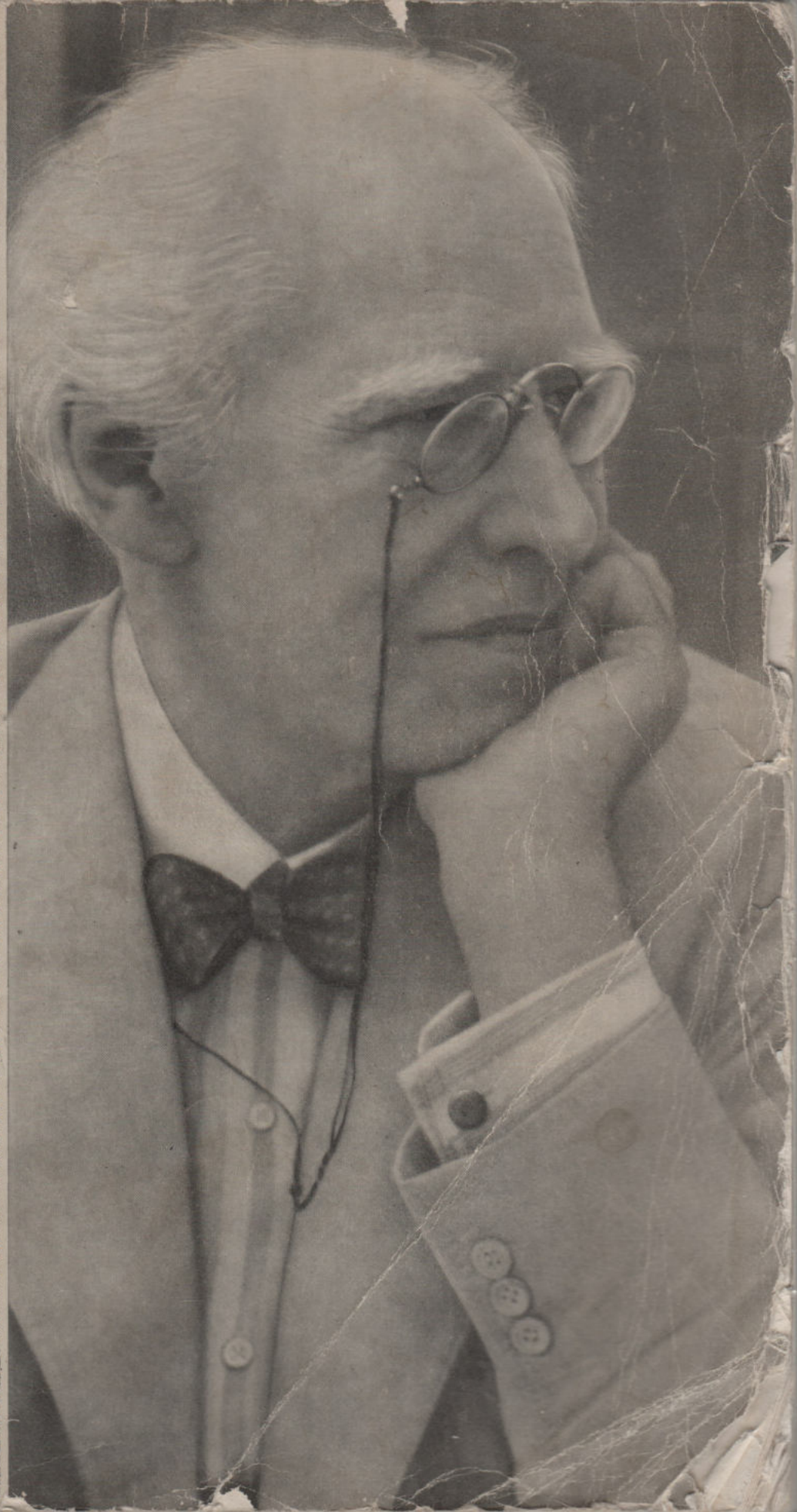


TEATP
TEATP



12
1962

ДВАДЦАТЬ ТРЕТИЙ ГОД ИЗДАНИЯ

Театр

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ДРАМАТУРГИИ И ТЕАТРА
ОРГАН СОЮЗА ПИСАТЕЛЕЙ СССР
И МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР

12

Декабрь



ИЗДАТЕЛЬСТВО
«Искусство»
МОСКВА

Этот номер журнала посвящается столетию со дня рождения великого режиссера и артиста Константина Сергеевича Станиславского.

В номере помещены статьи Н. Абалкина, А. Мацкина, В. Орлова, М. Кнебель, И. Марьяненко, А. Ходжаева, С. Бирман, Б. Ростоцкого, Н. Минц.

Каково значение Станиславского для современного театра? Какую роль сыграл великий режиссер в Вашей творческой жизни? На эти вопросы отвечают Альфред Амтман-Бриедит, Верико Анджапаридзе, Зарифа Бритаева, Тоне Брюлен, Михаил Ваховский, Кара ван Верс, Владимир Волькенштейн, Тайрон Гатри, Георгий Георгиевский, Виктор Герлак, Андрей Гончаров, Алексей Грибов, Нина Гуляева, Владимир Дедюшко, Джордж Дивайн, Александр Добротин, Юрий Завадский, Юрий Иоффе, Мухамеджан Касымов, Юрий Каюров, Аман Кульмамедов, Хуго Лаур, Антс Лаутер, Леонид Леонов, Бернард Майлс, Эдуард Марцевич, Мата Милошевич, Лев Михайлов, Юлия Огнянова, Николай Охлопков, Эрвин Пискатор, Никита Подгорный, Борис Покровский, Борис Равенских, Майкл Редгрейв, Людвиг Ренэ, Кристина Скушанка, Георгий Товстоногов, Сибил Торндайк, Наталия Ужвий, Рашид Фуад, Фрэнк Харди, Хайнц Хелльмих, Ференц Хонт, Вили Цанков, Петр Шаров, Виктор Шкловский, Семен Штейн, Зденек Штепанек, Александр Шубин, Юрий Юровский.

О своих встречах со Станиславским рассказывают П. Лучинин, А. Коонен, В. Готовцев, Н. Петров, С. Гиацинтова, О. Пыжова, А. Зуева, В. Изралевский, Ф. Михальский, В. Гайдаров, Л. Шихматов, В. Катаев, А. Тарасова, Л. Елагин, В. Радомысленский, Н. Якушенко, М. Прудкин, И. Чернецкая, М. Мельтцер, М. Яншин, И. Судаков, Ю. Бахрушин, Б. Петкер.

Поставлено Станиславским... В этом разделе напечатаны статьи О. Дзюбинской, Е. Поляковой, Н. Крымовой, Г. Кристи о том, как живут сегодня «Горячее сердце», «На дне», «Синяя птица» и оперные постановки Станиславского.

Впервые публикуются отрывки из записных книжек Станиславского (1919—1938).

В номере опубликована пьеса Сильвы Капутикян «Крунк, куда летишь?»

О СТАНИСЛАВСКОМ

На рубеже XIX и XX веков европейский театр выдвинул плеяду выдающихся деятелей, которым суждено было преобразовать все сценическое искусство — сверху донизу. Одушевленные самыми смелыми идеями, они появляются во многих странах один за другим; после эпохи Возрождения в европейском театре никогда еще не действовало одновременно столько реформаторов — самое их появление предвещало театральному искусству большие перемены и свидетельствовало об исторической важности стоявших перед ними задач. Но и среди смелых реформаторов, на многие годы определивших судьбы современного театра, фигура Станиславского резко

выделяется. Он полнее и последовательнее других осуществил переворот, к которому стремился весь европейский театр. Он определил главные черты новой театральной системы. Он создал театр, в котором эти черты воплотились. Однако значение его деятельности не только в универсальности сделанных художественных открытий, но и в идейных мотивах его творчества, развивавшихся на протяжении десятилетий.

Два мотива определили творчество Станиславского: во-первых, он понял, как велико влияние социальных и бытовых условий на жизнь каждого человека, во-вторых, высоко оценил способность человека сопротивляться этим внешним условиям существования. В своих спектаклях Станиславский

показывал великую силу обыденности и великую способность человека к нравственному сопротивлению этой обыденности. Оба мотива предстают в его творчестве в драматическом единоборстве, в остром конфликте, в поисках гармонии между собой.

Искусство, которому он пришел на смену, было исполнено самых высоких представлений о волевых качествах личности, о ее значении в истории. А искусство, ему современное, рождалось под знаком натурализма: подробное бытописание должно было служить объяснением человеческих поступков, они определялись обыденностью, в ее пределах оставались навечно.

Искусство великих трагиков Сальвини или Ермоловой, которым Станиславский так восхищался, было проникнуто идеальным представлением о возможностях личности; искусство натуралистическое сводило значение личности на нет — и очень скоро вызвало естественную реакцию со стороны театра романтически-условного. Реформа, принятая так называемыми «независимыми театрами» Западной Европы, была связана с натурализмом и поэтому оказалась неполной и временной. Поэзия и проза в этом искусстве расчленились, так что театр отдавался прозе; натурализм не справился с требованиями, предъявляемыми искусству буржуазной действительностью, — в ней погряз. В новом европейском искусстве, рождавшемся в начале века, чистому быту противопоставлялась чистая театральность.

Неимоверная мучительность ранних исканий Станиславского была вызвана его стремлением показать новые, очень зависимые отношения человека с бытовой и социальной средой, — но и не уступить ей всего человека, найти для него источник духовной независимости. С первых же лет своей жизни в искусстве он упорно ищет нового героя, который и был бы частью обыденности и противостоял ей в своих идеальных устремлениях. В понятиях сценических сугубо специальных это выражалось в поисках бытовой правды, которая была бы вместе с тем достаточно театральной. Станиславский был единственным, кто пытался осмыслить эти начала в нерасторжимой связи, в противоречивом единстве — в искусстве поэтического реализма. Он погружал сценические персонажи в бытовую жизнь для того, чтобы потом их оттуда извлечь, от житейщины освободить и очистить. Нечего и говорить, что Станиславский бы никогда не достиг сво-

ей цели и его мучительные искания остались одним мучительством, если бы ему на помощь не пришел Чехов, а потом Горький. В чеховской поэтике Станиславский нашел отклик своим стремлениям к новому театру, одновременно бытовому и поэтическому, театру житейской правды и возвышенных, идеальных стремлений.

Важно знать и другое — еще до Чехова, до встречи с ним, в самых ранних своих постановках, когда он был всего-навсего начинающим любителем, он пытался найти связи между социально обусловленными мотивами человеческого поведения и стремлением человека к идеальному. В первых классических образах Станиславского — Отелло и Уриэль Акосте — уже можно различить черты его будущих героев: Астрова, Вершинина, Сатина, Штокмана. Находящиеся в пределах буржуазной обыденности, с нею тысячами нитей связанные, не имеющие от нее никакой защиты, они — эти Дон-Кихоты XX века — над нею нравственно возвышаются, бросают ей мужественный вызов.

В исторической встрече Станиславского с Чеховым важно не только то, что Чехов открыл Станиславскому поэтику нового театра, но и то, что Станиславский самостоятельно двигался в том же направлении, на котором должна была развиваться чеховская драма. Вот как сильны были новые веяния общественной жизни, они направляли разные течения русского искусства в одну сторону — навстречу великим революционным преобразованиям России.

В чем же нашел Станиславский нравственную точку опоры, дающую человеку возможность сохранить себя в неблагоприятных житейских условиях? Где увидел он соединение бытовой правды с театральной?

В общении. В общении, как он его понимал и как его понимал Чехов. Главной целью педагогических и постановочных стараний Станиславского было установление глубокого духовного контакта между театральными персонажами, между театром в целом и зрителями. Идея общения была для Станиславского очень важной, все другие его мысли к ней вели и от нее отталкивались. Станиславский раскрывал в своих спектаклях новый характер связей между людьми — эту сложную борьбу взаимных притяжений и отталкиваний, это стремление людей к солидарности, к преодолению своего замкнутого существования во имя общих

искания оста-
ли бы ему на
том Горький.
вский нашел
овому театру,
поэтическому,
возвышенных,

де до Чехова,
нних своих по-
навсего начи-
лся найти свя-
енными моти-
я и стремлени-
первых клас-
кого — Отелло
жно различить
строва, Верши-
дящиеся в пре-
сти, с нею ты-
меняющие от нее
Дон-Кихоты XX
возвышаются,
изов.

Станиславского с
что Чехов от-
ку нового теат-
ский самостоя-
направлении, на
ться чеховская
и новые веяния
направляли раз-
ства в одну сто-
революционным

ский нравствен-
человеку воз-
на неблагоприят-
е увидел он со-
с театралью-

как он его пони-
ов. Главной це-
новочных стара-
становление глу-
между театраль-
у театром в це-
нения была для
ной, все другие
т нее отталкива-
вал в своих спек-
язей между лю-
у взаимных при-
о стремление лю-
одолению своего
во имя общих

усилий, во имя возвышенной общечелове-
ческой цели. В спектаклях Художественного
театра потрясенному русскому зрителю рас-
крывались непознанные, непонятые еще тай-
ны человеческого общения, со всеми его
тонкостями, недомолвками, скрытыми дра-
матическими конфликтами. В глубоком и
полном нравственном общении людей Ста-
ниславский почувствовал возможность прео-
долеть и убогие внешние условия человече-
ского существования, и внутреннюю обособ-
ленность личности. Всю жизнь он искал те
формы общения, которые идут от человека
к человеку не только с помощью слова, но
и помимо слова, иногда ему наперекор —
через подтекст, взгляд, интонацию, через
«физические действия».

Он отделил театральных героев от зри-
тельного зала невидимой четвертой стеной,
для того чтобы они могли лучше общаться
друг с другом. В этой атмосфере чистого
духовного общения, в атмосфере отзывчи-
вости и общительности, когда неизбежно
естественно возникали интимные и легучие
контакты между людьми, собственно, и за-
ключалась поэтическая тайна искусства Ху-
дожественного театра. Именно в общении,
в духовной поддержке других людей герои
Художественного театра находили единст-
венную возможность противостоять тяжкому
давлению буржуазной обыденности, сохра-
нить свою нравственную стойкость, свое
стремление к свободе. Не в собственной ис-
ключительности, как это было в старом те-
атре, а в общении с другими людьми, вооб-
ще в других людях, в их отзывчивости чер-
пали они свою силу и свои надежды.

Таким образом, Станиславский не только
полнее и целеустремленнее, чем кто-либо
другой в европейском театре, осуществил
исторически необходимую театральную ре-
форму, но и дал ей единственно возможное
этическое обоснование. Пути соединения
поэзии и правды, которые он нашел для
себя уже в начале века, западноевропей-
ский театр должен был искать еще целые
десятилетия. Правда, в распоряжении Ста-
ниславского была русская художественная
традиция — с ее истовым реализмом и
высокими нравственными заветами, у него
был такой драматург, как Чехов, а затем
Горький, наконец, общественным фоном его
исканий была Россия, приближавшаяся к ве-
ликим революционным потрясениям.

Спектаклем Горького «На дне» художе-
ственный театр прямо связал свое искусст-

во с широким общественным движением,
которое предшествовало русской револю-
ции 1905 года. Романтические склонности
Станиславского, столь отчетливо проявив-
шиеся в ранний период его деятельности,
когда он играл Шекспира, Шиллера, Гюцко-
ва, получили в пьесе Горького о босяках
новый импульс. В пьесе молодого револю-
ционера, в его пафосе свободы Станислав-
ский нашел ту «атмосферу романтики», ко-
торую он искал в то время. В «На дне»
Станиславскому открылся «новый быт, но-
вый своеобразный романтизм, пафос, с од-
ной стороны граничащий с театральностью
и с другой — с проповедью, — это естест-
венное соединение театральности с пропове-
дью, включающей в круг общения и зри-
телей, происходящее в условиях экзотиче-
ского странного быта, сразу же сделало
спектакль «На дне» явлением историческим,
имеющим самые глубокие последствия. Из
всех спектаклей раннего Художественного
театра этот сразу же стал наиболее клас-
сическим, академическим — в нем были уга-
даны черты будущего революционного ин-
теллектуального театра.

Лишь теперь мировой театр подходит к
тем принципам искусства, которые откры-
лись Станиславскому больше, чем полвека
назад. Развитие современного театра идет
не только от Станиславского, но и к Ста-
ниславскому. Он является и отправной точ-
кой и конечной целью наиболее глубоких
современных исканий.

Сценический реализм, передающий жизнь
человека в ее бытовой обусловленности и
поэтическом существе, в заветном стремле-
нии к глубокому и искреннему духовному
общению, лишь теперь начинает быть по-
нятым во всем своем философском и об-
щественном значении. И самая система Ста-
ниславского, поставившая актерское мастер-
ство в прямую зависимость от личности ак-
тера, его нравственных качеств и интеллек-
туальной чуткости (магическое «если бы»),
находит сейчас все более глубокое истолко-
вание в творчестве выдающихся актеров
современности.

Мы все больше убеждаемся, что твор-
ческие идеи Станиславского находятся не
в узкой сфере технологии творчества, но в
кругу самых широких нравственных и идей-
ных исканий человечества. Больше того —
искусство Художественного театра, создан-
ное Станиславским вместе с Немировичем-
Данченко, содержало в себе духовные

предпосылки нового общества — с его принципом товарищеской солидарности, с его вниманием к бытовой жизни людей и мечтой о свободе человеческого духа.

Мысль Ленина, что, если есть театр, который мы должны из прошлого во что бы то ни стало спасти и сохранить, это, конечно, Художественный театр, — подтверждает тесную духовную связь творчества Станиславского с будущим социалистическим обществом. Сам Станиславский так определял путь МХАТ, свой творческий путь в революции: «Когда совершавшиеся события нас, стариков, артистов Художественного театра, застали в несколько растерянном виде, когда мы не понимали всего того, что происходило, наше правительство не заставило нас во что бы то ни стало перекрашиваться в красный цвет, сделаться не тем, чем мы были на самом деле. Мы понемногу стали понимать эпоху, понемногу стали эволюционировать, вместе с нами нормально, органически эволюционировало и наше искусство. Если бы было иначе, то нас толкнули бы на простую «революционную» халтуру. А мы хотели отнестись к революции иначе; мы хотели со всей глубиной поглядеть не на то только, как ходят с красными флагами, а хотели заглянуть в революционную душу страны».

В советское время Станиславский завершил важнейшие из своих начинаний — прежде всего строительство своей системы, а многое открылось ему в эти годы впервые. Последние этапы его работы над системой связаны с новым опытом советского театра, с искусством социалистического реализма.

Идеи Станиславского дали толчок к возникновению самых разных театральных течений; некоторые из них были как бы прямым продолжением его исканий, другие носили по отношению к Станиславскому полемический характер. Но и те и другие не могли выйти за пределы общих закономерностей нового сценического искусства, открытых в спектаклях Художественного театра. Сам Станиславский испытывал эти закономерности в постановках бытовых и условных, психологических и романтических, в опере, трагедии, водевиле и буффонной комедии. Любой из этапов его творчества, подробно развитый и абсолютированный, приводил к неожиданным и парадоксальным результатам.

Как известно, судьба театрального насле-

дия Станиславского в течение ряда лет складывалась противоречиво: с одной стороны, его учение получило широкое признание, было всесторонне развито плеядой его даровитых учеников, стало основой обучения актеров, с другой — было превращено в догму, в свод ограничительных истин.

Самый облик Станиславского, всю жизнь полемизировавшего с самим собой, открывавшего для себя все новые пути творчества, враждебен этому превратному истолкованию: вспомним, что Станиславский, помимо прочего, — один из наиболее противоречивых и ярких характеров, созданных предреволюционной общественной и культурной жизнью, — с его добрым и деспотичным нравом, с его наивностью и практичностью, с его убежденностью и метаниями, упорством и неуверенностью в себе; он самым близким своим соратникам не прощал малейших несогласий и вместе с тем был широко терпим к инакомыслящим; рассорившись со многими из своих многолетних и верных сотрудников, он пригласил Мейерхольтда в свою музыкальную студию. Была глубокая несуразность и злая ирония, что именно Станиславского пытались одно время превратить в орудие догматического мышления. И естественно, что, как только был развенчан культ личности, истинный облик Станиславского и истинное его значение предстали во всей многогранности и глубине.

В годы, когда система Станиславского была, казалось бы, всеми признана и освоена — всем рекомендована, главные принципы его искусства — правда и человечность — порой находились в пренебрежении. Сейчас мы начинаем все лучше понимать, что уроки Станиславского связаны не с бытовой, частной формой театрального реализма — они относятся ко всему советскому театру, ко всем формам театрального зрелища. Разумеется, его искусство враждебно не тем или иным условным приемам — Станиславский сам их перепробовал достаточно, — но лживым представлениям в жизни, неуважительному отношению к человеку, к жизни человеческого духа.

Искусство Станиславского — как и Чайковского, как и Чехова, как и Горького — последовательно демократическое: для него не было низких тем и не заслуживающих внимания персонажей, «движение к важной общечеловеческой жизни» начиналось для

Станиславского с самых интимных стремлений самых обычных людей. Урок подлинного демократизма, который дает советскому театру Станиславский, вполне усвоен в лучших наших спектаклях недавних лет.

Станиславский терпеть не мог в искусстве малейшей лжи. Он хотел, чтобы между театром и жизнью не было преград, чтобы они сообщались между собой свободно. И об этом уроке Станиславского нам всегда напоминают лучшие спектакли, созданные в советском театре.

Все лучшее, что создано советским театром, связано с именем и наследием Станиславского.

Недаром его юбилей стал большим настоящим праздником всего многонационального советского театра. И не только театра, а и всей нашей культуры. Выходят книги о Станиславском, проходят научно-творческие конференции, раскрывающие его роль и значение в развитии русского театра и театров национальных республик, читаются лекции и доклады для слушателей университетов культуры, организуются выставки, радио- и телепередачи. А главное — выходят новые спектакли, посвящен-

ные творцу гениальной системы. Фестиваль имени К. С. Станиславского — так отмечают юбилей великого русского режиссера на Украине, в Эстонии, Молдавии, Узбекистане. А в московских театрах в честь Станиславского проходит смотр режиссерского и актерского мастерства.

Нынешний юбилей Станиславского имеет особо важное значение: отмечая столетие со дня рождения великого артиста и реформатора, мы празднуем одновременно его новое рождение в советском театре, свободном от догм и регламентаций, — его всемирный триумф.

Это не только триумф могучего деятеля театра. Наследие Станиславского принадлежит не одной лишь сцене, оно — достояние всей нашей культуры. Истинный честный художник не может остаться равнодушным к его страстному и неукротимому призыву к совершенствованию, к неустанному поискам правды. Не останется он бесстрастным и к этике Станиславского, к его беспощадно-максималистским требованиям в нравственной сфере, столь современным и дорогим нам сейчас, когда основой нашей жизни стал моральный кодекс строителя коммунизма, провозглашенный новой Программой КПСС.



Н. Абалнин

СТАНИСЛАВСКИЙ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Вспомним, как начинается книга Станиславского «Моя жизнь в искусстве»:
«Я родился в Москве в 1863 году — на рубеже двух эпох. Я еще помню остатки

8

крепостного права, сальные свечи, карселевые лампы, тарантасы, дормезы, эстафеты, кремневые ружья, маленькие пушки наподобие игрушечных. На моих глазах возникли в России железные дороги с курьерскими поездами, пароходы, создавались электрические прожекторы, автомобили, аэропланы, дредноуты, подводные лодки, телефоны — проволочные, беспроводные, радиотелеграфы, двенадцатидюймовые орудия. Таким образом, от сальной свечи — к электрическому прожектору, от тарантаса — к аэроплану, от парусной — к подводной лодке, от эстафеты — к радиотелеграфу, от кремневого ружья — к пушке Берте и от крепостного права — к большевизму и коммунизму. Поистине — разнообразная жизнь, не раз изменявшаяся в своих устоях».

Да, великий наш художник своим пронзительным взором охватил жизнь в удивительном ее измерении, в длительном историческом движении от остатков крепостничества к порогу коммунизма. Он не был сторонним наблюдателем всемирно-исторического процесса революционного обновления жизни. Устремленный вперед, он шел, не отставая от своего века, навстречу грядущему, и новые горизонты жизни и творчества открывались перед ним в своей захватывающей красоте...

В предисловии к итальянскому изданию «Коммунистического манифеста» Энгельс писал, что закат феодального средневековья и заря современной капиталистической эры отмечены колоссальной фигурой Данте — последнего поэта средневековья и в то же время первого поэта нового времени. Вспоминая о нем, Энгельс думал о новом Данте, который придет для того, чтобы запечатлеть час рождения новой пролетарской эры...

На рубеже двух веков — века нынешнего и века минувшего, подобно Данте, поднялась в нашем искусстве колоссальная фигура Станиславского, который со своим театром завершал развитие русской театральной культуры XIX столетия, а затем стал продолжателем ее в новом столетии, признанным знаменосцем театра советского времени, зовущим к светлым вершинам искусства коммунизма.

ВЕЛИКИЙ Р
совершить сво
искусстве пото

В чем же непреходящее обаяние имени и дела Станиславского, его учения, так ярко озарившего путь театра, давшего в руки пытливого, ищущего актера и режиссера заветную ариаднову нить? В неизменном рыцарском служении правде, в неизменной верности жизни и, конечно же, в мудром постижении скрытых движений души человеческой, в неукротимой страсти постоянного и неустанного самосовершенствования, в пламенеющей любви к искусству, до края заполнившей всю его жизнь.

— Кто же я такой? — спрашивал себя Станиславский, заканчивая последние страницы книги «Моя жизнь в искусстве».

И сам же он отвечал на это: «...мне хочется сравнить себя с золотоискателем, которому сперва приходится долго странствовать по непроходимым дебрям, чтобы открыть места нахождения золотой руды, а потом промывать сотни пудов песку и камней, чтобы выделить несколько крупинок благородного металла. Как золотоискатель, я могу передать потомству не труд мой, мои искания и лишения, радости и разочарования, а лишь ту драгоценную руду, которую я добыл».

Он добыл многое. Такого еще никто не добывал.

В своих широких и теплых ладонях благодарное потомство бережно держит этот щедрый золотой дар, в упорном труде добытый неустанным золотоискателем. Время перелистывает одну страницу жизни за другой, идет все вперед и вперед, но не тускнеет оставленный им золотой сплав, не меркнет его сияние, и сам он остается путеводной звездой нашего театра.

В близком преддверии бурного нынешнего века ярким светом вспыхнула эта неугасимая звезда небывалой величины, освещающая путь многим поколениям художников русской — да и не только русской — сцены.

Что же явилось вечно живым источником ее света?

Это, может быть, один из главных вопросов, на который надлежит ответить, встречая первое столетие со дня рождения Константина Сергеевича Станиславского.

ВЕЛИКИЙ РЕФОРМАТОР СЦЕНЫ мог совершить свой удивительный подвиг в искусстве потому, что в его руках была

незримая эстафета, унаследованная им от Щепкина и Пушкина, Островского и Гоголя, потому что он впитал в себя все прекрасное, живое, лучшее, что дала миру передовая, вольнолюбивая и демократическая русская национальная культура. Как боевое знамя поднял он ее прогрессивные реалистические традиции, ставшие непоколебимо прочной основой всех его исканий, замыслов, мечтаний, художественных свершений. В этом-то и была неодолимая сила его открытий, его новаторства. Творчески воспринятые им живые традиции прошлого помогали движению вперед, ни в чем не сдерживая развития его могучего таланта. Делом всей своей жизни Станиславский убеждает, что беспечное забвение традиций, игнорирование художественного наследия, разрыв с национальной культурой неизбежно обрекают на провал самые заманчивые и, казалось бы, многообещающие новаторские начинания.

В ту далекую уже пору, когда только что возникший Художественный театр выпустил в мир свою «Чайку», она повсюду разнесла радующую весть о рождении нового искусства.

И у нас и за рубежом возникало немало новых театров, провозглашавших самые смелые манифесты. Но как кратковременна была их жизнь! Не пустив корней в плодородную почву национальной культуры, не слив своей судьбы с судьбой народа, они увяли и сникли, так и не успев расцвести, принести обещанные плоды.

Это не только воспоминание исторического характера. А разве иные нынешние, слишком самонадеянные новаторы, пытающиеся прокладывать новые пути искусству, отвергая при этом весь предшествовавший художественный опыт, способны духовно обогатить своих современников, внести ощутимый вклад в художественное развитие человечества?

Что мы можем ждать действительно нового, прогрессивного, например, от кривляющегося «авангардистского» театра, который бежит от современности, пытается обрести высшую истину в мире ирреального, в субъективистских подсознательных ощущениях, ничего не говорящих ни уму, ни сердцу человека?

Что мы можем ждать действительно нового, прогрессивного от изрядно надоевшего абстрактного искусства, искусства

расщепленного сознания, отказавшегося от изображения реального мира, не способного запечатлеть действительность в целостных художественных образах?

Что мы можем также ждать действительно нового, прогрессивного от бессмысленных формалистических упражнений тех зарубежных композиторов, которые в музыке убивают музыку — музыку души человеческой, музыку живого сердца?

Что мы можем, наконец, ждать действительно нового, прогрессивного от модернистской литературы, воюющей со здравым смыслом, которая в своем внесюжетном, бессвязном, алогическом откровении видит наисовременнейший стиль художественного повествования?

Ложны и бесперспективны все эти пути мнимого новаторства, основанного на отрицании прошлого. Они никуда не приведут, они ничем не обогатят искусство.

Станиславский глубоко современен, когда он с прогрессивных позиций поддерживает и продолжает художественные традиции национальной культуры.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ТРАДИЦИИ ПРОШЛОГО были дороги для Станиславского не сами по себе. Они послужили ему надежной исходной позицией дальнейшего прогрессивного развития русского сценического искусства. Станиславскому с самых первых шагов предпринимаемой им реформы ясен был его путь в искусстве — путь реализма. В нем, и только в нем, видел он вечный путь эволюции театрального творчества. Все другие пути были им решительно отвергнуты. Он знал их и по собственному опыту, когда на какое-то время вдруг сходил с избранной им дороги, чтобы на самом себе проверить бесперспективность всяческих модных поветрий, уводящих заблуждавшихся художников в сторону от реализма. Из этих преднамеренных коротких отлучек он возвращался на свою дорогу еще более убежденным и страстным поборником искусства жизненной правды.

Неизменная верность жизни — вот что с наибольшей полнотой выражало пафос всей художнической деятельности Станиславского. Правда, правда и еще раз правда была его знаменем, девизом, вдохновен-

ным манифестом, его любовью и призванием, никогда неостывавшей страстью. Он вошел в мир и навсегда остался в нем как пламенный рыцарь правды.

В утверждении жизненной правды, опозитивированной творческим вымыслом художника, видел он назначение и смысл театра. Только тот театр остается театром, который осуществляет на своей сцене воспитание правдой. Театру не нужна убогая правда мелочного воспроизведения действительности, натуралистического ее копирования. Глубоко захватывая жизнь, он отбирает в ней лишь то, что характеризует ее в главном, существенном, дает возможность увидеть и почувствовать ее движение, перспективу ее развития. Для Станиславского не было в искусстве ничего превыше правды, и он же говорил, и говорил не раз: не всякая правда, какую мы знаем в жизни, хороша для театра.

Мы помним и знаем утверждаемую им на сцене правду — правду подлинной жизни и подлинного искусства. Это была правда «Чайки» и правда «На дне», это была правда «Доктора Штокмана» и «Месяца в деревне». Это была правда «Горячего сердца» и «Бронепоезда 14-69».

Как нужно было чувствовать и понимать жизнь, верить в нее, любить ее, прозорливо всматриваться в завтрашний ее день, чтобы так достойно, через многие рубежи пройти огромнейший и сложный путь от проникновенной и поэтичной правды «Чайки» к героической, революционной, большевистской правде «Бронепоезда 14-69»! Не тождественны понятия правды жизни и правды искусства. Но не искусство ли призвано художественно выражать правду жизни в ее прекрасных и лучших проявлениях? И сейчас, когда утверждается на земле выстрадавшая человечеством великая правда коммунизма, нам еще ближе становится Станиславский, для которого в искусстве не было ничего выше вдохновенной правды жизни.

Жизнь, прожитая Станиславским в искусстве, звучит для нас сегодня торжественным гимном реализму. Он прожил эту жизнь так, что на ее примере можно отчетливо проследить, как возникает и крепнет неразрывная взаимосвязь передовой культуры прошлого и передовой культуры нашего времени, как с вершины реализма, достигнутой русской национальной культу-

рой ми
мается
вершине
лизма.
Стан
менен
позици
искус

МИР
НИСЛА
всерьез
тельство
художни
ния Веда
на пути
вершал
ждакни
ностях
искусства
высоко в
мунизма.

Станис
мужестве
волюн
иле, он
волюн
мени. Но
вешам с
шить пре
Могучей
кого серд
сказал о
назначен
роду га
родом с

Он знал
искусство,
доступно
ский пафос
ым и Г
эстетическ
служил в
в нем ду
художник
краса дис
ческого эр
были ит
не было
Создание
тра в усл
од, Станис
ням. Еще
тала кисти

рой минувшего столетия, художник поднимается к новой, еще более значительной вершине — вершине социалистического реализма.

Станиславский глубоко современен, когда он с прогрессивных позиций зовет театр к вершинам искусства, жизненной правды.

МИР ДАВНО ПРИЗНАЛ ГЕНИИ СТАНИСЛАВСКОГО. Но задумываемся ли мы всерьез над тем знаменательным обстоятельством, что первую свою книгу мудрый художник обнаружил уже после свершения Великой пролетарской революции, что на пути к социалистическому реализму завершал он разработку своего жизнеутверждающего учения об основах и закономерностях творческого метода сценического искусства — искусства правды нового века, высоко поднявшего над миром знамя коммунизма.

Станиславского не было в первых рядах мужественных и героических борцов за революционное преобразование жизни на земле, он не поднимался на баррикады революции, не держал в своих руках ее знамени. Но только под этим знаменем, принесшим свободу творчества, смог он завершить прекрасное дело всей своей жизни. Могучий зов революции дошел до его чуткого сердца, пытливого разума. И тогда-то сказал он, в чем же видится ему главное назначение искусства — раскрывать народу глаза на идеалы, самим народом созданные!

Он знал: обращение к народу возвышает искусство. Создание художественно-общедоступного театра выражало демократический пафос его эстетики. Встречи с Чеховым и Горьким во многом определили эстетические позиции Станиславского, послужили великолепной школой воспитания в нем лучших качеств истинно народного художника. И когда революция широко открыла двери театра для нового, демократического зрителя, он воспринял это как событие историческое и незабываемое. В этом не было для него никакого преувеличения. Создание демократического, народного театра в условиях старого общества именно он, Станиславский, считал делом безнадежным. Еще задолго до революции его угнетала мысль о том, что театр лишился воз-

можности удовлетворять духовные потребности своего демократического зрителя; что общественная миссия театра оказывается заключенной в тиски; что на сцену нельзя вывести рабочего, который говорил бы о своих рабочих делах, нельзя вывести крестьянина, который затрагивал бы интересующие его аграрные проблемы; что театр, подавленный всяческими ограничениями, лишен наиболее важных мыслей и чувств, которыми живет современный ему зритель.

Театр демократических устремлений долгие годы виделся Станиславскому лишь в идеале, он сознавал невозможность осуществления самых заветных своих мечтаний. Пришла революция, и вместе с ней пришло время реального воплощения в жизнь самых прекрасных идеалов, которыми жили художники прошлого: театр впервые получал возможность непосредственно делиться со сцены своими мыслями, чувствами, переживаниями с народом, с самыми широкими слоями демократического зрителя. И художник как бы заново определял истинное свое призвание. Это происходило не сразу. Нужно было время, чтобы осознать и всем своим существом открыто принять историческую закономерность великих перемен, принесенных революцией. И когда пришло это время, то так естествен был переход Станиславского на сторону революции, переход, подготовленный всей предшествовавшей деятельностью художника-демократа. Ему нужно было твердо убедиться в том, что создаваемое им искусство способно отобразить новое, глубоко заглянуть «в революционную душу страны», быть духовным спутником и соратником победившего народа.

Все это уже история. Но только ли история?.. Путь Станиславского к революции, к народу еще не стал путем многих и многих. Сколько в мире есть еще честных художников, не услышавших обращенного к ним зова времени, не открывших своего сердца народу, оберегающих свое искусство от вторжения в бурную жизнь нашего века. Странясь жизни, странясь народа, социального прогресса, искусство ничего не приобретает, а теряет оно все — ему уже не цвести, не найти дороги к душе, уму и сердцу человека. Станиславский знал это. И потому так страстно, убежденно, взволнованно, неустанным опытом своей большой

жизни в искусстве он зовет к теснейшему, неразрывному единению искусства с народом.

Станиславский глубоко современен, когда он с прогрессивных позиций утверждает идею служения художника народу.

НЕТ ДЛЯ ХУДОЖНИКА ПРИЗВАНИЯ ВЫШЕ И БЛАГОРОДНЕЕ, как посвятить всю свою жизнь вдохновенному служению родному народу. Но это призвание требует от него многого, и прежде всего нравственного совершенствования. Надо быть истинным гражданином, истинным человеком своего времени, чтобы иметь моральное право идеями и образами своего искусства пробуждать в людях лучшие чувства, быть властителем их дум, говорить об их жизненных идеалах, звать их вперед, придавать им силы в борьбе за новую жизнь. Вот почему утверждение этических основ художественного творчества было главным делом всей жизни Станиславского. С этого начинал он реформу сценического искусства и с неотступной мыслью об этом завершал свой жизненный путь.

Этика — это вдохновенная песнь песней Станиславского. Если бы он успел написать все, что задумал, на первом месте стояла бы у него книга об этике: быть может, самая важная — как он считал — для понимания высокого назначения художника. Его эстетика неотделима от этики. Он знал: отсутствие нравственного кодекса неизбежно ведет искусство к оскудению. Этика служит благородной цели воспитания в художнике дисциплины передового общественного деятеля, настоящего гражданина, свободного от каких бы то ни было индивидуалистических притязаний, мещанского самодовольства и зазнайства, мелочного честолюбия.

Провозглашая высокие этические идеалы, Станиславский сам следовал им в своей жизни, в своем творчестве с какой-то непостижимой самозабвенностью, являя собой великолепный образец нравственной чистоты, нравственного благородства художника.

В чем видится сегодня наиболее полное и совершенное воплощение этики Станиславского? Конечно же, в его союзе, в его сотворчестве с Немировичем-Данченко. Че-

рез рубежи годов их первая деловая встреча в «Славянском базаре», положившая некогда начало столь долгому и неразрывному союзу, воспринимается в чудесном поэтическом ореоле. Она также знаменательна, как и та возвышенная юношеская клятва дружбы и верности в служении Родине, которую дали некогда на Воробьевых горах, на виду всей Москвы, Александр Герцен и Николай Огарев. В сегодняшнем нашем восприятии союз двух художников словно овеян музыкой проникновенных пушкинских строк: «Мой друг, отчизне посвятим души прекрасные порывы».

Многие художники в прошлом заключали между собой союзы, вместе предпринимали различные художественные начинания. Но вся история мирового театра не знала такого содружества, как содружество Станиславского и Немировича-Данченко, продолжавшееся на протяжении четырех десятилетий и так много давшее театру. Оно остается для новых поколений художников примером беззаветного служения искусству.

Этот неразрывный союз, вдохновенное сотворчество остается идеальным выражением коллективной сущности сценического искусства. В процессе совместного творчества они щедро обогащали друг друга, полнее, ярче, сильнее выявляя индивидуальные свойства своих неповторимых дарований. В одиночку, разрозненными усилиями им было бы не свершить своего великого подвига.

В наше время этическое начало творчества приобретает еще большее значение. Воспитание нового человека, гражданина близкого коммунистического будущего стало ныне исторической миссией советского театра, главной практической его задачей. Осуществление ее требует коммунистически мыслящего художника, живущего в искусстве коммунистическими интересами, воспитывающего в самом себе черты коммунистического характера.

Как бы сейчас возликовал Станиславский, если бы ему суждено было дожить до наших дней и услышать провозглашенный партией моральный кодекс строителей коммунизма. Вот чем закончил бы он свою недописанную книгу об этике советского художника, посчитав, что теперь уже сделано главное дело его жизни.

Жизнь, прожитая им, все его творчество служит прекрасным подтверждением органического родства, неразрывной связи эстетических идеалов искусства социалистического реализма с идеалами коммунистической этики. Именно это родство и единение идеалов говорит о превосходстве социалистической культуры над культурой буржуазной, расставшейся в эпоху империализма с былыми своими идеалами.

Станиславский глубоко современен, когда он с прогрессивных позиций с такой страстью провозглашает и защищает этические основы художественного творчества.

ПОЗНАНИЕ МИРА И ЧЕЛОВЕКА происходит в сфере науки и в сфере искусства. Это строго разграниченные сферы человеческой деятельности. Художник и ученый по-разному исследуют жизнь, по-разному говорят и мыслят о ней, по-разному видят ее. И различна у них методология познания действительности. А как же быть тогда со Станиславским, так ярко проявившим себя в обеих этих сферах? Разве не был он художником и ученым одновременно?

Был. Но создатель передового учения о сценическом искусстве никак не считал себя ученым и постоянно напоминал об этом. Он шел к научному постижению непреложных закономерностей сценического искусства эмпирическим путем, от собственного художнического опыта, от неустанных наблюдений за творческим процессом выдающихся актеров. Он был пытливым мастером, старавшимся разобраться в том, из чего же складывается высокое совершенство актерского мастерства. И, постигая это, он делал одно открытие за другим. Открытия, сделанные в процессе осмысления и исследования сценического опыта, и составили знаменитую его систему.

Что такое эта система: вчерашний или нынешний день театра?

Она нужна была ему вчера и не менее нужна сегодня. И будет нужна завтра — театру коммунистического общества.

О ней много спорят. Вот уже почти на протяжении полувека. Ее опровергали, находили в ней всяческие пороки, говорили, что она давно уже отжила свой век. А си-

стема продолжает жить, потому что живет театр.

Однажды, обращаясь к ученикам своей студии, Станиславский неожиданно спросил: «А что такое система?» Никто из его учеников не решился ответить ему, и тогда он сам с большой серьезностью ответил на свой вопрос: «Это сама жизнь!»

В этом как раз и заключена сила системы, раскрывающей объективный, органический путь актера к созданию художественного образа. Сценическая теория, так прочно связанная с жизнью, закономерно заняла свое важное место в строительстве театра социалистического реализма.

Скептическое, отрицательное отношение к системе не перевелось и в наши дни. Оно проявляется порой не только у художников старшего поколения, но и у молодых актеров и режиссеров, еще не знающих по-настоящему ни жизни, ни системы и не очень-то проявивших себя в искусстве. Театральные наши нигилисты, отрицатели системы, никак не поймут, что они ведут подкоп сами под себя. Хотят они того или нет, но без этой системы нет для нас современного театра. В ней заложены, по определению самого Станиславского, неопровержимые законы. А без этих неопровержимых законов — это говорил уже Немирович-Данченко — не может сложиться настоящий актер.

В чем же заключена неопровержимость системы?

Силу своего сценического метода Станиславский видел в том, что он взят из самой жизни. У него были все основания заявлять, что в его системе ничего придуманного нет, что ему незачем было придумывать свои законы, когда они уже есть, когда они уже сложились в процессе длительного сценического опыта.

Было бы глубоко неверно воспринимать сегодня систему Станиславского в каком-то неизменном ее качестве. Опыт театра обогащает систему, вносит в нее свои коррективы, не меняя и не отвергая ее основ. Многим думалось, что труд всей жизни Станиславского принадлежит прошлому, что система его, возникшая в процессе сценического воплощения чеховской драматургии, несет на себе отпечаток какой-то ограниченности и не очень-то соответствует эстетическим требованиям новой драмы.

Все это было бы верно, не будь Стани-

славский нашим современником, советским художником. Надо ли было ему два многотрудных десятилетия, прожитых в советскую эпоху, посвящать напряженной работе по методологическому обоснованию давнишнего опыта театра, первых его чеховских постановок? Станиславский, обращенный в прошлое, в день вчерашний, разве это Станиславский?

Он умел соизмерять движение своего искусства с движением времени, учил театр всегда и во всем видеть перспективу, начиная с перспективы роли, спектакля, театра и кончая исторической перспективой развития жизни современного общества. Для него даже самое правдивое постижение настоящего в жизни сценического героя не было еще вершиной актерского мастерства. Высокое совершенство искусства актера определяется его умением помимо всего сыграть еще в роли движение воплощаемого характера из вчера в завтра...

Это требование так характерно для самого Станиславского. Он видится нам сегодня в его одухотворенном и захватывающем прекрасном движении из вчера в завтра. Из вчера в завтра вел он свой театр. Из вчера в завтра — эта идея движения человеческого характера и жизни, может быть, ярче всего выражает сущность его системы. Великий мастер не раз сокрушался по поводу несовершенства терминологии своей системы. Действительно, это была далеко не научная терминология и кое-что в ней давно уже устарело. Но удивительное дело, эта, казалось бы, дилетантская терминология в наиболее существенном, главном нисколько не устаревает, в ней чувствуется живой дух современности. И эта, так сильно захватившая его мысль о призвании театра воспроизводить на сцене жизнь в ее движении из прошлого в будущее кажется высказанной в наши дни, когда Советская страна подходит к самому порогу своего коммунистического завтра.

Станиславский всегда, в делах и мыслях своих, был устремлен вперед, и только вперед. И вся неповторимая жизнь его видится как вдохновенный порыв в будущее. Не он ли говорил уже на склоне своих лет — чудесное будущее манит нас к себе и дает невероятную силу в настоящем!

Да, будущее властно звало его к себе, вело в завтра. И он пришел к нам, в наши дни, беспокойный и пытливый художник

правды, передавая новым актерским поколениям драгоценный золотой сплав своего жизнеутверждающего учения, дающего крылья людям искусства.

В поверхностном, вульгарном истолковании учение это представляет собой довольно-таки скучное, строго регламентированное методическое пособие по работе актера над ролью. Будь все это так на самом деле, система Станиславского служила бы средством распространения того самого сценического ремесла, тех самых сценических штампов, против которых создатель системы выступал с такой воинственной непримиримостью. Видеть в его системе всего лишь некий свод правил актерской игры — значит не видеть в ней ничего. Искусство создается не по шпаргалкам, истинные проявления художественного творчества не нуждаются ни в регламентации, ни в обязательных канонических правилах.

Система Станиславского обращена к актеру-художнику, актеру-гражданину. Она пробуждает в нем творца, выводит его на путь самостоятельных творческих исканий, помогает совершенствованию таланта. В ней все устремлено к единой цели — запечатлеть на сцене жизнь человеческого духа. Без этой цели нет и системы, нет и театра, достойного называться театром. Цель, поставленная Станиславским перед сценическим искусством, определяет главное его направление: в неотразимой правде раскрыть на сцене духовный мир героя нашего времени.

Столетие, прожитое Станиславским, — он и сегодня с нами — поднимает новую тему: Станиславский и коммунизм.

Оглядывая прожитые им годы, великий мастер говорил о том, что ему пришлось быть свидетелем того, как могучий поток жизни через рубежи времени от остатков крепостничества пробивался к новому руслу — к большевизму и коммунизму. И он сам двигался в этом потоке жизни, который привел его к порогу новых дней.

Оставленное им наследие — наше сегодняшнее богатейшее достояние. Оно помогает движению театра вперед, делает его сильнее, ощутимо облегчает удовлетворение духовных, эстетических потребностей тех, кто строит коммунизм. Его наследие учит мастерству правдивого воплощения на сцене характера нового героя, человека будущего.

Такого искусства предвидеть о нем. И в нем окружавшее воплощение не понимая Байрон «Дон-Жу сердца про!»

Да, великие не могли общество чаще все идеалу чем стать жизни ем самым надежд.

Нужно героическая мира, той искусство, перь он с его прямого времени коммунизм.

Это героический Достойный воплотить идеал народные социальны В моральны низма вырские нравствятся меропов людей.

В борьбе человек. И важнее и весь рост полой его по содействоваческому раготовить ее

Такого героя, такого человека не знало искусство прошлого. Оно могло только предвидеть его рождение, только мечтать о нем. Идеальный герой веками был спутником художника, который не находил в окружающей его жизни живого, реального воплощения своих заветных идеалов. Как не понять нам сегодня тоски мятущегося Байрона, начавшего первую песнь своего «Дон-Жуана» вырвавшимся из самого сердца горестным восклицанием: «Ищу героя!»

Ищу героя! Странно: что ни год
У нас теперь являются герои,
Их славой упивается народ,
Когда ж настанет действие второе,
Выходит, что герой «не подойдет».

Да, великие художники прошлых времен не могли не видеть, что герой, рождаемый обществом социальной несправедливости, чаще всего «не подходил» к желаемому идеалу человека и героя. Ему не дано было стать живым и прекрасным олицетворением самых светлых народных мечтаний и надежд.

Нужно было время, время революций, героического революционного преобразования мира, чтобы ступил на землю тот герой, тот человек, которого так не хватало искусству на протяжении столетий. Теперь он с нами, среди нас, художник видит его прямо перед собой: вот он, герой нового времени, вот он, человек, строящий коммунизм.

Это герой великой исторической миссии. Достойный наследник веков, он призван воплотить в себе и в жизни нравственные идеалы, которыми тысячелетия жили народные массы, обретая их в борьбе с социальным гнетом и несправедливостью. В моральном кодексе строителей коммунизма выражены ныне те общечеловеческие нравственные нормы, которые становятся мерой жизненного поведения миллионов людей.

В борьбе за коммунизм вырос новый человек. И нет для нашего искусства ничего важнее и благороднее, как достойно, во весь рост показать этого человека, как силой его положительного примера активно содействовать всестороннему и гармоничному развитию человеческой личности, готовить ее к достойной встрече с будущим.

Прекрасно это призвание. Прекрасно и вместе с тем трудно. Но нам ли робеть перед восхождением на новые горные высоты! У нас есть надежная опора в пути — система Станиславского. В ней все устремлено к тому, чтобы достичь высокого художественного совершенства в создании жизненно правдивого образа нашего современника, показать духовное богатство его, красоту и полноту жизни человеческого духа.

В прошлом не раз возникали нападки на «излишний» психологизм системы Станиславского, несовместимый якобы с характером нового революционного театра. Это было глубочайшим заблуждением воинственно настроенных полемистов, не очень-то хорошо, по-видимому, разбиравшихся в самой природе художественного творчества. Русское классическое искусство, всегда высоко держа знамя гуманизма, с величайшим мастерством раскрывало внутренний мир человека, тончайшие движения его души и сердца. И великое искусство коммунизма, которое будет сопутствовать человеку уже ощутимо близкого коммунистического будущего, не изменит гуманизму, еще выше поднимет его значение. А гуманистическое искусство, это искусство человеческое, в центре которого живет человек с его мыслями, думами, чувствами, переживаниями, идеалами, с его делами, свершениями, замыслами и надеждами.

Какие бы стилевые и жанровые отличия ни были у наших театров, даже ни в чем не схожих с театром Станиславского и Немировича-Данченко, они не могут забыть о человеке, о героическом нашем современнике, о его духовном мире, словом, о жизни человеческого духа...

Для того чтобы космический корабль взмыл в недостижимые ранее выси Вселенной, ему нужен великолепно оборудованный и надежный космодром с могучим ракетоносителем. Не таким ли замечательным космодромом и служит для нашего театрального искусства великое наследие, сбереженное Художественным театром? С этой исторически сложившейся взлетной площадки во всех желаемых направлениях могут подниматься корабли нашего искусства, достигая тех высот художественного творчества, где торжествует жизненная правда социалистического реализма.

Станиславский никогда не помышлял подгонять все искусство под МХАТ. Он хотел, чтобы его театр вступил в соревнование за качество спектаклей с другими театрами.

МХАТ может и призван звать к высокому совершенству художественного мастерства, основы которого на долгие времена разработаны в системе Станиславского.

МХАТ может и призван раскрывать удивительные богатства, заложенные в искусстве жизненной правды, вдохновенным поэтом и мудрым учителем которой остается Станиславский.

МХАТ может и призван давать великолепные образцы художественного выражения психологии нового человека, во имя чего создана и живет сегодня система Станиславского.

Во имя этого и должен быть МХАТ самим собой — театром большой драматургии, большой жизненной темы, затрагивающей судьбы людей, заставляющей их думать о времени и о себе на уровне высоких нравственных требований века.

Во имя этого и должен быть МХАТ той вышкой нашего искусства, с которой ярко освещается путь дальнейшего освоения художественного наследия Станиславского, его жизнеутверждающей системы, открывающей перед пытливым и даровитым художником захватывающие перспективы творчества, постоянного совершенствования таланта...

В 1917 году в записных книжках Станиславского появилась знаменательная запись: приветствовать начинание большевиков...

Он приветствовал новую жизнь, которую открывала перед искусством революция.

Большевики любят правду!.. Это ему, страстному правдолюбу, принадлежит такое признание. Он увидел, почувствовал и познал на собственном опыте, что героические люди, свершившие великую революцию, любят правду, любят ее в жизни, борьбе, революционном деле и в искусстве. И ему хотелось, ему мечталось, чтобы новое наше искусство по-революционному, по-большевистски вступало в борьбу «ради равенства, свободы, новой жизни и духовной культуры, уничтожения войны...».

И как же нам, в свою очередь, не приветствовать Станиславского, славного своего современника, радостно и торжественно провозгласившего:

— Мы несем рядом с красным знаменем — пальмовую ветвь мира.

...На сцене Художественного театра горьковский Егор Булычов горестно сознавал, что прожил он не на той улице.

Человек, создавший этот театр, тоже ведь родился не на той улице, и совсем другая, не нынешняя судьба была ему предназначена смолоду. «Учись быть богатым», — наставлял своего сына отец, заинтересованный в частнособственническом приобретательстве, процветании своего фабричного дела. Но совсем другие немеркнущие богатства приобрел Станиславский. Он нашел свою улицу, улицу нового мира, над которой гордо реет красное знамя революции. Великая революция и великая партия, великий народ наш помогли художнику обрести достойное место в семье строителей новой жизни. Вместе с ними поднял он красное знамя свободы и мира. Он и здесь наш современник и соратник! Пламенный поборник дружбы между народами мечтал о том времени, когда на всей земле театр будет свободен и актеры разных народов и стран будут выходить на художественные поединки, соревноваться друг с другом посредством оружия своего искусства. Это будут единственные войны будущего, восклицал Станиславский. Он глубоко верил в могучую жизнеутверждающую силу искусства, признавал театр «одним из главных орудий борьбы с войной и международным средством поддержания всеобщего мира на земле».

Свое счастье видел он в том, что ему, «старому рулевому сцены», будет доверено «вести свой корабль в свободную и надежную гавань социализма».

Корабль нашего искусства прошел по водам всей планеты, вызывая у народов чувства восхищения и радости.

Сейчас прекрасный и гордый этот корабль находится на пути в свободную, надежную и желанную гавань коммунизма. И на палубе этого корабля один из счастливейших его рулевых — наш Станиславский.

редь, не при-
славного сво-
и торжественно

расным знаме-
ра.

ого театра горь-
естно сознавал,
ще.

театр, тоже ведь
совсем другая,
ему предназна-
ь богатым», —
заинтересован-
ком приобрета-
его фабричного
еркнувшие богат-
кий. Он нашел
мира, над кото-
мая революции.
ая партия, вели-
дожнику обрести
строителей новой
днял он красное
и здесь наш
аменный побор-
ми мечтал о том
ле театр будет
народов и стран
ственные поедин-
другом посредст-
ства. Это будут
щего, восклицал
о верил в могу-
силу искусства,
главных орудий
народным сред-
щего мира на

в том, что ему,
будет доверено
бодную и надеж-

ва прошел по во-
я у народов чув-

ордый этот ко-
и в свободную,
вань коммунизма.
я один из счастли-
наш Станислав-

А. Мацнин

НРАВСТВЕННАЯ ИДЕЯ СТАНИСЛАВСКОГО

Нелегко представить се-
бе, что Станиславско-
му, чей гений был во-
площением молодости и непокоя, исполни-
лось бы в наши дни сто лет. Он родился на

рубеже двух эпох, в России, потрясенной кризисом феодально-крепостнической системы, в год, когда Толстой написал первые главы «Войны и мира», и умер в начале третьей пятилетки, в год обороны Мадрида и великих открытий в нейтронной физике, прожив в нашем веке, веке войн и социалистических революций, большую часть своей жизни, и мы по праву гордились им, нашим старшим современником.

Я помню, как летом 1931 года в Москву приехал Бернард Шоу и сразу же попросил познакомить его со Станиславским: чтобы лучше понять Чехова, русский театр и его самого — прославленного актера. Встреча эта состоялась, и ее третьим участником был Луначарский. Сохранилась фотография, на которой они сняты все трое — это целая эпоха в истории культуры XX века, и притом в ее высшем взлете. Шоу, увидев тогда впервые Станиславского, сказал: «Вот самый красивый человек на нашей земле!» Фраза эта никому не показалась эксцентричной, потому что старость не затронула красоты великого артиста и режиссера, она стала даже более внушительной. Прошло еще два года, и Горький написал Станиславскому в день его семидесятилетия: «Почтительно кланяюсь вам, красавец-человек...» — и эти слова дружно подхватили мемуаристы и историки Художественного театра. Так, например, в воспоминаниях О. Л. Книппер-Чеховой, появившихся в 1938 году, вы можете прочесть, что с первой встречи с Константином Сергеевичем, происшедшей в конце прошлого века, тогда еще молодая актриса «сразу пленилась внешностью и значительностью этого великолепного, в полном смысле слова красавца-человека».

Красота Станиславского привлекала с первого взгляда. Старые москвичи помнят, как по утрам он шел из своего дома в Леонтьевском (теперь улица Станиславского) в театр на Камергерском (теперь проезд Художественного театра), шел энергичной, молодой походкой, легко ступая по земле, дружески, с детской доверчивостью улыбаясь встречным. Его все знали, и с ним здоровались знакомые, а случалось и незнакомые, а те, которые его не знали, встретившись с ним, — я видел это

не раз — останавливались и долго смотрели вслед; редко ведь бывает, чтобы дух человека был в такой гармонии с его телесной оболочкой.

Когда-то в молодости, на репетициях «Скупого рыцаря», Станиславский задумался над тем, что красота в театре бывает настоящая и поддельная, похожая на жизнь, с ее характерными особенностями, а иногда и характерными неправильностями, и кукольная, прилизанно-жеманная, как в проспектах для богатых туристов, красота живой, бесконечно меняющейся правды, и красота заученных поз и жестов. Его красота была всегда меняющейся; черты лица Станиславского нельзя даже назвать правильными, в чем можно судить по рисунку-портрету Серова (1908 г.). И не в том ли заключается искусство этого портрета, что характерные особенности лица Константина Сергеевича только подчеркивают его одухотворенность; перед нами сосредоточенно-мудрый интеллигент начала века, на которого эпоха взвалила тяжесть многих нерешенных ею задач. Всмотревшись в портрет Серова, вы понимаете, что имел в виду Немирович-Данченко, когда говорил, что во внешности Станиславского не было ничего специфически театрального, не было той печати нарядности, шегольства и нарочитой подтянутости, которую вырабатывает профессия актера. Стихия Станиславского — это сама естественность; публичность сцены, ежевечернее творчество на виду ничуть не стеснили его внутренней свободы; он был такой же, как мы все, его зрители, только природа создала его бесконечно более совершенным.

Теперь трудно даже представить себе, какой популярностью пользовался в расцвете творчества Художественный театр и Станиславский. Он сам рассказывал, как во время первых гастролей МХТ в Петербурге, ночью после затянувшейся допоздна репетиции, он вышел из театра и увидел громадный табор, раскинувшийся по всей площади. Тысячная толпа у костров дожидалась утра, чтобы занять очередь у кассы. И эта картина бессонного ночного города навсегда осталась в его памяти. И так было не только в Петербурге, но и в провинции, и в Москве, где выстраивались длинные очереди у «лотерейки», чтобы немногие счастливые, вытянувшие бумажку с номером, получили потом право занять

свое место у кассы. И вы ведь не скажете, что к этой популярности, длившейся десятилетия, был примешан элемент моды или сенсации.

В глазах наших отцов Станиславский представлял русскую интеллигенцию пред-революционных лет в ее самом привлекательном, благородно-бескорыстном образе — ее демократизм, прошедший школу великой литературы XIX века, ее независимую мысль, не робеющую перед авторитетами, хотя и не пренебрегающую ими, ее абсолютное, я сказал бы, физиологическое отвращение к лжи, ее душевную широту и деликатность, ее вечную жажду учительства. И этот образ художника — нравственного деятеля — с детства вошел в сознание поколения, заставшего Станиславского уже на склоне его лет, и от нас перешел к детям, к новым и новым поколениям.

У открытой могилы Станиславского, в Москве на Ново-Девичьем кладбище, Вл. И. Немирович-Данченко говорил о бессмертии в искусстве и о том, что среди многих высоких достоинств его бессменного товарища по Художественному театру было самое высокое — «стихийное стремление отдавать себя всего, целиком, осуществлению тех глубоких идей, которые его волновали...». В эти последние минуты, размышляя вслух, Немирович-Данченко искал слова, чтобы определить отношение Станиславского к своему призванию, и наконец нашел их: «Влюбленное жречество». И мы в этих старых и старомодных, непривычных для нашего уха словах открыли близкий нам смысл. Ведь речь шла о непреклонности духа Станиславского, о силе его убеждения, о тех чертах его личности, которые выдвинули безвестного любителя в первые ряды реформаторов современного искусства.

Всем памятна мысль Ленина: великий художник, если он действительно великий, не может не отразить в своих произведениях хотя бы некоторые из «существенных сторон революции». Станиславский был великий художник, и в его творчестве отразились нравственные черты первой русской революции, и прежде всего ее «энергия натиска», поднимавшая к историческому творчеству широчайшие народные слои. Революция вела счет на миллионы. Художественный театр ответил ей скромным лозунгом общедоступности. Масштабы были

дь не скажете, жившейся десятилетием моды или

Станиславский ингенцию пред-ком привлека-тельным обра-зедший школу а, ее независи-перед авторите-ющую ими, ее изиологическое вную широту и ажду учителя-та — нравствен-шел в сознание славаского уже перешел к де-лениям.

ниславского, в ем кладбище, говорил о бес-что среди мно-го бессменного му театру бы-ное стремление м, осуществле-торые его вол-е минуты, раз-Данченко искал ошение Стани-ию, и наконец ечество». И мы х, непривычных крыли близкий о непреклонно-силе его убеж-ности, которые ителя в первые менного искус-

нина: великий тельно великий, оих произведе-«существенных авский был ве-ворчестве отра-зы первой рус-всего ее «энер-историческому ародные слов. иллионы. Худо-й скромным ло-Масштабы были

несоизмеримые — Станиславский это пони-мал, но он понимал также, что новому те-атру обязательно нужна новая аудитория, и что эта задача не только просветитель-ская — массовость была одним из устоев его эстетики. С этого и начались реформы Художественного театра.

Общедоступность и утонченность всегда враждовали в искусстве. Станиславский и Немирович-Данченко сблизили эти полюсы и потому смогли по-новому понять и по-новому сыграть Чехова. Поэзия самых сложных, порой неуловимых душевных переживаний, ничего не теряя в своей тон-кости, впервые нашла общепонятный, де-мократический язык на сцене, и вся пере-довая Россия во главе с Лениным сразу признала Художественный театр. По сло-зам архитектора В. Веснина, старейшего зрителя МХАТ, фойе и курилки театра на-поминали «не существовавшие никогда в природе клубы русской интеллигенции, где можно было спорить, делиться впечатле-ниями, превращать восторги отдельных лю-дей в общую радость». Конечно, это не бы-ли политические клубы Французской рево-люции, но нравственная атмосфера на спек-таклях МХАТ никого не оставляла равно-душным. Не могу не привести еще одно свидетельство современника. В начале 30-х годов В. В. Вересаев на встрече в газете «Советское искусство» рассказывал, что Станиславский в роли доктора Штокмана вынул ему первую революционную запо-ведь — не склоняться перед преимуществом силы, каким бы очевидным оно ни было. Потом в «Невыдуманных рассказах» Вересаев писал, что игра Станиславского в «Штокмане» была одной из тех радостей, «за которые на все дни остаешься благода-рен жизни».

Мемуаристы часто пишут о скромности Станиславского, о том, как угнетали его обязанности, связанные с представитель-ством, с участием в разного рода офи-циальных церемониях; таких обязанностей у него было много, особенно много во вре-мя заграничных поездок Художественного театра; он ненавидел суету и вынужден был подчиняться режиму, принятому для всех знаменитостей на Западе. Его огорчала всякая лесть в свой адрес, например, угод-ливость биографов, и он с неприязнью ото-звался о своем друге критике Н. Эфросе, когда тот в статье, опубликованной в газете

«Русские ведомости», приукрасил один из эпизодов его театральной юности. «Статья неприятна, так как носит какой-то реклам-ный характер». — жаловался он своей по-стоянной корреспондентке, писательнице и историку театра Л. Гуревич, по словам ко-торой Константин Сергеевич в жизни «словно стеснялся выказывать себя во всем богатстве своих чувств и настроений». Но его скромность, его фанатическая тре-бовательность к себе не означала, что он не верит в себя и в свое призвание. Напро-тив, в искусстве он ставил перед собой до дерзости смелые задачи.

В послереволюционные годы на репети-циях МХАТ возник и прижился термин — художественный максимализм, имевший как бы два смысла: первый, связанный с процессом творчества и выраженный в пра-виле «на сцене ничего не может быть черес-чур, если это верно», и второй — этический, направленный против всякого оппортуниз-ма, всякой уступчивости и уклончивости в принципиальных вопросах. Станиславский, если пользоваться термином МХАТ, был максималистом еще со времен артистиче-ской юности. Когда только ему представ-лялся случай, он говорил, что старое ака-демическое искусство застыло в неподвиж-ности и безнадежно одряхлело. Из этого неутешительного признания он делал вы-вод: долг нового поколения, того поколения, к которому принадлежит и он сам, — из-гнать из искусства рутину, дать простор фантазии и творчеству. Он написал об этом летом 1897 года французскому критику и драматургу Люсьену Бенару и закончил письмо такими словами: «Только этим мы спасем искусство». Итак, речь шла о буду-щем театра, о его реконструкции сверху донизу, и он взял на себя эту великую за-дачу, не считаясь с тем, насколько опасно сжигать мосты, когда нет пристани. У кра-соты Станиславского было много граней — в этом числе непреклонность духа.

Зимой 1900 года, на исходе второго се-зона МХТ, в его дирекции по совершенно незначительному поводу произошел кон-фликт, поставивший под удар существова-ние театра. Станиславский был в отчаянии, но отказывался мирить Немировича-Дан-ченко с Морозовым — третьим членом ди-рекции МХАТ, московским промышленни-ком и меценатом, человеком в своем роде выдающимся, подобно горьковскому Булы-

чову, прожившим свой век «не на той улице». Самый факт, что из-за игры самолюбий, из-за пустой амбиции может погибнуть театр, казался Станиславскому вопиющим. Он очень дорожил дружбой с Немировичем-Данченко и был заинтересован в сотрудничестве с ним («без Вас я в этом деле оставаться не хочу...») и все-таки написал ему одно из самых суровых писем за все годы их творческой и деловой связи, прямо указывая: «Если это случится (то есть произойдет окончательный разрыв.— А. М.), я плюну на театр и на искусство... Черт с ним, с таким искусством!»

Эта мысль, что лучше вовсе бросить искусство, чем, склонив голову, идти по течению, преследовала Станиславского всю жизнь; в молодости, когда публика, посещавшая любительские спектакли, не приняла его игры, основанной на мимике и паузах, игры без жестов, и навязывала ему свои вкусы; в дни работы над «Чайкой», когда в Харькове он случайно побывал на спектакле «Злая яма» и ужаснулся, подумав, что у него и у этих людей, ломающихся на сцене, одна и та же профессия; после смерти Чехова и разрыва с Горьким («репертуара нет, а главное — кругом плохо и пошло»); в 1911 году, когда в Берлине он посмотрел рейнгардтовскую постановку «Царя Эдипа» и писал своей жене, актрисе Лилиной: «Это так ужасно, что я опять застыдился своей профессии актера»; в 1923 году, когда труппа Художественного театра не поддержала его педагогические эксперименты и он пришел к решительному выводу: «По-новому — не хотят, по-старому — нельзя», — и еще во многих других случаях. Он не мог примириться с рутинной новейшего образца у прославленного немецкого режиссера Рейнгардта, и с рутинной дощепкинских времен у никому не ведомых харьковских актеров, не мог примириться с искусством, если оно посвящает себя «маленьким буржуазным целям». Он потому и говорил Немировичу-Данченко в 1900 году, что коль скоро конфликт в дирекции приведет к развалу театра «...Мы, русские, докажем, что мы — гнилая нация, что у нас личное я, мелкое самолюбие разрушает всякие благие начинания». Это не риторический оборот, ход мысли у Станиславского такой: история выдвинула Художественный театр вперед, и если революционная задача ока-

жется ему не по силам, развитие русской сцены задержится на долгие годы.

Гений Станиславского был необыкновенно отзывчив, и учителя у него были самые разные: от знаменитой Федотовой, хранительницы и продолжательницы традиций Щепкина, до безвестного жонглера в московском цирке; он учился у итальянских певцов, провинциальных трагиков и премьерш балета. В книгах Станиславского читатель найдет и мысли Шаляпина об искусстве и открытая Немировича-Данченко на репетициях в Художественном театре. Очень многому он научился у Чехова и Толстого, особенно у Толстого. С «Плодов просвещения», поставленных Станиславским в Обществе искусства и литературы (1891 г.), собственно, и начинается его профессиональная режиссура. Формально его связь с Толстым мало чем примечательна — две-три встречи, случайная переписка, две прижизненные постановки, из которых одна — «Власть тьмы» в Художественном театре — была неудачной. И к учению Толстого он относился настороженно, во всяком случае, когда семнадцатилетний сын Станиславского написал ему письмо о неизбежности страданий и смерти-искупительницы, он ответил: «Может быть, ты, начитавшись Толстого, придрался к философской теме», — и убеждал его гнать мрак и искать света. При всем том книги Толстого оставили глубочайший след в сознании Станиславского, и он часто возвращался к ним в своих теоретических сочинениях и режиссерских занятиях.

Еще в домхатовские времена Толстой научил его ненавидеть «театр в театре» — то есть всякую эффектную неправду, независимо от того, какими красками она пользуется — крикливо-пестрыми или нарочито приглушенными, до полной размытости. Работая над системой, он постоянно обращался к урокам толстовской диалектики и заимствовал у него «идею светотени», выраженную в известной формуле: когда играешь злого — ищи, где он добрый. Как у Толстого, процесс творчества был у него связан с процессом воспоминаний, и в каждом его герое была частица его самого; но это сродство в приемах перевоплощения обратил внимание его друг и надежный консультант в дни создания системы Сулержидский, который был другом и Толстого и, наконец, Станиславский, следуя за Тол-

стем, свято в
в его способно
нее того — вно
никах за 1896
родная поэзия
предсказывала
жения, — напр
масштабах о
Станиславски

Небызанти
Не так дав
И. Эренбурга
судая о пре
таз отрывок
тридцатипяти
иногда прост
должен быть
борьбы с вой
ством полдер
земле». Нас
статья 20-х
своей не поко
ровой войны
страстной вер
сти искусства
нейшим обра
тику народов.
был Станисла
сти социологи
тентным лицо
му чувству д
мог сравнитьс

На таких
можно жить,
Гольденвейзе
вам это чув
художественн
я не могу на
чувство стыд
всякий раз, в
жественной д
это чувство
истории, когд
не подготовле
ным перемене
продолжает
удобном для
требовал от
ива, или, ка
твности, и,
вторжения в
проповеди в
во он был у
ственные люд
располагаясь

развитие русской
годы.

д необыкновен-
ного были самые
готовой, храни-
ницы традиций
жонглера в мо-
у итальянских
трагиков и
Станиславского
Шаляпина об ис-
ровича-Данченко
ственном театре.
лся у Чехова и
того. С «Плодов
ных Станислав-
ва и литературы
начинается его
сура. Формально
чем примечатель-
айная переписка,
овки, из которых
Художественном

И к учению Тол-
ожено, во вся-
дцатилетний сын
ему письмо о не-
смерти-искупит-
жет быть, ты, на-
идрался к фило-
ал его гнать мра-
м том книги Тол-
ший след в созна-
часто возвращал-
ческих сочинениях

времена Толстой
«театр в театре»
ую неправду, неза-
расками она поль-
ми или нарочито
ой размытости. Ра-
постоянно обра-
ской диалектики в
ую светотени», вы-
формуле: когда иг-
е он добрый. Как
чества был у него
оминаний, и в каж-
ица его самого; на-
перевоплощения об-
г и надежный кон-
я системы Сулер-
другом и Толстого
кий, следуя за Тол-

стым, свято верил в могущество искусства, в его способность опережать историю, и более того — вносить в нее поправки. В дневниках за 1896 год Толстой писал, что народная поэзия не только отражала, но и предсказывала и готовила народные движения, — например Реформацию. В таких масштабах определял роль искусства и Станиславский.

Небезынтересная к тому иллюстрация. Не так давно, на юбилейном вечере И. Эренбурга, академик Скобельцын, рассуждая о предвидении художника, прочитал отрывок из статьи Станиславского тридцатипятилетней давности. И мы с вниманием прослушали слова о том, что театр должен быть «одним из главных орудий борьбы с войной и международным средством поддержания всеобщего мира на земле». Нас, современников, эта старая статья 20-х годов привлекла не только своей не поколебленной бурями первой мировой войны философией гуманизма, но и страстной верой в безграничные возможности искусства, в его способность наиреальнейшим образом воздействовать на политику народов. Механизм этого воздействия был Станиславскому не вполне ясен; в области социологии он не считал себя компетентным лицом, да и не был им, но по своему чувству долга перед человечеством он мог сравниться с самим Толстым.

На таких вершинах духа очень беспозкойно жить, на что и жаловался Толстой Гольденвейзеру: «Я не знаю, знакомо ли вам это чувство? Я его испытываю при художественной лжи в сильнейшей степени и не могу назвать его иначе, чем стыд». Чувство стыда угнетало и Станиславского всякий раз, когда он сталкивался с художественной ложью; особенно мучительным это чувство было в трагические минуты истории, когда оказывалось, что искусство не подготовлено к великим и сокрушительным переменам, и без тени озабоченности продолжает жить в давно заведенном и удобном для него ритме. Станиславский не требовал от театра злободневных откликов, или, как теперь у нас говорят, оперативности, и, напротив, предостерегал от вторжения в сферу эстетики информации и проповеди в их, так сказать, чистом виде; во он был убежден, что только безразличные люди прячутся от своего времени, располагаясь «над схваткой».

Летом 1915 года — война уже шла второй год — он участвовал во время отдыха в Евпатории в концерте-кабаре, составленном по обычной программе тех лет — сперва декламация, мелодекламация, музыка, потом пародии, жанровые сценки, куплеты, анекдоты в лицах и т. д. И хотя рядом с ним выступали Вахтангов, Гзовская, молодая Бирман, «чудесный скрипач из Одессы», этот вечер в Евпатории показался ему таким несносно пошлым, что, вспоминая о нем, он «краснел до пят». «...Целый вечер и день после я чувствовал себя нехорошо, и те, кто понимает что-нибудь, избегали встречаться со мной», — писал он Лилиной. Историческая трагедия, поразившая человечество, затрагивает его самым непосредственным образом, его мучает вопрос относительно оправданности художественного творчества вообще и цены, которой покупается культура. И он, свято убежденный в могуществе и всеилии художника, доходит до писаревских крайностей в отрицании искусств и его неопозволительной безответственности по нынешним серьезным временам. «Война так давит меня и всех, что приходится из последних сил напрягаться, чтобы работать в искусстве, которое стало таким лишним, ненужным», — делится он своими тревогами в октябре 1914 года. Потом все входит в норму, он справляется с мучительными сомнениями, пошатнувшимися его веру в театр, репетирует пушкинский спектакль, снова, как уже однажды в молодости, увлекается инсценировкой повести Достоевского «Село Степанчиково», пишет свои записки, открывает много нового «в области подсознательного и сверхсознательного» в актерском творчестве, ведет занятия в Большом театре и т. д., и в разгаре работ, до конца заполнивших его день, часто спрашивает себя: по масштабу ли эпохи его искусство и может ли оно в достойной мере ответить страданиям человечества.

После Великой Октябрьской революции это чувство несоответствия между искусством и временем обостряется еще больше, и вот какие формы оно принимает. Осенью 1922 года Станиславский пишет из Берлина, где тогда гастролировал Художественный театр, в Москву Немировичу-Данченко: «Когда играем прощание с Машей в «Трех сестрах», мне становится конфузливо. После всего пережитого невозможно

плакать над тем, что офицер уезжает, а его дама остается. Чехов не радуется. Напротив. Не хочется его играть...» Признание, способное поставить в тупик неосведомленного читателя. Ведь хорошо известно, что Станиславский и тогда, когда режиссировал и играл в пьесах Чехова, и потом, спустя несколько лет после берлинских гастролей, когда писал книгу «Моя жизнь в искусстве», развивал ту мысль, что поэзия Чехова неисчерпаема («все это из области вечного») и что каждое новое поколение найдет в ней новые глубины и новые тонкости.

Почему же Чехов не радуется! В чем же здесь дело? Видимо, в том, что в момент подъема революции, в момент великой социальной ломки «Три сестры» в старой мхатовской интерпретации, в привычно налаженных темпах 1901 года, казались Станиславскому невозможным архаизмом. Берлинский зритель лож и партера бурно приветствовал старый Художественный театр, знакомый ему по гастролям 1906 года и как будто ни в чем не изменившийся, а Станиславский из опыта революции уже тогда извлек великий урок — «продолжать старое невозможно». Удивительна эта его безграничная вера в могущество искусства, уживающаяся с постоянно обновляющимися мотивами критики, этот романтизм, вооруженный трезвостью опыта.

В сущности, история предоставила ему выбор, революционная власть не торопила его, не навязывала никаких решений. Ленин, по свидетельству Луначарского, говорил, что «если есть театр, который мы должны из прошлого во что бы то ни стало спасти и сохранить, это, конечно, Художественный театр». Таким образом, речь поначалу шла о сохранении уже накопленных художественных ценностей, и Станиславский мог выбрать для театра статус музея, образцового заповедника образцового искусства. Но такая перспектива прямо-таки удручала его: он не хотел быть молодящимся стариком и плестись в хвосте за новыми поколениями, еще менее привлекала его роль присяжного мудреца, живущего за счет своего прошлого, представителя академической старины на высокой зарплате. Ни тогда, ни в прошлом он не искал для себя духовного комфорта, постоянно повторяя, что нет ничего нелепее маститого и глупо влюбленного в себя артиста.

С юности ему сопутствовала удача, а в

старости он писал Горькому: «Мне повезло в моей жизни. Она сама устроила все так, как устроилось». Вот еще одно доказательство того, как трудно художнику быть объективным в оценке своего пути. Нет, он не шел безропотно за судьбой, не стал слепым ее орудием; он дорожил успехом, но не малодушествовал и не цеплялся за него. В годы любительства ему, дилетанту, правда, уже сыгравшему несколько больших ролей, предложили вступить в труппу Малого театра, и он, подумав, ответил, что не хочет затеряться в толпе «вторых актеров», а конкурировать с первыми не берется. За этой учтивой отговоркой скрывались серьезные мотивы — очень заманчиво стать актером лучшего русского театра, но что тогда будет с его планами, разве пойдет за ним прославленная столичная труппа, и признанию он предпочел независимость и свободу действий.

Он не поддавался гипнозу успеха и в Художественном театре, хотя успех превзошел самые смелые его ожидания. Весной 1901 года, в конце третьего необыкновенно для него счастливого сезона, в котором он поставил «Снегурочку», «Доктора Штокмана» и «Три сестры» и сыграл две свои знаменитые роли — доктора Штокмана и Вершинина, он жалуется одной из своих корреспонденток: «Боязнь повториться, боязнь остановиться в своем поступательном движении заставляет и волноваться и страдать». Все складывается как нельзя лучше, и тем не менее он с беспокойством думает о новом сезоне и о том, как распорядиться собой, чтобы не повторять себя и развивать свое искусство, не считаясь с риском неизбежных потерь. Заметьте, что после плохих сезонов, после неудач он знает, что с собой делать и как справиться с бедой; в трудных условиях он сохраняет самообладание, зато победы и триумфы часто ставят его в тупик. Ведь и духовный кризис лета 1906 года, отметивший важный рубеж его жизни, наступил после небывалого успеха Художественного театра на Западе.

В феврале-марте 1906 года Станиславский, по его собственным словам, переживает «очень значительную минуту жизни». И в самом деле, трудно остаться спокойным, когда все берлинские газеты — их тогда издавалось более ста — вся интеллигенция, включая социал-демократические круги, почтенные профессора всех наук, арти-

ду: «Мне повезло строила все так, одно доказатель- дожднику быть его пути. Нет, он бой, не стал сле- жил успехом, но цеплялся за него. дилетанту, прав- сколько больших ть в труппу Ма- з, ответил, что не вторых актеров», ни не берется. За скрывались серь- заманчиво стать о театра, но что, разве пойдет за личная труппа, и независимость и

успеха и в Худо- успех превзошел ния. Весной 1901 обыкновенно для котором он по- октора Штокма- рал две свои зна- Штокмана и Вер- ой из своих кор- вториться, боязь ступательном дви- ваться и стра- так нельзя лучше, койством думает как распорядиться себя и развивать сь с риском не- е, что после пло- он знает, что с- виться с бедой; охраняет самооб- нимфы часто ста- духовный кризис ий важный рубеж небывалого успе- а на Западе. года Станислав- словам, пережи- о минутой жизни». остаться спокой- е газеты — их тог- — вся инelligen- ократические кру- всех наук, арти-

сты, и среди них такие знаменитости, как восьмидесятилетний Гаазе, писатели, и во главе их Гауптман, называют твое искусство откровением и рекомендуют учиться у московских гастролеров, достойно представляющих «новый век»... «Словом, мы обожрались славой...» — подводит итог первой заграничной поездке Станиславский и, усталый от впечатлений, от триумфа, длившегося несколько недель, уезжает на отдых в Финляндию. И здесь, на скалистых берегах Балтики, в полном уединении, он открывает давно «всем известную» и тем не менее никем до конца не осознанную истину, что искусство театра по самой природе несет в себе ложь. Теперь, когда предприимчивые импрессарио наперебой приглашают Художественный театр на гастроли и самые придирчивые критики называют игру Станиславского гениальной, и только гениальной, он судит себя строгим судом и признает, что профессия актера превратилась для него в невыносимую повинность, а своего рода техническую гимнастику, ничем не напоминающую процесс творчества. Он не щадит себя и в доказательство справедливости своей критики ссылается на то, что даже роль Штокмана, свою любимую роль, играет теперь по привычке и навыку, думая о совершенно посторонних вещах.

Происходит то, что не раз происходило в прошлом. Великий художник на рубеже зрелости осуждает свое искусство, неспособное, как ему кажется, служить правде и людям, и заодно осуждает и самого себя. Но в критике Станиславского было и нечто новое! Убедившись, что ложь представляет собой неизбежный элемент артистической игры, он не отступил от театра, не отшатнулся от него. Напротив, сознание несовершенства своего искусства побуждает его к творчеству и к эксперименту. У Маркса в третьем томе «Капитала» есть такие слова: «Если бы форма проявления и сущность вещей непосредственно совпадали, то всякая наука была бы излишня...» Станиславский создает свою теорию именно тогда, когда уясняет всю глубину противоречия между видимостью и сущностью в искусстве актера. Он опять берет на себя смелую задачу — победить ложь на сцене, не нарушая самой природы сцены, и предлагает свою систему творчества актера, конкретную, как пособие по гимнастике, и универсальную, как математика, систему,

которая осветит темные углы нашего подсознания в момент творчества и покончит с ненавистным ему дилетантизмом.

История создания системы так драматична и так ясно рисует нравственный образ Станиславского, что стоит ее коснуться особо. Первые теоретические искания Станиславского не встретили поддержки даже в кругу его единомышленников, вероятно, их трудно в том винить, потому что на уроках системы этюдные, педагогически-тренировочные занятия преобладали над практически-творческими, что для людей зрелых, с выработанной техникой, было в тягость. Даже актеры Художественного театра, привыкшие во всем доверяться Станиславскому, считали эти занятия бесполезным чудачеством и потихоньку их саботировали. Несмотря на скрытую, а иногда и явную оппозицию, Станиславский продолжал свои поиски и сделал некоторые важные открытия в области психологии и техники творчества актера. Теперь ему уже было на кого опереться, и он убедился в том, что стоит на верном пути. Но проходили годы, и он не опубликовал свои открытия. Книгу «Работа актера над собой» он писал тридцать лет, и это единственная его книга о системе, по крайней мере из трех подготовленных, которую он довел до последней точки. Его медлительность нельзя объяснить избытком рефлексии или недостатком мужества. Только мужественный писатель, написав двадцать вариантов книги, откладывает написанное, чтобы написать новый, двадцать первый. Со Станиславским это случалось постоянно, хотя он хорошо знал, что «атмосферу поисков» не следует слишком сгущать, а то «можно задохнуться и сойти с ума», как и знал, что бесконечной шлифовкой можно загубить самый драгоценный алмаз.

И все-таки он медлил, и потому, что был честным экспериментатором и, не доверяя своим открытиям, потратил годы на их проверку, и потому, что его открытия чисто практического свойства мучительно трудно было перевести на язык общих понятий («Необходимые слова для определения чувствований прячутся или убегают»), и потому, что его теория представляла итог векового развития мирового театра и в то же время ничего не могла заимствовать у прошлого без критической оценки: как первооткрыватель, он шел ощупью, чтобы

не оступиться. Но, может быть, главная причина этого мужественного самоограничения заключалась в том, что опыт Станиславского непрерывно расширялся и новые наблюдения опережали старые его выводы. Это был опыт прежде всего двух революций, современником которых он был.

Я не хочу сказать, что Станиславский сразу взял сторону Великой Октябрьской революции, наоборот, процесс его сживания с ней был долгий и в иные моменты даже мучительный. Но, еще не определив свое отношение к ней, он по непреложной логике событий оказался в ее водовороте, и все, что теперь делал в театре, делал с поправкой на революцию. И его теории — этой области знания, непосредственно не связанной с классовыми отношениями, как не связана с ними, например, грамматика, — понадобились теперь новые идеи, сближающие ее с материалистической наукой. Он еще не знал путей революционного искусства; его пугала размахистость футуризма и левых течений вообще, их уклон в статистику и недоверие к человеку, массовость, когда она ведет к обезличенности, утилитаризму, вроде описанного им в книге «Моя жизнь в искусстве» балета о борьбе с малярией — театральности ради театральности, чрезвычайно агрессивный эстрадно-фельетонный жанр, отрицающий все прошлое русского театра, и т. д. Но в одном он был твердо убежден — что с развитием революции обязательно возродится психологическое направление в искусстве, и здесь-то и скажется драматизм новой эпохи и грандиозность связанных с ней перемен, мимо которых не может пройти его система. Универсальная по своему назначению, рассчитанная на актеров всех школ, национальностей и времен, она должна была прежде всего отразить уроки своего времени. И снова и снова Станиславский возвращался к своим, уже написанным и все еще не законченным книгам. Читатель, познакомившись теперь с собранием его сочинений, изданным в самые последние годы, может оценить, какой труд вложен в эти восемь томов.

Что более всего привлекает нас в этих книгах, уникальных даже по объему (в них примерно триста печатных листов), если иметь в виду круг обязанностей и занятий Станиславского? Его развивающееся во времени и неизменное в основе понимание

искусства как нравственной деятельности, движущей человека к совершенству, его эстетика, опирающаяся на его этику и сливающаяся с ней. Первые публицистические работы Константина Сергеевича, вошедшие в его многотомное собрание, относятся к трудному десятилетию в жизни русской интеллигенции. Мы часто судим об этих годах, наступивших после поражения революции 1905 года, как о самых постыдных и бесплодных в истории нашего искусства. Справедливо ли такое суждение? Об этом стоит задуматься. Вспомните, что в ту пору еще жил Толстой, в расцвете сил был Горький, писали и много печатались Короленко, Блок и Бунин, выдвигалась замечательная плеяда поэтов и все заметнее звучал голос Маяковского, гремела слава Шалапина, еще играла Ермолова и уже экспериментировал в студии Вахтангов, гастролировала по России Комиссаржевская, не оставляя мечты о новом театре, вошла в пору блистательной зрелости гвардия Художественного театра, ставил новые спектакли Мейерхольд, играл новые роли Южин и т. д. И так было и в музыке, которую тогда представляли Скрябин и Рахманинов, и в живописи, и в балете, и в архитектуре.

Как видите, оснований жаловаться на оскудение талантов и утверждать, что моралистом эпохи был нововременец Меньшиков, а ее поэтом — порнограф Кузмин (см., например, сборник «Литературный распад», 1908 г.) у нас решительно нет. Не нужно, да и невозможно предъявлять интеллигенции 900-х годов всей, скопом, за вычетом разве нескольких имен, обвинение в политическом ликвидаторстве и декадентской распушенности. И нужно говорить о трагедии больших русских художников, на которых обрушилась эпоха реакции с ее проповедью аморализма и шкурничества, с ее страхом жизни и культом бренности и смерти, о тех, кто устоял перед натиском подымающейся волны ренегатства и мракобесия, и о тех, кто надломился, капитулировал и сбился с пути. Духовная драма эпохи задела и Станиславского и как актера, и как руководителя Художественного театра; ему принадлежат горькие слова о бессмысленности творчества без чувства перспективы, без цели впереди, слова, в которых слышится глухое отчаяние — «играем, играем, стареем, сто-



«Красное море»



«Патриот»

деятельности, ршенству, его его этику и публицистиче- ергеевича, во- собрание, от- етию в жизни асто судим об сле поражения самых постыд- нашего искус- суждение? Об мните, что в ту сцвете сил был ачались Коро- галась замеча- е заметнее зву- гремела слава молова и уже Вахтангов, га- миссаржевская, театре, вошла елости гвардия вил новые спек- вые роли Южин выке, которую ин и Рахмани- те, и в архитек-



«Красное солнышко»



Нанки — Пу («Микадо»)



Ник («Жавотта»)

жаловаться на ждать, что мо- временец Мень- нограф Кузмин «Литературный ешительно нет. но предъявлять ов всей, ско- скольких имен, ликвидаторстве ости. И нужно льших русских рушилась эпоха аморализма и жизни и куль- тех, кто устоял дейся волны ре- о тех, кто над- сбился с пути. ла и Станислав- к руководителя му принадлежат енности творче- тивы, без цели слышится глухое м, стареем, сго-

Флоридо («Нитиш»)



Рамфис («Аида»)



Пуцлер («Геркулес»)





раем» (декабрьская публика, «спущенная» цинизмом уклон, составивший винку, и «спущенных» актеров, непонятность, критике, и обещание проникновения в искусство. И что «все предчувствие старается в декабре 1911 года Дагченко: «У работы план и если пайщик держивают, ес предлагаю др сплукт, пусть и жила, чтобы в пическое и жукнется словами «Только дела, дского подорван бурь и нового т смысл в том, что стве особо цен и теоретике и са, на всех ет мистического д велики красоту ракобщности и мой личности, мой, что, если гибнем в распу кингой об этне

Старой, как ст ли он ардил и омиальной, а что сменческие ступинчно, что интеллектуальны терчества», раз или ирне, что таных самлюб ли — в убежде тсти: нельзя же жинно мешани сравниться с и ренция он видного театра,

На владде
в руке Отелло

разем» (декабрь 1911 г.). Его удручает публика, «спуганная прессой» и зараженная цинизмом, и репертуар рекламного уклона, составленный из сомнительных новинок, и «апатия творческой воли» у многих актеров, и их игра в одиночество и непонятность, и отравленная атмосфера в критике, и общее падение вкуса, и все большее проникновение торгашеского начала в искусство. И больше всего его удручает, что «все предчувствуют катастрофу, и никто не старается ее отворотить». Тогда же, в декабре 1911 года, он пишет Немировичу-Данченко: «У меня всей моей жизнью выработан план — ясный, определенный», — и если пайщики и труппа его план не поддерживают, если они против него, пусть предлагают другой — только «пусть действуют, пусть не толкуются на одном месте, желая, чтобы все шло по-старому». Это трагическое и мужественное письмо заканчивается словами, звучащими, как лозунг: «Только дела, дела!». Итак, дух Станиславского подорван, но не сломлен, он ищет бурь и нового творчества. И есть глубокий смысл в том, что в 1908 году, когда в искусстве особо ценилась атмосфера скандала и теории и практики русского декаданса, на всех его полюсах — от религиозно-мистического до базарно-похабного — воспевали красоту одиночества и человеческой разобщенности и свободу ничем не стесненной личности, Станиславский писал Лилиной, что, если ничто не случится, «мы погибнем в распушенности», и работал над книгой об этике актера и законах ансамбля.

Старой, как стар сам театр, идее ансамбля он придал новый смысл, не узкопрофессиональный, а общезычический, утверждая, что сценическое творчество должно быть гармонично, что тот, кто «пользуется нашим коллективным искусством для личного творчества», разрушает это искусство в самом корне, что театр строится на «растоптанных самолюбиях», что сущность ансамбля — в убеждении и поведении артиста: нельзя жить за кулисами маленькой жизнью мещанина, выйти на сцену и сразу сравняться с Шекспиром. В глухие годы реакции он подымает знамя нравственного театра, приступая к великой ра-

боте по переосмысливанию и научному обоснованию искусства актера, о чем хорошо написал Жан Вилар в предисловии к французскому изданию книги «Работа актера над собой». «Беспокойный практик и строгий моралист, Станиславский шаг за шагом отбирает у исполнителя роли все то, что составляет предмет его тщеславия, он срывает с него нарядные побрякушки, подвергает безжалостному анализу признанные им лжеавторитеты, совершенно подавляет самомнение и порожденный им дух каботинства. Прodelав это, он предлагает актеру повседневный рабочий метод — безусловно единственный — и всегда действенный».

Искусство театра недолговечно, и время безжалостно отодвигает его в тень. Еще сравнительно не старая Ермолова в 1915 году писала Южину: «От меня остался только кусочек старого изодранного знамени». Эти слова вызваны душевным потрясением. Гений Ермоловой живет и поныне в традициях русской сцены; только ведь у истории есть свои сроки, и наступает день, когда искусство даже величайших актеров властителей дум целых поколений, становится достоянием музеев, и новая аудитория чтит его, как чтут великое прошлое, уже ушедшее в глубь времени. Иная связь у нас со Станиславским — режиссером и идеологом театра. Уже целые полвека вокруг его системы не утихают споры, в которых участвуют не только ученые-специалисты и практики-режиссеры. Из опыта общения с артистической молодежью мы знаем, что в ее отношении к Станиславскому есть обязательный личный мотив. Идти за Станиславским или против него — это значит определить свою позицию — кого взять в учителя, чего искать в будущем, какой школе отдать предпочтение! Конечно, не всегда художник так сознательно выбирает свой путь, но, думая о будущем искусства и о своем будущем, и в наши нельзя не думать о Станиславском, об его уроках и открытиях.

Нет ничего удивительного в том, что книги Станиславского читают историки искусства и актеры; это в порядке вещей. Но некоторые аспекты популярности его системы действительно кажутся неожиданными. Я сошлюсь на такой факт. В 1960 году на русском языке были опубликованы записки видного французского ученого-хими-

На вкладке — К. С. Станиславский в роли Отелло

ка, деятеля Сопротивления Жака Бержье — «Секретные агенты против секретного оружия». Это увлекательная, героическая книга, и в ней в совершенно непредвиденной связи упоминается имя Станиславского. Подпольщик Бержье, прошедший через все испытания немецких застенков, пишет, что для участников антифашистской борьбы знакомство с системой Станиславского и умение применять ее были «совершенно необходимы. Это проверено на множестве случаев. Даже если участник подпольной организации попадал в гестапо, то при точном слиянии с персонажем, которого он воспроизводил, его не удавалось разоблачить.

При трагическом исходе человек так и умирал в созданном им образе».

Вот какие бывают точки пересечения искусства и политики. И обратите внимание, что химик Бержье говорит о системе Станиславского как об общепризнанном достоянии мировой культуры, без всяких пояснений и исторических справок.

Это Станиславский — участник Сопротивления. А теперь несколько слов о Станиславском — духовном наставнике современного искусства; из многих примеров возьмем один, тоже интересный неожиданной связью несходных явлений.

Невозможно установить, при каких обстоятельствах познакомился Хемингуэй со взглядами Станиславского на искусство. Может быть, он видел его спектакли во время гастролей Художественного театра в Париже в начале 20-х годов — Хемингуэй тогда жил в Париже. А может быть, он читал его книги или книги о нем в те же 20-е или 30-е годы. Можно только утверждать, что некоторые мысли, высказанные от лица автора повести «Смерть после полудня», например, о соотношении знания и изображения в художественном творчестве, очень близки Станиславскому. Ему всегда казалось, говоря сухим языком* формул, что запас знания должен превышать в искусстве объем изображения и что хорош тот текст, у которого есть подтекст, а Хемингуэй нашел для этой мысли образное воплощение: «Величавость движения айсберга в том, что он только на одну восьмую возвышается над поверхностью воды». Но прямых ссылок на Станиславского в сочинениях Хемингуэя нет. Тем интереснее, что, по словам корреспондента «Огонька», посетившего писателя на Кубе

в 1959 году, он снова вспомнил в разговоре с ним о видимой и невидимой части айсберга и сказал: «Это как у вашего Станиславского, актер, который произносит на сцене всего два слова, должен знать о героях все». Хемингуэй вернулся к этой мысли спустя двадцать семь лет после того, как написал «Смерть после полудня». Значит, в уроках Станиславского он нашел «момент истины», которым более всего дорожил в литературе.

Признания Бержье и Хемингуэя — это свидетельства друзей и в известном смысле единомышленников Станиславского. Но его идеи продолжают жить, и поэтому ими не только восхищаются. У них есть и противники, политические противники, вроде престарелого эмигранта Евреинова, до недавних лет выпускавшего злые и глупые книги о советском театре, и противники в искусстве, отвергающие систему по разным мотивам, например потому, что, по их мнению, Станиславский создал ее применительно к своей природе артиста и его открытию касаются частного случая, а не универсального принципа. Конечно, это явная неправда, которую легко опровергнуть. Но отсюда не надо делать вывод, что все противники системы — люди безнадежные и погрязшие во лжи. Такая нетерпимость ничего, кроме вреда, принести не может. Теория Станиславского только выиграет, если ее противники смогут обоснованно высказать свои возражения. История науки доказывает нам, что для успеха исследования много полезнее умный противник, чем бесхарактерный и услужливый последователь. Правда, Станиславскому не везло на противников; их критика, как правило, либо не согласуется с фактами, либо основана на предрассудках.

Так, например, некоторые наши молодые режиссеры и актеры упрекают Станиславского в том, что его систему насильно навязывали театрам в 30-е и 40-е годы. Между тем Станиславский никак в том не повинен. Как глава школы, он, естественно, был заинтересован в распространении своих идей, замечая, что его теория — это «теория для осуществления», для действия. И в то же время он решительно осуждал всякое оказывание («канцелярское подогнание») в тонком и деликатном процессе формирования психологии и техники художника. Ему нужны были сторонники

нил в разговоре
ой части айсбер-
шего Станислав-
носит на сцене
знать о героях
к этой мысли
после того, как
лудня». Значит,
нашел «момент
сега дорожил в

Хемингуэя — это
известном смыс-
нславского. Но
и поэтому ими
них есть и про-
отивники, вроде
реннова, до не-
злые и глупые
и противники в
стему по разным
у, что, по их мне-
ее применитель-
а и его открытия
а не универ-
это явная не-
вергнуть. Но от-
од, что все про-
безнадежные и
нетерпимость ни-
и не может. Тео-
о выиграет, если
снованно выска-
стория науки до-
еха исследования
тивник, чем бес-
последователь-
не везло на про-
правило, либо не
либо основана на

е наши молодые
кают Станислав-
ему насильно на-
40-е годы. Меж-
как в том не по-
он, естественно,
остранении своих
ория — это «тео-
для действия.
ительно осуждал
целярское подго-
катном процессе
и техники
были сторонники

по убеждению, а не льстивые чиновники, пропагандирующие систему, как оспопрививание во время эпидемии. В сентябре 1934 года он писал Собинову об одном известном театральном деятеле, в прошлом злейшем враге его системы, теперь явившемся к нему с повинной: «Оказывается, что он прежде «несколько поверхностно» подходил к ней. Но в последнее время «углубился» в вопрос и нашел в «системе»... Тут начинаются выражения восторгов... Значит, кто-то что-то приказал». Станиславский не говорит ничего худого об этом вновь обращенном последователе системы; ему, в сущности, было его жаль, потому что он не понимал, как по команде можно менять убеждения. Он не верил в эффект принудительности в искусстве и протестовал в письме к одному из руководителей Комитета по делам искусств Я. Боярскому не только против программы по системе, составленной в Комитете и искажающей смысл его многолетних трудов, он протестовал против монополии системы, рекомендуя отбросить схоластику с ее уродливой тенденцией к уравнительности и обратиться «к единственно правильной системе — к нашей человеческой, органической, творческой природе».

Не все письма Константина Сергеевича попали в его восьмитомное издание; некоторые из них по соображениям самой элементарной гуманности пришлось опустить. Ведь он был беспощаден в оценках, а люди, о которых идет речь, или их близкие, еще живы, и надо их по-человечески пожалеть. Мы не будем в том винить издателей Станиславского и, обращаясь к его архиву, последуем их традиции. Был в Художественном театре видный режиссер, распорядительный и деятельный, которого и сам Константин Сергеевич однажды назвал «большим работником». Поначалу он относился к нему без особого интереса, скорей сочувственно, чем враждебно, но по мере того, как этот режиссер продвигался вперед и приобретал влияние, тон Станиславского в письмах менялся и становился все более раздраженным и нетерпимым. (Пожалуй, за всю свою долгую жизнь он только об одном человеке отзывался с такой же неприязнью — я имею в виду инспектора московской гимназии, отравившего его

школьные годы.) Самая личность режиссера постепенно потеряла для него реальное значение, и имя человека, «подгоняющего в два хлыста» режиссеров и актеров, чтобы «отличиться и выполнить план», стало для Станиславского собирательным понятием, воплощением всего дурного, что укоренилось в Художественном театре и представляло угрозу для его будущего. Мне кажется, что чувство Станиславского было слишком пристрастным и что у режиссера, вызвавшего его неприязнь, были и свои немалые достоинства. Но Станиславский не думал об этом, потому что хотел уберечь Художественный театр от «механического темпа», безразличного к сути творчества, от «мнимого накопления продукции» вместо действительного художественного роста, от мещанского угодничества вместо революционного служения, от очковтирательства и щегольства выдуманными рекордами, от людей, по печальному недоразумению называющих себя его последователями и пропагандистами его идей, а на самом деле враждебных им, от людей, превративших созданную им систему в бессмысленную и обязательную муштру, в скучнейший бюрократический ритуал, не понимая выработанных всем опытом его жизни законов и требований подлинно поэтического театра.

В творчестве Станиславского сошлись два обычно плохо уживающихся друг с другом начала — синтез и дробление: непосредственность художника, берущего действительность целиком, и беспощадность исследователя, дробящего ее анализом, чтобы установить законы ее существования и развития. Счастливая широта дарования позволила Станиславскому подняться до самых вершин искусства и критически описать свой опыт, из которого и выросли его книги, от прошлого идущие к будущему, книги итогов, уразумения пройденного пути. По самому характеру своего дарования, чтобы чему-либо верить, он должен был в том убедиться, и тогда уже мог верить до конца. Так поступал он сам и этого требовал от своих учеников. Нравственная непреклонность Станиславского восхищает нас потому, что у его фанатизма артиста и преобразователя искусства была великая цель — служить людям и времени.

Василий Орлов

ПУСТЬ ПРИДУТ МОЛОДЫЕ!

Редакция журнала «Театр» любезно предложила мне высказать свои мысли по вопросу «Станиславский и театр сегодня».

28

Рискую в своих суждениях показаться или пессимистом, или тем человеком, который выносит сор из избы. Мне уже пришлось однажды выслушивать подобные обвинения после статьи в актерской дискуссии.

Должен признаться, эти обвинения мало повлияли на меня. Так же мало, как мало (увы!) моя статья повлияла на положение дел в театре. Все мы, беря слово, надеемся, что именно нам удастся что-то переделать, улучшить, чему-то помочь. Вероятно, это одна из человеческих иллюзий. В горькие минуты я так и думаю. А потом опять беру слово.

100-летие со дня рождения Станиславского — огромной важности дата, и в искренности выступающих по этому поводу не приходится сомневаться. Проблем, связанных с именем Станиславского, — множество. И в юбилейном номере журнала, вероятно, будут статьи и о всемирном значении системы, и о том, как понимается Станиславский в национальных театрах, и об актере Станиславском, и о великом режиссере. Я прошу разрешения не говорить об этих проблемах хотя бы потому, что есть люди теоретического склада ума, которые могут выступить лучше и основательнее.

Я прошу также разрешения не уверять в преданности Станиславскому. С моей стороны, так же как со стороны многих других стариков МХАТ, это было бы странным. Ведь не клянемся же мы в верности своему отцу или матери. Мы просто знаем: не будь их — не было бы и нас.

О чем же мне лично кажется важным поговорить в дни этого юбилея? (Повторяю, что могу показаться пессимистом или плохо воспитанным человеком, который портит всем праздничное настроение.) Но среди многих вопросов, связанных со Станиславским и сегодняшним театром, мне самым главным кажется такой:

почему сейчас, когда все мы гордимся и клянемся таким богатством, как система Станиславского, у нас много спектаклей, лишенных какой бы то ни было правды, жизненной и театральной?

Или учение Станиславского не нужно, устарело и мешает нам, или мы им не овла-

дела, забыл
никами. И
воры о том,
водствуясь
ского», пред
непродуман
ветами Ста
ней практи
заглушить
сонанса не

Иногда мн
ческая мысл
славский —
на спектакл
ные, рядовы
уже привыкл
пельднеры,

Я вспоминаю

на репетиция
ной Констан
что вот-вот
на сцену и
сфальшивил
душевном дв
смог бы усид
ивславский, к
во фальшивят

Они фальши

играют такве
свой театр н
художественно

Актер, кот

справдывать

падет в лож

туации безж

«справдывать»

«Естественным

«бытовой дост

нимаемся. И

ли внешней «п

го вет в запа

театра других

А если говор

матургия кал

противляется —

чами, слушая ч

роль, вкладыва

дывать!) сил

Потом он игра

ливает реакци

и этой реакци

и не хочется,

А когда выходи

также критикуют,

шты и ругает

дела, забыли его, оказавшись плохими учениками. И в том и в другом случае разговоры о том, что «живем и работаем, руководствуясь заветами и учением Станиславского», представляются мне, мягко говоря, непродуманными и бесполезными. Между заветами Станиславского и нашей сегодняшней практикой — явный диссонанс, и надо заглушить в себе совесть, чтобы этого диссонанса не слышать.

Иногда мне приходит в голову фантастическая мысль. Что было бы, если бы Станиславский — каким мы его помним — пришел на спектакли сегодняшнего МХАТ, обычные, рядовые спектакли МХАТ, к которым уже привыкли и актеры, и режиссеры, и капельдинеры, и даже многие зрители.

Я вспоминаю, что когда-то, когда я сидел на репетициях в задних рядах зала, за спиной Константина Сергеевича, мне казалось, что вот-вот эта гневная спина надвинется на сцену и буквально раздавит того, кто сфальшивил — в одном слове или одном душевном движении. Так вот, я и думаю — смог бы усидеть в зале своего театра Станиславский, когда его ученики немилосердно фальшивят в течение нескольких часов?

Они фальшивят, во-первых, потому, что играют такие пьесы, какие Станиславский в свой театр не допускал ввиду их малой художественности.

Актер, которого учили психологически оправдывать каждую ситуацию пьесы, попадает в ложное положение, когда эти ситуации безжизненны по существу. Чем «оправдывать», чем насыщать эти пьесы? «Естественными» интонациями, «простотой», «бытовой достоверностью»? Этим мы и занимаемся. И привыкаем раскрашивать роли внешней «правдой» и «простотой», благо нет в запасе актеров Художественного театра других приемов и навыков.

А если говорить серьезно, то такая драматургия калечит актера. Сначала он сопротивляется — огорчается и пожимает плечами, слушая читку пьесы. Потом, получив роль, вкладывает в нее (не может не вкладывать!) силы, физические и душевные. Потом он играет эту роль, старается, улавливает реакцию зала и приспосабливается к этой реакции. Ему уже хочется успеха и не хочется, чтобы спектакль ругали. А когда выходит статья, где спектакль все-таки критикуют, он уже встает на его защиту и ругает критиков.

Он привык — и не заметил, какой урон его мастерству и его человеческой личности нанесла одна фальшивая, пустая роль.

А когда такие роли следуют одна за другой, происходит еще более неприятная вещь. Актер начинает и на жизнь смотреть сквозь призму пьес, которые он играет. «А может, жизнь такая и есть, как ее драматурги изображают? Может, люди, и правда, так живут?» — человек уже перестал понимать, где — правда, а где — липа.

Я иногда мучительно переживаю разрыв между тем, что мы играем, и тем, как живут люди вокруг меня. Я вижу, что живут они по-иному — по-иному богаче и по-иному беднее. И любят не так, и работают не так, и умирают не так. На летние месяцы в этом году уехал я с женой в родной мой город Чаплыгин. Не слишком обширны были мои летние жизненные наблюдения, но все же они были, и опять я почувствовал разрыв между искусством и жизнью. У нас много пьес о маленьких городах, но, уверяю вас, город Чаплыгин в пьесе еще не изображен. И люди, которые там живут, со всеми их заботами, удачами и несчастьями — на сцену еще не попали. А мы, сыграв многих «районных деятелей», еще не сыграли тех, что существуют в действительности, в том же Чаплыгине и в других подобных российских городах.

Кто виноват в этом? Прежде всего — драматургия и общая атмосфера терпимости к «полуправде» в искусстве; в этой атмосфере трудно появляться новому, действительно жизненному. А, кроме того, виноват и сам театр, не находящий внутренних сил сопротивления.

Но как нам, актерам, сопротивляться полуправде? Ведь актер — это прежде всего выразитель идей драматурга. Всякая неправда автора, большая или маленькая, влияет на актера. И получается так, что драматургия воспитывает актера по своему подобию. И никакой Станиславский тут не поможет.

□

Весь смысл системы Станиславского можно уложить в короткую мысль: «Не мешать человеческой природе!» Но когда я оглядываюсь вокруг на то, как понимается и воплощается система сегодня, я вижу

многочисленные препятствия на пути свободного творчества природы.

Например. Творчество, как его понимал Станиславский, предполагает полную ясность в самом главном вопросе — «во имя чего?» Актер не обязан на сцене решать вопросы жизни, они должны решаться теми, кто в зале. Но актер должен ставить эти вопросы и очень ясно представлять себе, во имя чего он их ставит. То же самое относится и к режиссерам.

Сегодня не только в Художественном, но и в других театрах крайне редко актер пребывает на сцене с сознанием цели своего пребывания там. Он — «просто играет». Если актер при этом не глуп или хотя бы склонен к рациональному началу, он может быть, и ответит вам на вопрос: какова сверхзадача роли. Но этот ответ нередко — только от ума. А если сердце, душа художника не затронуты, — о каком же творчестве может идти речь?

Не первый раз я высказываюсь по этому поводу, но тут я не боюсь повторяться. Сегодня глубоко беспокоит и огорчает — простите за грубое слово — душевное ожирение многих актеров и режиссеров. Я смотрю на молодого актера. (Всего несколько лет назад писали о его первой удачной роли.) Сейчас он уже мастит. У него квартира, после репетиции он возится у театра около своей машины. (Не подумайте, что я против благосостояния, речь совсем о другом.) Он стал грузным, глаза — сонными, лицо — неподвижным. И я вспомнил чеховский «Крыжовник».

Оказалось, что выхолостить учение Станиславского проще простого. И это при том, что, как принято говорить, общая культура актера выросла. Конечно, выросла — актеры могут все объяснить: и про действие, и про общение, и про сверхзадачу. Но когда все это не согрето теплом сердца, когда по сосудам «действия» не течет горячая кровь (как текла она у Хмелева и Добронравова), когда система превращается в сборник рецептов, — кому нужна эта образованность и кому нужен такой театр?!

Недавно я прочитал книгу, которая вызвала у меня вот такие же недобрые мысли. Это книга П. Ершова «Технология актерского искусства». Автор, видимо, проделал колоссальную работу — изучил, систематизировал, подобрал материал, цитаты из

классиков, более того — постарался самостоятельно истолковать Станиславского. Если может вызывать уважение человеческий труд в абстрактном смысле слова, то есть независимо от его реальной пользы, то книга эта, конечно, вызывает уважение. Но стоит подумать о том, чему она учит, что в театре такие труды порождают, — уважение сменяется другим чувством.

Книга Ершова посвящена технологии актерского творчества. Основной вопрос книги — «действие»; под этим углом зрения рассматриваются все остальные проблемы.

Здесь не место спорить по поводу того, как понимал действие Станиславский. Скажу только, что это действие у него было необыкновенно живым. Оно окружалось такими яркими, образными видениями, рождалось такой бурной и заразной фантазией, что руки чесались и ноги не стояли на месте — так хотелось действовать. В книге Ершова все это, то есть фантазия, образное мышление, воображение, наблюдательность, как бы выносятся за скобки. Это, мол, само собой разумеющееся, а мы говорим о технологии. Но почему же так зауменно-скучен этот разговор о технологии? «Способ воздействия удивлять в логике думанья превращается в действие удивляться, то есть в «оценку» возникшего представления и проверку его — специфическое «узнавание»...». И это — о Станиславском?!

Я уж не говорю, что многое неверно по существу. У Станиславского действие нельзя оторвать от предлагаемых обстоятельств. Как же можно писать книгу о действии, не останавливаясь по существу на предлагаемых обстоятельствах, вне которых, без которых действия не существует вообще? Смею заверить, что научиться «действовать» так, как предлагает Ершов, не трудно. Трудно научиться действовать в предлагаемых обстоятельствах пьесы, раскрытых как обстоятельства жизни.

Во многих сегодняшних мхатовских спектаклях актеры действуют, и действуют логично, могут сами проследить и рассказать эту логику. А Искусства при этом — не возникает. Вот и в книге Ершова действие (то, которым Станиславский вовлекал актера в творчество) предстает таким дистиллированным, а психология человека такой однообразной, что скука хватает за горло.

Никак не пойму, почему то, что так увлекательно, так творчески выглядело у Станиславского, стало таким скучно-заумным в книгах о нем? Ведь если так пропагандировать Станиславского, то ничего, кроме вражды и недоверия к нему, это не вызовет. И когда в журнале «Театр» книгу П. Ершова хвалит теоретик Г. Кристи — я удивляюсь, потому что и в чисто теоретическом плане книга запутана. Но когда предисловие к этой книге пишет В. Топорков, а потом в газете «Советская культура» появляется его же похвальная рецензия на книгу, — мне становится просто грустно, и я думаю о молодежи, которую мы сами сбиваем с толку, вконец путая все критерии.

Что и говорить, многие постарались, чтобы учение Станиславского выглядело унылой догмой. Многие сделано для того, чтобы отпугнуть от Станиславского современную молодежь. И все-таки я верю, что «оживить» это не только можно, но и нужно. (У нас, в МХАТ, долгие годы не вспоминали о комнате, где гримировался Станиславский. Когда-то в эти двери с треском входили вызванные им актеры: «Вас вызывает Станиславский» — и идешь в эту комнату, волнуясь, подтянувшись, перебирая в голове возможные причины вызова. Потом комната была заперта и забыта. Мы долго настаивали на том, чтобы комнату Станиславского открыли для всех. И когда это сделали, оказалось, что сюда потянулись люди. Приходят, сидят, разговаривают о театральных делах. Не курят.)

Учение Станиславского надо «оживить» — оно покажет свою силу. Оно мне представляется тем самым роялем, от которого потерял ключ, или прекрасной комнатой, куда понаесли много ненужного хлама. А сейчас, слушая слова о том, что мы «стоим на принципах, завещанных Станиславским», я только расстраиваюсь. Мы можем стоять на них, можем сесть, можем лечь, но пока эти принципы не станут в наших руках живыми, — ничего не выйдет.

Я всегда верил и верю, что в Художественном театре сегодня, сейчас, можно творить великие вещи. Я знаю — и тут меня никто не разубедит, — какие огромные возможности там живы, каким созвездием истинно творческих людей наш театр располагает. Актеры Художественного театра, старые и молодые, еще могут своротить

горы, ибо, если в человеке есть талант, я не верю, что этот талант не рвется наружу, на волю, как птица, у которой связаны крылья. Актеров старшего поколения искали, отбирали Станиславский и Немирович, а младших искали и отбирали мы. Так что талантливых людей много. Много скрытых сил и желания работать.

И так досадно бывает, когда подумаешь о том, что второй жизни не будет, а в этой, настоящей, слишком много сил потрачено на плохие пьесы и пустые роли. А сколько сил не потрачено вовсе, сколько времени в нашем театре потеряно зря! Нет ничего тяжелее для актера, чем минута, когда он подумает о том, что время ушло, а сделано мало! В Художественном театре всегда было много прекрасных актрис — представляю, как во сто крат тяжелее думать им о впусую прошедших годах... И у молодежи мало такой работы, которая забирала бы целиком — и руки, и голову, и талант.

Я вспоминаю, как во время войны, в Свердловске, меня вызвал И. М. Москвин и сказал: «Приказ: в один месяц возобновить «На дне», возобновить все, до последней детали». А декорации и костюмы сгорели в Минске — до последней детали. Но мы возобновили спектакль, и в тех, «свердловских», декорациях играем его до сих пор. Не хватало рабочих, не было портных — декорации и костюмы делали актеры. Все, кто умел держать в руках рубанок или иглу, взялись тогда за дело.

А недавно мне пришлось почти за такой же срок обновлять «Горячее сердце». И я опять увидел, как ожили актеры, с какой самоотдачей они работали. Нет, как ни говорите, актеры способны на подвиг, если их разбудить.

Помимо творческих принципов и идей Станиславский закладывал этические основы театра. Эти основы сейчас тоже серьезно порушены.

В театре очень многое строится на человеческих взаимоотношениях. Например, Станиславский любил актера. Просто любил, и эта «просто любовь» держала коллектив. Любовь — всегда прежде всего забота, и когда Константин Сергеевич спрашивал: «Почему у вас такой вид?» — это была забота. В театре были больные люди — он знал все о каждом. Мне лично он просто спас жизнь. И многие годы, пока я не выздоровел окончательно, я ощущал

эту удивительную, ежедневную заботу Станиславского.

В 1924 году он пришел в буфет и застал нас обедающими. Мы ели щи из воды и капусты и пшеничную кашу без масла. «Что вы кушаете? Можно попробовать?» Попробовал. «А на второе? Можно попробовать?» Попробовал. Отошел и вызвал Прокофьева (был такой буфетчик при театре). Редко я видел Станиславского таким гневным. Он говорил, что никто не смеет ему, Станиславскому, подавать другой, особый суп и особое второе. И на другой день мы ели котлеты и щи с мясом.

Сегодня мы хорошо питаемся, получаем квартиры и ощущаем заботу о Художественном театре в целом. Но той теплоты человеческих взаимоотношений внутри театра, которая когда-то шла от Станиславского, — нет.

Я помню, он вызывал к себе в Леонтьевский актеров группами. Андровская, Степанова, Добронравов, Кедров, Ливанов и я были вызваны пить чай к Станиславскому. Он сам раскладывал нам варенье на блюдечки и смотрел, чтобы было поровну. Мы пили чай и разговаривали. А потом целый месяц мы были проводниками — от Станиславского к театру. Мы рассказывали о том, как он раскладывал варенье и

о чем говорил с нами. И это тоже охраняло театр, объединяло людей.

Многое, связанное со Станиславским, утеряно навсегда. Но не это сожаление об утерянном заставляет меня брать слово, и не это — главное, в том, что я говорю. Главное — что жизнеспособный, богатый возможностями театр нуждается в творческой встряске. Во имя того, что закладывал в этот театр Константин Сергеевич Станиславский, во имя талантливых людей, которые живы и многое еще могут сделать.

А учение Станиславского ждет, видимо, новых, молодых исследователей и пропагандистов — смелых, живых, ненавидящих схематизм и догму. Положа руку на сердце, надо признаться: мы оказались неважными учениками, как не самостоятельными, так и не самоотверженными. На то были, возможно, объективные причины, но к чему в них разбираться сейчас, когда жизнь во всем требует от человека личной ответственности?

Пусть скорее придут молодые — Станиславский любил молодость и верил в нее. А те из нас, у кого что-либо молодое осталось в душе, — поможем, если наша помощь будет нужна.

—

Какого з
яславского б
ра?

Какую ро
жиссер в Ваш

С таким
обратилась к
лям.

Публикуе

ЕГО

СТАНИСЛАВСКИЙ

Альфред

Амтман-Бриедит

С давних пор «Моя жизнь в искусстве» — моя любимая книга. Это драгоценнейшая книга о театре, которая учит актера думать, понимать смысл происходящего на сцене.

Если говорить о влиянии учения Станиславского на латышский театр, надо вспомнить наших ветеранов, которые привили первые реалистические ростки искусству театра. Один из них был Якаб Дубурс, организатор латышской театральной студии, основанной на системе Станиславского.

Демократически настроенные работники латышской сцены в 1908 году основали свой Новый Рижский театр, который взял за образец театр Станиславского. Директор этого театра Алексис Миералаус, приехав из Москвы, сказал: «Спектакли Художественного театра были моим наилучшим опытом». Эти слова он повторял до конца своей жизни.

Теоретически мы многого в то время не могли осознать. Многие делались интуитивно. Но и среди латышей появились первые теоретики, которые сумели объединить вокруг себя практиков театра. Станиславский сыграл огромную, если не решающую роль в трактовке нашей классики.

Мы поставили наиболее трудно разрешимую трагедию Райниса «Иосиф и его братья». Мы с помощью образов Райниса доказали, что древняя легенда — это противоборство злу и пресечение его.

Без Станиславского мы не пришли бы к таким творческим победам, какие достигли в спектаклях «Земля зеленая», «Борьба без линии фронта», «Кремлевские куранты», «Человек с ружьем», «Перед бурей», «Просвет в тучах». Метод Станислав-

Каково значение наследия Станиславского для современного театра?

Какую роль сыграл великий режиссер в Вашей творческой жизни?

С такими вопросами редакция обратилась к театральным деятелям.

Публикуем полученные ответы.

СЕГОДНЯ

ского — единственный путь, который ведет к художественному совершенству каждого отдельного образа и высокому уровню постановки в целом.

Начинающий живописец, сделав свои первые мазки на холсте, мечтает о вершинах, достигнутых в живописи Репиным или Рафаэлем. Так же и мы, работая на своем поприще, будем изучать Станиславского и всегда мечтать о достижении такой правды, какую посчастливилось выразить Станиславскому в своем искусстве. Будем же черпать силу из глубоких источников духа великого мастера.

Рига

Верико Анджапаридзе

Это было давно. После долгих мытарств достала билет в Художественный театр. Шел спектакль «Месяц в деревне» Тургенева. Мое место оказалось в задних рядах какого-то яруса.

Наслушавшись всяких небылиц об этом театре, я во все глаза смотрела на сцену. А на сцене происходило удивительное — шла тихая жизнь, не было бурных страстей, резко очерченных характеров, ничего, что давало бы привычные в театре сильные ощущения. Разговаривали негромко, просто, легко. Ничего актерского в этих людях, действующих на сцене, не было. Я сидела далеко, не все доходило до меня, не видела глаз, черт лица, приходилось страшно напрягаться, чтобы ничего не пропустить. Эта перегрузка иногда становилась невыносимой. Но постепенно мое внимание целиком захватил Ракитин — Станиславский. Его я слышала, у него я все видела — это, как в кино — будто крупным планом его выхватили, будто он рядом со мной был, будто я слышала биение его сердца. А ведь он был так же далеко от меня, как и все остальные актеры! Он никого не заслонял на сцене, был естественным и жизненным, как все, но и был не-

обычайно рельефным, выпуклым, выразительным. И самое удивительное для меня было то, что он ничего не играл — он жил, жил!

В чем же секрет? В чем тайна силы такого воздействия? Как добивается этот великий человек того, что, пользуясь теми же приемами игры, как и все окружающие его на сцене актеры, совершенно не нарушая общего колорита спектакля, все-таки, как колосс, возвышается над ними и всех возвышает вокруг себя?!

Наконец я поняла, что Станиславский обладал редчайшим сочетанием таких актерских качеств, как внутренняя правда переживания и масштабность ее пластического выражения. Правда и масштабность. Вот в чем тайна! Всю жизнь потом мечтала я об этом и добивалась в своем творчестве, как могла, но первый, кто открыл мне глаза на это, был Станиславский — актер великий.

Тбилиси

Зарифа Бритаева

Большинство национальных театров нашей страны — это театры молодые, созданные и выпестованные после революции.

Их первые шаги в искусстве, их формирование и становление связаны с лучшим театром мира, МХАТ, и с именем одного из его создателей — Станиславского.

Именно потому, что основной школой воспитания советского актера была система Станиславского, стало возможным создавать целые театральные коллективы у народов, не имевших раньше профессионального искусства.

Иначе чем еще можно объяснить то, что театры маленьких республик за какие-нибудь 25—30 лет выросли в высокопрофессиональные коллективы?

Сейчас трудно себе представить, что ни у осетин, ни у дагестанцев, ни у других маленьких народов вплоть до 30-х годов не

лым, вырази-
ное для меня
рал — он жил,

ина силы та-
ается этот ве-
зуюсь теми же
ужающие его
не нарушая
все-таки, как
и всех воз-

Станиславский
ем таких ак-
я правда пе-
пластическо-
асштабность.
потом мечта-
своем творче-
о открыл мне
ский — актер

Тбилиси

ева

льных теат-
это театры
и выпесто-
ция.

их форми-
с лучшим
м одного из
го.

ной школой
была систе-
ожным соз-
коллективы
профессио-

нить то, что
за какие-
сокопрофес-

ить, что ни
у других
0-х годов не

было своих артистов, своих режиссеров. Не было у них и профессиональных подмо- стков, с которых можно было бы говорить языком искусства с народом. В 30-е годы стали создаваться национальные студии при учебных заведениях и при театрах. В ГИТИС тогда были Осетинская, Кабардино-Балкарская, Чечено-Ингушская, Дагестанская, Адыгейская и многие другие студии.

Первые робкие шаги каждого из нас, теперь заслуженных деятелей искусств, заслуженных и народных артистов, связаны с именем Константина Сергеевича. Учителями осетинских актеров были актеры и режиссеры МХАТ В. Станицын и И. Раевский, осетинских режиссеров воспитали А. Попов и Н. Горчаков, ученики и последователи Станиславского.

В юности мне пришлось долго бродить в потемках в поисках призвания. Но встреча с молодым осетинским театром решила мою судьбу. Я была покорена глубиной и красотой переживаний, идущих со сцены в зрительный зал. Актеры осетинского театра горячим дыханием своего темперамента заставили разгореться в пламя маленький, тлеющий где-то глубоко в сердце огонек.

Может быть, сейчас это покажется наивным, но тогда, когда я решила учиться театральному искусству, во мне жила уверенность: только в том случае мне будет сопутствовать удача, если я сумею встретиться с Константином Сергеевичем, убедить его, что для меня немыслима жизнь вне искусства. Эта мысль волновала меня всю дорогу в Москву, с этой мыслью я сошла на перрон Казанского вокзала. И первое, что я услышала, ступив на московскую землю, — весть о смерти Станиславского. Трудно передать то глубокое и искреннее горе, которое я испытала. Казалось, что потерял самый близкий и самый дорогой человек. Это ощущение потери переживали и мои товарищи, актеры Осетинского театра, переживали глубже потому, что они на себе испытали животворную силу его учения. А сила метода Станиславского была такова, что, следуя ему, В. Станицын и И. Раевский не просто выпустили из стен ГИТИС профессионально подготовленных молодых людей, а воспитали коллектив единомышленников, коллектив профессиональных актеров-осетин. Коллектив, для которого главным в искусстве стало создание

единого в своем разнообразии ансамбля. Коллектив, который отличает, как говорил в одной из своих бесед в театре Алексей Дмитриевич Попов, творческая и человеческая спайка, единство устремлений, желаний, вкусов. Коллектив единого метода и органичности темперамента.

Разве то, что в театре есть ансамбль творцов, цель которых — служение народу своим искусством, не заслуга МХАТ и Станиславского? Классическим примером овладения актерами Осетинского театра этим искусством является образ Отелло, созданный В. Тхапсаевым. А широта творческого диапазона коллектива театра! Умение воплотить на сцене самые разные характеры, от острокомедийных до трагических? Разве не от творческих традиций МХАТ пришло это умение? Тот же В. Тхапсаев играет Швандю — и Егора Булычова, Хлынова — и Лира. С. Икаева — Мирандолину и Любовь Яровую, М. Цаликов — Яго и Фигаро, П. Цирихов — В. И. Ленина.

Опыт Осетинского театра, опыт всех молодых национальных театров нашей страны подтверждает жизненность и современность идеи Константина Сергеевича о сценическом переживании.

Лучшие образы, созданные актерами Осетинского театра, носят на себе печать народности и национального своеобразия. И это тоже заслуга школы, которую они прошли.

Руководители студии настойчиво требовали, чтобы их ученики запомнили такие слова Константина Сергеевича: «Пусть каждая нация, каждая народность отражает в искусстве свои самые тончайшие национальные человеческие черты, пусть каждое из этих искусств сохраняет свои национальные краски, типы и особенности. Пусть в этом раскрывается душа каждого из народов».

Умению идти самостоятельным, неповторимым путем учит нас система Станиславского. И если нам не удастся заставить работать свою мысль, идя от отправных точек, данных великим теоретиком искусства, то это только наше неумение, наша беда.

Каждая мысль, высказанная Константином Сергеевичем, это целая наука творчества. Для освоения всего того, что нам дает его система, нужна добрая воля и годы упорной работы.

г. Орджоникидзе

Тоне Брюлен

Станиславский явился мне не только через свои книги. Еще сильнее я ощутил воздействие его личности в нью-йоркской «Студии актера». Влияние великого учителя театра и его многочисленных русских последователей на севере Америки вообще очень велико. Молодое поколение актеров в США нашло в теоретических работах Станиславского новый стимул для своего творчества. Систему Станиславского в Америке называют «методом». Этот «метод», пополненный новыми находками, пришел в Европу главным образом благодаря кино. Это возобновленное знакомство, конечно, повлияло на мое восприятие искусства и на стиль некоторых из моих работ.

Брюссель

Михаил Ваховский

Говорят, каждый по-настоящему талантливый актер обязательно играет по системе Станиславского. Это верно, ибо система есть не что иное, как обобщение законов художественного творчества.

Нам в практической режиссерской работе, а через нас и актерам, большую помощь оказали встречи на семинарах с учениками К. С. Станиславского: Топорковым, Кнебель, Горчаковым, Станицыным и особенно систематические занятия в творческой лаборатории Михаила Николаевича Кедрова. В последние годы благодаря этим семинарским занятиям группа периферийных режиссеров получила прочные основы для творческих исканий. Это не замедлило сказаться на художественном уровне периферийных театров.

36

Но, к сожалению, наши спектакли не всегда становятся подлинными событиями, редко несут большие идеи, большую зарядительную эмоциональную силу. Серость, будничность наших спектаклей кроется прежде всего в нашей недостаточной профессиональной вооруженности. Мы не все научились глубоко понимать нашу современную жизнь, не все отдаем себя до конца нашему любимому искусству, не всегда точно понимаем конкретность задач, стоящих перед театром.

Глубокое, вдумчивое изучение наследия Станиславского — одно из первых орудий в борьбе за высокое искусство. В этой борьбе большое значение имеют творческие лаборатории при ВТО. Но они сделали бы много больше, если бы их плодотворная деятельность стала достоянием более широких кругов. Совершенно очевидно необходимость публикации работ этих творческих лабораторий. Первый опыт в этом направлении показал, с каким интересом было встречено издание материалов занятий творческой лаборатории Алексея Дмитриевича Попова «Проблема образа в сценическом творчестве». Надо организовать деловым образом, чтобы работа каждой лаборатории публиковалась систематически. Особенно, если это касается развития учения Станиславского.

Мне кажется, задачей нашего поколения работников театра, и прежде всего режиссеров, должно быть горячее стремление освоить все, что нам могут передать прямые ученики великого Станиславского, и, мало сказать, освоить, главное — внедрить в практику нашей творческой жизни, ибо сам по себе освоенный метод творить не будет — творит, как часто повторяет нам М. Кедров, не метод, а художник, в совершенстве им овладевший.

Тамбов

Кара ван Верс

Мы уже привыкли к тому, что театральные школы всего мира готовят молодых актеров, руководствуясь принципами Станиславского.

Люди стар
вали его учени
на сцене, ког
книга о маст
переводе. Это
сценической
явилась наст
Еще никто
сценического
Книга вывела
найти путь к
Вместе со
я приношу да
подарности ве
Антверпен

В
Во

В
конеч
пал в
был
своей с
относится к
интернет Стан
режиссера и
в отражении
Я пробыл в
думается, что у
наше поколение
Система Стан
моями приме
ства на актера
Система зарод
этим возможност
предуманных по
года лет ставил
исключая пост
искусства! — У
нежность глубок
комментировать, о
только продуман
каждый и лет пос
была получила в
наше поколение

и спектакли не
ными событиями,
большую зара-
силу. Серость,
таклей кроется
достаточной про-
ости. Мы не все
манию нашей со-
отдаем себя до
искусству, не
кретность задач,

учение наследия
первых орудий
искусство. В этой
меют творческие
они сделали бы
их плодотворная
нием более ши-
очевидна необ-
от этих творче-
опыт в этом на-
м интересом бы-
риалов занятий
лексея Дмитрие-
раза в сцениче-
организовать дело
каждой лабо-
систематически.
развития уче-

шего поколения
ежде всего ре-
ячее стремление
передать пря-
иславского, и,
вное — внедрить
ой жизни, ибо
творить не бу-
повторяет нам
ожник, в совер-

Тамбов

Верс

и к тому, что
лы всего мира
актеров, руко-
иславского.

Люди старшего поколения сами открывали его учение. Я уже много лет играла на сцене, когда мне в руки попала его книга о мастерстве актера в английском переводе. Это был великий день в моей сценической жизни. Книга Станиславского явилась настоящим откровением для меня. Еще никто не излагал основные принципы сценического искусства так ясно и просто. Книга вывела меня из тупика, помогла мне найти путь к внутреннему переживанию.

Вместе со всем артистическим миром я приношу дань глубокого уважения и благодарности великому реформатору сцены.

Антверпен

Владимир Волькенштейн

В конце 1910 года, когда я поступил в МХТ, Станиславский уже был глубоко погружен в создание своей системы. Большинство актеров относились к ней с недоверием, и только авторитет Станиславского, замечательного режиссера и актера, принуждал их к упражнениям «по системе».

Я пробыл в МХТ до мая 1923 года; мне думается, что уже тогда сложились основные тенденции системы.

Система Станиславского является изложением приемов режиссерского воздействия на актера.

Система зародилась в театре, обладавшем возможностью тщательно и детально продуманных постановок: МХТ в течение ряда лет ставил три постановки в году. На отдельные постановки уходило до двухсот репетиций! — У Станиславского была возможность глубоко теоретизировать и экспериментировать, создавать утонченные, тщательно продуманные в течение месяцев, а иногда и лет постановки. Режиссерская работа получила в МХТ исключительно важное значение.

Театр — искусство синтетическое. И все же драматический театр — это прежде всего искусство актера. (В «Горе от ума», поставленном МХТ, среди многообразия художественных впечатлений выделялся образ Фамусова — Станиславского, олицетворение старой Москвы, центр спектакля, роскошно обставленного).

Глубоко и оригинально мыслящий режиссер задался целью зафиксировать свою грандиозную работу с актерами в словесном изображении: так выросла система, изложенная в книге Станиславского «Работа актера над собой», во многих его статьях, отчасти в книге о его постановке «Отелло» и др.

Насколько пригодна система Станиславского для нашей современности?

Великолепен его анализ пьесы применительно к актеру, к театру. Эта часть системы исключительно глубока и практически полезна для советского театра — для любого театра. В пьесе Станиславский вскрывает ее действительную природу, сцепление борющихся характеров ради авторской идеи.

Станиславский, естественно, не претендовал на то, что его система пригодна для всех времен; но несомненно, что эта часть его работы весьма долговечна.

Каюсь: я не представляю себе эпохи, когда эта часть системы устареет.

□

Уроки и репетиции Станиславского были неподражаемы, неповторимы, но в особенности был он интересен, когда импровизировал — работал не по системе.

Вопреки собственному методу — методу стимулирования актерского творчества (Станиславский предоставлял творчество актера его природе, называя режиссера «повивальной бабкой»), сам он сплошь и рядом вмешивался в работу актера (так сказать, уже как терапевт, влияющий на органический рост художественного образа — и даже как хирург); видя маловыразительные, хотя и естественные жесты актера, Станиславский нередко предлагал актеру физические приспособления (жесты, позы), физические выражения переживаний, им, Станиславским, изобретенные, и затем требовал от актера внутреннего «оправдания» этих жестов, — по существу,

нарушая всю предшествующую работу — работу по системе, по выработанным правилам (так сказать, прививка, приращивание жеста). И приспособления Станиславского были настолько интересны, что актеры с увлечением шли на эту трудную переработку своей роли.

Часто актеры были в его руках глиной, из которой он лепил свои образы.

Иногда это был мучительный процесс; но чаще это давало актеру художественное удовлетворение: стать выше самого себя. Я вспоминаю много случаев такой благотворной художественной диктатуры.

Непередаваемо живое обаяние этих часов!

Но и тогда, когда он работал по системе не столь вдохновенно, но всегда со вкусом и проникновением в психологию актера, — ему почти всегда удавалось вызвать скромное, но естественное и серьезное, так сказать, истовое исполнение роли.



Обратимся к его книгам и статьям, прежде всего к книге «Работа актера над собой». Что дает эта книга современному режиссеру и актеру?

Книга названа неточно. Это не «Работа актера над собой», это скорее «Работа режиссера с актером». Во всяком случае, она изображает двусторонний процесс.

В книге изображен режиссер и его ученики. В ней рассказывается о множестве актерских упражнений, сценических этюдах, сопровождающихся критикой Аркадия Николаевича (имя режиссера) и его лекциями.

Критикуя игру своих учеников в разнообразных аспектах (Действие. Воображение. Освобождение мышц. Эмоциональная память. Общение и т. д.), Аркадий Николаевич обнаруживает абсолютный вкус и глубочайшее понимание психологии сценического творчества. Это сам Станиславский, причем Станиславский в лучшие моменты своей педагогической работы.

Я видел, как у актрисы не ладилась роль. Станиславский посмотрел ее на репетиции и сказал: «Уберите напряжение верхней губы», — и актриса мгновенно обрела полную свободу, естественность, непринужденность. Это произвело впечатление чуда. Просмотрев одну репетицию «Потопа», Станиславский в 10—15 минут сократил тре-

тий акт; он мгновенно понял, в какой стадии находится работа каждого актера, и дал им решающие советы. После его просмотра спектакль, весьма зыбкий, сделанный ощупью, неуверенно, оказался близким к завершению.

Примечательна была его теория театральных «штампов» — банальных поз и жестов — целый арсенал ремесленников сцены. Есть штампы совершенно изношенные — и есть штампы получше, еще сохранившие некоторую выразительность. Наблюдательность, вкус и огромный опыт сказались в его описании избитых театральных приемов. Станиславский поднял искусство режиссера на небывалую высоту.

Книга Станиславского является не только ценным памятником замечательных театральных поисков. Попытка Станиславского передать будущим поколениям метод своей работы с актерами является единственной в своем роде.



Система создана преимущественно на основе реалистической, бытовой и психологической драмы — Чехова, Гауптмана, отчасти Ибсена, отчасти Островского. Ее детальный психологический метод чужд трагедии — в трагедии огромная сила чувства, бурное общение с партнером, мгновенная реакция. «Лучеиспускание» и «лучевосприятие» актера здесь происходит с быстротой света. Во всяком случае, по отношению к трагедии система должна претерпеть модификацию.

Книга Станиславского предъявляет театральному режиссеру огромные требования. С ней надо обращаться осторожно. Она создана прежде всего для выдающихся мастеров, глубоко вникающих в психологию актера — в ее бессознательную сферу до дна; она создана для режиссера, который имеет художественное и этическое право диктовать актеру свою волю, свои замыслы. Режиссеру и актеру, не обладающим яркой индивидуальностью, она может оказаться вредна. Подчинившись гипнозу системы, они могут утратить свою индивидуальность — и не приобрести новой выразительности. И это уже никак не будет по системе, ибо Станиславский горячо приветствовал каждое индивидуальное творческое проявление. Мало того, он умел оценить до-

стоинство хорошего, выразительного «штампа» и той, чуждой ему манеры, которую он называл «искусством представления».

Система предлагает каждому актеру изобилие понятий — метод, над которым ему следует задуматься; но она не является незыблемым сводом законов. «Все течет»...

Тайрон Гатри

Я считаю Станиславского самым знаменитым режиссером, принадлежащим к направлению поэтического реализма. Однако не он это направление изобрел. Оно результат творчества Чехова, на которого, в свою очередь, влияли многие писатели, в том числе Тургенев и Мюссе.

Не думаю, чтобы Станиславский оказал какое-либо влияние на мою работу. Я никогда особенно не восторгался его книгами, может быть, потому, что в английском переводе в них исчезли все следы очарования и юмора.

Лондон

Георгий Георгиевский

Станиславский говорил о школе на ходу, когда репетиция или спектакль рассматриваются не только как производственный момент, но и как часть учебного процесса.

Это понятие в большом ходу у режиссеров — участников творческой лаборатории М. Н. Кедрова, существующей при ВТО уже пятый год.

Разумеется, мы и раньше обращались

к книгам, к авторитету Станиславского. Были лекции, заседания, беседы; книги Константина Сергеевича читались и перечитывались; его мысли об искусстве волновали воображение, но... слабо вторгались в практическую жизнь, носили характер до известной степени отвлеченный, умозрительный.

Не буду ссылаться на товарищей по лаборатории — скажу о себе. За долгие годы режиссерской работы я частенько-таки добивался успеха не благодаря, а несмотря на актеров — за счет отбора и энергичного нагнетания иных выразительных средств — музыка, свето-шумовой монтаж с актерами в роли ораторов. Мы, режиссеры-практики, знаем миллион уловок, чтобы создать видимость спектакля на сцене; порой удается обмануть даже самого искушенного зрителя. Удавалось это и мне. Но теперь это стало для меня неинтересно.

Есть своя закономерность в том, что в век «режиссерского» театра, в самый разгар споров о современном стиле, когда спектакль вроде бы и не считается спектаклем, если он не выдержан в духе «модерн», возникает тоска по человековедению, по живым и правдивым актерским глазам. Это не только естественная реакция на крайности «исканий». Само время властно ставит вопрос о человеке как единственном объекте искусства.

Чему учит нас М. Н. Кедров? Вот этой неизменной ориентации на актера, да не декларативной, а зафиксированной в конкретном режиссерском видении. Наши занятия проходят свободно, вроде бы и без программы, часто они превращаются в своеобразные «вечера вопросов и ответов», но, несмотря на кажущуюся ненацеленность, били и бьют в одну точку.

Очень условно (потому что все — сложное) я могу выделить четыре основных положения, к которым неизменно возвращалась эти годы наша лаборатория, каждый раз — по возможности на более высокой основе.

Первое. Мы знаем теперь, как практически познать логику образа, переводы на язык психофизического действия.

Второе. Мы знаем, как помочь артисту овладеть этой логикой, выстроить скелет действия и сделать чужую логику своей, определить поведение образа. Свобода, говорят, — познанная необходимость. Вы-

строить скелет действия — значит познать необходимость. Когда это происходит по-настоящему, на самом деле, артист удивительным образом раскрепощается на сцене, начинает действовать импровизационно, обретая необыкновенную свободу и широту творческого дыхания.

Третье. М. Н. Кедров помог нам понять, что режиссер в спектакле — творец обстоятельств и композитор борьбы. Казалось бы, предлагаемые обстоятельства лежат в самой пьесе, но от глубины и тонкости их разработки зависит степень познания актером человека. Когда Немирович-Данченко сказал Хмелеву—Тузенбаху: «У вас иней лежит на ресницах», актер извлек из этого нового обстоятельства дополнительное важное сведение о герое. От того, как воссоздана в третьем акте «Трех сестер» грозная, тревожная атмосфера пожара, зависит многое: и знаменитое «трам-там», и покаяние Маши, и признание Андрея. Умение уточнить, найти обстоятельства и события, строить композицию борьбы, усложняет, а не упрощает нашу профессию, хотя, разумеется, весь режиссерский поиск и тут подчиняется актеру-человеку.

Четвертое (и очень важное). Простота в искусстве — не содержание, а форма выявления образа, идеи чувств. Сколько мы видели спектаклей — и в самом МХАТ и в бесчисленных «мхатоидах», — где актеры были естественны на сцене и когда за их простотой — улы! — не скрывалось ничего... Бессодержательная простота — худший вид дискредитации «системы», ничего общего не имеющий с емкой, умной, человеческой простотой, созданной основоположниками Художественного театра.

Могут сказать: вряд ли в те редкие воскресенья, что мы встречались с М. Н. Кедровым, мы могли овладеть всей полнотой и сложностью режиссерской методологии Станиславского. Допустим. Не забывайте только, что за нами — десятки поставленных спектаклей и годы исканий и дум... Вряд ли можно считать случайностью, что в смотре спектаклей, посвященных XXII съезду партии, девять дипломов получили участники лаборатории. «Мы не знаем, какими мы были, но мы стали лучше» — вот как можно охарактеризовать произошедшие в нас перемены.

Общаясь друг с другом, участники лаборатории выяснили, что в каждом театре

есть известный процент молодежи без специального образования. Если «взрослые» актеры, привыкая работать по «методу», вынуждены переучиваться, отказываясь от прежних навыков, то молодые, хотя и уступают старшим в профессионализме и мастерстве, удивительно восприимчивы к новому. Родилась мысль об организации планомерной учебы в театре на месте с целью подготовки кадров для себя. Это совпало с поисками форм заочного образования в школе-студии МХАТ. Так возник эксперимент.

Сейчас 17 актеров нашего театра, выдержавших приемные испытания и утвержденных педагогическим советом школы-студии, стали студентами. Они будут по-прежнему работать, играть роли и одновременно учиться по программе театрального вуза.

Если филиалы приживутся, они станут отличным примером совмещения учебы с производством.

К чему я веду весь этот разговор? Ведь и в Вологде, и в Тамбове, и в Калининне — самые рядовые театры; это наша российская «глубинка». Процессы, которые там происходят, свидетельствуют об одном: Станиславский вошел в быт. Позади осталась та стадия, когда нас призывали изучать его наследие, когда о Станиславском докладывали на конференциях, а производственная жизнь малых театров катилась по старой проторенной колее. Что бы ни говорили сторонники «режиссерского» театра, наступает век актера, воспитанного по Станиславскому, профессионально владеющего искусством перевоплощения в образ. И режиссера, кровно и в первую очередь заинтересованного в том, чтобы таким перевоплощением свободно владел каждый актер.

г. Калинин

Виктор Герлак

Сейчас очень много говорят о новаторстве. Это естественно.

Новое требует от нас, театральных работников, чуткого ощущения вре-

мени, глубокого познания происходящих процессов жизни.

Для этой цели наследие Станиславского неопределимо. Оно указывает нам самый действенный способ, как от познания прийти к обобщению явлений современной жизни и к яркому художественному их отображению, никогда не забывая при этом о цели своего творчества. Ради чего творишь!

Впервые я познакомился с системой Станиславского в студии Александра Ивановича Адашева. Система захватила меня, и я на всю жизнь стал ее верным поклонником. Я продолжал ее осваивать и на актерском факультете Одесского театрального института, а затем на режиссерском факультете ГИТИС, у таких мастеров, как Е. Б. Захава, В. Г. Сахновский, Б. В. Бибиков.

Я понял, что смысл нашего актерского и режиссерского искусства не в отвлеченном жонглировании средствами выразительности, а в глубокой гражданственности, в образном раскрытии социальных явлений нашей действительности.

Хочется отметить, что наследие Станиславского стало сердцевинкой не только в развитии русского театрального искусства, но и всех национальных искусств нашей Родины, да и за ее пределами. Оно стало таким потому, что не ограничивается какими-то догматическими рецептами, а толкает нас в существо вопроса, потому что раскрывает психологические процессы, которые происходят в человеке любой национальности. Этим оно способствует развитию театрального искусства всех национальностей нашей великой Родины.

В этом ее великое интернациональное значение.

Кишинев

Андрей Гончаров

Я вырос в доме своего отчима — театрального критика и историка театра Сергея Георгиевича Карамурзы. Поэтому имя — Константин Сергее-

вич Станиславский — было известно мне с раннего детства. По рассказам матери и отчима я знал его спектакли и его роли.

И где-то году в 19-м я увидел «Дядю Ваню». Я совсем забыл этот спектакль, но Станиславского — Астрова в последнем акте я ясно помню до сих пор. До сих пор я слышу его мягкий и ласковый голос, вижу его фигуру, движения, весь его особенный облик... Это было совсем не похоже на то, что я представлял себе мальчишкой. Это было что-то пришедшее из другого мира, из другой жизни, организованной по иным, особенно мягким и сдержанным законам.

Затем наступил длительный период, в течение которого я был увлечен Мейерхольдом и его театром и лишь один раз «встретился» со Станиславским. Это был юбилей Всеволода Эмильевича, который отмечался на сцене Большого театра. Я в числе студенческой делегации от Вхутемаса сидел на сцене во время всей торжественной части, жадно следил за всем происходящим и был несказанно удивлен, когда Мейерхольд, получив слово для ответа на все приветствия, в первую очередь огласил текст телеграммы, которую он как благодарный ученик отправляет своему учителю — Константину Сергеевичу Станиславскому. Тогда я ничего не понял, все мне показалось более чем странным!

Но в 1926 году я увидел «Вишневый сад»! Я был поражен, ошеломлен и восхищен беспредельно и все понял! Я понял и глубину человеческой пронизательности Станиславского, и тонкость его понимания искусства, и силу его режиссерского мастерства, и, наконец, что такое настоящие традиции в искусстве!

А весной этого же года Ксения Ивановна Кетлубай привела меня в Художественный театр и представила Константину Сергеевичу как возможного художника по французским водевилям 1793 года, своеобразным революционным агиткам того времени, которые вместе с ним она должна была в Художественном театре поставить. Я принес с собой макет. Константин Сергеевич более чем внимательно к нему отнесся, но сказал сразу же, что все это никуда не годится, но что он будет со мной работать и приходит ко мне в макетную раз в неделю по четвергам. И здесь начался один из светлейших периодов моей художественной деятельности!

В полную силу я ощутил гений Станиславского-режиссера, его выдумку, его сме-лость, логику его предложений и находок, глубину его суждений и беспощадность оце-нок. Это были не только творческие поиски, смелые и яркие, в которых и я принимал посильное участие, но и настоящие уроки театрального мастерства, выучивая и выслу-шивая которые я сидел, почти не открывая рта.

Подчеркивая политическую направлен-ность водевилей, Константин Сергеевич хо-тел вместе с тем создать настоящее театр-альное представление, в отдельных частях почти что буффонное, в котором театраль-ной условности отводилось самое широкое место. Он придумывал и подвижные задни-ки, и условно расписанные кулисы, на кото-рых должны были быть нарисованы стулья, столы, диваны, и кукол — депутатов англий-ского парламента, которые двигались бы, как марионетки... Наконец макет был готов; надо сказать, Константин Сергеевич был доволен. Но, к величайшему моему огорче-нию, спектакль осуществлен не был.

Вскоре я прочел «Мою жизнь в искус-стве». И с тех пор я считаю, что эта книга должна входить в тот недлинный список книг, которые формируют человеческий дух, человеческий характер и без которых не может прожить ни один человек, не говоря уже о тех, кто связывает свою жизнь с ис-кусством.

Алексей Грибов

В чем была сила Станиславского, то единственное и только ему присущее, что наполняет мою душу, когда я слышу это имя?

Да, Станиславский был величайшим реформатором театра. Но в этом он не был единственным — до него были Дидро и Ваг-нер, Щепкин и Ленский, почти вместе с ним вошли в искусство Золя и Антуан, рядом с ним был Немирович-Данченко.

Да, Станиславский был великим актером. Его сравнивали с Сальвини, с великим единственным Сальвини. Но одно это сравнение уже ставило рядом с ним фигуру легендарного итальянца. А разве Ермолова, Москвин и Тарханов, Дузе и Режан, Росси и Поссарт не были изумительными акте-рами?

Да, он был режиссером мирового мас-штаба. Но рядом с ним стоит Вл. И. Неми-рович-Данченко, порой ставят Мейерхольда, Вахтангова, Рейнгардта...

Он был и театральным педагогом — это было естественно для его, такой вниматель-ной к будущему, деятельности. Но учитель-ство было свойственно многим. Федотова — ученица Щепкина, а такая ученица делает честь любому учителю!

Нет, не эти черты, сами по себе никогда не стиравшиеся из моей памяти, составляют для меня цельный живой его образ, поистине не сравнимую ни с чем его притя-гательную силу. И даже не их совокуп-ность — ведь были же Леонардо да Винчи, Ломоносов, Гёте — всеохватывающие на-туры!

То, что навсегда дало в моем сердце, да и в сердцах многих и многих особое, никому не принадлежащее даже в возмож-ности место этому человеку, было в другом. И оно, это единственное, шквалом налетело на меня сразу и навсегда.

1918 год. МХТ. «На дне». Волшебное, чарующее впечатление произвел на меня. 17-летнего мальчишку, этот спектакль. Но Станиславский!.. Доподлиннейший горьков-ский Сатин. Артиста не было на сцене — был герой. Но он был, артист Станислав-ский в этот вечер в театре. Как достигала сила, исходящая от него, творца и худож-ника, последнего ряда галерки — уму непо-стижимо! Сила бесконечной преданности искусству, безграничного благородства чи-стой души, сотканной из творчества. Я не знал в тот вечер, как назвать эту силу, как свести ее к одному значительному слову, но от этого она не становилась менее мучи-тельной и радостной для меня. И только потом, став артистом МХАТ, я подобрал ей ключ, этой силе, волшебное и строгое слово — исповедничество.

В этом с ним не может сравниться никто. Никто ни в театре, ни в искусстве, ни в жизни. Ни по силе этого исповедничества, ни по жизнеутверждающей его окраске.

Этот был для
это какое-то
дидро, о счита
для всех, о
нашли больш
что и в жизнь
сказать, про
лучше для лю
дать с нами
и это и отст
неисполнимой
Но было и еще
недвучество
неисполнимого,
это невозможно
Видел того же,
наша этого во
стали. Он так
Дон-Кихото, и
спиральная фигур
линии готическ
Радарь, пропов
но все — в акт
и режиссуре и
одно только
этой, пропов
Это живо во
него собрания с
нам и незнач
это письмо. И
той и всепрони
Станиславский — ре
серебряник, как
шаре. Просто
«Этика». А как
Не нам даже

Нин

Когда
стеме
театра
лрых он напи
нам часто ва
насмешливые д
вопросы: «Заче
артисты божьей
жеж показать
спаски сыгранны

Театр был для него лишь средством говорить какие-то необходимые слова о красоте, добре, о счастье и о будущем. О счастье для всех, о светлом будущем. Его называли большим ребенком — это от того, что и в жизнь он пришел, будто чтобы рассказать, пропеть свою тему, сжечь силы души для людей. И от того же он мог делать с нами, актерами, невозможное. Был у него и опыт (колоссальный), и авторитет (неколебимый), и талант (изумительный). Но было и еще что-то сверх этого — исповедничество. Он мог требовать от нас невозможного, и с ним мы могли делать это невозможное — ведь и от себя он требовал того же. Жизнь для него была поисками этого вот чуда, а поиски — творчеством. Он так и запомнился мне мудрым Дон-Кихотом, и недаром его рыцарски благородная фигура так вписывалась в строгие линии готического кресла его кабинета. Рыцарь, проповедник — и бессребреник. Это во всем — в актерстве его и в учительстве, в режиссуре и в учении (ведь оно-то создано только для таких же, как он, рыцарей, проповедников и бессребреников). Это живо во всех восьми томах его недавнего собрания сочинений и в самом последнем и незначительном неопубликованном его письме. И все же нигде с такой полнотой и всепроникающей силой не живет Станиславский — рыцарь, проповедник и бессребреник, как живет он в маленькой брошюре. Просто называется эта книжечка — «Этика». А как нужна она нам сегодня!

Не нам даже — искусству.

Нина Гуляева

Когда я начинаю говорить о системе Станиславского и законах театра, которые он увидел, о которых он написал в своих книгах, я слышю часто вижу то равнодушные, то насмешливые лица и слышу однообразные вопросы: «Зачем нам это нужно? Мы и так артисты божьей милостью. Не верите? Можем показать дипломы, можем показать списки сыгранных ролей».

Мой список ролей невелик, но если я что-нибудь и сделала хорошего, то всем этим я обязана Станиславскому, обязана его ученикам, которые мне рассказали о великом Константине Сергеевиче и научили меня любить и уважать его гениальное учение о Театре.

Что же я поняла?

Мне кажется, что система — это честный и смелый взгляд на жизнь, взгляд мудрый и современный. Как делать роль, как делать спектакль, как актер должен работать с режиссером, как режиссер должен работать с автором, — обо всем этом можно прочесть в толстом академическом Собрании сочинений Станиславского, в Ежегодниках МХАТ.

Но кто виноват, что мы так редко присутствуем на спектаклях, которые можно назвать праздником, победой театра, которые заставляют нас думать, плакать, смеяться? Мы — актеры, режиссеры, авторы — мы все. Многие из нас забыли завет Станиславского: в искусство мы пришли не затем, чтобы говорить чужие слова. Мы пришли для того, чтобы своими мыслями, своими идеями будить в сердцах зрителей сильные благородные чувства, чтобы в наших спектаклях не было места пошлости и мещанству, чтобы вопросы, над которыми мы заставляем думать людей, были благородны, современны и честны, и такими же честными должны быть ответы.

Станиславский для меня — это поиск пути к сердцу и разуму современного зрителя, поиск новых идей, новых форм. Это — вечная неудовлетворенность сделанным сегодня, это стремление в завтра. И наше поколение должно найти в себе силы и смелость стать достойными его учениками.

Владимир Дедюшко

В летние месяцы, когда все отдыхает и стремятся приобщиться к природе, побыть с ней вместе, человек набирается тепла, чтобы пронести

это тепло через дождливую плодородную осень и холодную зиму. Вот так же, мне кажется, тридцать три года тому назад Московский Художественный театр подарил мне тепло, которое я по капелькам пронес через всю свою трудовую жизнь. Я не учился непосредственно у великого Константина Сергеевича, но воспринял его систему через его учеников И. Я. Судакова, И. М. Раевского и через творчество театра Янки Купалы. И я хочу сказать в день столетия со дня рождения Станиславского, что я тоже его ученик. Мы благодарны ему, ибо он учил быть правдивым. А это значит быть современным, уметь жить своими образами во времени, быть нужным времени.

Минск

Джордж Дивайн

Станиславский оказал сильнейшее влияние на переход театра от старой драмы к современной, перекинув мост между ними. Поставив пьесы Чехова, он открыл путь к зрителю одному из величайших драматургов мира. Создав идею ансамбля, он поднял потенциальный уровень сценического искусства. Разработав свои мысли об искусстве актера, он неузнаваемо изменил сам подход к воспитанию актера, как художника.

Я прочитал все книги Станиславского и все книги о нем. «Моя жизнь в искусстве» была для меня, в то время еще юноши, величайшим откровением.

Лондон

Александр Добротин

В дни памяти К. С. Станиславского наши сердца преисполнены трепетной любовью и благодарностью к «красавцу-человеку». К нему, к со-

вести нашего искусства, мы всегда обращаемся на всех крупных поворотах творческой жизни театра. Из трудных, нередко тяжелых перипетий мы от соприкосновения с великим учителем выходим окрепшими, вдохновенными. Из богатого наследия оставленного нам Станиславским, самое сильное и новое в учении Станиславского — это утверждение принципа дружбы, а не соперничества, взаимоуважения, а не вражды между людьми, создающими культурные ценности. Вот этот переход от индивидуализма актерского к возвышающему личность коллективному творчеству явился основой совершенно нового театра. Подлинный творческий коллективизм Станиславского свободно и легко вошел в строительство советского театра, всецело ответил сущности советской идеологии. До прихода Станиславского в искусство русского театра как коллектива единомышленников, исповедующих единую творческую веру, одержимых высокими патриотическими идеями, не было.

«Наука» искусства, созданная человеком, вобравшим в себя все лучшее, что имела мировая культура, обогащенная марксистско-ленинским мировоззрением, создала совершенно новый тип актера-мыслителя. Каким жалким было безвыходное положение, в которое попадали захудалые провинциальные труппы, артисты, жившие в удушающей атмосфере нужды и бескультурья царской России. Сейчас же, даже в самом небольшом городе, театр — это подлинный центр городской культуры. Он живет общими интересами века, как своими кровными.

Неизмеримо вырос и масштаб мышления артиста, режиссера, художника. Современное искусство театра стало сердечным, добрым. Оно неукоснительно вместе с жизнью движется вперед и вперед.

Но огромные достижения театральной культуры никак не должны заслонять наших крупных недостатков.

Мне кажется, многие актеры из системы Станиславского, из его «психотехники» взяли на вооружение только слово «психо», а слово «техника» забыли. Забыли не случайно, а сознательно.

Почему?

Так легче! Ведь для того, чтобы вытренировать свой голос, надо «каторжно» трудиться. Каждый день, каждый час, с са-

Юрий Завадский

Вопрос о моем отношении к Станиславскому для меня — вопрос очень сложный и объемный. Вся жизнь моя прошла под влиянием его личности. Мой учитель Евгений Богратионович Вахтангов уже в пору моего прихода в его студию — а тогда я был зеленым юношей — был двухсотпроцентным «станиславовцем», был, как говорят французы, «plus le roi que le roi même». Позже мне как актеру привелось работать под руководством самого Константина Сергеевича в его спектаклях — и каких! — «Горе от ума», «Женитьба Фигаро»... Много раз он беседовал со мной о роли Чацкого и графа Альмавивы, и это забываемое время навсегда осталось со мной. Навсегда, потому что и сейчас великий учитель продолжает стоять рядом со мной в моей работе, художник орлиного полета, огромной, поразительной зоркости и горячего сердца. Да и все наше поколение мастеров театра и наши младшие товарищи — все ученичество у него, все питаются его искусством.

Но есть в понимании этого ученичества существенная вещь: учиться — да. Но чему? Как?

Главное в учении — актер. Не профессионал лицедей и трансформатор и не актер, прочно занявший определенное место на полочках ампула. Это и не труженик, овладевший своим ремеслом, но художник, отыскавший в коллективном искусстве театра самого себя. «Я есмь» — это золотое правило требует от актера нахождения своей неповторимой и ничем не заменимой индивидуальности. Мы должны руководствоваться в творчестве тем, что открыто Станиславским, законами жизни, в которой существует его учение. Но должна существовать и третья сила — своя точка зрения на действительность, свой подход к душевной жизни человека. Тогда из этих трех составляющих родится не манера, закреплённая в своде правил, но способ выражения этой вот личности творца и художника. Сам Станиславский был таким. Уж у него был свой взгляд на жизнь, выразивший всю его необычайную одаренность, удивительную чуткость художника. Он сохранил

мого начала своей творческой жизни Ю. М. Юрьев в семьдесят лет читал гекзаметр. Ведь и сам Станиславский без конца возмущался тем, что актеры драматических театров почти совсем освободили себя от тренажа, не в пример музыкантам и артистам балета. Нельзя, невозможно сложную человеческую жизнь передавать с помощью примитивной актерской техники.

В последнее время чаще и чаще пишут о том, что новаторство в искусстве заключается в открытии нового в жизни. Спорует! Но почему же некоторые товарищи буквально пишут: «Найдите, откройте новое содержание, а форма сама образуется». Нет, дорогие товарищи, — «не образуется!» Тысячу раз нет! Недооценка поисков новых выразительных средств всегда жестоко мстит за себя.

У нас, к великому сожалению, все расширяется и расширяется зона бесформенности, безрежиссерья. Нет нужды перечислять талантливых мастеров режиссерского искусства советского театра. Они общеизвестны. Они владеют всеми его секретами. А другие? Есть в нашей среде немало режиссеров, глубоко вспахивающих содержание пьес. Казалось бы, все хорошо? До выхода на сценическую площадку. Что же произошло? Оказывается, этот глубокий толкователь авторской мысли начисто лишен дара пластической выразительности. Искусство не состоялось!

Эти режиссеры удивительно однобоко восприняли учение Станиславского о поиске жизненной правды. Они свели все понимание системы к простейшему правдоподобию, и только. При таком, явно обедненном восприятии жизни и искусства не может быть и речи об индивидуальном пластическом выражении. Такой режиссер отбирает жизненные детали, набившие всем оскомину. В таких спектаклях много здороваются, пожимают друг другу руки, похлопывают по плечу. Где уж тут мечтать о «находках»?

Я за высокую профессиональность нашего театрального искусства. За свежесть отбора жизненных явлений. Давайте объявим яростную борьбу дилетантизму. Давайте в великие дни памяти патриота, гражданина, реформатора не только отдадим ему дань уважения, но станем равняться по нему, проверять его заветами сегодняшней день нашего театра!

Воронеж

молодость своего отношения к жизни до самой смерти.

Он живет в моей памяти, запечатленный в разные моменты. Но самым знаменательным для меня было исполнение им роли Астрова в последние годы его жизни. На репетициях мы, конечно, не замечали старости нашего учителя. Но когда он шел по коридору и вдруг останавливался, чтобы поправить шнурки на ботинках, в его согнутой фигуре обнаруживалась вся трагическая в своей неизбежной беспомощности старость... Астров. Блистательная его роль, созданная еще в 1899 году. Вероятно, не только у меня сжалось сердце при мысли о том, как будет трудно ему сыграть Астрова сейчас. Как ему будет трудно убедить зрителя, что его герой полон сил, человек громадного природного таланта, каким он запомнился нам с первой постановки Художественного театра. Как же это произойдет теперь? Неужели — подгримированный старик, искусственно бодрый, с «молодым» голосом?

Станиславский сыграл Астрова почти без грима.

Помню огромное волнение, захлестнувшее меня. Силой своего искусства Станиславский сбросил тридцать лет со своих плеч. Это было настоящее чудо. От него исходила такая энергия молодости, разрушавшая границы природы, что его Астров вырос до жизненно важного, необыкновенного события. Таков был гений Станиславского-артиста, неразъятая мощь его художественной личности.

И как режиссер он был меньше всего «безликим реалистом». Проникновение в жизнь и в сердце зрителя — два закона, всегда руководившие им. Станиславский думал не только о «своем» зрителе, о зрителе «Горячего сердца» и «Синей птицы», «Бронепоезда 14-69» и «Дней Турбиных» — он думал о тех, кто придет завтра. Он верил в этого нового зрителя, и мерой его доверия была чуткость, с какой он умел откликаться на запросы людей, сидящих в зале, вольность и свобода, с какими он создавал свои спектакли. Станиславский верил в завтра, и именно поэтому все они своей недостижимой глубиной, праздничной театральностью были полным отзывом жизни и зрителю. Но теперь они живут в том виде, в каком их сохранила наша память, а сегодняшний зритель требует своего

искусства — искусства второй половины XX века. Ведь и методы Константина Сергеевича менялись на протяжении его жизни, иначе и быть не могло — менялась сама жизнь. А когда пытались зафиксировать раз и навсегда его достижения — театр засыхал. Так было во время культа личности, так было долго — и теперь мы с трудом набираемся новой силы, учимся у Станиславского его орлиному полету. Надо учиться системе Станиславского, но надо помнить и его самого. Изменялась его система, оставалось его требование — «я есмь».

Я хочу написать книгу о Станиславском, Вахтангове, осмыслить их самих, их творчество, творческий процесс вообще, да и самого себя в частности. И я думаю не употреблять в этой книге формул и определений системы. Ведь сам Константин Сергеевич всегда был конкретен, разнообразен и непосредствен. Он не был алгебраистом, бухгалтером. Его порой трактуют как Сальери. А он был Моцартом.

Юрий Иоффе

Мастерство актера и режиссура — профессии древние.

За многие века выработаны приемы, навыки, но, пожалуй, трудно найти другой вид человеческой деятельности, который был бы так мало исследован. Я имею в виду творческое воплощение актерского и режиссерского замыслов. Может быть, это происходит оттого, что, имея общие основы, творческий процесс крайне индивидуален.

Тем более велико значение К. С. Станиславского, сумевшего создать стройную систему воспитания актера.

Почему именно система? В жизни мы это слово употребляем, когда хотим подчеркнуть совокупность каких-либо явлений, связанных воедино.

Очевидно, она означает такую совокупность в театральном деле.

Долгое время многие театры были в плену у мелкой правденки. Быт выдавался чуть ли не как основа системы. В последнее время можно услышать много споров о мере условности, о способе показа жизненной правды на театре. Некоторые считают, что за место правды факта должна прийти поэтическая правда!

Вместо бытовых и жизненных мотивировок — поэтические!

Очевидно, в этом видится нечто новое, противоречащее Станиславскому.

А между тем у Станиславского можно прочесть следующие слова: «Сценическая правда... должна быть по реальному правдива, но опозтезирована творческим вымыслом». (Курсив мой. — Ю. И.)

Вот и выходит, что именно Константин Сергеевич призывал к опозтезированию жизненной правды. В шуме сегодняшних споров нам кажутся необычайно современными эти мудрые слова. И так во всем, всегда и навсегда.

Что мне дал Станиславский?

Все! Все, что я умею, я получил от него. Ведь наше поколение взросло на его учении. Единственно, о чем можно пожалеть — это то, что мы недостаточно знаем его!

Оренбург

Мухамеджан Касымов

В формировании нашего таджикского театра и в моем, как актера, неоценимую роль сыграл русский театр, изучение системы Станиславского.

Трудный путь прошел академический театр имени Лахути. Многие артисты его (и я в том числе) не имели специального образования, поэтому до многих истин и законов сценического искусства мне приходилось додумываться самому.

Каждый раз, когда я бывал в Москве, я с огромным желанием посещал спектакли Художественного театра, я старался изо всех сил внимательно изучать мастерство его ведущих актеров.

Качалов, Москвин, Леонидов, Хмелев воодушевляли меня. Спектакли с их участием я смотрел по нескольку раз. Я видел, с каким мастерством они владеют телом, голосом, жестом, мимикой. И я хотел добиться, чтобы в спектаклях таджикского театра появилась такая же правда жизни, простота и искренность в актерском исполнении, такая же яркость в раскрытии авторского замысла. И я с еще большим рвением брался за Станиславского. Постепенно я понял пути проникновения в психологическую сущность образа.

Если в первые годы моя работа над ролью сводилась к заучиванию текста роли по тетрадке, то после знакомства со Станиславским, исходя из пьесы, я пытался создать биографию своего героя, тщательно изучал его взаимоотношение с окружающими людьми, особенности и быт времени, в котором он жил.

Мы давно мечтали осуществить постановку «Отелло». Но не все у нас в театре верили, что мы сможем раскрыть сложные образы этой трагедии. «Режиссерский план «Отелло» стал для меня настольной книгой.

Роль Отелло принесла мне много радости. И сейчас, когда я сам ставлю этот спектакль с молодыми актерами, вновь и вновь я вспоминаю заветы великого мастера. И опять, как и тогда, «Режиссерский план «Отелло» лежит у меня на столе. Мне уже за пятьдесят, сыграл я множество ролей на сцене и на экране. Но заветы великого учителя, его наставления, живые уроки, его человеческая система для меня были и остаются вечным источником.

Душанбе

Юрий Калюров

Трудно обыкновенными словами взять да и написать о том, что ты думаешь о значении К. С. Станиславского, — настолько имя и дело его громадны, неоценимы для всего советского театрального искусства в целом, для

каждого его работника в отдельности. Но вот первое, что приходит на ум, когда думаешь о Станиславском и его учении.

Созданное им — непреходяще. Реалистический театр, простой и ясный язык искусства, понятный и необходимый народу.

Это так естественно, что вся наша актерская работа, весь наш труд пронизаны мыслью Станиславского. Его учение о зерне и втором плане роли, сверхзадаче (!) и сквозном действии настолько прочно вошли в мою, например, работу над каждой очередной ролью, что я и не представляю себе, как еще могла бы строиться эта работа, не будь у нас великолепной, неисчерпаемой кладовой.

Его учение — это правда, без которой немислим современный театр. Мне по душе формула Константина Сергеевича. Я пытаюсь ей следовать в своей работе: «Чтобы трудное стало привычным, привычное — легким, легкое — прекрасным».

Как хорошо, что есть у нас, актеров, добрый и мудрый Учитель!

Саратов

Эрвин Пискаатор

Когда К. С. Станиславскому исполнилось семьдесят лет, я послал ему поздравление. В ответ он написал, что многим обязан Брамму и мейнингенцам. Эта благородная скромность очень тронула меня тогда. В действительности западное искусство обязано Станиславскому гораздо больше, чем он ему.

Влияние Станиславского на мировой театр ощущается и сейчас. В своей драматической мастерской в Нью-Йорке я знаю комлю учеников с методом Станиславского. Благодаря Стелле Адлер, Гарольду Клэрмену, Ли Страсбергу идеи Станиславского получили широкое распространение в Америке.

Раньше театр был явлением национальным. Станиславский первый перешагнул границы своей страны. Во многом этому способствовали его ученики и многочисленные друзья за рубежом.

48

Творческий метод Станиславского, глубина его искусства не прошли для меня бесследно. Но мудрое спокойствие, которое так характерно для этого великого художника, не стало нашим уделом. Жизнь гнала нас от одной бури к другой, мы вынуждены были непрерывно находиться в наступлении против меняющихся политических обстоятельств. Мы жили в беспокойстве; правда, оно было одновременно творческим. Но это не способствовало выработке художественного метода. В этом отношении Станиславскому было дано больше, чем тем, что жил после него.

Когда мы думаем о театре, мы думаем о нем.

Западный Берлин

Майкл Редгрейв

Даже в том случае, если бы созданный Станиславским и Немировичем-Данченко Московский Художественный театр не сохранился до наших дней, как живой организм со своей живой традицией, — все равно мы продолжали бы испытывать влияние Станиславского через посредство его книги «Работа актера над собой»...

Многие актеры, насколько мне известно, прочли эту книгу и ощутили ее благотворное влияние. Другие прочли ее и были разочарованы. Некоторые говорят, что они ее читали, хотя в действительности это должно означать, что они только собираются ее прочесть. Есть и такие, которые, прочитав книгу, не соглашаются ни с одним ее словом. А кое-кто скорее согласится умереть, чем вообще взять ее в руки. И наконец, я не удивлюсь, если кое-кто уже умер, прочитав ее. Но вот таких, кто перечитывал бы этот труд, вероятно, не так много.

Что касается меня, то я перечитывал его несколько раз, и именно потому, я пишу эти строки... Когда высказываешься о вещах, многим непонятных и вызывающих недоверие, люди переносят свое отношение к ним и на тебя лично. Я не обижаюсь, когда меня окликают: «Привет, Станислав-

славского, гду-
шли для меня
ствие, которое
никого худож-
Жизнь гна-
ой, мы вынуж-
одиться в на-
ся политиче-
ли в беспокой-
дновременно и
обстоявало вы-
тогда. В этом
было дано
сле него.

мы думаем и

падный Берлин

ейв

если бы соз-
ским и Неме-
Московский
охранился до
изм со своей
мы продол-
е Станислав-
и «Работа

не известно,
е благотвор-
е и были ра-
ят, что они
льности это
ко собирают-
оторые, про-
и с одним ее
асится уме-
ки. И нако-
о уже умер,
перечитывал
много.

читывал его
я пишу эти
я о вещах,
ощих недо-
отношение к
жаюсь, ког-
Станислав-

ский», «Здорово, Константин», когда с де-
ланным беспокойством осведомляются, в
каком состоянии моя «сверхзадача» или в
порядке ли мои «элементы»? Тем более
что такие шутки позволяют себе только
мои друзья и я считаю, что могу ими гор-
диться. Хуже то, что многие считают, буд-
то я стремлюсь в своей работе проиллюст-
рировать метод Станиславского или отри-
цать всякий метод работы, отличный от
предложенного им. Между тем ни один ак-
тер не может сам продемонстрировать этот
метод. Сделать это под силу только коллек-
тиву, и притом после многих лет совместной
работы.

Мне книга Станиславского была полезна
уже тем, что тот высокий уровень исполне-
ния, к которому она призывает, невольно
становится критерием оценки собственной
работы. Когда я ставил спектакли, я ста-
рался применять первый содержащийся в
ней принцип, а именно старался убедить
актеров в том, что не следует «соколом на-
летать на роль», в надежде, что на первой
же репетиции они сыграют ее как следует,
а нужно вначале подготовиться к роли,
чтобы она была построена на крепкой ос-
нове, созданной воображением.

Лондон

Ференц Хонт

Творчество К. С. Станиславского
является одновременно обобще-
нием, оценкой и завершением до-
стижений, накопленных на протяжении
веков в театральном искусстве. Оно — ос-
нова сегодняшнего и завтрашнего разви-
тия театра. Все ценные начинания, возник-
шие в мире под влиянием Станиславского,
независимо от него, или на первый взгляд
противоположные его поискам, на самом
деле продолжают и обогащают его твор-
чество. Все ценное в новаторстве Мейер-
хольда и Брехта, Жемье и Буриана ис-
пользуется в современном театральном ис-
кусстве вместе с учением Станиславско-
го, дополняя и обогащая его.

Наука о театральном искусстве роди-

лась вместе со Станиславским. Но вели-
кое открытие Станиславского используется
не только в области театрального искус-
ства. Я убежден, что дальнейшее развитие
марксистской эстетики будет идти на осно-
ве расширения и обобщения закономер-
ностей, которые раскрыл в свое время Ста-
ниславский.

Я познакомился с работами Станислав-
ского сравнительно поздно, ибо до освобож-
дения Венгрии новости из СССР шли к
нам дальними, обходными путями. Все-та-
ки совсем молодым человеком мне удалось
в 1924 году посмотреть «На дне» в по-
становке Станиславского. Я даже написал
об этом рецензию, которую, конечно, нигде
не поместили. Впечатление от этого спек-
такля решающим образом повлияло на
формирование моих творческих взглядов.

К знакомству с теорией Станиславского
я шел не от его сочинений. Молодым ре-
жиссером я изучал работы Павлова, и
старался осуществить его учение об услов-
ных рефлексах в своей режиссерской и пе-
дагогической практике. Об итогах своих
экспериментов я написал очерк «Развитие
воображения актера», вышедший в 1936
году. Через два года мне посчастливилось
познакомиться с немецким переводом книги
Станиславского «Работа актера над со-
бой». Читая это произведение, я с востор-
гом увидел, что все то, что я искал оцупью,
спотыкаясь, систематизировано в книге
Станиславского.

С тех пор изучение, использование и
распространение сочинений Станиславско-
го неотделимо от моей творческой и науч-
ной деятельности.

Новое поколение актеров и режиссеров
в Венгрии воспитано на учении Станислав-
ского. Маститые мастера сцены Гизи Бай-
ор, Мартон Раткаи, Артур Шомлаи и дру-
гие, вдохновленные учением Станислав-
ского, словно помолодели и создали много
замечательных образов. Первый венгер-
ский фильм, выпущенный после освобожде-
ния страны, создавался на основе метода
Станиславского.

Эпохальное учение Станиславского —
прочная основа развития театрального ис-
кусства в Венгрии. Мы получили от Ста-
ниславского то оружие, которое помогает
нам в борьбе за развитие социалистической
театральной культуры в Венгрии.

Будапешт

У древнего туркменского народа всегда жило стремление к искусству.

Но к искусству театра нас приобщила Октябрьская революция. Первая наша театральная студия была преобразована в театр лишь в 1929 году.

В 1936 году нашу небольшую группу привезли в Москву и дали возможность показать свои спектакли артистам МХАТ.

Началось наше второе рождение. Мы с благодарностью восприняли строгую, но заботливую критику от учеников Константина Сергеевича.

Это были И. М. Москвин, В. И. Качалов, Н. П. Хмелев, М. М. Тарханов, В. О. Топорков...

Мы ежедневно посещали МХАТ, слушали лекции мхатовцев о системе К. С. Станиславского.

С этих памятных лет и по сей день коллектив нашего театра следует в своем творчестве заветам К. С. Станиславского.

Я думаю, что, следуя законам жизни, систему Станиславского можно развивать и дополнять, но я не представляю себе человека, приобщенного к театру, который осмелится ее отрицать.

В репертуаре нашего, ныне академического туркменского драматического театра пьесы, шедшие на сцене МХАТ, занимают достойное место.

В 1955 году в дни Декады туркменской литературы и искусства мы вышли на прославленную сцену Московского Художественного театра...

Как радостно было нам заметить, что при обсуждении наших спектаклей наши старые педагоги говорили больше да, чем нет. Мы почувствовали себя еще более неразлучными с теми талантливыми артистами, с которыми Константин Сергеевич вместе осуществлял свои идеи.

В эти дни мы особенно гордимся тем, что первым учителем туркменских актеров был, по существу, Константин Сергеевич Станиславский.

Ашхабад

Я убежден, что Станиславский — величайшая личность в истории мирового театра нашего века. Его система — общемировое явление, по той простой причине, что она требует жизненной правды на сцене.

Еще до революции началось паломничество эстонских актеров и режиссеров в Московский Художественный театр. Возвращаясь в Эстонию, они рассказывали о своих необыкновенных впечатлениях, и их рассказы возбуждали к работе, к совершенствованию театра.

Я попал в Художественный театр впервые в 1950 году, а затем бывал в нем часто. И я всегда возвращался из него с новой верой в наше искусство, с новым стремлением работать. Я уносил из этого театра частицу духа великого учителя.

Таллин

Антс Лаутер

Вряд ли можно найти другого художника, который на своем пути сказал бы так много своему времени и оказал бы такое влияние, как Константин Сергеевич Станиславский.

Мне довелось встречаться и беседовать со многими театральными деятелями Западной Европы. Сразу же сыпались вопросы, показывавшие их живой интерес к Московскому Художественному театру.

Эстонский профессиональный театр возник в 1906 году. В том же году в Берлине гастролировал Московский Художественный театр. В Берлине у немецких режиссеров готовился к руководству тартуский профессиональный театр «Ванемуйне» выдающийся театральный деятель Эстонии Карл Меннинг.

Через него как режиссера и критика идея Художественного театра дошла и до зарождающегося эстонского театра.

В таллинском театре «Эстония» выступала актриса Эрна Вильмер. На театраль-

ных курсах Адашева в Москве она под руководством артистов МХАТ практически общалась со школой Станиславского. Все приобретенное там она старалась применять в своей работе.

Достичь искусства Художественного театра многим казалось сравнительно простым предприятием. Я сам считал возможным доказать это и взялся поставить «Вишневый сад» *à la* Художественный театр. Постановка, конечно, плачевно провалилась. Но она показала нам на горьком опыте, что Станиславский и Художественный театр что-то невообразимо большее, чем простое старание быть в сценическом образе простым и естественным.

Большое оживление и много новых мыслей вызывали в театральной жизни Эстонии гастроли студий Московского Художественного театра в начале 20-х годов. Незабываемыми остаются юбилейные торжества Художественного театра в 1928 году. Но встреча тогда с Константином Сергеевичем (он принимал гостей и играл Вершинина в первом акте «Трех сестер») и с другими великими мастерами Художественного театра носила в общем праздничный, а не практический, не учебный характер.

Решающее значение для некоторого преобразования эстонского театра буржуазного периода имела все же книга «Работа актера над собой». Эта книга способствовала искоренению вульгаризации системы Станиславского среди работников эстонского театра. Все это помогало достижению более ровных ансамблей и устранению из театра известной поговорки «вечером будет».

И ныне возникают споры и разногласия в понимании мыслей Станиславского. К сожалению, мы недостаточно последовательно и комплексно придерживаемся советов Станиславского в нашей работе.

Мне показалось целесообразным пропагандировать основные труды Станиславского в народном университете не только для сценической деятельности, а с известным выбором и как собрание практических советов для успешной работы в каждой профессии и в жизни человека нашего общества вообще. Многие слушатели (особенно педагоги) позже рассказывали, как они с успехом проводят на себе опыты по системе Станиславского. Насколько широ-

ко, оказывается, может быть влияние этой системы!

Гений Станиславского жив, свеж и современен.

Таллин

Леонид Леонов

«Унтиловск» — самая плохая из моих пьес, но, вероятно, самый лучший спектакль из всех, в основе которых лежало мое рукоделие. Константин Сергеевич очень хорошо относился к пьесе, сразу понял характер и стиль драматурга. Из всех режиссеров, которые меня ставили, он вернее других находил пути к сценической реализации гиперболизма литературного материала. Он нашел театральный логарифм пьесы и во внешних бытовых деталях, и в декоративном оформлении. Никогда не забуду длинные — по полметра — английские булавки, которые прикалывали обе поповские дочки Агнии. Булавки казались совершенно реальными, и это только усиливало их иносказательность. Отлично понял замысел Станиславского художник Крымов, который очень умно, соблюдая границы допустимой условности, сделал павильон для «Унтиловска». Вы помните, как начиналась пьеса: Черваков обыгрывает Буслова в шашки, «припирает его в уголок». И вот в спектакле Черваков и Буслов играли, сидя в тупике, в своеобразном геометрическом углу. Так Станиславский выражал именно то, что я сам чувствовал, но не подумал о том, чтобы оговорить это в авторских ремарках. Опыт моей работы с другими режиссерами, которые нередко подходили к моим театральным рукоделиям поспешно, иногда даже через чужие руки, всего лишь как к выполняемому промфинплану, — обострил мое внимание к ремаркам. С тех пор я пристрастился к подробному изложению всех обстоятельств акта или ситуации, которые помогали бы режиссеру и актеру войти в тот дом, который строит драматург...

«Унтиловск» — пьеса длинная и трудная. Сокращать ее было горькой неизбежностью. Когда театр предлагал удалить какую-нибудь сцену, я спорил, возражал, от-

казывался, мне казалось, что режут меня самого, но тем не менее уступал, убежденный логикой Станиславского и его сподвижников, первоклассных мастеров и умельцев.

Он умел предъявлять самые жесткие и самые суровые требования, но зато и умел сделать так, чтобы драматургу было приятно и полезно эти требования исполнять. Помню, как после неоднократных переделок пьесы я подошел к Константину Сергеевичу и спросил его мнение о последнем, кажется, пятом варианте, который уже одобрили Марков и Сахновский. Он постучал длинными мускулистыми пальцами о спинку режиссерского кресла и сказал запинаясь:

— Это... это... великолепный,— на этом слове он сделал сильное ударение и продолжал,— эскиз пьесы.

Требовательность Станиславского опиралась на жаркую заинтересованность в пьесе, и надежда, что можно рассчитывать на его поддержку, не раз помогала автору в отыскании дополнительных душевных резервов.

Как-то на заседании Художественного совета обсуждался первый акт. Актеры прочитали пьесу по ролям. Затем начались споры. Тогда в худсовет входили многочисленные представители близлежащих учреждений, помнится, там заседали работники Госбанка и даже Сандуновских бань. Кое-кто провозглашал равенство на водопроводчика, который никогда не держал в своих руках ни одной книжки, кроме расчетной. А я был непонятным драматургом, и от меня требовали писать попроще. Даже предложили заменить расстригу Булова земским врачом, по давней традиции приверженным к шкалику, но любящим Советскую власть. Я никогда не видел Константина Сергеевича в таком накале раздражения на только что выступивших самодельных ценителей театрального искусства. Он длинно говорил в защиту пьесы. Зло посматривая на только что выступивших ораторов и в завершение повысив голос, сказал сердитые и крайне знаменательные слова: «Имейте в виду, у нас актер капризный. Он всякую дрянь играть не станет».

Для меня все это было в новинку, и я был в панике, как, впрочем, был в панике и на генеральной репетиции. Все тогдаш-

нее на сцене казалось мне совсем не так как было задумано мною. Константин Сергеевич, сидевший рядом со мной за режиссерским столиком, заметил это. Он все крутил и пожимал мне коленку своей сильной левой рукой и тихонько приговаривал вполголоса: «Ничего. Не волнуйтесь зря. Они еще сыграют». А на другом обсуждении, видя такую же мою растерянность, желая подбодрить, он, видимо, нарочито прибегнул к явной гиперболе, заявив: «От лица актеров, получивших настоящую пьесу, позвольте поцеловать и поблагодарить вас».

Теперь прошли десятилетия со дня премьеры «Унтиловска». Много, к сожалению, забылось, но, перефразируя Ларошфуко, можно сказать, что история скрывает малое и возвеличивает истинно большое, как ветер тушит свечу и раздувает пламя костра. Стерлись в памяти подробности, но, кажется, еще яснее становится какая потрясающая творческая энергия жила в Станиславском. Он не навязывал автору своих указаний, но умел добиться, чтобы решение о переделке текста возникало и созревало в самом авторе, чтобы драматург понимал руководящие подсказки мизансцены, паузы, интонации и сам бы ощущал необходимость поправок. Константин Сергеевич умел заставлять думать, умел взять драматурга на всю его максимальную глубину. Человек, по-настоящему прошедший его школу, вряд ли согласится потом топтаться на поверхности событий и уповать на благодарность потомков за сочинение дежурных шедевров по всяким малодостойным поводам. Общаясь со Станиславским, я навечно укрепился в убеждении, что искусство прежде всего отвечает потребности думать, мыслить, осмысливать вчерашний, нынешний и непременно завтрашний день всего человечества...

Работая над «Унтиловском», я лишь начал постигать глубокое значение и текста и подтекста пьесы и взаимосвязи между ними.

Мой «Унтиловск» был сделан фронтально, в упор, прямыми ходами и зачастую с такими верхами, которые не под силу певцу. Только позже мне стало ясно, что недосказанное действует иногда сильнее, потому что этим приемом зритель как бы приглашается к соучастию в театральном

совсем не так. Константин Сергеевич был за режиссера. Он все крутил своей сильной приговоривал. Волнуетесь зря. Другом обсуждений, жеряность, жеряночито при- аявив: «От ли- стоящую пьесу. поблагодарить

егия со дня когое, к сожа- зируя Ларош- история скри- истинно боль- и раздувает амяти подро- ее становится. ская энергия не навязывал мел добиться, текста возни- воре, чтобы шие подска- ции и сам бы вок. Констан- лять думать, о его макси- по-настояще- ад ли согла- поверхности со- ность потом- шедеров по ам. Общаясь укрепился в режде всего мыслить, ос- тий и непре- то челове-

я лишь на- ие и текста вязи между

фронталь- зачастую с е под силу о ясно, что а сильнее, ель как бы атральном

действии: он делается сообщником автора, что так важно на театре, да и в романе. Впоследствии, работая над той или иной новой вещью, отыскивая какую-то выразительную деталь, я очень часто ощущал, что искомая формула была когда-то, давным-давно заложена во впечатлениях от спектаклей Художественного театра, от соборных обсуждений «Унтиловска»...

Константин Сергеевич был особенно неотразим потому, что отличался удивительным душевным тактом. Он очень прислушивался к драматургу. При его авторитете, значении и возможностях он был бесконечно внимателен к автору, естественно, если он почему-то верил в него. Он всегда старался подыскать ключ к драматургу, старался понять реле управления пьесой, ее душу, без которой любое сочинение лишь неорганизованное тело. Такое уважительное отношение к литературе я замечал еще только у знаменитых стариков Малого театра.

Помню, как чудеснейшая актриса В. Н. Рыжова, совершенно неотразимо игравшая в «Волке» Аграфену (до сих пор как живое предстает в моей памяти выразительное трио на кухне Роциных — В. О. Массалитинова, В. Н. Рыжова и М. И. Жаров), однажды попросила меня: «Разрешите мне перед фразой поставить «я», а то она трудно идет у меня с языка». Я обнял и поцеловал Варвару Николаевну и тогда с особой силой почувствовал, что кроме ответственности автора перед своим искусством существует громадная ответственность перед актером, которого мы заставляем стоять на сцене до конца спектакля без права бежать, подобно Чехову, в случае неудачи.

Каждый раз мое присутствие на репетиции Станиславский использовал, чтобы незаметно и неназойливо ввести молодого автора в тайнства театрального действия. Режиссер спектакля замечательный, талантливейший, так и соривший в разговоре блестящими своего дарования, Василий Григорьевич Сахновский, строгий, сосредоточенный, похожий на римского патриция, пожалуй, даже ревновал к этому, полагая, что обучение драматурга идет в ущерб актеру, и частенько просил не обижать моего присутствия. Было это для меня затруднительно, ибо курил я тог-

да трубку и время от времени разрывался громоподобным кашлем.

Репетировали однажды третий акт. Станиславский сидел во втором ряду, Сахновский где-то в шестнадцатом. Оpozдав на репетицию, я вошел в пустой зал через заднюю дверь, и тотчас же Василий Григорьевич зашептал: «Садись и безмолствуй. А то К. С. (Константин Сергеевич) вытворять начнет...»

В ту минуту на сцене нанятые мужики выносили бусловское пианино куда-то во вьюгу, за стеной, оставляя снежные следы на полу. Н. В. Тихомирова, замечательно игравшая бусловскую нянюку, принялась вытирать натаявший пол. Как раз в это время я не сдержал предательского приступа кашля. Константин Сергеевич поднялся и отправился на сцену.

— Э-э, постойте... Разве так русские бабы лужу вытирают? Дайте-ка сюда.— И, взяв тряпку, опустился на колени, скрутил тряпку дугой и начал тщательно сгонять воду в центр круга.— Вот как надо, вы ее всю в одно место, под себя, чтобы все впиталось,— говорил он влюбленно глядевший на него Тихомировой.

Сахновский пожал плечами и сказал сердито: «Опять для автора вытворять начнет. Иди, здоровайся: услышал».

Не единожды встречались мне люди, настоятельно требовавшие, чтобы сосед трубил на геликоне лишь потому, что геликон с детства был для них пределом воображения, да к тому же идеалом ихнего папы в искусстве. Я рад, что встретил в своей драматургической молодости гениального человека, который так бережно, так умно и гибко вникал во все тонкости и особенности моего авторского замысла. Еще помнится, как Станиславский вместе с актерами усаживался в тесный кружок и заставлял меня рассказывать все, что я знаю о героях пьесы, об их биографии и даже родословной, об их характерах, повадках и привычках. В этих беседах меня поражало доскональное, чуть ли не следовательское проникновение в пьесу. Каждый исполнитель пылливо расспрашивал о своей роли, добираясь до мельчайших подробностей, до еле заметных штрихов. В особенности, помнится, допекал меня И. М. Москвин, выпытывая, и почему Черваков не женат, за что он попал в Унтиловск, и что он подделывал в 1905 году.

Эти тщательные «допросы» немало помогали и самому автору. Мне становилось ясным, что можно и нужно исключить как лишнее, а что в исследуемом характере надо дописать, чтобы образ стал полнокровным и четким.

Мое уважение к Константину Сергеевичу было так значительно, что я не осмелился исправить одну его, с моей точки зрения, явную режиссерскую ошибку. В любовном объяснении с Раисой Черваков — Москвин вел себя чрезмерно агрессивно. А по моему замыслу как раз он ни в коем случае не должен был так откровенно приставать к ней. Наоборот, он всячески старается спрятать от глаз Раисы свою поврежденную флюсом физиономию и поэтому совершенно неподвижен в этой сцене. И все же Раиса по-женски и видит и слышит, что это подлинное чувство, потому что все это для нее одной, для нее одной — темная буря внезапных припадочных страстей, неизменное вдохновение, и, волнуясь, и боясь, она бессознательно идет на черваковский зов, то есть как раз обратное тому, что было. Я был уверен, что очаровательная, красивая, так преждевременно погибшая актриса Вера Сергеевна Соколова, игравшая Раису в такой трактовке, яснее и ярче раскрыла бы смысл сцены в абсолютном совпадении с авторским замыслом, но сказать об этом Константину Сергеевичу не решился.

Постановка «Унтиловска» была для меня большой школой, за которую я всегда благодарен этому замечательному театру. И, наверно, не я один имею право сказать эти благодарственные слова. Художественный театр оказался великой школой, через которую прошла при своем рождении почти вся советская драматургическая литература.

Бернард Майлс

С тех самых пор, как возникла актерская профессия, артисты сталкиваются с одними и теми же проблемами. Многие пытались о них

писать, и, как правило, написанное им справедливо и полезно. В качестве примера можно привести такие книги, как «Искусство актера» Коклена, «Искусство актера» Тельма, «Парадокс об актере» Дитро.

Многие великие актеры в своих воспоминаниях рассказывают о том, каким трудным путем они шли к созданию правдивых характеров, как искали способ вызывать вдохновение каждый вечер.

Но лишь Станиславский со свойственной ему гениальностью понял, что этот сложный процесс можно проанализировать и изложить на ясном языке грамматики. Все кто писал об искусстве актера до него, рассказывали много интересного о том, что они видели и слышали в стране творчества, но он первый подарил нам ее карту. После Станиславского стало невозможно небрежно относиться к работе актера, не задумываться над важнейшими проблемами — характеристикой образа и вдохновением. И результат не замедлил сказаться. Я считаю, что Англия никогда не была так богата талантами, как сейчас, причем большинство актеров немало обязано Станиславскому.

Итак, мы обязаны Станиславскому одним из величайших достижений театрального искусства XX века. Его влияние может сравниться разве только с тем, которое оказали на театр кино и радио, мгновенно выявляющие в игре актера любую фальшь.

Лондон

Эдуард Марцевич

Для меня, актера самого молодого поколения, имя К. С. Станиславского связано со многими рассказами о фанатической любви к искусству, легендами об огромной требовательности к себе, историями из его жизни, говорящими о большой цельности и чистоте его характера, о человечности, о мудрости.

написанное ими
качестве приме-
книги, как «Ис-
«Искусство ак-
об актере» Дид-

в своих воспо-
том, каким труд-
анию правдивых
пособ вызывать

со свойственной
что этот слож-
нализировать и
драмматики. Все
ера до него, рас-
ого о том, что
ране творчества,
ее карту. После
можно небреж-
ера, не задумы-
роблемами — ха-
дохновением. И
азаться. Я счи-
е была так бо-
причем боль-
обязано Стани-

нславскому од-
жений театраль-
о влияние может
с тем, кото-
и радио, мгно-
актера любую

Лондон

Мата Милошевич

евич

самого молодого
К. С. Стани-
но со многими
любви к искус-
ой требователь-
его жизни, го-
ности и чистоте
сти, о мудрости.

Но самое главное и ценное качество, ко-
торое заставляет меня считать Станислав-
ского своим идеалом,— это кристальная
честность. В искусстве и в жизни. Мне ка-
жется, что никому из нас, молодых, ни на
минуту не надо забывать об этом.

Система Станиславского — великолепный
учебник актера; она будет вечной энцикло-
педией; она раскрывает тайны мастерства
и начинающему студенту, и зрелому ма-
стеру.

Уже в театре имени Вл. Маяковского я
понял еще одну важную вещь: для глубо-
кого и серьезного проникновения в систе-
му необходимо работать рядом с большим
и самобытным художником, который в пов-
седневном творчестве дает возможность
ощутить свое понимание системы и уберечь
от какого-либо «доктринерского» отноше-
ния к Станиславскому.

Охлопков, на мой взгляд, активно раз-
вивает предложенный Станиславским в
конце своей жизни новый прием работы —
метод действенного анализа пьесы и роли.
И еще. Говоря о Станиславском, мне пред-
ставляется очень важным подчеркнуть его
мысли о бесконечном движении искусства,
о невозможности топтания на месте, о бес-
плодности утверждения уже утверждено-
го, о вечных поисках и о бесстрашии на-
стоящего художника.

ской правде в театре вообще, безотноси-
тельно от его направления. Думаю, что глу-
бокий анализ показал бы следы непосред-
ственного или косвенного влияния Стани-
славского в творческой деятельности даже
тех театров, которые на словах отрицают
его учение, по крайней мере, теоретически
стоят на противоположных ему позициях.

Что касается меня, то в своей режиссер-
ской и особенно в педагогической деятель-
ности я исхожу из элементов учения
К. С. Станиславского. Я убедился на опы-
те, что Станиславский всегда, в любых ус-
ловиях, в любом виде декоративного оформ-
ления, оказывает существенную помощь
режиссеру и актерам.

Белград

Лев Михайлов

Я работаю в опере потому, что ве-
рю — опера может быть искус-
ством боевым, нужным, совре-
менным.

Эту веру поселил во мне Станиславский.

У моего поколения нет личных воспоми-
наний о нем. В год его смерти теперешние
режиссеры и актеры пошли в первый класс.
У нас не было личных встреч с ним, мы не
присутствовали на его репетициях, не ис-
пытывали на себе обаяния его личности.
Его литературное наследие было для нас
учебником, о его режиссерских приемах
мы узнавали из его спектаклей, виденных
нами на сотых, а иногда и на тысячных
представлениях. Образ Константина Сер-
геевича складывался у меня от общения со
«школой Станиславского» — блестящей пле-
ядой его учеников — актеров и режиссеров.
Образ этот порой озадачивал меня своей
многоликостью и многогранностью, но все-
гда ошеломлял своей целостностью.

Убежден, что творческая жизнь нашего
поколения началась с увлеченности Стани-
славским, а творческая зрелость наша свя-
зана с пониманием Станиславского. И су-
ществует непреходящее удивление: как мно-

го из центральных проблем современного искусства было уже ясно Станиславскому, как много он нашел ответов на наши сегодняшние вопросы и как робко, по-школярски мы следуем его путем.

Станиславский — великий реформатор оперного дела. Он и Немирович-Данченко впервые в истории заставили оперу жить по законам современного реалистического театра, лишили ее привилегий эстетической экстерриториальности. Был странный остров, где неправда была возведена в принцип, куда ходили, чтобы отдохнуть от жизни, отвлечься от ее тревог и вопросов. Этот мир взрывали порой изнутри гениальные актеры-одиночки. Станиславский сделал их прозрения законами. Оперный спектакль стали оценивать по общим критериям реализма. И впервые в истории понятие правдивости стало естественно применимым к оперному театру. Может быть, только оперные спектакли еще не так часто, как хотелось бы, удовлетворяют законам правды — психологической, гражданской, театральной. Еще висит груз старого, цепляется, мешает идти. А идти можно и нужно только по дороге, указанной Станиславским.

Должен сказать, что вопрос о его наследии в нашем деле стоит значительно острее, чем в театре драматическом. Странно, но в наше время все еще приходится спорить, доказывать, писать длинные статьи (которые почему-то считаются полемическими!) о том, что опера — театр. А Станиславский еще тридцать лет тому назад просто и ясно, как аксиому, сказал, что музыка в опере должна подчиняться сценическим законам, что главная задача создателей оперного спектакля заключается в выявлении заложенного в музыке действия, что выявить это действие может только актер-певец.

И вроде никто в наше время не оспаривает положения, что певец в опере в равной степени должен быть и актером, что дирижеры в опере должны до тонкости разбираться в театральной технологии. Но на практике... Разве консерватории вооружают своих выпускников, будущих артистов оперы, знанием законов театра? Умением действовать? Строить роль? И хотя бы элементарно владеть внутренней и внешней актерской техникой. Разве учат будущих оперных дирижеров, критиков, молодых

композиторов тому, что такое театр? Потому, мне кажется, опера после Станиславского, зная, куда идти, движется по этому пути страшно медленно.

И когда мы начинаем гипнотизировать себя словами об оперной специфике — мы отступаем от Станиславского. Специфика оперного театра нужна вовсе не для того, чтобы защититься от требований современной жизни, современного театра, современного зрителя. Владение ею необходимо именно для того, чтобы удовлетворить эти требования. Мне кажется, вся оперная реформа Станиславского родилась главным образом в заботе о нашем сегодняшнем зрителе.

Плохо пропагандируя Станиславского, мы сами приучили зрителя, что в оперу ходят не за правдой — волнующей, потрясающей, прекрасной, а за красивой, убаюкивающей ложью. Это страшно для оперы, для ее судеб, для ее будущего!

Но эту ложь разглядеть легко (изжить правда, гораздо труднее). Хуже, когда со Станиславским на устах на оперной сцене как реализм насаждается бытовщина и многословное правдоподобие. Какой парадокс — именем Станиславского прикрывают отсутствие режиссерской фантазии! А ведь Станиславский в опере — это ярчайшая образность ларинского бала в «Евгении Онегине» или призрак графини — тень самого Германа — в «Пиковой даме». Это всегда театральное решение, сочетающее особую пронзительную правду с крупным философским обобщением.

Жить сегодня в опере по Станиславскому, по его заветам, — это прежде всего воспитать школу, не одного, двух или даже десяток, а именно школу, направление, массу квалифицированных певцов-актеров. И еще, для Станиславского не было ничего более враждебного, чем штамп. Об этом говорят его спектакли, режиссерские планы, записи репетиций и бесед. А что такое штамп? Вчерашний прием. И никогда нам нельзя забывать, что сам Станиславский беспощадно отвергал то, что им было использовано вчера. Он не любил цитат из самого себя. Поэтому особенно дико слышать, когда спектакли, сделанные под «Вишневый сад», под «Евгения Онегина» или «Царскую невесту», выдаются за верность Станиславскому, когда частный творческий прием, когда-то использованный ве-

...режиссер...
...актером, в...
...Станиславского.
...Учение Станиславского...
...оперному театру...
...индивидуальности...
...крайней...
...справедливости...
...и разных...
...и Немирович-Данченко...
...как назван музыка...
...спекта...
...Для нас нет...
...тому что сами...
...для этого...
...средств...
...— действительность...
...музыка...
...ность.

Юлия

Мое поколение...
Станиславский...
учился...
мыслил...
ему верны...
с ним, в...
его системе, к...
поддерживающ...
Опыта дру...
мы не з...
Форми...
Станиславский.
Мое поколение...
как моя с...
молодость...
было одина...
В то вр...
государственных...
более...
однородные по...
единства...
Профессион...
к Станислав...
Его система...
реалистического

такое театр?
ра после Стани-
и, движется по
но.

типнозировать
специфике — мы
кого. Специфика
все не для того,
ваний современ-
театра, современ-
ую необходимо
летворить этим
вся оперная ре-
дилась главным
м сегодняшнем

Станиславского,
что в оперу хо-
шей, потрясаю-
асивой, убаюки-
шно для оперы,
шего!

легко (изжить.
Хуже, когда со-
оперной сцене
бытовщина и
е. Какой пара-
ого прикрывают
антязии! А ведь
то ярчайшая
бала в «Евгении
фини — тень са-
рой даме». Это
ие, сочетающее
яду с крупным

Станиславско-
ежде всего вос-
двух или даже
направление,
певцов-актеров.
не было ничего
мп. Об этом го-
серские планы,
А что такое

И никогда нам
Станиславский
о им было ис-
обил цитат из
нно дико слы-
деланные под
ения Онегина»
даются за вер-
частный твор-
зованный ве-

ликим режиссером и абсолютизированный
его копнистом, выдается за подлинного Ста-
славского.

Учение Станиславского — не подчинение
определенному творческому почерку, а мо-
гучее оружие в руках самых разных, са-
мых индивидуальных художников. Для мене
ярчайший пример этого — многолетнее
сотрудничество и дружба таких двух вели-
ких и разных режиссеров, как Станислав-
ский и Немирович-Данченко, именем кото-
рых назван музыкальный театр, где я ра-
ботаю.

Для нас нет дилеммы, за кем из них идти,
потому что сами они шли к одной цели, ис-
пользуя для этого разные (в частности)
приемы и средства. А цель эта и доро-
га — воинствующая правда, острая соци-
альность, мужественная и настоящая чело-
вечность.

Юлия Огнянова

Мое поколение вошло в театр со
Станиславским в душе. Все мы
учились смотреть на мир его
языками, мыслить его умом: и те, кто оста-
лись ему верны до сих пор, и те, кто ра-
зжались с ним, и те, кто пытался лежать
на его системе, как на резиновом матрасе,
поддерживающем на воде не умеющих пла-
вать. Опыта других мастеров советского
театра мы не знали. О Брехте даже не
слышали. Формировал нас один Стани-
славский.

Мое поколение вошло в театр вскоре посе-
де того, как моя страна вошла в социализм.
Наша молодость совпала с ее молодостью.
Нам было одинаково трудно и одинаково
жарко. В то время число одних только
государственных театров в Болгарии уве-
личилось более чем в восемь раз. Новые,
неоднородные по составу коллективы тре-
бовали единства. Идейного! Художествен-
ного! Профессионального! И мы обрати-
лись к Станиславскому активно и страст-
но. Его система стала для нас символом
социалистического реализма.

Станиславского у нас знали и раньше.
В этом заслуга активных пропагандистов
его теории и практики Н. Массалитинова
и Б. Дановского. Но только в мое время
его имя прочно и навсегда было вписано
в театральную биографию Болгарии. Без
него нам было бы труднее. Много труднее...

Механическое освоение любой теории
куда более легкое дело, чем освоение твор-
ческое. Особенно в искусстве. Особенно в
театре! Практика нашего театра первого
социалистического десятилетия богата
фактами сухого, догматического примене-
ния театральной теории Станиславского.
Сегодня проблема вульгаризации системы
не стоит с такой остротой. Но тогда... Мы
жадно хватались за систему, но на деле ча-
сто отходили от нее, компрометируя для се-
бя и для других заключенное в ней богат-
ство.

Великий практик театра, Станиславский
вскрыл механизм творческого процесса ис-
кусства переживания, создав науку о те-
атре переживания. Мы же нередко прини-
жали эту науку до отдельных технических
приемов, выросших на ее основе. Индиви-
дуальный творческий почерк Станислав-
ского стали считать обязательным для
всех. Учеба у Станиславского вырождалась
в подражание Станиславскому.

В ту пору мы часто сводили все пробле-
мы режиссуры только к проблемам педа-
гогики. Приемы, разработанные Станислав-
ским для воспитания актеров нового типа,
некоторые из нас применяли как приемы
работы над спектаклем. Много и по-разно-
му злоупотребляли мы тогда и этюдами, и
физическим действием, и другими элемен-
тами системы. А в результате выходили
серенькие спектакли, идейное и художест-
венное содержание которых не поднима-
лось выше сюжетного уровня пьесы.

Я не уверена в том, что все, мешавшее
нам в ту пору освоить опыт Станислав-
ского, сейчас уже в прошлом. Разговор
о наследии великого реформатора театра
еще не закончен. Подражание Станислав-
скому сейчас «не модно». У него продол-
жают учиться те, кто умеет это делать.

Путь каждого художника индивидуален.
Он зависит от многих обстоятельств, внут-
ренних и внешних. Каждый накапливает
свой собственный опыт, формируя свой ин-
дивидуальный творческий почерк. Важно,
чтобы он служил делу активной любви к

человеку. Важно, чтобы никто не навязывал другому найденное им самим.

Я не смею говорить от лица моего поколения. Наше отношение к Станиславскому так же различно, как различны наши спектакли. Но одно я знаю твердо. Каждый из нас хранит глубокое уважение к режиссеру и человеку, тому, кто был с нами рядом в дорогую пору нашей молодости.

София

Николай Охлопков

Творчество Пушкина, Льва Толстого, Достоевского, Чехова, Горького послужило гигантскому открытию в искусстве — открытию человека.

В творениях этих величайших художников человек предстал перед нами живым, со всем многообразием внутренних черт, многоплановым, сложным, тонким и поэтичным.

Константин Сергеевич Станиславский повел искусство театра на полное и всестороннее раскрытие жизни человеческого духа. И здесь открытие следовало за открытием.

Традиции великого Щепкина и удивительное проникновение в душу человека корифеев Малого театра, умноженные на максимальную глубину, простоту, правдивость, поэтичность и органичность, как высшие критерии современного артистического мастерства, позволяют говорить нам о Станиславском как о великом новаторе, начавшем с первых шагов своей сценической деятельности борьбу со сценической рутинной, штамповой, с всяческими «предрасудками любимой мысли» и с обезчеловечиванием сценических образов, превращением их в схемы и «вешалки для идей».

Он повел нас к такому пониманию человека, когда оно делается неисчерпаемым. Нам порой кажется, что мы уже глубоко поняли человека, а мы, оказывается, все

еще на поверхности. Он учил нас понимать самое скрытое, тайну из тайн. И тогда перед вашим внутренним взором предстала жизнь, более реальная, чем случайная конкретность. Это открытие Станиславского стало для сцены самым главным.

Это был вызов надолго укоренившимся законам старой сцены. Таково было требование нашего века.

К сожалению, на некоторых сценах до сих пор встречаются XX век и XVIII.

Второе открытие К. С. Станиславского, как плод многих лет исканий, — его утверждение театра переживания и ремесленничества. Очень важно поднять на сцене с новой силой переживание на сцене, ибо «ледниковый период» представления внешне него техницизма наступает уже на многих европейских сценах, оледенив живую, горячую кровь и заменив творческое наращивание «подделкой» под него.

Станиславский создал свою школу. Она дает простор для любого творческого направления: к ней может приобщиться каждый художник любого искусства, любого течения. Она совсем не зовет к послушанию какому-либо одному театру.

В искусстве могут встретиться два противоположных мнения. Одно из них, скажем, будет говорить, что «точность изображения предмета со всеми жизненными подробностями является настоящей правдой в искусстве», другое утверждать, что «точность воспроизведения предметов реального мира глушит идею, а потому не есть правда в искусстве». Мнения могут быть разными, но в том или другом случае всегда может быть незаменимо важной и нужной школа Станиславского.

Те, кто утверждает, что эта школа диктует принятие только одного понимания природы театра, ограничивает радиус действия школы и обрекает ее на узость.

Школа Станиславского, как в фокусе, отражает в себе самые сильные основы искусства актера и работы режиссера с актером и драматургом. Это громадно.

Величайшая заслуга этого открытия принадлежит также Станиславскому.

Ты можешь видеть театр по-другому, строить свой спектакль совсем иначе, чем это делает МХАТ, ты можешь даже спорить с ним, но тебе не только не помешает, но всячески поможет поднять культуру

туру игры актера школа Станиславского. Это для всех театров всего мира.

Величайший из русских режиссеров подынял на самую большую высоту значение искусства актера, и путь к этому искусству проложил через внутреннюю правду и глубину, а это приводит к бесчисленному множеству выражений.

С ростом значения школы Станиславского не уменьшается, а увеличивается возможность обогащения ею различных творческих направлений.

Это обстоятельство бесконечно важно для гигантского многообразия нашего искусства.

Он убедил всех, что чувство красоты органически связано с чувством глубины.

Еще: он завещал бережно и терпеливо относиться к пошедшим разными творческими дорогами своим друзьям и воспитанникам.

Он знал: самое ценное для художника — это свои шаги, свой голос, свои глаза, свое дыхание, своя особая индивидуальность (когда она есть) и свои задачи. Кто обладал этим, был до конца уважаем Константином Сергеевичем. Так, до конца он был необычайно внимателен к Вс. Эм. Мейерхольду. Он понимал все огромное значение его для театра. Всегда радостно он принимал самое неожиданное у Евг. Вахтангова. Свободно, находя, совершенствуя и открывая во всей неожиданности себя, росли и учились у него ставшие режиссерами Николай Хмелев, Алексей Дикий, Юрий Завадский, Михаил Кедров, Виктор Станицын, Рубен Симонов, Борис Ливанов, Иван Берсенев и многие, многие другие. Он в совершенстве знал секреты воспитания, особенно уважал тех, кто был «непослушен» ему.

Он великолепно знал могучую силу коллектива, но он также понимал значение для театра ведущей энергической природы, ставшей вдохновенные задачи к объединяющей под своим крылом стремления служить высоким идеалам. Так возникли многие театры. Пример этому дал он.

Он знал, что самое важное для актера — не только его талант, но и его труд, знание, профессионализм, мастерство. Тогда он мог стать прекрасно правдивым, волшебным естественным, глубоким, мыслящим, поэтичным, ищущим.

Он ненавидел штампы, трафаретность,

копнизм, серость, когда глубокое делают плоским, широкое — узким, многообразие — стрижкой под гребенку, когда нет волнующей жизни, когда дуреют от дидактизма, когда превращают индивидуальность в безличность, подвижничество — в службу.

Театр был для него храм, в котором надо учиться человечности, бескорыстию, самоотверженности, чистоте взглядов и чувств, благородству отношения к искусству, к труду. Всю мощь, все вдохновение, всю силу он видел в Народе. С первого своего шага он определил свой театр как общедоступный.

Самое главное для него в творчестве — это сверх-сверхзадача.

Станиславский велик во всем.

Никита Подгорный

О Станиславском я слышал много интересного, занимательного, удивительного. Слышал от отца, артиста Малого театра, от дяди, мхатовца, от учителя своего Л. А. Волкова, от других. Читал о нем. Я могу теперь представить себе его облик, привычки, странности, разобраться в определениях системы и выстроить действенную линию роли.

Я слышал, что какой-то комментатор написал об одном томе «Капитала» восемь (или десять) толстых книг. Он, верно, сделал хорошее дело. Но лучше читать слова самого Маркса. Тогда встречаешься с ним лично.

Как ни странно, у меня были личные встречи со Станиславским.

Когда я получаю роль, ту, от которой дрожат руки и хочется скорее прийти домой и сесть где-нибудь в уголке. Когда я начинаю атаковать ее со всех сторон, когда в сердце закрадывается страх: вдруг не выйдет, — разве я не встречаюсь в такие минуты со Станиславским? Простое творческое волнение? Да, для меня это и есть Станиславский. Творческие муки, беспокойство и неуспокоенность. И еще — встреча с настоящим искусством. Я недавно слышал

«Евгения Онегина» в театре его имени. Там Татьяна не выходила на авансцену со своим письмом в полном согласии с нечуткой к жизни оперной традицией — там она ни на секунду не отрывалась от жизненной правды, пела, вцепившись влажными пальцами в горячую девичью подушку. Это и было встречей со Станиславским. Когда встречаешься с ним — лучше учишься узнавать его в сегодняшнем дне. Тогда чувствуешь на себе большую ответственность и еще злее тратишь силы, чтобы не уронить — и если повезет — внести что-то свое в его дело. Потому-то я всей душой за личные встречи с великим учителем правды и неуспокоенности — Станиславским.

Борис Покровский

Станиславский вернул опере — оперу.

Он не был «стыдлив» и не переименовывал оперу в музыкальную драму. Он был прозорлив и принципиален, назвав оперу оперой, отобрав своей деятельностью у обывателя то представление об опере, которое сложилось у него за многие годы. Опера есть музыка, — говорили одни, пение, — говорили другие. Опера — это что-то... помпезно-красивое. И, наконец, опера есть нечто смешное и недостойное, вампукистое и отжившее. Иные «гурманы» готовы оперу сделать синонимом глупости, безвкусицы и пошлости. Уж больно хорошо удаются на нее карикатуры и пародии!

За всем этим хаосом мнений забыли, что опера есть самостоятельное искусство, поскольку оно скрестило музыку и драму, и в то же время в отдельности тождественна и Мельпомене и Евтерпе. В спорах об опере забыли о первоначальном значении самого слова опера.

Сколько проклятий и насмешек было направлено в адрес Станиславского со стороны «защитников жанра». Подобно тому как целое поколение заблудившихся «уче-

ников Станиславского» в драматическом театре забыли о технике жеста, красиво-голосо, грации, стали «копаться в себе», «распахивать свое нутро», в опере обыватели представили себе (и уверовали в это — ведь это легче легкого!), что Станиславский учит «много играть» (читай — двигаться по сцене) и плохо петь, что он мешает «слушать музыку». Они «упустили», что Станиславский был образованнейшим музыкантом, что он даже был одним из директоров Русского музыкального общества и Консерватории (как ни скромно оценивал он сам себя на этом поприще), что он был певцом, что он выступал в оперетте.

Мимо них прошла и суть учения Станиславского, которое смахнуло нарост с оперы, и то, что это было не только его художественной программой, но прямым гражданским ответом на веяния нового времени. «Наше «сейчас» ищет в искусстве направляющего ключа к жизни, как наше «вчера» искало в нем только развлекающих зрелищ», — говорил он в Большом театре вскоре после Октября.

«Ключ к жизни» — великая миссия оперного спектакля — куда потруднее и поважнее верхней ноты с бесконечным ферматом помпезно-шикарных декораций или эффектных режиссерских ухищрений.

«Сверхзадача» деятельности Станиславского в оперном искусстве была не так уж легким делом. Специфические законы искусства музыки и театра так различны, что найти фокус их взаимопроникновения — дело не легкое. И, скажем прямо, нет ничего более вредного для пропаганды принципов Станиславского в опере, чем фетишизация всего практически сделанного.

Сейчас в среде оперных работников критиков имя Станиславского произносится с уважением, им кланутся, иные прикрывают его именем свою немощь, пользуются его цитатами, как костылями, но или по незнанию, или, что еще хуже, во внутренней убежденности — часто игнорируют многое из того, что должно стать законом, азбучной истиной. Как будто и не было Станиславского или был где-то там во МХАТ... Но не признавать его нельзя, возражать ему не принято.

А ведь шару, который толкнул Станиславский, катиться дальше, ибо это веяние времени, и назад дороги нет. Опера — больше и больше раскрывает свою истину.

драматическом
деста, красивом
ться в себе»,
опере обывате-
рвали в это —
Станиславский
— двигаться по
и мешает «слу-
ди», что Стани-
йшим музыкан-
и из директоров
ества и Консер-
ценивал он сам
он был певцом,
е.

учения Стани-
о нарост с опе-
олько его худо-
прямым граж-
и нового време-
в искусстве на-
зни, как наше
ько развлекаю-
в Большом те-

миссия опер-
уднее и поваж-
ечным фермато,
аций или эф-
щрений.

сти Станислав-
была не таким
ические законы
так различны,
роникновения —
прямо, нет ни
опаганды прин-
ере, чем фети-
сделанного им.
работников в
ого произносит-
тся, иные при-
нemoщ, поль-
остылями, но —
еще хуже, по-
— часто игнори-
должно стать за-
Как будто и не
был где-то там,
ать его нельзя.

толкнул Стани-
ибо это веле-
и нет. Опера все
ет свою истин-

ую действенную природу. И если посвя-
тить себя работе в этой сфере, то надо всем
существом почувствовать, что то единст-
венно верное и возможное, что есть «сегод-
ня» и «завтра» оперного искусства, предоп-
ределено Станиславским.

Борис Равенских

Я считаю учеником Мейерхольда.
Можно ли спрашивать ученика
одного художника, по преданию,
враждовавшего с другим художником, о его
отношении к этому последнему? Не будет ли
тут какого сенсационного заявления?

Нет, сенсации не будет. Станиславский
для меня — великая фигура в искусстве.
Мне довелось работать в театре имени
Мейерхольда в славные и трудные годы —
с 35-го по 37-й. «Пиковая дама», чеховские
задали, «Горе уму», «Наташа», «Как за-
калялась сталь»... Я видел разницу между
их устремлениями, но с удивлением замечал
и то, что роднило двух гениев. Я уверен:
«Лес» и «Горячее сердце» сделаны худож-
никами, стоявшими на одних художествен-
ных позициях. Я был потрясен, когда, при-
сутствуя на репетициях «Кармен» в оперной
студии Станиславского, увидел, как в его
экспрессивной, быстрой манере воскресают
для меня черты моего учителя. И, конечно,
исповедуя искусство Мейерхольда, я не мог
не проникнуться восхищением к режиссер-
скому дару Станиславского, так полно рас-
крывшемуся для меня в «Женитьбе Фига-
ро», «Горячем сердце», чеховских постанов-
ках. Всеволод Эмильевич сам необыкновен-
но ценил его и требовал того же отношения
от всех нас. «Я говорю о нем стоя» — вот
его слова!

Пришло трудное время. Закрыли театр
имени Мейерхольда. Появились грубые
статьи в адрес большого художника. Писа-
ли и те, кто сейчас старается не вспоминать
об этом, некоторые из них даже стоят у кор-

мила нашего театра. Отказались писать
Ильинский, Яхонтов, Щукин... Сгущались
тучи. В такой обстановке Станиславский
позвонил Мейерхольду. У телефона была
отводная трубка. Я спросил разрешения по-
слушать разговор двух гениев. Я услышал
бас Станиславского, человека, с которым
у Мейерхольда было столько столкновений,
спешно занесенного историей в число его
записных врагов. Я слышал его большой
благородный голос в тот момент, когда над
головой Мейерхольда блеснул меч — и по-
трясаясь мужеству Станиславского, его
мудрости, честности его, чистоте человека
и художника... А Мейерхольд сидел передо
мною, и я видел, как он волновался, как он
был счастлив в тот (такой трагический!)
момент.

Потом восемь лет я работал в драмати-
ческой студии Станиславского. Тогда я уз-
нал его «изнутри» — его учение, его метод.
Этим я обязан его верному ученику —
М. Н. Кедрову. Многому ли я научился —
зрителю легче судить об этом, но две ве-
щи, два качества плотно вошли во все, что
я делаю на театре. Станиславский научил
меня пробиваться к сердцу человека, обра-
щать внимание на раскрытие его души. Без
него все мы были бы безоружны в работе с
актером. Он научил меня и свободе и лег-
ке спектакля, искусству озорничать, научил,
если надо, быть буйным художником. По
этому-то мне ближе других его спектаклей
«Горячее сердце».

Я многим обязан ему и в конкретных
своих достижениях. Если бы я не встретил-
ся с его искусством, я не поставил бы
«Власть тьмы», которую Мейерхольд ири-
нически называл «Ванька в ночном». Я ис-
кренне завидую тем из наших режиссеров,
кому довелось присутствовать на спектак-
лях и репетициях Станиславского и ис-
пользовать увиденное в своих работах.
У меня такой возможности, к сожалению,
не было. Но, читая режиссерский экземпляр
«Власти тьмы», я лишний раз почувствовал
Станиславского-режиссера. И стало мне
жаль, что нет до сих пор серьезной работы,
освещающей это его необыкновенное искус-
ство. (Это — вам, теоретики-станиславов-
цы). А ведь есть что раскрыть, о чем рас-
сказать. Ведь фигура потрясающе динамич-
ная. Это роднит его с Мейерхольдом. От
него отлетали ученики — тот же Мейер-
хольд, Вахтангов, Дикий, Кедров и каждый

что-то брал от него. А он шел вперед и — экспериментировал. И его наследство — оно тоже не может стоять на месте, сдаваться в архив. Тем горше, что у его прямых учеников-практиков сегодня нет потребности в студийной работе, в опыте, в художественном риске. У него всегда была такая необходимость. И несмотря на это, на всю свою чуткость к новому, к тому, что происходит рядом, он всегда оставался русским — идеями своими, общим настроением, художественными своими правилами. Этим он и дорог мне. Он научил меня не клонить голову перед разнообразными «нео», «муу» и «мяу». Научил не изменять русской земле. Потому-то для меня одинаково звучат слова — Станиславский и Россия.

Людвиг Ренэ

В словарь мирового театра прочно вошли понятия: «магическое если бы», «предлагаемые обстоятельства», «сквозное действие», «сверхзадача» и другие.

Независимо от национальных традиций, человек театра не может не восхищаться глубиной и богатством творческой мысли, заключенной в гениальных трудах великого русского артиста, реформатора сценического искусства.

Начиная свою режиссерскую деятельность в школе-студии Леона Шиллера, я старался сочетать указания моего учителя с методологией и учением К. С. Станиславского. Система Станиславского очень помогла мне в начальных стадиях работы с актерами; пользуясь его методом, я находил нужный язык с мастерами нашей сцены. Когда много лет спустя я столкнулся с драматургией, требующей иных средств актерской выразительности (Брехт, Дюрренматт и другие), оказалось, что система Станиславского не замыкается в рамках одного стиля. Применяемая как метод, а

не как догма, она дает режиссерам большую гибкость в руководстве актерами.

К. С. Станиславский всегда боролся с рутинной и косностью, ему были глубоко чужды застывшие эстетические каноны.

Страстность, художественный вкус и глубокая идейность К. С. Станиславского помогают нам в тяжелые минуты сомнений в трудной борьбе с банальностью мещанского, безыдейного искусства.

Варшава

Кристина Скушанка

Оценивая театральное наследие Константина Станиславского, с моей точки зрения, следует различать: с одной стороны, созданный им театр, ставший уже достоянием истории, и с другой — совокупность взглядов и наблюдений, сведенных в систему, которая может быть использована для разрешения проблем, стоящих перед современным театральным искусством.

Станиславский был великим передовым художником своего времени. Деятельность его революционна. Он развенчивал и разрушал закостеневшие традиции, по-новому взглянул на человека и мир. Его «психологический театр» явился кульминационным пунктом в процессе великого реалистического обновления сценического искусства. В историю театра Станиславский вписал одну из прекраснейших глав. Эта глава сочетается вместе со временем, которое породило художника и которому он служил. Наследие Станиславского на последующее поколение продолжается.

Наиболее значительным в наследии Станиславского я считаю:

— творческую активность в формировании вкуса зрителей, воспитание у них новых идейных и художественных критериев;

— страстные поиски новых средств художественной выразительности в борьбе против устаревшей, но живучей исполнительской манеры;

режиссерам больше актерами. Когда боролся с ними, были глубоко эстетские каноны. Чуждый вкус и глумление над Станиславского по поводу сомнений и неуверенностью мещанства.

Варшава

Шушанка

Наследие Станиславского, с которым следует разбираться, созданный им театр истории, и его взгляды и наблюдения, которая может разрешиться в современном театре.

Великим передовым театром. Деятельность Станиславского и его влияния, по-новому переосмысленный мир. Его «психологическая кульминация» великого реалистического искусства Станиславского вписана в эту главу канона, которое порождено им. На последующие

в наследии Станиславского

в формировании у них новых критериев художественных средств в борьбе против исполнительской

— требование постоянно совершенствовать мастерство в противовес соблазнительной «теории таланта»;

— утверждение ведущей роли режиссуры и коллективности труда;

— высокие этические требования к коллективу театра;

— высокие требования к актерской технике как к необходимой предпосылке для успешного создания образа и плодотворной работы режиссера с актером.

Подвиг художника, в огромной степени способствовавшего уяснению роли современного ему театра и стоящих перед ним задач, вызывает у меня чувство искреннего восхищения.

С тем большей горечью думаю я о канонизации «системы Станиславского». Канонизация любых эстетических взглядов, возведение их в ранг непреложного закона вообще противна творческой природе искусства. Каждая эпоха ищет свои средства художественной выразительности. Правда, не всегда успешно. Каждый художник имеет право на собственные эстетические взгляды. Кстати сказать, сейчас возникает тенденция канонизировать эпический театр Брехта. Попытки такого рода, по моему глубокому убеждению, могут лишь помешать непосредственному восприятию искусства большого мастера. Эпигоны всегда компрометировали мастеров.

Отвергая существовавшие в его время театральные условности как «насилие над природой человека», Станиславский оставил за собой право на такую условность, которая, по его мнению, наилучшим образом выражала сущность эпохи. Этой условностью явилась естественность и искренность переживания на сцене.

Теоретически у Станиславского получается, что искусство начинается там, где кончается условность. Между тем вся его деятельность была направлена на создание условности — системы приемов художественной выразительности, благодаря которым наилучшим образом достигается взаимопонимание между людьми на сцене.

История искусства, с моей точки зрения, нечто иное, как поиски новых художественных средств для выражения меняющихся понятий. Искусство, которое довольствуется тем, что уже было найдено, становится балластом. Думаю, что, ограничиваясь сегодня только тем комплексом художественных

средств, которые предлагаются «системой», не развивая их дальше, мы не сможем сколько-нибудь полно выразить наше время.

У театра всегда было три лица: он забавлял зрителей, волновал их или располагал к размышлению. В разное время каждое из этих лиц выявлялось в разной степени. Наша действительность способствует проявлению театра-мыслителя. Для человека наступают пора неутомимых поисков места в заново открытом мире. Время настоятельно требует интеграции, нового интеллектуального романтизма и художественного синтеза.

Каким будет театральное искусство? Достаточно ли мы подготовлены к его созданию?

Думаю, что, если мы сумеем достигнуть такой нравственной высоты в искусстве, на которую в свое время поднялся Станиславский, окажемся способными на подвиг такой общественной значимости, пример которого он явил, отважно ринемся на поиски новых средств выражения действительности, мы отдадим наивысшую дань уважения Артисту в столетнюю годовщину его рождения. И именно это будет живым свидетельством его непреходящего величия.

Новая Гута

Георгий Товстоногов

Я родился так поздно, что не успел стать его учеником. Я учился на спектаклях, поставленных Константином Сергеевичем, учился, глядя на воспитанных им артистов, учился у тех, кого он научил и в кого верил. Тысячи фактов, а еще больше легенд о том, как Станиславский шутил или гневался, сделали для меня этого великого человека близким, знакомым, родным. Вот почему мне кажется, что я знаю Станиславского давным-давно.

Я видел Станиславского-артиста, когда еще не мечтал о театре. Считанные разы я видел его, когда был студентом, и лишь однажды, вместе с небольшой группой молодых режиссеров, имел счастье быть у него в гостях и беседовать с ним. Это было

незадолго до его смерти. Но удивительное дело! Всю свою сознательную жизнь Станиславский был со мной рядом. Мне кажется, что я познакомился с ним задолго до фактического знакомства, а продолжается оно по сей день. Вот уже более тридцати лет я мысленно беседую с ним, советуюсь, задаю бесчисленные вопросы. Тридцать лет я чувствую на себе его укоризненный или ободряющий взгляд. Все эти годы я учился его понимать. Мне кажется, что и он отлично понимает меня. Понимает, в чем я слаб, где неточен, понимает причину моих ошибок. Я не раз представлял себе Станиславского, смотрящего поставленные мной спектакли. Представлял, что бы он сказал, побывав на моей репетиции.

Не могу сказать, что беседы с Константином Сергеевичем всегда были мне приятны. Часто мне попадало от него по первое число. Никогда мне не удавалось обмануть его. Все он видел, все замечал. Не раз он сочувствовал мне и подбадривал. Изредка одобрял, а однажды похвалил. Может быть, по доброте души.

Документы утверждают, что Станиславский умер. Возможно, для кого-то это так. Но не для меня. Он частенько захаживает на репетиции, спектакли и к своим коллегам, беседует, поругивает, поздравляет. Нас, продолжающих по сей день учиться у Станиславского, не так уж мало. У нашего учителя появились новые ученики, которых он не знал при жизни. Кое с кем из старых учеников он в ссоре. Спектакли Константин Сергеевич уже не ставит, но не раз я видел блестящие его имени в спектаклях и образах, созданных моими современниками. Он великолепно умеет незаметно подсказать и даже показать.

Константина Сергеевича, каким он был, помнят многие. Константина Сергеевича, каким он стал, по-моему, знают далеко не все. Но, наверное, есть счастливцев, знающих, каким он будет.

Я отнюдь не уверен, что знаю нынешнего Станиславского лучше других, но, поскольку с ним прожита вся моя творческая жизнь, я рискую поделиться некоторыми мыслями о «своем» Станиславском.

Молодые люди почему-то представляют себе Станиславского таким величественным «правильным» старцем, ученым от искусства. Какой это вздор! Мой Станиславский удивительно горячий, пылкий, увле-

кающийся человек. Он неистощимый задумщик и озорник. Он ужасный хитрец. В гневе он страшен. Но что меня просто потрясает, это его мужество и храбрость. Ведь это же надо придумать! Получив мировую славу, он написал книгу «Моя жизнь в искусстве», в которой тщательно и сурово перечислил и проанализировал все свои ошибки. А не победы. Ну кто сейчас так рискнет? Прожив три четверти века, открыв новую главу истории мирового театра, воспитав плеяду изумительных артистов и наконец, создав знаменитую систему, он в старости лет пришел к выводу, что все сделанное им за полвека совсем не итог, только начало пути. И, уже отягощенный болезнями и годами, он набрал учеников и начал все сызнова.

Да, Станиславский — высокий образец человека, вечно ищущего, никогда не останавливающегося, беспрестанно движущегося вперед.

Искусство Станиславского — удивительный сплав мудрости и лукавого юмора, ошеломляющего фейерверка фантазии и классической гармонии, страсти и задушевности. Он умеет одинаково виртуозно играть и на литаврах, и на тончайших струнах человеческой души. Он в совершенстве владеет таким русским языком, который понимают самые разные люди на земле. Его любовь к людям, вера в творческие силы народа соединилась с гневным протестом против всего темного, низменного, уродливого. Он любил, знал, верил в свой народ и всегда говорил ему правду.

Время, к счастью, не делает Станиславского менее терпимым ко всяческой неправде.

В пылу работы или в полемическом задоре я иногда могу излишне резко и, может быть, даже грубо одернуть, сказать сделать что-то. Но не припоминаю, чтобы мне попадало от Станиславского за это. Зато я хорошо помню, как он не прощал мне всяческое «дипломатничанье», компромиссы. Мой Станиславский прежде всего не прощал ничего самому себе. Он не придумывал себе оправданий, не беспокоился о своем авторитете. Без сожаления он расставался с тем, что когда-то считал дорогим, если находил более дорогое.

Кто-то пустил слух, что Станиславский не любил или не ценил, или даже не понимал значение формы в искусстве. Как ма-

неистощимый вы-
жасный хитрец
что меня просто
ство и храбрость
ать! Получив ми-
нигу «Моя жизнь
щательно и суро-
визировал все свои
у кто сейчас так
ерти века, открыв
ового театра, вос-
ных артистов и
ую систему, он на-
воду, что все сде-
овсем не итог, а
уже отягощенный
абрал учеников и
высокий образец
никогда не успо-
нно движущегося
кого — удивитель-
лукавого юмора
ерка фантазии и
страсти и задум-
аково виртуозно
и на тончайших
уши. Он в совершен-
русским языком
е разные люди на-
ям, вера в творче-
нилась с гневным
темного, низменно-
ил. знал, верил и
орил ему правду
делает Станислав-
ко всяческой не-
полемиическом за-
ишне резко и, мо-
одернуть, сказать
рипоминаю, чтобы
славского за это
как он не проща-
тничанье», компро-
й прежде всего в
себе. Он не приду-
не беспокоился
ожаления он ра-
да-то считал доро-
е дорогое.
что Станиславский
вли даже не пони-
искусстве. Как ма-

жет повернуться язык говорить это про
создателя «Горячего сердца», «Женитьбы
Фигаро» и многих других шедевров.

Кто-то пустил слух, что Станиславский
был сухим и строгим в искусстве. Чуть ли
не пуританином и аскетом. Это Станислав-
ский! Станиславский, который в «Хозяйке
гостиницы» довел кавалера Риппафратта
до того, что тот выдрал у нахальных Ор-
тезины и Деяниры нижние юбки!

Кто-то упорно распространяет легенды о
Станиславском рационалисте и аналитике.
А Станиславский в пылу увлечения выбе-
жал на сцену и стал показывать живой
лошади, как надо отмахиваться от жужжа-
щих шмелей и оводов.

Станиславский обыкновенный гений и
необыкновенный человек. Человек! А не
святой апостол. Ему были свойственны и
слабости. Он даже бывал несправедлив.
Накричит не за дело. И не на того. Часто
болел ангиной. В молодости был модни-
ком...

Свою знаменитую систему он прежде
всего создал для себя. Довольно долго он
считал себя плохим артистом. Очень не-
скоро он решил, что система может приго-
диться и другим.

Сейчас система Станиславского принад-
лежит всем. Некогда ее пытались насаж-
дать силой, приказом. Очевидно, поэтому и
ранее, да и сейчас, не вдумываясь в смысл
открытых Станиславским законов природы
творчества, кое-кто окрестил систему сво-
ими правилами и бюрократической инструк-
цией. Популяризаторы и невежды не поня-
ли, что по самому своему духу система
отвергает все правила. Система не закрепо-
чивает художника в какие-то рамки. Напро-
тив, она раскрепощает его силы, открыва-
ет ему дорогу в большой мир. Каждый дол-
жен открыть эту систему в себе самом. Си-
стема — верность природе. Как и природа,
она движется, изменяется, живет. Систе-
ма — бунт против догматизма. Каким же
смыслом надо быть, чтобы понимать ее
догматически!

Система принадлежит всем. Все клянут
ее в верности. Но играют и ставят спек-
такли, как учил Станиславский, далеко не
все.

Молодые и не очень молодые интеллек-
туальные стилисты от искусства обвинили
Станиславского в скуке, серости, унылом
реализме многих современных спектаклей.

Спорить с ними противно. Про них уже од-
нажды хорошо сказал Иван Андреевич
Крылов. «Свинья под дубом вековым, наев-
шись желудей до сыта, до отвала...» и т. д.
Можно ли лучше сказать о тех, кто поль-
зуется плодами учения Станиславского, не
задумываясь о том, кто их вырастил...

В памятные всем нам времена была да-
на команда: «Равнение на Станиславско-
го». Но равняться надо было на Станислав-
ского, идущего вперед, а стали равняться
на Станиславского с книжной полки. Стан-
иславский давно ушел вперед, а те, кто
построился под Станиславского, продолжа-
ют топтаться на месте. Нынче надо бы
дать команду: «Вперед за Станиславским!»
И нужны хорошие ноги тем, кто побежит
за стремительно летящим Станиславским
и не потеряет его из виду.

Придя к будущему театру, нас первым
встретит молодой, мудрый и лукаво улы-
бающийся Станиславский.

Он родился и жил для будущего театра,
и памятник ему нужно ставить там. А се-
годня он с нами. Только он впереди.

Ленинград

Сибил Торндайк

Станиславский оказал огромное
влияние на театр во всем мире —
в Америке, в Англии, на конти-
ненте, в далекой Австралии и Новой Зе-
ландии. По-моему, главное в его учении —
требование искренней трактовки пьесы,
когда правде отдается предпочтение пер-
ед показной театральностью. В Америке
Станиславского считают богом театра;
почти так же и у нас. Для меня его первая
книга явилась колоссальным стимулом
творчества.

Интересно, что многие последователи
Станиславского в странах, говорящих на
английском языке, полагают, будто он пре-
зирал технику актерского искусства. На
самом деле он просто писал для русских
актеров, которые славятся своим блестя-

ки — сложный процесс. Революция — карнавал. Поднятие на первую веха на независимости. Стоять в стороне от деятельности революционной революции вклад в дело континента.

имеет великие успехи. Как создавать искусство значит заранее заданы рамками «чернокожих». Как впитать все, что в гением Челомежелтого...

ого, его открытые эстетники, актеры сценического интернационала. С. Станиславский национальных театры Африки. В этих театрах является предтечей театр становитской трибуной передовых

Станиславского трудно соблюдать убедительность в реальную обстановку. В Европе театр насчитывает, утрачена традиция представлений же театре «ть» в буквальном смысле не надевают царей, костюмы Чехова. Они от скетчей о Гана), от оперы «Кинг ансамблей мы г вперед. Ученое применение его

в социалистических странах послужат для нас образцом.

Учение Станиславского является всеобщим также и потому, что оно основано на реалистическом изображении жизни. Славу К. С. Станиславскому и его театру принесли те пьесы, в которых рассказывалось о реальных героях, о невыдуманных проблемах. Пока на наших сценах не будут отображены бои, сомнения и трудности сегодняшней Африки, пока не выйдут на подвосточки сапожники и ювелиры, студенты и рабочие, кочевники и земледельцы Африки, наш театр не сможет сыграть ту роль, которая ему предназначена.

Не секрет, что молодые театральные работники Африки в основном получили свое образование в странах Запада. В капиталистическом мире и по сей день пользуется определенным успехом и низкопробное, бульварное «искусство». Достаточно вспомнить американские телевизионные фильмы, сделанные на основе спектаклей бродвейских театров и показанные в Африке! Вместе с ложью, порнографией в наши страны проникает и другая сторона западной культуры — модные эстетические теории и философские взгляды, нередко выраженные западными режиссерами и актерами в оригинальной и необычной форме. Реализм театрального искусства, реализм К. С. Станиславского противостоит всем антигуманным, расистским и националистическим воззрениям.

Значение учения Станиславского выходит за рамки театра России. Реализм Станиславского служит демократическому искусству в любой стране.

Мы не касались здесь деталей учения Станиславского. Они изложены в его трудах и в трудах его учеников. Реалистический театр, откликающийся на важнейшие вопросы современности, театр энтузиастов и мечтателей, театр гуманизма и человечности — вот идеал, к которому мы, африканцы, должны стремиться.

Именно в таком театре и мечтал Константин Станиславский, мудрец и гениальный актер, в стране, которая отделена от Африки тысячами километров и которая становится все ближе и понятнее нам.

Каир

Хайну Хелльмих

Я позволю себе ответить на Ваши вопросы в форме воображаемого интервью с К. С. Станиславским.

Мы. В день столетней годовщины со дня Вашего рождения мы, Ваши ученики и последователи в ГДР, спрашиваем себя: как применили бы и развили Вы сегодня в наших национальных условиях открытые вами законы творческой природы актера?

Станиславский. Я выступил бы против каждого, кто превращает в догму отдельные положения, которые я разрабатывал. Поставил бы под сомнение любую из моих прежних находок; не для того, чтобы отбросить ее, а чтобы проверить: остается ли она в силе сейчас, при существующих предлагаемых обстоятельствах.

Мы. А если бы мы пришли к решениям, отличным от тех, к которым могли бы прийти вы?

Станиславский. Если с их помощью вы лучше постигли бы сущность актерского труда, я поздравил бы вас от всей души.

Мы. Пока мы еще слишком мало знаем, чтобы в достаточной мере использовать ваш опыт. В повседневной практике мы применяем его бессознательно и, главное, разобщенно. То один, то другой художник пытается что-то делать в этом направлении, но где творческий коллектив, который весь целиком использовал бы этот опыт?

Станиславский. Думаю, что лучше всего пользоваться системой в школе, воспитывая будущих актеров. Работать же над пьесой так, как работал я, имея дело с актерами, воспитанными по-разному, значительно труднее.

Мы. Не таит ли в себе ваше требование быть правдивым на сцене опасность натуралистического показа жизни?

Станиславский. Да, конечно, если вы будете добиваться не правды, а внешне-го правдоподобия. Временами это случалось и со мной. Внешнее правдоподобие, если оно не подкреплено внутренней правдой, — мертво. Смысл сценического искусства заключается в том, чтобы показать духовную жизнь человека, сделать ее понятной зрителям. Все средства художественной выразительности следует подчинить этой цели.

Правдивым спектакль будет лишь в том случае, если режиссер, театральный художник и актеры отнесутся к пьесе как люди, принадлежащие к определенному времени, независимо от того, происходит действие пьесы в наши дни или в далеком прошлом. Только тогда, когда правда пьесы проникнет в сердце публики и вызовет отклик в зале, вы сможете сказать, что создали что-то ценное в искусстве.

Берлин

Фрэнк Харди

В современном театре Станиславский занимает почетнейшее место. Его влияние ощущает сегодняшний театр не только в России, но и во всем мире. О его системе написано много и им самим и театральными деятелями разных стран.

Когда я начал серьезно работать для театра, влияние Станиславского и его продолжателей в Австралии было очень велико. Моя первая пьеса «Черные алмазы», в которой я сам играл главную роль, была поставлена в Сиднее, в Новом театре; в то время дух Станиславского витал над каждым из нас. Позже, познакомившись с театром поближе, я стал относиться к Станиславскому и его системе с несколько меньшим энтузиазмом. Сейчас я думаю, что к Станиславскому надо относиться с учетом исторической перспективы, избегая возведения в догму его принципов.

Театральное искусство Станиславского родилось в России накануне буржуазно-демократической революции и совершенствовалось после Октябрьской революции, которая привела к власти рабочих. Он был великий гуманист и реалист в театре.

В его теории нам особенно интересны два момента: то, что он считал, что актер, перевоплощаясь в образ, должен отречься от себя, и то, что публику надо заставить жить идеями спектакля. Я ни на минуту

не допускаю, что эти принципы могут быть неверны, но они не единственно возможные в театральном искусстве. Бертольт Брехт создал замечательный театр современности, руководствуясь противоположными принципами.

Станиславский прежде всего мыслитель-творец. Воздавая должное этому великому художнику и великому человеку, оказавшему столь огромное влияние на театр всего мира, надо относиться к театру творчески, так, как относился он.

Сидней

Вили Цанков

Время — самый строгий судья ценностей, созданных человеком. Чем дальше время отделяет нас от Станиславского, тем больше мы ощущаем его роль и значение. Станиславский превратил театр в высокий поэтический и общественный фактор, придал ему значимость, которой он не имел раньше и которая остается для нас недостижимым идеалом и сейчас.

Духовное обаяние, которым отмечена деятельность Станиславского, оказало и оказывает на искусство влияние, как ни одно театральное явление в мире. Святая вера Станиславского в свои идеалы до сих пор остается совершеннейшим образцом отношения к искусству.

Бесспорно, эстетические взгляды Станиславского носят конкретно-исторический характер, и было бы преувеличением считать их средством для решения всех проблем в современном театре. Но бесспорно и другое. Станиславский вооружил мировой театр новой логикой, профессиональным, научным мышлением, открыл путь, который привел современное театральное искусство к большим успехам.

Какую роль сыграл Станиславский в моей собственной работе? Ответить на это не так просто. Одно я могу сказать твердо

до. На всем протяжении моей сравнительно недолгой творческой жизни я был за Станиславского или против Станиславского, но всегда со Станиславским. Он научил меня мыслить в искусстве.

София

Петр Шаров

С большой радостью и гордостью отвечаю на вопросы журнала «Театр» о влиянии Станиславского и его системы на развитие мирового театра.

Думаю, что не ошибусь, если скажу, что благодаря страстному пропагандисту и продолжателю системы Ли Страсбергу, из студии которого в Нью-Йорке вышла целая плеяда замечательных артистов театра и кино, благодаря Мише Чехову, который отдал всю жизнь за пределами родины пропаганде искусства своего великого учителя, благодаря многим другим ученикам Константина Сергеевича, живым и умершим, Америка стоит на первом месте в мире по распространению системы. Всем, что было, есть и будет лучшего не только в театре, но и в кинематографе, Америка обязана Станиславскому и его системе!

Книги Станиславского сделались евангелием актеров в самых разных странах. Думаю, что сейчас не найдется молодого актера, который не знал бы его работ, не имел бы его портрета.

Влияние Станиславского на театры огромно. Даже Комеди Франсез, изменяя своим традициям и классическому пафосу, ставит Чехова, Достоевского, Толстого «по Станиславскому». Такие большие, великолепные художники, как Вилар и Барро, создают свои театры под сильным влиянием Станиславского: Барро ставит «Вишневый сад» и «Дядю Ваню» «по Станиславскому». Барсак ставит Чехова. А сколько других театров, борясь со стариками, идут той же трудной дорогой нового

искусства, проторенной Станиславским. Немецкий театр до сих пор не отказывается от рейнгардтовской школы механического, солдатского подчинения режиссеру-диктатору. И все-таки немецкая молодежь приняла систему Станиславского!

Вы спрашиваете, какую роль сыграл Станиславский в моей жизни. Ответить на это просто. Он научил меня творческому самосознанию. Мне почти восемьдесят лет, но я все еще иду путем, указанным мне моим великим учителем. Всего себя я отдал ему. Вдохновенная искра, которую он зарыл в мою душу, не угасла. И я горд тем, что, может быть, и благодаря мне многие молодые актеры Европы знают имя Станиславского.

Рим

Виктор Шкловский

Прежде всего вспомним о том, что значил Московский Художественный театр для людей моего поколения и людей несколько более старших.

В Петербурге был хороший театр с прекрасными актерами, такими, как Варламов, Давыдов, Юрьев, Яковлев. Но приезд Художественного театра для Петербурга был событием. На площади Александринского театра, с одной стороны ограниченной Публичной библиотекой, с другой — изгородью и павильоном Аничкова моста, по широкому и пустынным улицам, окружающим небольшой екатерининский сквер, дежурили за билетами очереди студентов и курсисток.

Билеты продавали днем, но очереди становились с вечера.

На снегу зажигали большие костры, над кострами подымался дым с редкими продолговатыми искрами, а кругом стояла веселая молодежь. Это были добрые очереди людей, занявших место для того, чтобы увидеть неизбежное чудо. Для того, чтобы увидеть чудо, надо было взять билет. Это

стоило веселой, зимней, морозной, бессонной ночи.

С детства до юности помню эти очереди, и кажется мне, что всегда они были зимой.

Какое же чудо сотворил Станиславский в театре?

Театр сам состоит в изменении обычного, он построен на разделении актеров и зрителей, на том, что человек на сцене изображает другого человека и другую жизнь.

Станиславский совершил непрерывное чудо, показавши сам театр изменяющимся.

Его чудо шло рядом с жизнью, иногда впереди жизни, определяя то, что в ней самой еще назревало, но не родилось.

Станиславский — автор многих спектаклей и тысяч репетиций, один из самых театральных режиссеров мира, он человек, утверждающий театральность, ищущий ее законы и в то же время он всегда шел рядом с литературой.

Его театр был театром Чехова, Горького, Толстого, Ибсена. Я продолжу именами современников — театром Всеволода Иванова, Булгакова, Погодина.

Поиски нового выражения были поисками новых сигналов, новой структуры для выражения нового содержания.

Огни на площади перед Александринским театром освещали лица людей, пришедших смотреть на новое и на будущее.

Когда-то великий драматург Гоголь, изучая законы драмы, говорил, что законы эти непреложны. Еще недавно по этим законам творил прекрасную комедию «Плоды просвещения» Лев Толстой, но уже на человеческой памяти жил мировой драматург Чехов, нарушивший непреложность закона и изменивший театр мира.

Во главе этого изменения летела мысль Чехова и Станиславского.

Лев Николаевич не любил пьес Чехова, он очень любил самого Антона Павловича, как сына, почти так, как любил своих братьев (Толстой больше любил своих братьев, чем своих детей). Но, разговаривая с Чеховым, Толстой говорил ему, что шекспировские пьесы плохи, а чеховские еще хуже. Как-то, лежа в постели больным, он обнял Чехова, поцеловал его и

тут же прошептал ему на ухо: «А пьесы у вас плохие».

Значит, он думал о них все время и в Ясной Поляне, и в высокой Гаспре, когда он над синим морем, далеко видном с горы, думал о России, смерти и писал «Хаджи Мурата».

Законы новой драматургии были поняты Станиславским.

Он оставил мелкие натуралистические подробности, которые по смежности должны были давать в театре ощущение жизненности и как бы обновлять сцену, и перешел к глубокому пониманию будто бы незавершенной, будто бы отрывочной чеховской драматургии.

Лев Николаевич начал пьесу «Живой труп», узнав об одном судебном деле: муж, для того чтобы освободить свою жену, оставил на льду Москвы-реки одежду со своим паспортом и попытался жить под чужой фамилией. Узнал об этой истории Лев Николаевич в конце 90-х годов. Его привлекла к драме вращающаяся сцена, которую он видал, спор с Чеховым и попытка передать живой, незаконченный, не театральный диалог. Он пришел в театр, заново преодолевая и литературу и театр.

Редакция за редакцией шли наброски драмы, он вносил в драму то, что любил, то, что было театральным в высоком смысле — старую цыганскую песню, — он изменял развязки, придумывал невероятную обстановку для сцен и в записной книжке марта 1900 года (т. 54, стр. 216) упоминает об университетском анатомическом театре.

В это время уже шла работа над пьесой, которая была начата в январе 1900 года после просмотра пьесы А. П. Чехова «Дядя Ваня» в Художественном театре. Конспект драмы родился сразу, и сразу же началась работа по уточнению материала. Театр, спектакль Станиславского повел за собой, родил великое произведение гениального писателя. Он отказывал предоставить пьесу для постановки, но, проходя мимо книжных лавок, думал о том, что больше всего влиял на людей тогда, когда «...писал без всякой думы о проповеди людям, о пользе, и между тем это, особенно Крейцерово соната, много принесло пользы. Не то ли и с Трупом?»

В 1911 году, после смерти Толстого, на

сцене Художественного театра был поставлен «Живой труп». Роль Маши играла молодая Алиса Коонен.

Пути великого искусства идут рядом с путями великой жизни. Великое театральное вдохновение ведет драматургию, изменяет ее. Самостоятельность и служебность театра, постоянное изменение того, что становится каноном, было и, может быть, будет основой жизни Художественного театра.

Это завещание Станиславского, это помогало Чехову, это помогало Толстому.

Это помогало той молодежи, которая грелась у веселых костров очередей на билеты в Художественный театр.

Семен Штейн

Жа стало время, когда со всей неумолимостью поставлен вопрос: быть или не быть оперному театру.

Быть — значит петь о современном, главном, сегодняшнем; властью музыки проникать в глубины человеческого сердца.

Не быть — значит, потеряв нить современности, превратиться в музей, пусть красивый, ласкающий, иногда даже трогательный и волнующий, но музей; значит смотреть на гениальные классические оперы тусклыми глазами прошлого.

Ничто не стоит на месте. Двигается и опера (хотим мы этого или нет). Ее будущее зависит от того, пойдет ли ее движение по принципам учения К. С. Станиславского или вопреки ему.

Оценка явлений часто зависит от того, с какой точки зрения на них посмотреть. Если мы посмотрим на развитие оперного театра отдельно, оторвав его от других искусств, от уровня общей театральной культуры и от требований сегодняшнего дня, то мы увидим стремительнейшее движение внутри самого жанра, пожалуй, даже большее, чем в других видах искусства.

Оперный театр стал другим. Но стоит только взглянуть на него как на часть всего театрального искусства страны, посмотреть с точки зрения К. С. Станиславского и его понимания возможностей оперы, как сразу обнаружится неутешительная картина. Любой творческий организм чахнет, если он не питается живительными соками современности. Однако современность, победившая в кино (причем, на международном экране), в драматическом театре (достаточно взглянуть хотя бы сухую справку репертуара театральных сезонов), в оперетте («Сильва», «Марица», «Баядера» потеснились, уступив свой бывалый и прочный успех советской пьесе), — в опере до сих пор еще на правах квартирантки. Как правило — одна советская опера в сезон.

Почему многое забыто, отброшено? Смерть оборвала талантливые эксперименты К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Последующее время было крайне неблагоприятным для развития их принципов в опере. Находки великих мастеров не закрепили и не развили. Просчеты и поражения (закономерные при любом творческом эксперименте) канонизировали, возвели в принцип. Нашлись теоретики, пытавшиеся доказать непригодность системы в опере, вообще не понимавшие, что даже поражения Станиславского были матерью успеха, забывавшие слова Константина Сергеевича: «Я свою систему писал с Шалыпина». Отсюда вместо внимательного, доброжелательного изучения — отрицание, ирония, цинизм... Страшная ошибка, за которую расплачивается и еще долгие годы будет расплачиваться оперный театр.

Главное качество оперного артиста — музыкальность — мы понимаем подчас до удивления примитивно: спел верные ноты, выдержал паузы, не разошелся с оркестром, выполнил указания композитора, — значит, музыкален. Но ведь это необходимое ремесло и совсем еще не искусство.

Быть музыкальным по Станиславскому — значит мыслить музыкой (его выражение «ноты-мысли»), схватить мысль композитора в целом, подчинив ей частности; значит разгадать за мертвыми значками, паузами, динамическими указаниями, ритмическим рисунком биение человеческого сердца, его стремления, мечты, характер. И разгаданное воплотить не только вокаль-

но и музыкально, но и пластически. «Оперный артист, — писал Станиславский, — должен быть музыкальным с головы до ног буквально».

Станиславский мечтал о театре живого человека. Театр живого человека — это прежде всего театр живого актера.

Воронеж

Александр Шубин

Туть не покажется странным, что в дни юбилея Станиславского я заговорил о Мейерхольде, даже с него начал. Я много встречался с этим выдающимся человеком, любил его, и для меня, в особенности сейчас, представляется закономерным и символичным, что в последние годы своей большой и немного сумбурной жизни, в период завершения зачастую причудливого и контрастного, но всегда искреннего и целеустремленного пути исканий Мейерхольд пришел к Станиславскому. Круг замкнулся. Почти сорокалетний путь борьбы привел его к глубочайшим и далеко не исчерпанным возможностям реалистического театра.

Нужно по-настоящему понять и оценить закономерность этого взаимного признания. Мейерхольд, изучающий систему Станиславского, и Станиславский, приглашающий Мейерхольда в качестве главного режиссера оперного театра своего имени! Парадокс ли это? Думаю — нет.

Многолетняя борьба, крайности точек зрения практически привели к глубокому взаимопониманию. Режиссерская яркость формы и подчеркнутая реалистическая выпуклость раскрытия «Горячего сердца» и «Свадьбы Фигаро», с одной стороны, и творческая эволюция постановщика «Дамы с камелиями» и «Пиковой дамы» — с другой.

Эта борьба привела к огромным результатам — к созданию спектаклей, которыми гордится история советского театра. В тео-

рии эта борьба привела к созданию системы Станиславского, наиболее современной, наиболее глубокой основы дальнейшего развития искусства театра.

Необходимо тонко изучить, понять путь Мейерхольда, шедшего не в противоположную сторону от Станиславского, как это казалось в пылу борьбы, споров, как это казалось зачастую ему самому, а шедшего к Станиславскому, эпатируя и бунтуя, приближаясь к нему.

Последний период своей жизни Мейерхольд посвятил внимательному изучению системы, и, не сложись так трагически обстоятельства его жизни, я уверен — он бы полностью доказал свою органическую близость учению своего учителя о реалистическом театре. Поняв это, мы поймем, почему из школы Мейерхольда вышла целая плеяда замечательных актеров реалистического театра, перечислять имена которых нет нужды — они его гордость и слава.

Для нас, прошедших пеструю жизнь в разных театрах, с разными коллективами, главное, мне кажется, сохранение основ системы в своей практике. Основы же системы — это логика действия, не вообще, а в данном событии, данном обстоятельстве, это сохранение в актере особенностей характера данного живого человека.

Система не догма, не «полное собрание сочинений», не список указаний. Стоит вспомнить сегодня, как лет десять тому назад мы взволнованно скрестили оружие в дискуссии о методе физических действий. Стоит вспомнить, сколько тогда нелепостей говорилось, а еще хуже, совершалось на сцене и в классе. И так всегда, когда хотят канонизировать какой-либо один метод или прием великого Станиславского, забывая его путь, его практику.

Итак, не забудем слова Станиславского о том, что творит художник, а не метод. Будем радоваться различию художественных концепций, ибо в их различии и столповенностях — залог создания художественных ценностей непреходящего значения, залог побед реалистического театра.

Станиславский победил. Мы должны свидетельствовать, что его система служит непреложным руководством к совершенному действию на сцене любого драматического театра.

Вологда

а к созданию системы
более современно
сновы дальнейшей
ра.

звучить, понять
не в противополо
авского, как это
споров, как
самому, а шедши
ируя и бунтуя, пр

своей жизни Мей
гальному изуче
так трагически
я уверен — он
органическую ба
ителя о реализме
мы пойдем, д
льда вышла п
актеров реализма
ить имена кот
рдость и слава
пеструю жизнь
ными коллектив
сохранение ос
ктике. Основы
ействия, не вооб
данном обсто
в актере особен
ого живого че

«полное собрани
указаний. Ст
лет десять тому
крестили оружи
ических действ
то тогда нелеп
ке, совершалос
всегда, когда
ибо один метод
славского, заб

ова Станиславск
жник, а не м
ичию художест
к различии и ст
ия художествен
о значения, за
атра.
л. Мы должны
го система с
вом к совер
ене любого дра



Барон («Скупой рыцарь»)



Звездинцев («Плоды просвещения»)

Зденек Штепанек

Станиславский проделал грандиозную работу на благо театрального искусства всего мира. Для множества актеров разных стран он и сейчас добрый учитель и советчик.

Мне выпала честь и счастье видеть Станиславского во время гастролей МХАТ в Праге. Эти минуты незабываемы. И я бесконечно благодарен ему за них. Станиславский стал для меня воодушевляющим примером в искусстве, раскрыл мне глаза, научил видеть невидимое. Благодаря ему я нашел путь к постижению бесконечной и загадочной тайны — творчества на сцене.

Для чешских актеров К. С. Станиславский — символ красоты в искусстве, маяк, освещающий путь к совершенству. Слава его памяти!

Прага

Юрий Юровский

Режиссер бился над сценой; ему нужно было, чтобы актриса по ходу действия увидела на сцене что-то необычное, ошеломляющее, поражающее.

Все «манки», предложенные режиссером, были исчерпаны: тут был образ воскресшего из мертвых отца, номер облигации, на ко-

торую выпал выигрыш суммы с тремя полями, знаменитый киноартист — мечта актрисы... Не получалось!

И вдруг:

— Перед вами зеленая лошадь!

Пауза. А затем спокойный голос актрисы:

— Зеленых лошадей не бывает!

— ?..

— Я работаю по методу Станиславского. Он не предусматривает никаких лошадей, тем более зеленых!

Режиссер ахнул.

Об этом случае рассказал коллега на занятиях творческой лаборатории при ВТО под руководством М. Н. Кедрова.

— Вы понимаете, — говорил режиссер. — По методу, говорит, работаю! Не бывает «зеленых лошадей», и баста!

Режиссер волновался.

Кедров внимательно слушал. Мы ждали...

— Творит художник, а не метод! Режиссер и актер тщательно разрабатывают всю партитуру роли, спектакля, все по системе. Отчего порой ничего не получается? Фантазия художника — главное условие творчества. Без этого никакой «метод», никакая «система» не помогут.

— «Зеленых лошадей» не бывает!! — Не слишком ли часто мы слышим эту фразу в различных вариантах? Не забывают ли актеры и режиссеры Станиславского — вдохновенного поэта творчества?

Станиславский — буйный, беспокойный художник! Его энергии, фантазии на сотни веков хватит. Она живет сегодня во взрывчатой силе лучших работ нашего театра! Ведь каждый раз, присутствуя при их рождении, мы возвращаемся к Станиславскому. Мы точно проходим процесс «омоложения», словно пьем из чистого, студеного родника. Это она делает труд наш вдохновенным, красивым!

Астрахань

М. Кнебель

РЯДОМ С НИМ

Леонов говорил, что только к двум явлениям он не может привыкнуть — к солнцу и к Станиславскому. Эти слова могут повторить многие из тех, кому выпало счастье «общаться» гением Станиславского.

74

Я тоже считаю себя счастливой — вся моя жизнь прошла рядом со Станиславским. В детстве — «Синяя птица», потом — незабываемые впечатления от Станиславского-актера, потом, через его спектакли, знакомство с искусством режиссуры, и, наконец, я попала в число людей, которым он раздавал огонь своего сердца — стала одной из его учениц.

Я видела его смеющимся, гневным, требовательным, ласковым, справедливым, нетерпимым, упрямым, терпеливым, уверенным, сомневающимся, грустным, веселым, бодрым и усталым. Видела его на репетициях и в зрительном зале, на сцене и дома. О том, чему учил своих учеников Станиславский, я рассказывала на репетициях, уроках, в статьях.

Но сейчас, когда мне предложили написать статью в юбилейный номер, я растерялась, поняв, что очень трудно выбрать одну, самую важную тему в дни этого юбилея.

Вместе с тем я сразу почувствовала, о чем я не буду писать.

Я не буду писать о том, что системой Станиславского может легко овладеть каждый. Не каждый!

Я не буду настаивать на том, что мое понимание системы единственно верное, и не буду спорить с теми, кто понимает ее по-другому. То, что каждый из нас, «интерпретаторов Станиславского», претендует на единственно верный метод, единственно верный ход в искусство, привело, мне кажется, к искажению облика самого Станиславского. Сталкиваясь с молодежью, я вижу, что его сейчас нередко представляют кабинетным ученым, запертым в четырех стенах, изрекающим непреложные истины.

На самом деле это был прежде всего Гениальный Художник. Его практика, его искусство было сложно и прекрасно, как сложно и прекрасно искусство Рембрандта или Пушкина. Сложно и его учение о театре. Это никак не «поваренная книга театрального искусства», куда можно заглядывать, когда нужен тот или иной рецепт.

Основной смысл, цель этого учения в общем просты: сознательным путем подобрать ся к переживанию, к неуловимому чувству. Но пути, которыми шел гений, — сложны. И к большим открытиям и к малым Станиславский шел ходами всегда новыми, ошеломляющими своей необычностью. Поэтому к нему невозможно было приспособиться.

Но вот он умер, и оказалось, что приспособиться можно. Ведь все, даже самые искренние последователи, стали творить его по своему образу и подобию. Станиславский стал доступен, удобен, его можно выучить наизусть, вы зубрить, ибо и сам он и его учение легко укладывается в какие-то десять-двадцать истин.

Мы стали забывать, что учение Станиславского обращено к талантливым людям, которые сами способны быть неожиданными в искусстве.

Принимаясь за юбилейную статью, я решила не придерживаться ни хронологии, ни последовательного развития мысли. Пусть это будут фрагменты воспоминаний и мыслей о гениальном художнике и человеке, который, как все гении, не укладывается в уготовленные ему рамки.

Станиславский
обидевшей
Били. Чеховскую
Синей. Больше
полному зрителю
принял Станис
мел.

На долю Че
дальше дрова
и колесе на т
ли толкан пом
даны все, а глав
молы бы сиде
Тонно, Микла
идеи — завит л
ли, надо было и
но к моменту л
должны спокойн
ли терзается л
Константин Серг
станиславский
едини

Но ничего из
получать до пр
ларина, но как
идет в дом, а
молит, и Станис
оник привелств
ли, на какие то
иль-двадцать
кончик, кричали

Станиславский
не укладывался
«Синяя Птица» — с
то всеми подра
ловатне руки С
него становилось
вступили порога
завл стный пере
Станиславский с

— Вообразите
справляю его и
раной из слова
мелас. Молодые л
ли светил широко
монитор, играли
Это-то молниен
дальше вальс, и Ко
сто человек закр

Сделав несколь
мелас, сел в пр
поддержали танца
одно танго вальса
— А теперь, — о
ли — каждый мол
ли, поклонитесь
ли бы хотелось
дальше сидел отде

Тонки никто
сториз его партн
ловки. Надо было
конструкция ка
мелас останавливал
и показав своего
оставал танцевал
танца! — звучал в
Слушайте музыку.

Станиславский согласился встречаться с группой, объединявшей четыре студии — Вахтанговскую, Габиму, Чеховскую и армянскую.

Самой большой комнатой владела студия Габима, поэтому занятия решено было проводить там. К приходу Станиславского готовились, как к празднику.

На долю Чеховской студии выпала обязанность достать дрова, нарубить их и истопить камин. Ночью с вокзала мы тащили на себе бревна и потом сутки топили помещение. Мечталось, чтобы в этот день все, а главным образом Константин Сергеевич, могли бы сидеть в помещении без шубы.

Помню, Михаил Чехов был необыкновенно взволнован — хватит ли на всех стульев. Стульев, и правда, надо было много — больше ста. Чехов говорил, что к моменту приезда Константина Сергеевича все должно спокойно сидеть на своих местах, а когда он переступит порог, одновременно встать. Тогда Константин Сергеевич поверит, что его ждет действительно единая организованная группа.

Но ничего из этого плана не вышло. Минут за пятнадцать до приезда Константина Сергеевича всех усадили, но как только стало известно, что он входит в дом, все повскакали с мест, ринулись вперед, и Станиславский был встречен такими бурными приветствиями, возгласами и аплодисментами, на какие только способны люди в восемнадцать-девятнадцать лет. Вставали на стулья, на подоконники, кричали, протискивались вперед.

Станиславский стоял довольный, веселый и зорко вглядывался в лица. «Вахтанговец!.. Чеховец!.. Габимовец!..» — спрашивал он, здороваясь за руку со всеми подряд. Всем хотелось ощутить на себе пожатие руки Станиславского — и кольцо вокруг него становилось все теснее. Он никак не мог переступить порога комнаты, казалось, что порядка в этот птичий переполох внести невозможно. И вдруг Станиславский сказал довольно громко:

— Вообразите, что сейчас бал в мою честь. Я открываю его и приглашаю вас, — он обратился к одной из стоявших рядом девушек, — на первый вальс. Молодые люди, следуйте моему примеру! — он сделал широкий, обводящий всех жест. — Есть кто-нибудь, играющий на рояле?

Кто-то молниеносно пробрался к пианино, раздался вальс, и Константин Сергеевич, а за ним все сто человек закружились по комнате.

Сделав несколько туров, Станиславский остановился, сел в приготовленное ему кресло, а мы продолжали танцевать, слушая его команду, меняющую темп вальса.

— А теперь, — сказал он, прервав хлопком музыку, — каждый молодой человек — посадите свою даму, поклонитесь ей и вернитесь на свое место. Мне бы хотелось, чтобы в результате каждая студия сидела отдельной группой.

Почти никто из танцующих не знал, из какой студии его партнер. Возник живой, веселый разговор. Надо было угадать, в какой части комнаты пристраивается каждая студия. Константин Сергеевич останавливал любого, который, замешкавшись в поисках своего места или места своей дамы, переставал танцевать. «Все делайте в танце, только в танце! — звучал его веселый, властный, голос. — Слушайте музыку, надо ощущать ритм!»

Уже звучала полька. Помню необыкновенно красивого, пластичного Ю. Завадского, а рядом с ним скорее скакал, чем танцевал П. Антокольский. Им пришлось соло пройти полькой через всю комнату под веселый, ободряющий смех Станиславского.

Когда мы уселись по местам, ритм вальса и потом польки еще жил в нас, сливаясь с чувством удивительной свободы и подъема.

— А теперь будем танцевать, не вставая с места! Я начну, а вы включайтесь. Попрошу мазурку! — любезно обратился он к студийцу, который на наше счастье оказался великолепным аккомпаниатором.

Завучала мазурка, и мы увидели чудо: в Станиславского будто вселилась музыка. Глаза, плечи, ноги, вдруг вырывающийся элегантно жест изумительных рук, все его большое, красивое тело, прекрасная седая голова — все жило, играло, сияло мазуркой...

Мы не выдержали и бурно зааплодировали. На всю жизнь запомню эту мазурку и то чувство, с каким мы аплодировали. Пожалуй, главным в этом чувстве была радость — радость от встречи со Станиславским, радость от собственной свободы, радость от чуда, которое было в этой мазурке, вообще радость от соприкосновения с Искусством.

Станиславского нередко рисуют педагогом-педагогом, требующим от учеников строгого выполнения ему одному известных, твердых правил. А он считывал не на зубрежку правил, а на свободное выявление творческой природы. Не боялся на этом пути неожиданностей, радовался им и сам был ошеломляюще неожиданным в каждом проявлении.

Меня приняли в школу Второй студии. Параллельно со школьными занятиями мы все участвовали в народных сценах.

Репетировалась толстовская «Сказка об Иване дурале», инсценированная Михаилом Чеховым. Над спектаклем провел очень большую работу Е. Б. Вахтангов, активно репетировал Б. И. Вершилов, а в 1921 году в работу вошел Станиславский, чтобы помочь студии выпустить спектакль. Общее ощущение после его репетиций было особенным. Казалось, он брал за шиворот то одного, то другого и прополаскивал в огромном количестве каких-то волшебных вод — и актер выходил оттуда освеженный, яркий и правдивый.

В «Сказке» я была занята в сцене «ада» — играла чертенка. Когда Б. И. Вершилов вводил меня и еще ряд молодых студийцев в наши роли, он рассказывал нам, как Вахтангов добивался, чтобы у каждого чертенка было свое «зерно». Мы с наслаждением работали — искали в поведении наших чертенят смесь детского и сказочного.

Но вот на репетицию «ада» пришел Станиславский.

На фоне декораций, изображающих языки пламени, на круглой площадке стоял огромный кухонный котел. В нем сидели Бес и Ведьма. В котел ныряли чертенята, а потом выныривали оттуда.

После просмотра картины Станиславский похвалил ее. Мы, конечно, обрадовались. Я тогда еще не знала, что слова: «Спасибо, очень мило» — есть не более, как простой знак внимания, за которым сле-

дует жесточайший анализ, часто не оставляющий от сцены камня на камне.

Сначала Станиславский попросил каждого из нас «заняться своими чертячьими делами» так, будто в данный момент вокруг никого нет и можно делать все, что угодно. Он проверял «зерно» каждого. Я пыталась создать характер «любопытного чертенка», и когда Константин Сергеевич через несколько минут, обращаясь ко мне с разнообразными заданиями, называл меня — «любопытный», это переполняло гордым счастьем.

И вдруг последовало ошарашившее всех замечание:

— Никто из вас не ощущает дьявольского ритма. Черты, в противовес людям, не подвластны притяжению земли. Прошу всех немедленно ускорить движения в двадцать раз. Прошу всех чертенят увеличить количество прыжков в котел и обратно. Делайте, что хотите, прыгайте, кувырчайтесь, но я хочу видеть чертей, а не людей!

И все завертелось... Казалось, что в актеров действительно вселился черт. Но из зрительного зала одно за другим уже неслись новые замечания — кто-то во имя быстрого ритма или острой характеристики забывал о том, во имя чего он прыгал. Да, мы должны были с абсолютной точностью знать, во имя чего надо прыгать в котел и обратно!

Я первый раз видела, как Станиславский репетирует массовую сцену. Меня поразило прежде всего умение видеть одновременно все и всех. От его глаз не ускользал ни ритм, ни характерность, ни речь, ни отсутствие внимания, ни вялость воображения. Трудно было понять, как можно в мелькающей массе прыгающих, бегающих, кувырчающихся людей — в большинстве своем мало ему знакомых — не пропустить ни одной ошибки и заметить каждую крупницу хорошего.

Несмотря на молодость и бесконечную увлеченность заданием, мы уже выдыхались. В. В. Лужский и В. Л. Мчедлов пытались уловить хоть секундную паузу, как-то намекнуть Константину Сергеевичу, что пора кончать репетицию. Но это было невозможно.

Нельзя было остановить этот неудержимый поток творческой энергии, эту страсть к самому процессу работы.

Я часто вспоминаю ту, первую для меня репетицию массовой сцены со Станиславским. Вспоминаю, например, когда говорят о солидной неподвижности многих нынешних театров и когда режиссеры жалуются, что участников массовых сцен невозможно расшевелить. Или когда Станиславского изображают благостным, величественным патриархом.

Никакого «академизма» не было в его репетициях. Была поразительная эмоциональная отдача, ни с чем не сравнимая по своей силе и заразительности.

И вот от тех, кто был на сцене, требовалась такая же — не меньшая — степень увлеченности. Иного искусства Станиславский не принимал. Мне кажется, что эта сторона дела сегодня по недоразумению забывается: театр Станиславского — прежде всего эмоциональный театр. Анализ роли, знание законов мастерства, изучение пьесы — все должно было служить одному: непосредственному, свободному выявлению чувства.

Иногда маленькое событие, почти пустяк, в работе запоминается на всю жизнь, и потом к этому маленькому событию относишься с нежностью, потому что оно впервые натолкнуло тебя на важную мысль.

Я показывала Станиславскому «Насморк» — милую смешную болезнь, которая выступала в «Синей птице» в облике маленькой девочки в белоснежном, накрахмаленном капоре, в зеленом пальтишке, обмотанная клетчатым шарфом, с большим белым платком в руках.

Юмор этого образа — одна из жемчужин режиссерских находок Константина Сергеевича. Рисунок поведения «Насморка» абсолютно точен. В музыке Ильи Саца подчеркнута каждое движение и каждый «чих», то повторяющийся несколько раз подряд, то сдерживаемый, иногда выражающий согласие, иногда — протест. Слов в роли нет — есть образное «чихание», которым это маленькое существо, веселое, любопытное, но ужасно простуженное, реагирует на окружающее.

После показа Константин Сергеевич попросил концертмейстера проиграть ему музыку «Насморка», вслушался в нее. Потом вынул носовой платок. И, сидя в кресле, проиграл весь выход «Насморка». Он чихал так, что все бывшие на показе буквально покатывались от смеха.

Это «чиханье» понадобилось ему, чтобы объяснить — подлинная артистичность возникает только тогда, когда задача завершена до конца. Действие, доведенное до конца, рождает форму.

Он почти никогда не говорил о форме, но придавал громадное значение тому, чтобы любое действие, внутреннее или внешнее, было доведено до абсолютной точности. Ничего «приблизительного» — ни в жесте, ни в движении, ни в слове, ни в приспособлении.

Он любил рассказывать, что Рахманинов на вопрос Станиславского, в чем состоит мастерство пианиста, ответил; нужно не задевать соседних клавиш.

— А вы, — говорил К. С., — все время «мажете», все время задеваете эти соседние клавиши. Но если в музыке это сразу режет слух, то в нашем искусстве это, к сожалению, бросается в глаза немногим.

В течение всей жизни я наблюдала, как Станиславский, не говоря о форме, воспитывал в актере потребность в ней. Во время репетиций с молодежью, и в МХАТ, и в своей последней Оперно-драматической студии он придавал большое значение походке, умению обращаться с плащом, с веером. «Не держите в руках сложенного веера! Раскройте его вдребезги, вовсю, чтобы все цвета засияли. Не прячьте ни одной косточки, подайте каждую с любовью, отдельной жемчужиной, тогда вы сможете общаться не только словами, глазами, но и веером».

А руки! Сколько сил он отдал рукам актеров, добиваясь, чтобы они стали «глазами тела», считая, что кончиками пальцев можно выразить такие тончайшие нюансы чувства, на которые неспособна даже интонация.

А слово!

Он жаждал такой точности в выполнении задачи, какая может быть у музыканта-виртуоза.

□

Станиславский был влюблен в характерность. В характерность как неповторимый способ выражения личности. Как актер он во всех своих ролях добивался этой тончайшей характерности. И как режиссера она тоже постоянно манила его. Его воображение молниеносно реагировало на возможность заострить положение. Он был неутомим в своих требованиях органичности, естественности, но какую поддержку получал каждый, кто осмеливался на яркую характерность, на неожиданное приспособление!

В молодежном спектакле «Битва жизни» было много характерных ролей. На репетициях из зала часто неслось: «Молодец!» — и веселый смех Станиславского. «Битва жизни» стала школой мастерства во многих отношениях, в том числе и «школой характерности». Молодые актеры проходили эту школу радостно, а Станиславский работал легко и терпеливо. Все его замечания схватывались на ходу, весело, а он подбрасывал и подбрасывал все новые задания. Кажется, больше всего на этот раз он радовался инициативе молодых. И в том, что он поддерживал и хвалил, можно было различить одну, на этот раз особенно видную привязанность — к характерности. Он хвалил острый грим, походку, парик — детали характерности внешней. Но, главное, он добивался характерности внутренней, без которой не сыграешь героев любимого им Диккенса.

— Выбирайте себе роли и покажите их. Сначала Горчакову, потом мне, — сказал Константин Сергеевич. В пьесе была роль, о которой я мечтала, — миссис Снитчей. Роль м-ра Снитчей выбрал Б. Мордвинов. Вторую супружескую пару — Крэггов — решили показывать И. Раевский и О. Якубовская.

Адвокаты м-р Крэг и м-р Снитчей — неразлучные друзья, а их жены смешно и наивно ревнуют своих мужей. Объединяет обеих дам любопытство к таинственным делам конторы, в которой пропадают мужья. Желание проникнуть в «тайны» конторы так велико, что, забыв все уговоренные друг друга колкости, дамы становятся неразлучными, их сердца замирают и бьются в унисон.

Показывалась наша «четверка» уже после того, как прошла премьера — с основными исполнителями. Станиславский смотрел нас на сцене — в костюмах и гримах.

После показа молчание, потом типичное «гм, гм» с постукиванием пальцев по столу.

— Рисунок усвоен, характерность намечена, взаимоотношения разобраны. Прошу вас сделать несколько этюдов для того, чтобы разобраться, в какой мере вы освоились с ролями.

И оказалось, что мы совсем не освоились и весьма приблизительно представляли себе истинное поведение героев Диккенса.

Константин Сергеевич предложил мне ни под каким видом не выпускать из комнаты своего мужа. А м-ру Снитчей — Б. Мордвинову приказал уйти во что бы то ни стало. Энергия в выполнении задачи подогривалась, конечно, тем, что ни Б. Мордвинов, ни я ни за что не хотели на глазах у Станиславского уступить друг другу.

На этой репетиции я впервые ощутила на себе ту степень творческой активности, к которой звал Станиславский. Мы с Мордвиновым боролись не на жизнь, а на смерть. Воображение подсказывало

такое количество приспособлений, до которого невозможно было додуматься, если бы мы не овладели внутренним ритмом. А Станиславский подбрасывал все новые ситуации. То неожиданно приходили посланные им гости и отвлекали меня от Мордвинова, который получал возможность улизнуть. То являлся посланный Станиславским м-р Крэг — Раевский, и мне надо было, не теряя внешней любезности, отказать ему в его просьбе отпустить по важному делу м-ра Снитчей.

Этюд длился долго. Мы были как взмыленные лошади. Из зрительного зала доносился хохот сидящих там. Нам это не мешало — ничто, казалось, не могло остановить нашей разыгравшейся фантазии и темперамента.

Наконец Станиславский остановил нас и попросил повторить все, что мы показывали ему до этюда. Тут только мы поняли, как растеребил нас этот этюд и какими мертвыми и формальными мы были до него. Мы поняли, какой градус внутренней энергии заложен в наших ролях.

Видя, что мы сами удивлены происшедшей в нас переменой, Константин Сергеевич позвал нас в зал и стал говорить о том, что репетиция прошла удачно в результате сильного волевого импульса, без которого актерам нечего делать на сцене. Он говорил, что характерность, которой в какой-то мере каждый из нас владел, стала в процессе этюда неизмеримо органичнее, потому что мы отдавались действиям до конца, добивались в осуществлении задачи «мертвой бульдожьей хватки».

Вдруг он стал очень-очень серьезным, даже грустным.

— Конечно, сегодня мобилизации вашей воли, внимания, фантазии помогло мое присутствие, ожидание моего решения — будете ли вы играть роли, которые вам так хочется играть. Значит, помимо задач самой роли вам понадобился особый манок...

Я в первый раз видела Константина Сергеевича грустным. Мы сидели в смешных, подчеркнутых гримах, счастливые от удачи, а он говорил с нами серьезно и грустно о том, как бесконечно трудно всегда, всю жизнь, каждый день бескомпромиссно заниматься искусством. Он говорил о больших вопросах, а мы тогда понять этого не могли. Он отлично сознавал это, но говорил, не щадя ни сил, ни времени. Впоследствии меня часто мучила мысль о том, какими неразумными, зелеными бывали мы рядом с гениальным художником, как упивались собой, своими переживаниями, а он тратился до конца, понимая, что из того, что он нам отдает, мы способны взять одну сотую долю. Знал — и продал отдавать.

Спустя годы мы выросли и начинали понимать, какое богатство он нам протягивал. А его уже не было в живых, и мы лихорадочно вспоминали, что он нам говорил, стараясь осознать то, чему когда-то он нас учил.

□

Любовь Станиславского к характерности всегда была мне необычайно близка. Мне казалось, что именно его мысли о характерности я особенно понимаю и чувствую. Поэтому неожиданным, ошеломляющим ударом было для меня снятие с роли Карпухиной в «Дядюшкином сне».

Эту роль в основном составе играла М. П. Лилина, а я была одной из мордасовских дам. Бо-

лезнь Константина Сергеевича надолго задержала Лилину за границей. Владимир Иванович Немирович-Данченко назначил конкурс на эту роль и выбрал меня. Я занимала достаточно скромное положение в театре, поэтому успех, который я пережила в «Дядюшкином сне», был для меня неожиданно свалившимся чудом. Весь период премьеры я жила, как в счастливом сне.

На один из спектаклей пришел Вс. Э. Мейерхольд, зашел в уборную к Ольге Леонардовне Книппер-Чеховой (она с блеском играла в спектакле Марию Александровну), Ольга Леонардовна привела Мейерхольда ко мне, и он стал уговаривать меня переходить к нему в театр. «Что вы будете делать в МХАТе? Когда еще попадет роль, построенная на эксцентрике? Идите ко мне. Здесь вам пути не будет».

Мне, конечно, была приятна его похвала, но ни на секунду мне и в голову не приходило отнестись к его предложению серьезно. Я не только любила МХАТ, но чувствовала неотделимость от него, как чувствуют неотделимость от родины.

Через несколько месяцев вернулись Станиславские. Мария Петровна пришла на спектакль и прислала мне корзиночку гиацинтов. В ней была записка: «Софье Петровне — Кнебель от Софии Петровны — Лилиной» (Софьей Петровной звали Карпухину).

Я с радостным нетерпением ждала, когда на спектакль придет Константин Сергеевич.

Наконец этот вечер настал. После первого выхода я, как всегда, ликуя, ушла под аплодисменты. Но уже в первом антракте я заметила, что пришедшие из зрительного зала подняли от меня глаза, а В. Г. Сахновский вошел ко мне и, заботливо глядя в зеркало, спросил, не слишком ли я подкрасила нос.

На душе заскребли кошки, но я сделала над собой усилие и сыграла свою любимую сцену, в которой пьяная Карпухина врывается незваная, на «soirée», устроенное Марией Александровной, и не помня себя от обиды, высказывает всем в лицо то, о чем в «обществе» говорить не принято.

Когда, оплевывая на прощание всех дам, я покидала сцену, опять раздались аплодисменты.

Уходить со сцены надо было в трюм. В трюме я задержалась. Страшно было идти в уборную. Еще страшнее выходить на поклоны.

Предчувствие оправдалось с лихвой. Сахновский сообщил мне, что, уезжая из театра, Станиславский сказал: «Кнебель с роли снять».

Я попросила Сахновского не смягчать слов Константина Сергеевича, и ему пришлось сказать все до конца. Станиславский считает: все, что я делаю, не имеет ничего общего с МХАТ, это — эксцентрика, граничащая с цирком. Особенно возмутили его аплодисменты. «Неужели никто не сказал ей, что она играет на публику», — сердито сказал он Сахновскому.

Помню, как меня утешал Хмелев. «Он обязательно вызовет вас, — говорил он. — Мы что-то упустили. Он объяснит, что надо делать. Надо работать!» Я понимала, что надо, но как работать, никто мне сказать не мог. Потом я узнала, что кто-то рассказал Станиславскому, что Мейерхольд зовет меня к себе, и Константин Сергеевич, как передавали, окончательно поставил на мне крест.

Карпухину стала играть М. П. Лилина. Она играла ее замечательно. Ее Карпухина вносила в сплетню

столько вдохновенного азарта, с таким ужасом говорила о пороках мордасовских дам, с такой поразительной искренностью ощущала свое право на осуждение! Она буквально захлебывалась от душившего ее желания быть первой скрипкой в мордасовском обществе, не желающем ее принимать.

Я восторгалась Лилиной — и вместе с тем, не мечтая играть хоть отдаленно так же хорошо, как играла она, мечтала сыграть другого человека. Я сказала об этом одному Хмелеву — верила, что он не осудит меня. «Понимаю, — сказал Хмелев хмуро, — нельзя бросать мысли о роли».

Этого мне можно было не говорить. Мысль о Карпухиной стала неотступной. Даже когда я готовилась к показу Владимиру Ивановичу, роль не забирала меня так глубоко. Что бы я ни делала, Карпухина была постоянно со мной, как навязчивая мысль, как навязчивая идея. Жить с этой идеей было довольно мучительно, я хорошо понимала, что никакой возможности осуществить ее нет. Просто жил во мне другой человек, и прогнать его не было сил.

Прошло время. И вдруг мне звонят по телефону и сообщают, что Мария Петровна заболела и мне придется через несколько дней играть «Дядюшкин сон»... Трудно описать, что я пережила в эти минуты. Когда я, не задумываясь, ответила, что играть не буду, во мне не говорило оскорбленное самолюбие — я просто не могла играть после того, что сказал Станиславский. Как не могла бы пройти в цирке по канату, от кого бы ни исходил приказ. Меня немедленно вызвал Сахновский. Он уже разговаривал с Константином Сергеевичем. «Дело плохо, — сказал он. — Константин Сергеевич категорически запрещает отменять спектакль. Он считает, у вас было достаточно количество времени понять, что надо пересмотреть в роли. Боюсь, если вы будете упрямяться, вам придется прощаться с театром».

— Хорошо, я уйду.

Когда Сахновский сердился, у него краснела лысина. «Вы что, с ума сошли? Идите домой, одумайтесь, а я поговорю с Константином Сергеевичем».

В тот же вечер Станиславский вызвал меня к себе в Леонтьевский. Я шла туда с каким-то тупым, отравительным покоем на душе.

Меня провели в кабинет. Константин Сергеевич сидел за столом и писал. Как только я переступила порог, он грозно спросил меня:

— Правда, что вы хотите уходить из театра?

— Правда.

— Только потому, что я заставляю вас играть роль, с которой снял?

— Да.

Он внимательно смотрел на меня. Потом предложил мне сесть в кресло и вдруг совсем мягко сказал:

— Говорите все, что думаете. Только правду.

Я сказала, что если бы меня снял с роли кто-нибудь другой, у меня, может, и сохранилось бы желание доказать свою правоту. А сейчас этого желания нет, так как за «цирк» в Достоевском меня снял именно он.

— Я вас снял за гротеск, который из всех щелей рвется сейчас на сцену, — перебил он меня. — Вы видели, как играет Лилина?

— Да, видела, много раз — она играет замечательно...

— Почему вы замаялись? — строго спросил он. Может быть, оттого, что я слишком уж натерлась, или оттого, что на меня смотрели внимательные и строгие глаза Станиславского, только я поняла, что надо сказать абсолютно все, что думаю.

— Мне хочется сыграть другого человека. Мне Карпухина представляется другой.

Я подумала, что он крикнет: «Девчонка! Вам надо учиться у крупнейшей актрисы, как вы смееете говорить мне в глаза, что с чем-то не согласны...»

Но этого не произошло. Он молчал. Тогда я стала говорить о том, что, может быть, спустя какое-то время я и смогу увидеть другого человека, но ведь он сам учит, что мы должны делать только то, во что верим, иначе мы пойдем по пути копирования, с которым он ведет такую борьбу. Кроме того, у меня нет ни опыта, ни техники. Я все равно не сумела бы скопировать Марию Петровну...

— Попробуйте сделать упражнение, — сказал Станиславский после паузы, которая показалась мне мучительной. — Расскажите мне о Карпухиной, но не от третьего лица, а от своего. Я, Софья Петровна... А рассказывая, смотрите на меня ее глазами. Никаких лекций, никаких разговоров. Все, что написано Достоевским, мы с вами знаем. Поставьте себя в центр происходящих в Мордасове событий и расскажите мне о них. Вставайте, двигайтесь, садитесь, делайте что угодно — я хочу понять, что вы почувствовали в роли.

Так как Софья Петровна Карпухина выпивала по четыре рюмки водки утром и столько же вечером и после закуски обыкновенно была в самом эмансипированном состоянии духа... я решила сразу, как в омут головой, начать с выпивки.

— А ну-ка, расскажите мне теперь о всех мордасовских дамах.

Я посмотрела на Станиславского и увидела, что его глаза стали глазами партнера, кровно заинтересованного моими карпухинскими делами...

Несколько раз нас прерывали и напоминали ему, что пора отдохнуть. Потом, велев мне подождать его, он пошел проведать больную Марию Петровну, а вернувшись, передал мне от нее привет. Я просидела у него до глубокой ночи.

На всю жизнь запомнился мне этот разговор.

— Гротеск это высшая ступень искусства, на которую нужно иметь право, — говорил Станиславский. — Я сам стремлюсь к гротеску, но мне удалось это всего однажды — в «Штокмане». Михаилу Чехову это удалось в «Ревизоре», Леониду — в «Карамазовых», Тарханову — в «Горячем сердце». На пути к настоящему ощущению гротеска — Хмелев. Гротеск — это смелое оправдание громадного внутреннего содержания, доведенное до преувеличения. А сейчас в моде не гротеск, а гротеск в кавычках, жалкая пародия на него, неоправданная утрировка. Вы на нее клюнули и радуетесь, что зрители аплодируют вам. Это ужасно!!! Я распоряжусь, чтобы вам к следующему же спектаклю изменили костюм. Зачем эта гусарская меховая шляпа с пером?! (Я уж молчала, что костюм был предназначен для Лилиной и на меня его только ушивали). Вы попробуйте в обыкновенном, человеческом костюме, шляпе и салоне нащупать в роли трагикомической. Попробуйте заплакать в сцене, над которой зритель будет хохотать, тогда вы поймете, что такое гротеск в Достоевском, поймете, чего стоило Москвину сыграть Снегирева.

Я спросила его, не следует ли в конце сцены отказаться от плевков, может быть, это тоже — эксцентрика?

— Ни под каким видом — так написал Достоевский. Но можно плюнуть, зная, что вызовешь этим смех и аплодисменты. А можно плюнуть, потому что слова исчерпаны, а чувства кипят, рвутся наружу и не находят иного выхода, чем плевки. Тогда вы не будете прислушиваться к публике, как нищая, которая просит подачки, и природа аплодисментов будет иная. Поверьте мне.

Я уходила счастливая. Прощаясь, он похвалил меня за то, что я пошла в роли своим путем.

— Это всегда будет трудно, — сказал он. — Молодец, что не соврала мне.

Гению, как принято думать, свойственна некоторая «отстраненность», ему прощается невнимание, глухота к окружающим. Но я не видела более внимательного человека, чем Станиславский. Это было особое качество гения — внимание к творческому началу в другом человеке, независимо от положения этого человека в искусстве. Вниманье и доверие.

А в словах Станиславского о гротеске — самая суть его художественных убеждений, убеждений широких, свободных от какого бы то ни было сектантства, от привязанности к одному, узко понимаемому театральному стилю. Могла быть самой острой и резкой форма — пожалуйста! Только надо было оправдать эту форму изнутри, наполнить ее таким же смелым и огромным содержанием. Он изгонял из театра не стремление к гротеску, остrote и т. п., а пустое модничанье, которым, увы, нередко подменяются на театре поиски нового.

И еще он не любил заигрывания с публикой, потерю достоинства у художника.

□

Система Станиславского формировалась в период, когда в искусстве сталкивались самые разные течения. Мейерхольд, Таиров, Форрегер... Возглашались новые, революционные формы. Академическим театрам объявлялась война. Станиславского считали устаревшим.

Но я не помню ни одного случая, чтобы Станиславский вступал в словесную или печатную борьбу с чуждыми ему течениями. Все свои силы он тратил на то, чтобы утвердить свои принципы в среде единомышленников. А ко всему, происходившему вокруг, он относился с интересом, всматривался — нет ли там чего-нибудь, что упущено им. Он не был пуританином, каким его стали изображать в последние годы, а к чужим исканиям никогда не относился с позиций — «нельзя».

В этом смысле, я думаю, самым запутанным и несправедливо освещаемым вопросом являются отношения Станиславского с Вс. Э. Мейерхольдом. Отношения эти были сложны, по-разному складывались в разные этапы их жизни. Но они никогда не были враждебны. Сам вечный искатель, Станиславский относился к Мейерхольду прежде всего как к искателю, притом самому неутомимому из всех, существующих рядом в искусстве.

«Всеволод Эмильевич — мой старый друг. Видел его во все моменты поисков, метаний, ошибок и

достижений. Люблю в нем то, что он во все эти моменты был увлечен тем, что делал, и искренно верил тому, к чему стремился», — это запись Константина Сергеевича в книге отзывов после посещения «Великодушного рогоносца» 26/IX 1926 года. Интересно, что Станиславский ни словом не обмолвился о спектакле. Может быть, он и не понаравился ему. Но он написал о главном. Эта запись не просто дань уважения чужим поискам. Это признание того, как необходим в театре тот беспокойный дух исканий, без которого театр — мертвое ремесло.

Станиславского и Мейерхольда теоретики любят называть «полюсами». Это, видимо, так и есть. Но само понятие «полюсы» в искусстве гораздо сложнее. Станиславский, видимо, обдумывая план реорганизации МХАТ, в записных книжках 1932—1936 годов, записывает: «Передать филиал Мейерхольду, соединив нашу и его труппу». И — «Художественная часть — я, Немирович-Данченко, Мейерхольд». Стоит подумать, почему у Станиславского, лучше и глубже других понимавшего смысл того, к чему стремился Мейерхольд, родился именно такой, а не иной план реорганизации Художественного театра...

В 1938 году я неожиданно встретилась с Мейерхольдом у Станиславского. Я вошла в кабинет, где должны были начаться занятия, и, видимо, прервала их разговор. В комнате царил атмосфера необычайной сосредоточенности. Константин Сергеевич сидел на диване. Он облокотился одной рукой о стол, другой подпирал голову. Напротив в кресле сидел Мейерхольд, у него было трагически-недоброе выражение лица. Станиславский внимательно его слушал.

Мейерхольд метнул на меня глазами — я помешала ему. Я попыталась уйти, но Станиславский остановил меня: «Сейчас все равно уже все соберутся. Познакомьтесь — мой блудный сын. Вернулся. Будет присутствовать на моих занятиях с педагогами».

Я никак не ожидала встретить Всеволода Эмильевича в Леонтьевском. Это время было трагическим для него. Самые близкие люди, так называемые единомышленники, один за другим отказывались от человека, которого недавно считали единственным, утверждающим революционное искусство. Кольцо друзей сужалось, грозило одиночество. И он пришел к Станиславскому, к своему учителю, принципы которого он отвергал, к учителю, который не соглашался со своим учеником-бунтарем. Было в этой встрече что-то глубоко драматическое и одновременно величественное — отпали многие, сами по себе значительные преграды, когда речь зашла о какой-то самой глубокой человеческой и творческой связи между людьми. Эта связь между Станиславским и Мейерхольдом оказалась нерушимой. «Единомышленники» отворачивались, самый главный «противник» сделал все, чтобы помочь.

В тот день, когда Мейерхольд пришел в Леонтьевский, Станиславский вел беседу о новом репетиционном методе. Видимо, именно потому, что в комнате сидел Мейерхольд, Константин Сергеевич говорил особенно мягко, добро, даже весело, стараясь увлечь «блудного сына» своими новыми идеями.

Мейерхольд молча слушал. Он не задавал вопросов. Ему было, конечно, нелегко в тот вечер.

На его нервном постаревшем лице отражались и боль, и надежда, и благодарность.

Беседу с нами Константин Сергеевич закончил раньше обычного.

— Нам еще о многом надо поговорить с Всеволодом Эмильевичем, — сказал он.

А через полгода Станиславский пригласил Мейерхольда в свой оперный театр в качестве заместителя.

В 1939 году, после смерти Станиславского, Мейерхольд делал доклад в этом оперном театре.

«...Вы знаете при каких условиях я попал к вам в театр... Я подумал: зачем я пойду в театр Ленсоветов? Я пойду к Константину Сергеевичу и попробую работать вместе с ним. Я сказал себе, что мне интересно, во-первых, посмотреть, что есть в моем художественном опыте длинной жизни — не все у меня было скверное, ведь есть и хорошее. Я поднесу Константину Сергеевичу вот на этом блюдечке это хорошее. Вот у меня маленький участок, как пепел, остальное — дрянь. Дрянь выбросить можно. А нельзя ли сделать, чтобы это маленькое тоже Вам принесло пользу, Константин Сергеевич? А я хитрый, возьму от Вас. Я давно у Вас учился. С тех пор с Вами не встречался. Я возьму для себя кое-что. Один раз го-настоящему с ним пришлось беседовать. Он говорил полтора часа. Потом предоставил слово мне. И я говорил полтора часа. Он многого не знал из того, что я сказал. «Ах черт! Вот над этим никто у нас не работал!» А я слушал его, вбирал в себя. Это была настоящая атмосфера дела, когда два художника обмениваются опытом...

Константин Сергеевич сказал: «Не намерены ли Вы меня ревизовать?» Я сказал, что буду с ним согласовывать. На это он ответил: «Я думал, что Вы сами будете производить бунт. У меня есть моцартовский зал. Хорошо начать там ставить маленькие моцартовские оперы. Пусть там штампы, рутинка — а мы будем вентилировать свежим воздухом театр». Он говорил: «Мы без занавеса будем играть». Это он хотел мне приятно сказать...»

□

Сегодня мы часто задумываемся, почему так мало (почти нет) театров, которые были едины и монолитны в художественном и этическом отношении.

История МХАТ на многое тут может дать ответ. Дело в том, что Станиславский и Немирович-Данченко помимо прочих талантов владели еще одним — талантом строить коллектив. Художественный театр как коллектив был, конечно, уникален, и стоит дать себе отчет в том, что этот коллектив держало.

Держал Художественный театр безграничный авторитет Станиславского. Мы редко вдумываемся в то, из чего он, собственно, слагался. А слагался он из неслыханного труда самого Станиславского и людей, понимавших поставленные им перед собой и театром задачи. Первым из этих людей был, конечно, Владимир Иванович Немирович-Данченко, который считал Станиславского режиссером «par excellence», и во все периоды их совместной работы ставил себя во имя театра на второе место. Не всегда это было ему легко, но всегда интересы театра брали верх.

лице отражались и
Сергеевич закончил
говорить с Всево-

й пригласил Мей-
в качестве зам-

ениславского, Мей-
ерном театре.

я попал к зам-

ойду в театр Лен-

Сергеевичу и по-

Я сказал себе, что

смотреть, что есть

длинной жизни —

ведь есть и хоро-

евичу вот на этом

маленький учени-

Дрянь выбрал,

чтобы это не по-

пользу, Константи-

от Вас. Я давно

ими не встречался

раз по-настоящему

Он говорил только

слово мне. И я по-

не знал из того

этим никто у нас

бирал в себя. Это

когда два худож-

Не намерены ли Вы

буду с ним совме-

думал, что Вы сами

есть моцартовский

маленькие моцар-

ты, рутина — а не

воздухом театр. Он

будем играть». Это

...

...

...

...

...



(...был же)



Тригорин («Чайка»)



Астров («Дядя Ваня»)



Крути



Вершинин («Три сестры»)



Гаев («Вишневый сад»)



Абрезк



*Кругицкий («На всякого мудреца
довольно простоты»)*



Рахитин («Месяц в деревне»)



Абрезков («Живой труп»)



Шабельский («Иванов»)



Фамусов («Горе от ума»)

А еще был д
дин шагом сво
ставную цель
Это требовало
кая индвиду
чилась требо
подчиненки ну
ли ли это всег
Чел. И сохра
нелась назват
итная, жерт
посильной да
сидей, как Сул
Майерхольд
манса. Попов у
оля. Хохлов, п
точно повторя
зати у Станис
одничества.

Увидели ли,
таштанские? М
ты, кто брал н
томная, а н
Станиславского,
дн столетия
визь громадный
мидского, Лужск
ной, Вершилова
многих других,
не было дарова
Бате определил
Художественн
ли также ежедн
жаром Станис

Еще девочко
концу спектакл
сцены, за кули
на. Буефор, он
с нашитыми бу
пошел по настр
Бубандами. Эт
и только когда
Бубанды, его п
бородой — все
левского. Вовек
и Буефора и с
кордору.

Однажды Ста
апрате на сле
звонк на след
заглянул на себ
ники. Меня удив
мою сцену, на к
переставляли де
торочно на ца
запите у меня
но мне, видя кт

Я спросила е
когда кругом та
так на цыпочки
на рабочик. Он
Я хожу на цып
идет тихо. Я ра
и трючаю этик
несмотря на за
голосом. Это н
рабочик не вос
чтобы каждый р

А еще был длинный список людей, которые каждым шагом своей деятельности проводили в жизнь главную цель Станиславского — создание Театра. Это требовало жертв. В спектаклях Станиславского яркая индивидуальность не терялась, но всегда подчинялась требованиям ансамбля — в таком же подчинении нуждался созданный им коллектив. Было ли это всегда легко и просто для помогавших? Нет. И сохранилось много документов, которые нельзя назвать иначе, чем «криком души». Незаметная, жертвенная помощь становилась порой непосильной даже для таких бесконечно преданных людей, как Сулержицкий и Лужский.

Мейерхольд ушел, Вахтангов ушел, ушел Марджанов. Попов ушел совсем еще юным. Ушел Петров, Хохлов, потом Завадский. Эти потери перманентно повторялись в разных поколениях и создавали у Станиславского непреходящее ощущение одиночества.

Уходили ли, действительно, самые яркие, самые талантливые? Может быть. Но если бы не было тех, кто брал на себя громадную черновую работу, понимая, что надо высвободить и беречь силы Станиславского, — МХАТ был бы разрушен. И в дни столетия Станиславского невольно вспоминаешь громадный, подчас непосильный труд Сулержицкого, Лужского, Мчеделова, Судакова, Телешевой, Вершилова, Горчакова, Сахновского и многих, многих других. И я не могу сказать, что среди них не было дарований, которые в самостоятельной работе определились бы гораздо ярче.

Художественный театр, как коллектив, держался также ежедневным, ежечасным личным примером Станиславского.

Еще девочкой-студийкой я попала за кулисы к концу спектакля «Дядя Ваня». Уезжал Астров. Со сцены, за кулисы шагнул Станиславский в крылатке. Бутафор, ожидавший его, протянул ему ремень с нашитыми бубенцами, Станиславский взял их и пошел по направлению к гримировальной, звеня бубенцами. Это был не Станиславский, а Астров, и только когда он дошел до уборной и положил бубенцы, его походка, глаза, лицо за гримом и бородой — все стало знакомыми чертами Станиславского. Вовек не забуду, как брал он бубенцы у бутафора и сам звенел ими, медленно шагая по коридору.

Однажды Станиславский вызвал меня к себе в антракте на спектакль «Мудреца». Когда раздался звонок на следующий акт, он простился со мной, взглянул на себя в зеркало и пошел. Я пошла за ним. Меня удивило, что он шел на цыпочках через всю сцену, на которой было, естественно, шумно — переставляли декорации. Константин Сергеевич осторожно на цыпочках обходил работающих. «Вы хотите у меня что-нибудь узнать?» — обратился он ко мне, видя что я не уйду.

Я спросила его, зачем он ходит на цыпочках, когда кругом такой шум. «Я всегда хожу в антрактах на цыпочках», — ответил он. — Обратите внимание на рабочих. Они шумят только по необходимости. Я хожу на цыпочках, и они вслед за мной тоже ходят тихо. Я разговариваю сейчас с вами шепотом и причаю этим всех не позволять себе на сцене, несмотря на закрытый занавес, говорить полным голосом. Это необходимо, без этого новый штат рабочих не воспитаешь. Одних слов мало. Нужно, чтобы каждый рабочий говорил: «Не шуми, Станис-

лавский по сцене ходит на цыпочках и говорит шепотом...»

Не могу удержаться и хочу привести две записки в закулисном журнале.

«14 дек. 1919 г. Никаких разговоров за кулисами! Топают, шумят и больше всех доносится голос и сморканье Лилиной. Это у нее стало привычкой, уходить, топя со сцены, чтобы нарушать всю иллюзию, которую наиграли, и оповещать заблаговременно о своем выходе через сморканье». Он не шел ни на какие компромиссы, и жертвой в данном случае стала жена, друг, замечательная актриса.

18/IV—16 г. «В третьем акте была возмутительная невольная пауза, быть может, впервые за все существование театра. Прямой виновник ее — я. Я очень сконфузен своей неаккуратностью, очень извиняюсь перед г.г. Грибуниним и Вишневым, которые пережили ужасные минуты. Извиняюсь, перед всеми артистами и перед всем театром.

К. С. Станиславский».

И любому, самому скромному сотруднику театра за малейший поступок на пользу театра — внимание и благодарность. Я храню дорогой мне приказ по театру.

«2-го марта на спектакле «Реклам» упавшим от ослабшего винта штатива прожектором был сломан палец находившейся в это время на сцене артистки М. И. Кнебель. Несмотря на боль и нервное потрясение, М. И. Кнебель довела свою роль до конца. Должен отметить, что этим поступком М. И. Кнебель показала пример самой высокой дисциплины и настоящего отношения к театру и к своему долгу. 16 марта 1932 г. К. Станиславский».

□

Так случилось, что сейчас систему Станиславского все больше и больше пропагандируют как какой-то нерушимый свод законов. Видимо, тому, что процветает такое толкование, есть свои причины — я сейчас не буду пытаться тут их анализировать.

Действительно, Станиславский был одним из тех гениальных людей, которые открывают законы творчества. Но главное в том, что эти законы открыл художник и сфера их действия — в образном строе мышления.

Мне кажется, сейчас это необходимо понять: без образного мышления нельзя быть верным последователем Станиславского. Вне искусства, вне театра система не существует и существовать не может.

Л. М. Леонидов говорил, что для тех, кто не знал Станиславского, он, вероятно, представляется Торцовым в книге «Работа актера над собой», то есть человеком, твердо знающим ответ на любой вопрос. Создавая Торцова, Станиславский имел определенную цель: в уста Торцова он вложил только то, в чем он сам был уверен. Но сила Станиславского была не только в этом. Придя уже к ряду законов творчества, он вновь мучительно искал, сомневался, отрицал... и никогда не останавливался в этих поисках.

И все открытия его в области искусства были направлены к тому, чтобы в каждом актере разбудить Моцарта, а не воспитать в нем Сальери.

В этом свете я хочу сказать несколько слов о последней студии Станиславского — об Оперно-драматической студии в Леонтьевском переулке. Дело в том, что именно из определенного, предвзятого толкования этой студии, ее целей и смысла нередко рождается неверное представление о Станиславском.

Константин Сергеевич возлагал на эту студию огромные надежды. Если к I, II, III, IV студиям он относился как к организмам, которые в будущем будут питать Художественный театр, то эта, последняя студия была создана им во имя совсем иных целей. Он мечтал об Академии, куда он принесет весь свой огромный опыт и вместе с молодежью, незаштампованной, неуспокоившейся, лишенной профессиональных навыков, сможет проводить свои открытия в жизнь.

К преподаванию в студии он привлек Л. М. Леонидова, М. П. Лилину, М. Н. Кедрова, А. Н. Грибова, В. А. Орлова, меня (меня он пригласил преподавать «художественное слово»), Н. А. Подгорного и других. Интересно, что в эту группу не вошел ни один из постоянных помощников Станиславского в МХАТ. Помню, Л. М. Леонидов сказал мне: «Вы чувствуете, что это за старик?! Ему мало новой молодежи, ему нужно, чтобы проводниками к этой молодежи были люди, которые еще не набили себе руку на преподавании системы. Если бы он мог, он бы самого себя сменил — да не на кого!»

Станиславский мечтал о том, что с молодежью, которая, будучи оторвана от накипи закулисья, принесет в творчество только непосредственные жизненные впечатления, — ему удастся добиться такой тончайшей органики и такой свободы импровизации, о которых он мечтал всю жизнь.

И тогда — вот главное, чего нельзя забывать! — из этих талантливых девочек и мальчиков он построит свой театр.

Может быть, и даже наверное, он сам понимал, что создать новый театр он уже не успеет. Но мечта об этом театре освещала и само создание студии и ее работу. Да, действительно, он стремился и спешил передать студийцам тот метод работы, который сам считал открытием, на который возлагал огромные надежды. Но он думал о новом молодом театре, владеющем методом, а не о методе без театра.

Почему я это подчеркиваю? Потому что в слово «театр» Станиславский вкладывал колоссальное содержание. Театр нельзя было оторвать от его гражданских целей и задач, от режиссуры, от принципов постановочного искусства, от этики. И Станиславский не мыслил свой, вновь открытый репетиционный метод вне всего этого. Более того,

он знал, что, если отрыв метода от театра произойдет — это грозит схоластикой, догматизмом, искажением всего того, к чему он сам стремился.

Увы, жизнь показала, что его опасения были не напрасны. Сегодня, к сожалению, пропагандистскими системами и последних открытий Станиславского нередко являются те самые схоласты, далекие от театра, беспомощные в нем, которых так боялся Станиславский. Они, эти люди, не в состоянии творить сами, цена их художественному таланту — нуль, а систему, как им кажется, они выучили и даже развивают. Это и есть тот самый отрыв системы от театра, которого опасался Станиславский.

А сам он в своей последней студии делал нечто другое. Он, например, предложил педагогам и студийцам работать над... «Гамлетом», «Ромео и Джульеттой», «Тремя сестрами» и «Вишневым садом». План неслыханный по своей педагогической смелости! Вспоминая процесс работы над этими пьесами, понимаешь, что, если бы судьба подарила Константину Сергеевичу еще несколько лет жизни, мы были бы свидетелями грандиозного педагогического эксперимента. Юные студийцы, свободные от рутины, овладевали труднейшими заданиями Станиславского, и рождалось какое-то совсем новое по свежести и жизненности искусство, а великие произведения классики обретали совсем не знакомое, поразительно волнующее звучание.

К несчастью, этот действительно революционный педагогический план не только не был осуществлен, но студия, в которую Станиславский вложил нечеловеческие силы, после его смерти довольно скоро вообще перестала существовать. Мальчики и девочки, с которыми занимался гениальный режиссер, сами по себе были еще беспомощны и не готовы к самостоятельному существованию. Нужен был человек, который взял бы дальнейшую судьбу студии в свои руки. Такого человека, как теперь ясно, не оказалось.

Последние открытия Станиславского так или иначе вошли в жизнь нашего театра в целом, обогатили отдельные актерские и режиссерские таланты. Но они не стали основой существования какого-либо одного театра — полностью и целиком.

Родится ли, появится ли он когда-нибудь? Я верю, что появится. Потому что развитие театра не всегда идет стремительно по восходящей, оно может идти зигзагами и кругами, но притом оно все равно поступательно. Станиславский открыл в искусстве то, к чему так или иначе, через подъемы и падения, наш театр все равно идет. Миновать Станиславского в театре нельзя, невозможно. Он всегда будет не в прошлом, не в истории, а там, впереди, куда еще предстоит трудная дорога.

И. Марья

ВЕЛИК

связано с МХА
дорого и близко

куства всех народов Советского Союза. Дорого и близко оно и деятелям украинской театральной культуры.

Развивая на Украине щепкинские традиции Малого театра, Марк Лукич Кропивницкий в своем творчестве поднимался до понимания ряда важных вопросов искусства актера и режиссера, вопросы, которые позднее были гениально поставлены и разрешены великим реформатором театра К. С. Станиславским. Завоеванием высокой культуры в огромной мере украинский театр обязан замечательнейшему из русских театров — Художественному, который уже в начале XX века владел не только сердцами широкого зрителя, но и сердцами передовых представителей театральной культуры.

Основы сценического реализма, сценической правды, какие закладывал Николай Николаевич Синельников в русском театре на Украине (на что не раз указывал, говоря о Синельникове, великан нашего театра К. С. Станиславский), развивались под влиянием двух братских культур — русской и украинской. С одной стороны, щепкинские традиции Малого театра, с другой — творчество украинских художников школы Кропивницкого, которые питались этими же щепкинскими традициями.

Посещения спектаклей МХАТ в Москве и на Украине во время гастрольных поездок производило на нас, украинских актеров, незабываемое впечатление. Захватывала высокая культура спектаклей: идейно целенаправленный режиссерский замысел, когда каждая деталь и самая мелкая роль отделана, закончена и завершена, а в целом все компоненты спектакля звучат, как наилучший симфонический оркестр под управлением вдохновенного творца-режиссера.

Все это поражало, захватывало и подталкивало художников украинского театра на борьбу за дальнейшее развитие театральной культуры. Упорно работая над собой, мы хотели понять новые методы работы, подняться до них в своей повседневной творческой работе.

Множество режиссеров, которые воспитывались по системе К. С. Станиславского, несли на Украину культуру МХАТ, рабо-

И. Марьяненко

ВЕЛИКАЯ ШКОЛА

Имя незабываемого Константина Сергеевича Станиславского навеки связано с МХАТ, с русским театром. Оно дорого и близко деятелям театрального ис-

тая во многих наших театрах и ведя педагогическую работу в театральных учебных заведениях (В. Смышляев, К. Хохлов, Б. Сушкевич). Выдающийся актер и режиссер МХАТ А. Загаров долгое время работал на Украине и был художественным руководителем старейшего советского украинского театра имени Т. Г. Шевченко. Он много сделал для перевоспитания старых актерских кадров, которые впоследствии заняли ведущее место в наших лучших театрах.

Значительную роль в перестройке Харьковского театра имени Т. Г. Шевченко сыграла встреча коллектива театра в 1935 году с выдающимся режиссером и педагогом А. Д. Поповым, который прочитал коллективу ряд лекций на тему «Мастерство актера».

Чрезвычайно интересно прошли также встречи творческого коллектива этого же театра в 1939 году в стенах МХАТ с режиссером-педагогом Е. С. Телешевой, которая рассказала о системе К. С. Станиславского, о работе мхатовцев над пьесами, ролями, об основах режиссерского и актерского мастерства.

Увлечение работой МХАТ и любовь к его мастерам были огромны. Не могу не вспомнить эпизод, который на всю жизнь остался у меня в памяти. Как-то во время пребывания в Москве мне и актеру Ф. Левицкому посчастливилось попасть на спектакль «Доктор Штокман» с К. С. Станиславским в заглавной роли. Вместе с тысячной аудиторией, затаив дыхание, мы следили за необыкновенно жизненно правдивым поведением актеров. Текст произносился без малейшей аффектации, без единого нажима, но четко доходил в каждый уголок зала и глубоко западал в душу. Внешняя собранность и одновременно внутренняя огромная напряженность мощно и властно владели вниманием зрителей. Невольно каждый сам включался в борьбу и чувства спектакля.

После сцены митинга, которая поразила всех жизненной правдой, в зале раздался гром аплодисментов. Мы с Левицким, возбужденные, прорвались за кулисы и, воспользовавшись суетой перемены декорации, очутились возле дверей уборной К. С. Станиславского. Постучали. Услышали разрешение войти. И вот перед нами удивленное лицо Константина Сергеевича. Волнуясь, перебивая один другого, объяснили, кто мы, и сказали, что мы полны безграничного

восторга и благодарности за то эстетическое наслаждение, какое получили от спектакля и от его игры особенно.

Константин Сергеевич, дружески улыбаясь своими умными глазами, расспрашивал о репертуаре нашего театра, о нашей работе, о М. К. Заньковецкой, которую знал и уважал... Обещал, что весной МХТ приедет в Киев... И, наконец, подчиняясь молебам помощника режиссера или администратора, Константин Сергеевич отпустил нас с миром.

Мы вышли, очарованные приемом этого ласкового, светлого, благородного человека. Это был счастливый, незабываемый эпизод в моей жизни.

А чтобы охарактеризовать во весь рост этого высококультурного и благородного человека, приведем письмо Константина Сергеевича украинскому ученому А. Крымскому, датированное 1911 годом:

«Дорогой Агафангел Ефимович!

Я пишу вам это письмо в ответ на ваше чудесное письмо в день 50-летия со дня смерти Т. Г. Шевченко. Великий сын украинского народа поднялся на сияющие вершины поэзии, его горячее сердце билось в унисон с сердцами лучших людей России, которые мечтали о золотых, счастливых днях для народа. Произведения Шевченко переживут века и вечно будут будить в сердцах людей благородные, великие чувства.

Я вспоминаю, с каким благоговением впервые прочитал на русском языке «Кобзаря», тяжело было без волнения читать это чудесное по своей художественности, яркости и сочности языка и пафоса произведение. В нем была вся душа Шевченко, его мысли, его идеи, его сердце. Я преклоняюсь перед Шевченко-поэтом, последовательным борцом за счастье человека.

В Шевченко я вижу и чувствую всю красоту человеческой души, это настоящий певец своего народа.

Мы, русские люди, глубоко сочувствуем страданиям украинского народа и верим, что солнце новой, счастливой жизни засияет над Украиной и ее измученное сердце раскроется во всей своей прелести, в шелесте золотых украинских полей, в могучем народном творчестве, в талантах его прекрасного свободолюбивого народа.

Я горячо люблю украинскую музыку. Если Чайковского мы называем волшебником русской музыки, то Лысенко, этого чу-

десного композитора, который пленяет красотой своей музыки, мы смело можем назвать солнцем украинской музыки.

Такие украинские актеры, как Кропивницкий, Заньковецкая, Саксаганский, Садовский — блестящая плеяда мастеров украинской сцены, вошли золотыми буквами на скрижали истории мирового искусства и ни в чем не отстают от прославленных Шепкина, Мочалова, Соловцова, Неделина. Тот, кто видел игру украинских актеров, сохранил [о них] светлую память на всю жизнь.

Пусть долгие века живет народ, который дал миру бессмертного Шевченко!

Вот, дорогой Агафангел Ефимович, коротко то, что сегодня мог высказать для вашего литературно-рукописного альманаха о Шевченко.

Жму крепко вашу руку.

С глубоким уважением
К. Станиславский».

Этот яркий документ свидетельствует о глубоко дружеском отношении лучшей части русской интеллигенции к культуре украинского народа. Мне довелось видеть К. С. Станиславского во многих ролях самого различного характера: Штокман, непревзойденный Сатин в пьесе «На дне», Астров в «Дяде Ване» и, наконец, герой мольеровской комедии «Мнимый больной». Особенно ярко сохранился в моей памяти спектакль «Смерть Ивана Грозного» — широкое сценическое полотно со Станиславским в роли Грозного. Никогда не забыть сцены приема Грозным польского посла. На протяжении почти всей сцены Станиславский сидит в кресле, недвижимый, бросаая отдельные, предельно сжатые реплики и блестя глазами. Но какая за этой внешней сдержанностью бурлит страсть! И только в конце диалога она взрывается со страшной, почти нечеловеческой силой. Какой колоссальный актерский диапазон! И во всех ролях полное перевоплощение в сценический образ.

Это можно сказать о многих актерах МХАТ.

Вот И. М. Москвин в роли царя Федора Иоанновича. Под тяжелой царской короной он кажется таким беспомощным. Безграничным отчаянием исполнен его вопль в финале пьесы: «Господи! Пошто меня поставил ты царем!» И он же в роли елейного «утешителя» Луки (спектакль «На дне»),

Епиходов в «Вишневом саде» и т. д. и т. д. Целая галерея высокохудожественных образов одного актера, которые покоряют великой жизненной правдой, художественной завершенностью.

В Киеве во время гастролей МХТ я видел спектакль «Месяц в деревне» с О. Л. Книппер-Чеховой в роли Натальи Петровны и В. И. Качаловым в роли Ракитина. Никогда не забуду этого спектакля, где подтекст часто говорит много больше, чем сам текст.

Образ В. И. Качалова, этого непревзойденного по своему благородству актера, пленил меня. Привлекательная внешность — стройная фигура, прекрасное, выразительное лицо, глубокий, благородный темперамент, необычайной красоты и широкого диапазона тембр голоса, который всегда звучит свободно, непринужденно, простота поведения на сцене — все это покоряло каждого, кто его видел. В. И. Качалов тоже обладал изумительной способностью перевоплощения. Вот образ опустошенного Барона из «На дне», рядом — полный силы и ума крестьянский вожак Вершинин из пьесы «Бронепоезд 14-69», затем — лицемерно-трусливый либерал Захар Бардин из «Врагов» Горького и, как полный контраст ему, гордый диктатор Юлий Цезарь. А вот смешной и беспомощный Гаев... Эти и много других образов, созданных Качаловым, стали образцом для молодого поколения актеров. Нельзя забыть художественное чтение В. И. Качалова, которое надолго останется высшим образцом мастерства.

Следы влияния Станиславского носят на себе не только непревзойденные достижения отдельных мастеров МХАТ. Во всем, что принесло мировую славу МХАТ, присутствует дух незабываемого Константина Сергеевича.

Художественный театр во главе с К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко есть подлинная академия сценического искусства.

Огромна, ни с чем не сравнима заслуга МХАТ в области создания теоретических оснований театрального искусства. Система воспитания актера и режиссера, созданная гениальным К. С. Станиславским, остается неисчерпаемым источником, из которого не только мы, но и будущие поколения художников будут черпать знание и вдохновение для создания новых художественных ценностей.

Алим Ходжаев

УЧЕНИЕ, ОЗАРЯЮЩЕЕ ПУТЬ

Что было бы с узбекским театром, если бы не Станиславский, не исторический подвиг «художественников», так блестяще делом своим доказавших, ка-

ких высоких вершин можно достигнуть в нашем искусстве!

Когда я произношу эти слова, то думаю о том самом ценном и лучшем, что дало узбекскому театру русская театральная культура. И это понятно: в мире ведь не было еще и нет другого учения, которое было глубже, чем учение Станиславского, проникло в сокровенные тайники природы актерского творчества.

Мне кажется, подобное толкование роли Константина Сергеевича в развитии узбекского театра справедливо.

Не стану обращаться к отдаленным временам — к дореволюционным годам, хотя и тогда уже, вероятно, начинали завязываться первые связи узбекского театра с Художественным театром.

Ташкент в те времена был крупным театральным городом, и здесь с 1903 года вплоть до Октябрьской революции работала труппа под руководством З. А. Малиновской, показавшая сразу вслед за Художественным театром все те же пьесы Чехова и Горького, причем иногда до мелочей копируя режиссуру и оформление московских спектаклей.

Но это — времена отдаленные. История непосредственного воздействия МХАТ, руководимого К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко, на узбекский театр начинается, как и вся история узбекского государственного профессионального театра, после победы Великого Октября.

Еще в самые первые годы Советской власти в Ташкенте существовала театральная студия с двумя отделениями — русским и узбекским, ее организовали воспитанники Художественного театра. В этой студии учился (правда, недолго — помешал отъезд на фронт) один из создателей узбекского советского театра, будущий руководитель театра имени Хамзы, учитель и воспитатель многих из нас — Маннон Уйгур.

Таков один из тех эпизодов, которые предшествовали планомерной учебе узбекских актеров и режиссеров у русских мастеров театра.

Началась эта учеба в 1924 году, когда целая группа наших молодых актеров во

главе с Уйгуром приехала в Москву, в так называемую первую узбекскую студию. Их педагогами стали Р. Симонов, И. Толчанов, О. Басов, воспитанник студии Художественного театра В. Канцель, Л. Свердлин, а позднее Б. Захава. В большинстве своем, как видно, это были преподаватели вахтанговской школы. Но нужно ли напоминать, что многие важнейшие для прогресса в искусстве идеи объединяли К. С. Станиславского, Вл. И. Немировича-Данченко и их талантливейшего ученика Евг. Вахтангова, который, как известно, вел свои творческие поиски, развивая по-своему достижения Художественного театра.

Приобретенное в Москве нашими мастерами старшего поколения имело неоценимое значение для всего узбекского театра. Ведь здесь прошли школу реалистического искусства те, кто завоевал славу национальному театру, — Маннон Уйгур, Абрар Хидоятов, Ятим Бабаджанов, Сара Ишантураева и другие актеры и режиссеры. Только благодаря животворному влиянию русской театральной культуры наш театр имени Хамзы уже в 30-е годы сумел добиться выдающихся успехов, когда воплотил на сцене такие произведения мировой классики и национальной драматургии, как «Гамлет» и «Отелло», «Бай и батрак» Хамзы, «Честь и любовь» К. Яшена...

Как и многим другим хамзинцам — актерам среднего поколения, мне не повезло: в юные годы я не получил специального образования. Систематический курс гуманитарных наук, связанных с актерской профессией, я изучал гораздо позже, в начале 50-х годов, будучи уже достаточно опытным актером. Поэтому «мои университеты» — это работа над ролями под руководством постановщиков-режиссеров, наблюдение за игрой товарищей по сцене и в очень большой степени то, что запало в душу под влиянием игры больших артистов и прочитанных книг.

Если собственные признания актера, отдавшего более тридцати лет любимому делу, чего-нибудь да стоят, я скажу так: все самое значительное, чего мне удалось добиться в искусстве, все удачные решения сценических образов связаны с именем Константина Сергеевича Станиславского, с его великими открытиями.

В конце 20-х годов, когда я пришел в театр и стал профессиональным актером, и

позднее — в 30-е годы, не обладая даже минимальными навыками и не имея никакого понятия о мастерстве, я занимался тем, что подражал разным актерам. Стимулы к подражанию были разные: иной актер мне очень нравился в роли, производил на меня впечатление своей выигрышной внешностью в спектакле, иногда я подражал более опытному исполнителю просто потому, что был его дублером. Как сейчас понимаю, дело доходило до анекдотов. В 1929 году мы играли «Мятеж» Д. Фурманова и С. Поливанова, я выступал в роли Шегабутдинова в очередь со старейшим узбекским актером Хаджи Сидтиком Исламовым. Я честно старался копировать игру старшего товарища, хотя для этого не было никаких оснований. Более того, с точки зрения реалистической теории это выглядело полнейшей неграмотностью. Исламов был знаменитым комедийным актером, ни по внутренним, ни по внешним данным я не имел с ним ничего общего. Но, увы, собственный путь к образу я тогда найти еще не мог.

В моей жизни и в жизни многих моих товарищей большую роль сыграли два режиссера мхатовской ориентации, горячие приверженцы Станиславского — П. Алексеев и С. Воронов. Первый из них руководил театром имени Хамзы на рубеже 30-х годов, второй работал с нами несколькими годами позднее.

Я не был занят в постановке П. Алексеева «Человек с портфелем», но все репетиции этого спектакля наблюдал из зрительного зала. Кажется, здесь впервые я начал понимать, насколько вредна приверженность многих узбекских актеров к искусственной приподнятости тона, и оценил все величие простоты в искусстве. То, что простота и естественность исполнения убеждают сильнее всего другого, я до этого момента не знал. Не знал и того, что только подлинное переживание, подлинная жизнь в образе и ведут к дорогой простоте.

Каждый почти день перед началом своей репетиции П. Алексеев в течение часа читал нам лекции, вернее — беседовал, рассказывал об основах системы Станиславского. Я впервые узнал, что такое зерно роли, сквозное действие и т. п.

Все это было чрезвычайно интересно и в общем понятно, даже поражало своей логической стройностью и простотой. Было

только неясно, как это все следует применять в самостоятельной работе.

Вообще говоря, тот период истории театра имени Хамзы характеризуется отсутствием конкретных связей между теорией и практикой сцены. В коллективе было немало самых убежденных сторонников реализма. М. Уйгур, например, уделял исключительное внимание поискам правды в спектакле. Но теоретически обобщить собственный опыт он не мог; он не мог дать нам, актерам, в руки нить, цепляясь за которую возможно было бы пройти от начала до конца в работе над ролью. В том и значении деятельности организованного в Ташкенте сразу после войны театрального института, что в нем началось воспитание актеров строго в соответствии с учением К. С. Станиславского. Скажу правду, лучшие из молодых актеров, подготовленных в институте, многое дают и нам, старшим поколениям хамзинцев.

Первые мои представления об искусстве с большой буквы связаны опять-таки с Художественным театром. В 1936 году я впервые увидел спектакль «Дни Турбиных». Больше всего врезалось в память впечатление от игры Н. Хмелева и М. Яншина. Николай Павлович Хмелев с той поры стал моим идеалом артиста.

Я не могу не вспомнить один эпизод, единственную мою краткую беседу с великим актером. Ведь бывает же, что какой-то случайный разговор вдруг дает толчок в чем-то очень важном для человека. Так было и со мной, и я вспоминаю об этом сейчас потому, что именно после этого разговора я взялся всерьез за чтение трудов Станиславского.

Беседа эта относится к дням войны. Тогда мы играли спектакль «Олеко Дундич», и я выступал в роли Ходжича. Надо сказать, что один из авторов пьесы — А. Ржешевский — участвовал почти во всех репетициях спектакля и, видя большие возможности темпераментных, подвижных актеров, еще больше «поддавал жару», тут же сочинял новые эпизоды столкновений, схваток и т. п. Несколько сцен спектакля видел Хмелев, бывший тогда в Ташкенте проездом. По-видимому, Николай Павлович решил, что я усиленно занимался биомеханикой — так была насыщена моя игра внешним действием, различными эффектными трюками и прыжками. Все это его на-

сторожило, ибо поведение мое, очевидно, не слишком оправдывалось психологической сущностью Ходжича. Хмелев отрывисто спросил: «Вы увлекаетесь Мейерхольдом?» — «Почему вы так думаете», — искренне удивился я. Вместо ответа Хмелев очень требовательно произнес: «Читайте «Работу актера над собой». Авторитет любимого артиста был настолько велик для меня, что я как-то сразу решил: Хмелев заметил серьезные пороки в моей игре, а книга Станиславского, о которой он говорил, объяснит мне, в чем дело. Надо ее внимательно изучить, в ней все секреты.

Я вспоминаю об этом для того, чтобы подчеркнуть: имея уже более десяти лет актерского стажа за плечами, я еще не все знал о путях к образу. Все познается на практике, и я думаю о том, насколько для актера важно работать с режиссером-педагогом, умеющим на практике применять систему Станиславского.

Актеру очень важно поверить в правильность режиссерского метода, испытать на себе полезность приема, и тогда — словно гора сваливается с плеч.

Такое ощущение я пережил, когда мы репетировали с А. Гинзбургом пьесу «За тех, кто в море!». У меня (я играл роль Клобукова) долго не выходила встреча с Шабунинной у нее дома — не выходила потому, что я во что бы то ни стало старался играть влюбленного. В данном случае было очень важно подсказать мне верное приспособление, и режиссер нашел его. Мы с С. Ишантураевой — Шабунинной стояли около пианино... Будто не в силах ничего сказать от переполнявшего душу чувства, я одним пальцем трогал клавиши. Ишантураева отвечала тем же. Так Клобуков и Шабунинна объяснились, а до этого мы долго, мучительно репетировали, старались смотреть друг другу в глаза, изображали, наигрывали настроения, и, понятно, ничего не выходило.

Впоследствии моя с Ишантураевой сцена была признана одной из лучших в спектакле, так как в ней выразилось настоящее переживание. Конечно, мы не были тогда в положении мольеровского господина Журдена, для которого понятие о гласных и согласных явилось откровением. Мы хорошо знали, что достижением художественной цели обязаны в данном случае Станиславскому, но мы еще раз ощутили могучую

силу его откры-
вало время,
не по систем
лучшими (ка
нами. Это —
Я. Яшенз и А
жизненной тр
ра и Камилл
павлова.

Я подвожу
в театре и в
лучил видеть
я имею в вид
Сергеевич во
над собой»:
значает виде
реть — значит
Слово для ар
будитель, бр
общении гово
разу».

С моей то
важное указ
представленч

У нас есть
сбиваются с
на, роль ими
над ролью, о
и начало реп
вают — то ср

У меня б
смотреть в гл
лись с зауче
не боится, б
общаться на
души.

узбекскому
шить немало
проблема н
С разной степ
ред узбекским
но-драматичес
черкнуть все
драматургии,
лизация учени
зал, что сис
настоящего
материала

Это одна
драматургией
о подлинном
останется отк
дует обратиться

силу его открытий. О себе скажу, что это было время, когда я уже не мог работать не по системе. Станиславскому я обязан лучшими (как я считаю) своими достижениями. Это — Хамза в одноименной пьесе К. Яшена и А. Умари, Алишер Навои в одноименной трагедии И. Султанова и Уйгура и Камилов в «Людах с верой» И. Султанова.

Я подвожу итоги прошедших лет работы в театре и понимаю: меня Станиславский научил видеть и слышать на сцене. Здесь я имею в виду то, о чем писал Константин Сергеевич во второй части «Работы актера над собой»: «Слушать на нашем языке означает видеть то, о чем говорят, а говорить — значит рисовать зрительные образы. Слово для артиста не просто звук, а возбуждатель образов. Поэтому при словесном общении говорите не столько уху, сколько глазу».

С моей точки зрения, это чрезвычайно важное указание, предупреждающее от представительства.

У нас есть актеры, которые на спектакле сбиваются с текста только потому, что сцена, роль ими не прожиты. Не умея работать над ролью, они стремятся запомнить конец и начало реплики партнера, а если забывают — то сразу провал.

У меня бывали партнеры, боявшиеся смотреть в глаза. Их это пугало, они сбивались с заученного. Подлинный актер этого не боится, более того, иначе ему трудно общаться на сцене. Ибо глаза — зеркало души.

Узбекскому театру нынче надлежит решить немало проблем. Главнейшая из них — проблема национальной драматургии. С разной степенью остроты она встала перед узбекским драматическим и музыкально-драматическим театром. Уместно подчеркнуть все значение для театра глубокой драматургии, без которой невозможна реализация учения Станиславского. Я бы сказал, что система эта — только для настоящего драматургического материала.

Это одна сторона дела. Но если даже с драматургией все будет хорошо, вопрос о подлинном овладении системой для нас останется открытым. На решение его и следует обратить сейчас сугубое внимание.

Самое дорогое в театре — это правда актера, доносящего до зрителя живые человеческие страсти и переживания. Правда — это естественность и простота. Главная же беда узбекского театра (особенно музыкально-драматического) — это, с одной стороны, искусственная романтизация, приводящая к абстрактному пафосу, декламации и позе, а с другой — стремление к детальному раскрытию быта, что, естественно, порождает фотографически точное воспроизведение жизни. Избежать этих крайностей, не сбиться с прямой дороги реалистического искусства — в этом помогает нам Станиславский.

Я думаю, что учение Станиславского в условиях развития каждой национальной культуры должно находить свое конкретное применение, ибо в процессе воспитания реалистического актера нельзя не учитывать национальный характер искусства, в сфере коего он творит. Поэтому советской науке еще предстоит исследовать целую грандиозную тему, которую я бы назвал так: «К. С. Станиславский и развитие театра народов СССР».

Думается, что дело не только в общеметодологическом и общеметодическом значении учения Станиславского для советских национальных театров. Мне кажется, что в судьбы многих из них Константин Сергеевич вмешивался непосредственно. Я хочу привести малоизвестное приветствие К. С. Станиславского, присланное им театру имени Хамзы в 1935 году, к 15-летию юбилею.

Вот что он пишет: «Рожденный пролетарской революцией Узбекский драматический театр достиг за пятнадцать лет своего существования прекрасного расцвета, сохранил в своем творчестве прелесть многокрасочного искусства своей Родины, воскрешая картины ее прошлого и отражая ее борьбу за настоящее. Театр внимательно прислушивался к завоеваниям современной сцены, используя их в согласии со своими национальными особенностями и уверенно продвигаясь к созданию большого искусства нашей эпохи».

Мне кажется, в этих словах заключена не только лестная оценка работы узбекского театра. В них ясно видна лаконично изложенная программа, целиком приемлемая и сегодня.

Серафима Бирман

ЖИВОЙ НАВСЕГДА

Б

ыла весна...

Деревья в одном из просторных московских дворов накинули уже на свои старые плечи одеяние юности — зеленую дымку рождающейся листвы.

Через раскрытые окна старинного особняка дыхание весны вливалось в парадный зал, а он в благодарность за драгоценный дар отвечал звуками бессмертного творения Чайковского: в зале шла репетиция сцены «в саду, в аллее темной», где смиренно выслушивает Татьяна проповедь Онегина.

Репетицию эту точнее было бы наименовать уроком: рояль, а не оркестр; нет гримов, костюмов, рампы. А слушателей так мало, что все они разместились на нескольких стульях.

Но если это был урок, то какой-то удивительно великолепный, озаренный лучами вешнего солнца и светом творческого вдохновения...

«Учитесь властвовать собою;
Не всякий вас, как я, поймет;
К беде неопытность ведет», —

пропеты заключительные слова наставления. —

«...И меркнет милой Тани младость;
Так одевает бури тень
Едва рождающийся день».

Татьяна чувствует, сердцем знает — он не любит! Не любит! Отвергнута ее любовь!..

Слезы в глазах молодой певицы. Что заставляет их так сверкать? Горе Татьяны? Или радость только что испытанного артистического подъема? И то и другое: в искусстве сцены так бывает, так должно быть.

Но почему льются слезы у того вот седого человека, с такими черными-черными бровями? Почему плачет великий Станиславский?! Чем вызвано такое его глубокое волнение?

Поддержана молодыми исполнителями его вера, что «девственная, нетронутая почва молодежи воспринимает все, что ни посеешь ей в душу». Действительно, несомненны всходы его творческого учения. Сбываются надежды, что хотя «просто способные никогда не станут гениями, но благодаря изучению своей артистической природы, законов творчества и искусства скромные таланты породнятся с гениями и станут с ними одного толка. Это сближение произойдет через «систему», и в частности через правильное внутреннее сценическое самочувствие».

Трудно достигается актером правильное

репетиционный Станиславский порой и в ре- стках сцены. свобода и пр- молодых пев- зией Пушки- черт прекра- ся из вещи.

Бегут, бе- то... Бегут б- всецело и в- искусства, п- времени. Он- ства, рифму- «созвучного к- Отчизны.

Чередуютс- сменяют пот- место наход- славский до- нет достиже- до отчаяния. оно описано- традиций»: «- кал, как об- всхлипывани- щинистым п- гали, голова- подушку».

Свидетеля- кроме автор- ханов, Сахи- к себе на д- ский. Он хо- с большой- Вл. И. Неми- смерть, охра- творческих з- ми Художест- ны когда-то- ми, решител- творческими- ди-тени, — с- одном из ра- тень этого те-

Больной С- дому, не мо- свое: «Воен- это раньше- лями или же- упадка твор- дисциплины. Бо- положение! зывом к тр-

репетиционное и сценическое самочувствие, Станиславский знает, как оно эфемерно порой и в репетиционном зале, и на подмостках сцены. Но вот сейчас оно есть. Есть свобода и правда самочувствия; слиянность молодых певцов с лирой Чайковского, с поэзией Пушкина. Вот почему, не искажая черт прекрасного лица, слезы счастья льются из вещей глаз Станиславского...

Бегут, бегут годы жизни Станиславского... Бегут без оглядки на все свое личное, всецело и всемерно отданное исканиям искусства, под стать родному народу и времени. Он стремится достигнуть искусства, рифмующегося с действительностью, созвучного каждому новому дню в истории Отчизны.

Чередуются чет и нечет. Достижения сменяют потери, потери с трудом уступают место находкам. Не так радуется Станиславский достигнутому, как горюет, когда нет достижений. Он может тогда доходить до отчаяния... Его отчаяние по силе ужасно; оно описано В. А. Орловым в статье «Лицо традиций»: «И вдруг он заплакал, заплакал, как обиженный ребенок, горько, со всхлипываниями, слезы лились по его морщинистым щекам, глаза беспомощно моргали, голова еще глубже вдавливалась в подушку».

Свидетелями этого трагического события кроме автора статьи были Москвин, Тарханов, Сахновский, Раевский. Их вызвал к себе на дом тяжело больной Станиславский. Он хотел понять, почему в Театре с большой буквы, созданном им и Вл. И. Немировичем-Данченко, не стоят на смерти, охраняя незыблемость этических и творческих законов, открытых основателями Художественного театра? Ведь эти законы когда-то были признаны за истину всеми, решительно всеми цехами театра, как творческими, так и техническими? «Мы люди-тени, — сказал молодой капельдинер на одном из ранних юбилеев МХАТ, — но и тень этого театра светла».

Больной Станиславский не выходит из дому, не может войти в театр и крикнуть свое: «Военное положение!!» — как делал это раньше перед ответственными спектаклями или же, наоборот, в краткие периоды упадка творческой и производственной дисциплины. Боевым кличем звучало «Военное положение!!» Станиславского, мощным призывом к труду — творчеству всех цехов

театра, к дисциплине боя за мысль и цель спектакля. И если в этом зове-набате слышалась тревога, она была неизмеримо слабее уверенности Станиславского в творческой силе коллектива, в его единодушии, единомыслии, в единстве его производственной целенаправленности.

В 30-х годах, в пору, когда жизнь Станиславского, по его словам, «подходила к последнему акту», он не прекращал борьбы за новое в искусстве сцены, за новые высокие качества советского художника — мужество, волю, знания, дисциплину, широкое мировоззрение.

Кровать больного продолжала быть Ставкой Главнокомандующего. Константин Сергеевич покорно исполнял все предписания докторов, но Станиславский нарушал главный их запрет — хранить спокойствие, не принимать ничего близко к сердцу. Он волновался, и все радостное и горестное вбирал в свое, не знавшее равнодушия сердце. Он не хотел покоя, потому что покой художника — ход назад. Он ненавидел застой, неизменяемость, недаром Великим мятежником прозвал его Горький.

Если б можно было бы каким-то особым аппаратом записать на пленку тревогой пропитанные мысли больного Станиславского в бессонные ночи!

Не изобретен такой аппарат, но нет сомнений, что Станиславский думал о нас — создадим, вырастим ли мы в самих себе истинных художников, чтобы выполнить великую миссию театра — будить художников в зрителях?

Воспользуемся ли мы теми знаниями, которые он нам поведал, и сумеем ли, сообразно времени, росту культуры народа овладеть и развить преподанные им знания и умения, одаряющие драматический театр непобедимым обаянием разума и поэзии. Думается, что были у Станиславского основания для тревоги — даже преувеличенной тревоги, иначе он не сказал бы таких жестоких слов: «Я отдал вам, театру свою жизнь! Я, купец Алексеев, актер Станиславский, я болен, а вы разваливаете дело моей жизни, мой труд...»

Сдернув завесу лет, В. А. Орлов явил нам основателя сценической науки в отчаянии и в гнев... Спасибо ему! Можно себе представить, как трудно было Орлову решиться на это, но он решился и подвел всех, кто прочел «Лицо традиций», к крова-

ти больного Станиславского и заставил нас увидеть слезы великого художника, плачущего, как ребенок, из-за нас. Да, из-за нас! Неужели можем мы считать себя непричастными этому трагическому событию — слезам Станиславского? Тогда мы глубочайшим образом несправедливы. Почему только эти пять актеров МХАТ испытали боль, стыд, горе? А мы? Есть у нас право погладить самих себя по головке: «Мы не такие, как они, мы хорошие? Мы не забыли, дескать, дела жизни Станиславского, мы продолжили и продолжаем его гигантский труд, развиваем технологию сценического искусства».

Смеем ли мы это утверждать? Нет. Нет. Нет! Не пользуемся мы наследием, полученным от Станиславского, с тем умением и талантом, чтоб увеличенным отдать его нашим наследникам.

Не думаем мы о связи поколений, как думал об этом Станиславский.

Как-то в перерыве одной из очень давних репетиций во МХАТ замечательная актриса Мария Петровна Лилина обратилась к Станиславскому: «Костя! Я сейчас наблюдала тебя... Ты стал теперь другой, чем раньше, чем давно... Тогда ты был весь с нами, а сейчас репетируешь, репетируешь и потом куда-то уходишь от нас. Уходишь... Куда?!»

Станиславский не ответил. Он только улыбнулся Марии Петровне — жене и сподвижнице.

Уходил он за добычей знаний. Настоящее, в котором он жил, становилось для него менее дорогим, чем будущее, в котором по возрасту он не надеялся быть. Желание личной славы, вероятно, присущее Станиславскому в молодости и в первой половине его жизни, уступило место священной тревоге о той смене, что примет от него эстафету сценического искусства, о тех, кто эту эстафету передаст дальше. Отрицая непознаваемость творческих законов, Станиславский стремился предельно расширить и закрепить границы познаваемого, чтобы свергнуть анархию и своенравие «нутра».

Даже для нас, тогда таких неопытных и нельзя сказать, чтобы глубоких его учеников, зримым становился труд его исканий: всегда при нем была записная книжка, всегда стремился он задержать мелькнувшую мысль, стреножить непокорную бук-

венными начертаниями, не позволить ей кочевой, ускользнуть, не оставив следа.

Каждая репетиция, в целом благополучная, или правильная репетиционная самоощущение отдельного актера радовало Станиславского: к золотому слитку знаний добавлялись «крупинки благородного металла». Но какую тревогу вселяли в сердце Константина Сергеевича спады репетиции, бескрылость ее! Угрюмым становилось его лицо, зубы закусывали кулак правой руки... Но вот-вот что-то у кого-то из репетирующих «пошло», и лед тает... И снова Станиславский — энергичный, доверчивый, доброжелательный, неутомимый! И снова погоня за теми приемами психотехники, что сообщают актеру могущество мастера и художника, чудную, возвышающую власть сценического искусства над разумом и сердцем зрительного зала.

Дать — разве не исконное и неизбежное стремление художника?

Не этому ли — дать учил Станиславский, отвергая актерское братство.

Только проникнутое светлой и могучей мыслью, только реалистическое, мужественное и действенное искусство сцены, по его — Станиславского — вере, достигает поэтической власти возвышать мысль и чувства людей зрительного зала, дотла сжигая человеческую скверну. Такого именно властительного искусства добивался он сам с неукротимой энергией и жаждал, чтобы этого добивались все актеры.

Заветы Станиславского, когда-то обращенные к молодежи Художественного театра, разве сегодня не близки они нам? Разве не в полном они согласии с призывом XXII съезда нашей партии к искусству и литературе? Он говорил:

«Нельзя существовать на сцене, ставить спектакли ради самого процесса игры или процесса постановки. Да, нужно и можно увлекаться своей профессией, нужно любить ее преданной, страстной любовью, но не за нее самое, не за те лавры, не за то наслаждение, которое они приносят художнику, артисту, а за то, что избранная вами профессия дает вам возможность говорить со зрителем о самых важных и нужных ему в жизни вещах, дает вам возможность через определенные идеи, которые вы воплощаете на сцене в художественные, действенные образы, воспитывать зрителя, делать его чище, лучше,

умнее, полезней для общества. Это — великая задача театра...»

Самоотверженно ковал Станиславский победное оружие мастерства актера. Он хотел, чтобы по воле своей смог актер призывать вдохновение. Хотел, чтобы в финале процесса работы над созданием сценического образа актер смог добиться синтеза, то есть слить все качества исполняемого им действующего лица в один литой характер, в живого самобытного человека, со своими воспоминаниями о прошлом, со своими переживаниями в настоящем, со своими стремлениями к своим целям будущего.

На одной из репетиций он выразил мысль, нигде больше им не высказываемую, о том, что в той точно мере, с какой актер отходит от себя и близится к образу, и человек в театральном кресле отходит от себя и близится к образу. И уже живет в образе, забывая на это время себя. Подлинное сценическое перевоплощение актера вызывает перевоплощение зрителя. Как это тогда выразил Станиславский, в каких именно выражениях, не помню, но мысль его меня поразила и осталась в душе. Странно, что она им не записана нигде. Станиславский ведь все думы свои, находки, потери и причины их — все заносил на бумагу.

Умиравший, в забытьи, он не расставался с чемоданчиком, где лежали его заветные рукописи. Он отвоевывал у смерти время, чтобы досказать все им передуманное, пережитое, для него уже несомненное, а иногда и только-только им предугадываемое...

Сейчас на книжной полке большинства актеров — восемь томов Сочинений К. С. Станиславского. Это меньше всего мемуары. Это знания, дающие художественную силу. Это речь мудреца, мечтателя, исследователя, фантаста.

Тем, кто был современником создания системы Станиславского, до волшебства явственно слышится пламенный голос автора из страниц его сочинений. Этим голосом человека и поэта жизни он говорил об искусстве театра на своих репетициях, в беседах с участниками всех студий Московского Художественного театра.

Мы видели его вдохновенным и отчаявшимся, добрым без меры и без меры взыскательным. Мы глядели в его глаза, то серые, скрывающиеся под насупленными бро-

вьями, то такие голубые, доверчивые, такие детские... Мы видели, как смертельно бледнел он от малейшего нашего небрежения к делу театра: неуважение к творческому труду он считал изменой зрителям и искусству. Нельзя читать сочинения Станиславского, как человека времени, отошедшего в Лету, как моралиста, глухого к жизни, к интересам юности. Нельзя читать, не понимая, что и строгость и безмерная требовательность вызваны неиссякаемой любовью Станиславского к театру, актеру, зрителю, его жаждой знаний и умений сценической профессии, усугубляющих непосредственность и душевный подъем художника.

Искусство, которому нас учит Станиславский, не копия с действительности, не в унисон оно с жизнью, но в гармонии с ней, сохраняя тем свою поэтическую независимость, творческую инициативу.

На «высокой волне» голос Станиславского, на этой же волне должен быть тот, кто раскроет книгу его. Иначе не услышит заветного, не разбудится, не встрепенется, не постигнет, что именно ему, только его неповторимой индивидуальности, сообщит автор системы.

Он так искренне хотел быть понятным, молодыми и незабытым актерами старших поколений! Тем Станиславский и велик, что выше себя неизмеримо почитал он искусство сцены, и огромным счастьем был для него каждый шаг приближения к истине и красоте театра.

Станиславского не поймешь, не разгадаешь лично для себя, не приняв его советов сердцем.

Он мечтал, чтобы, изучая его систему, становились сильнее и инициативней. Это так и есть. Но в одном он ошибался, когда думал, что прямо в руки актера дает он добытую им драгоценную руду знаний. Автор системы ошибался, как отец в одной из новелл: умирающий, он обратился к сыну: «Тебе будет легче, чем мне, так как я жил дольше, чем ты, и больше жизненных загадок разгадал. Я — от первой дошел буквы до средних букв жизненного алфавита, ты начнешь с той буквы, на которой приходится остановиться мне».

Как отец из новеллы, Станиславский радовался, что «дети», постигая законы искусства, будут избавлены системой от тревожных исканий, от собственного при том познания, от горечи разочарова-

ний. Нет, «дети» должны начать свою творческую жизнь с первой буквы: страхаться труда преодолений, не познают они радости достижений.

В искусстве недопустимо, позорно иждивенчество. Живущий не на средства своей души, никем не замеченный пройдет от жизни и от искусства стороной.

Система гениального Станиславского должна стать для каждого своим знанием, своей верой. В учении Станиславского — истина, понятная сердцам.

Хочется рассказать один случай; он не вымысел, не домысел, а так оно случилось в жизни.

Лет десять назад театр имени Ленинского комсомола гастролировал в Свердловске. Таким образом, я получила возможность встретиться с коллективом художественной самодеятельности на золотых приисках в Березове, заочным «шефом» которого была два или три года. Конечно, участники художественной самодеятельности просили меня рассказать о Станиславском, что я и выполнила по мере сил.

В перерыве меня остановила женщина, по виду не имеющая никакого отношения к искусству. Она, вся багровая от волнения, обратилась ко мне, что-то горячо, бессвязно говоря. Мне было тяжело, что я никак не могла ее понять...

Прошло какое-то время. Вместе с С. Гиацинтовой мы шли к себе в гостиницу после утреннего спектакля. О чем-то говорили, всецело занятые интересующей нас темой, но разговор наш был прерван женским криком: «Постой! Постой! Кому говорю?» Мы приостановились: к нам спешила женщина, та самая, что слушала беседу в Березове об этическом и творческом учении Станиславского. В руках у нее были две корзины с овощами, очевидно, она была огородницей, но эти тяжелые корзины не замедляли ее шагов: она почти бежала. Подбежала: «Слышь! — произнесла она, переводя дыхание. — Не все я поняла, что ты давеча наговорила, трудно было, но про совесть, про труд — это я сообразила, очень даже прекрасно. Спасибо тебе!» И добавила слова, заставившие дрогнуть во мне, актрисе, сердце человека. Она сказала: «Теперь по словам твоим дочку мою буду растить, к честной жизни ее подымать!» Она протянула мне круглый, тяжелый букет цветов, туго стиснутый бечевкой, — от-

благодарила, значит, самым красивым, что было в ее корзинах.

Но эти цветы по справедливости должны были быть отданы Станиславскому: это он даже в пересказе дошел до самого сердца простой женщины.

На 315-й странице третьего тома Собрания сочинений Станиславского мы читаем слова, написанные по латыни: «Сделал, что мог, пусть другой сделает лучше».

Приказ короткий и безотлагательный — брать высоты искусства.

Приказ и призыв. В нем слышится зов Родины, зов нашего времени: «Вперед!» Мы его слышим!

Давно рампа не отделяет людей сценического искусства от людей действительности, от интересов, трудов, стремлений и планов народа — так много нами с Родиной пережито, так давно и так кровно искусство связано с жизнью.

Да, мы не изжили многого «актер-актерского», но все же не «с иголки» новы в нас черты советского гражданства.

Да, мы еще бываем тщеславны. Да, улыбки, выражения симпатий, аплодисменты дороже нам, чем пренебрежение. Да, мы, вероятно, эгоистичны и т. д., но не всегда мы такие, и не только такие.

Как советских граждан, нас учили великие события в истории нашей Родины и каждый ее трудовой день.

В годы Отечественной войны актеры выдержали экзамен на верность Родине. Вспомним, к примеру, как стойко держались театры осажденного фашистами Ленинграда, как по его мерзлым улицам плелись на концерты в военные части измученные, истерзанные голодом и холодом актеры...

Да и можно ли было признать актерами эти людские фигуры в одеялах, накинутых на верхнюю одежду, не шагающих, не идущих, но влачащихся к месту своего выступления! Но они были подлинными патриотами и подлинными артистами, когда вступали на импровизированные подмостки: пели, танцевали, плясали, читали, играли, смешили и трогали, отдавая силы сердца слушателям и зрителям. Так сражались актеры на подмостках сцен и эстрад за честь, свободу и победу Родины.

И вот сейчас — снова бой за живую, творческую душу драматического театра, душу, отзывчивую к человеку, учающуюся

у действительности и зовущую ее — действительность — вперед и ввысь.

Идет бой за современный театр, нужный зрителям, могучий по силе творческого воздействия на зрителей, такой, чтобы невозможно было бы не любить, не ценить его. Театр и действительность могут и должны брататься.

Без взаимной влюбленности, без трепета ожидания встреч, без взаимного волнения в вечер спектакля нет счастья ни театру, ни зрительному залу.

В невиданное, неслыханное время мы живем! Новые люди, новые их качества — все это требует нового в отражении искусством действительности: не наливают молодое вино в старые меха.

Это пророчески предвидел Станиславский:

«Для передачи больших чувств и страстей нужен большой артист — артист огромного таланта, силы и техники. Он придет от земли, как в свое время пришел М. С. Щепкин, и, подобно ему, пропустит через себя все лучшее, что дала вековая культура и артистическая техника. Без нее новый артист окажется бессильным при передаче мировых чаяний и бедствий человечества. Голая непосредственность и интуиция без помощи техники надломят душу и тело артиста при передаче им громадных страстей и переживаний современной души. В ожидании новых Драматурга и Артиста, казалось бы, целесообразнее всего усовершенствоваться и подогнать отсталую внутреннюю технику актерского искусства до пределов, достигнутых в области внешних актерских возможностей. Это трудная, долгая и систематическая работа».

В тех пьесах, что придут, что обязаны зваться в наше настоящее и наше грядущее, потребуются не безудержные «театральные» возгласы и патетические вскрики, не несдержанность чувств, не сумятица эмоций, а сила сдержанности нового человека, при полноте чувств, мужество преодолений им величайших противоречий между личным и общественным.

Новое в искусстве легче нам отыскивать в союзе со Станиславским — мы не темные, но с ним светлее. Чувство нового в Станиславском неоспоримо. Будь он жив, он сам бы без сожаления, но с радостью отбросил

все когда-то дорогое ему, но сегодня уже немощное, уже безжизненное. Разве не бывало, что на репетиции сегодня он почти с отворачиванием отвергал то, что вчера казалось ему таким нужным? «Какой дурак вам это сказал?» — обращался он к актеру, безукоризненно точно выполнившему его вчерашнее задание.

Как идущий впереди нам нужен Станиславский. Он нужен нам, как самый чуткий к современности, навсегда верный реализму — основному пути, по которому с незапамятных времен шествует вперед русское искусство.

«Красивое нужно сохранить, — говорит Ленин, — взять его, как образец, исходить от него, даже если оно «старое». Почему нам нужно отворачиваться от истинно-прекрасного, отказываться от него, как от исходного пункта для дальнейшего развития, только на том основании, что оно «старо»? Не ржавеет «старое, но грозное оружие...».

Недавно мне довелось прочитать статью кубинского критика и драматурга Матиаса Монтеса Уидобро «Система Станиславского и кубинский театр». Оказывается, что молодая героическая республика в труднейшее для себя время напечатала в своей самой распространенной и авторитетной газете «Революсьон» материалы о системе Станиславского на тридцати двух страницах! А с бумагой на Кубе нелегко...

Матиас Монте Уидобро не удивляется, что деятели кубинской революции близко принимают к сердцу и вопросы театра, и систему Станиславского — год 1961 объявлен на Кубе Годом просвещения.

Значит, там, на Кубе, держат в мысли и в сердце великий и живой образ Константина Сергеевича Станиславского и готовятся праздновать светлый день его рождения с силой первой любви.

Весь театральный и культурный мир будет праздновать этот день первого дыхания Станиславского.

Восемнадцатого января 1963 года всем миром подтвердится бессмертие гениального художника, право Станиславского навсегда жить в искусстве, жить горячо, деятельно, всемерно содействуя не только расцвету драматического театра, но и могуществу самой жизни в настоящем и грядущем.



На десятки языков переведены книги К. С. Станиславского: «Моя жизнь в искусстве» и «Работа актера над собой». Они изданы в Англии, ГДР, Болгарии, Исландии, Китае, Польше, Финляндии, Японии, Корее, Мексике, Югославии и многих других странах

Б. Росточкин

СТАНИСЛАВСКИЙ И ПОЛЬСКИЙ ТЕАТР

Взаимосвязи Константина Сергеевича Станиславского и польского театра — одна из самых замечательных страниц в истории творческого содружества русского театрального искусства и сценической культуры братского польского народа. Завязанные на заре жизни Московского Художественного театра, они упрочивались и расширялись год от году, чтобы не оборваться уже никогда.

Недаром смерть К. С. Станиславского была в свое время воспринята передовыми деятелями польского театра как великая утрата и для искусства Польши, а его идеи продолжают быть предметом постоянного

внимания, темой горячих споров и источником вдохновения художников польской сцены и поныне.

Связи Станиславского с польским театром — тема большая, широкая, необыкновенно многообразная — еще ждет специального исследования. Здесь и прямые личные контакты Константина Сергеевича с многими польскими актерами и режиссерами, и переписка, и живое, всегда заинтересованное знакомство великого реформатора сценического искусства со спектаклями польских театров и пьесами польских авторов, и его работа над некоторыми из них (за исключением «Балладины») и не доведенная до конца, и, главное, воздей-

ние художес
на театральн
Когда зна
своими кон
слова театр
исключить в
исключенных
и н
между соб
Нередко
польской спе
мается радос
ство нашло
ного артиста
этом пору
Станиславско
тема, один
такой так на
Роман Желе
ский, директо
театра, сказа
или польские
судить, в как
слова Станис
использовать
сценических
К. С. Станис
и Дарченко
мир» с помо
этим рассказ
что-то от лег
своего значен
и, пожалуй
тема сопутс
любят и ценя
При первой
артистов МХ
важные ч
этим тяготени
и даже те пр
пору общени
и угнетенно
иа. лишенног
тельности.
Во время
1906 году ви
Дирентович о
ной газеты» о
Станиславскому.
арских власт
и 1905 год
ной. Объясня
иная услови
ства МХТ, Ло
что не за гора

вие художественных идей Станиславского на театральное искусство Польши.

Когда знакомишься с материалами, рисующими контакты Станиславского с польскими театральными деятелями, неизменно ощущаешь взаимную заинтересованность в отношениях художников, казалось бы, очень разных и непосредственно не связанных между собой.

Нередко в суждениях представителей польской сцены о Станиславском угадывается радость от сознания, что их творчество нашло высокую оценку великого русского артиста и режиссера. Вспоминая раннюю пору непосредственного знакомства Станиславского с искусством польских актеров, один из талантливейших представителей так называемой «краковской школы» Роман Желязовский пишет: «Станиславский, директор лучшего в мире московского театра, сказал, что, имея таких актеров, как польские, он удивил бы мир». Трудно судить, в какой мере точно переданы здесь слова Станиславского, и нет надобности оговариваться, что еще во время первых заграничных гастролей МХТ в 1906 году К. С. Станиславскому и Вл. И. Немировичу-Данченко поистине удалось «удивить мир» с помощью русских актеров. Пусть даже рассказ Р. Желязовского таит в себе что-то от легенды. Он не утрачивает оттого своего значения. Даже, напротив, становится, пожалуй, особенно красноречивым: легенда сопутствует тому, кого действительно любят и ценят.

При первой встрече Станиславского и артистов МХТ с польскими актерами дружественные чувства и несомненное творческое тяготение было взаимным. Оно ломало даже те преграды, которые ставило в ту пору общению художников России и Польши угнетенное положение польского народа, лишенного государственной самостоятельности.

Во время гастролей МХТ в Варшаве в 1906 году видный театральный критик Ян Лорентович опубликовал на страницах «Новой газеты» «Открытое письмо» К. С. Станиславскому. Великодержавная политика царских властей после подавления революции 1905 года была особенно непримиримой. Объясняя невозможность в сложившихся условиях заслуженной оценки искусства МХТ, Лорентович выражает надежду, что не за горами время, когда поляки смо-

гут приветствовать Станиславского и его театр в будущей свободной Польше. Станиславский с полным пониманием и сочувствием воспринял письмо Я. Лорентовича и ответил ему дружественным визитом.

Рядовые польские зрители в ту пору не присутствовали на представлениях в Варшаве «Дяди Вани», «Царя Федора» и «На дне». Зато, как рассказывает Вл. И. Немирович-Данченко, польские артисты посещали эти спектакли «в огромном количестве — с ними слияние было полнейшее».

По сути, «Открытое письмо» Я. Лорентовича с отказом выступить с развернутой критической оценкой спектаклей МХТ на деле такую оценку в себе заключало. Относилась она прежде всего к Станиславскому — режиссеру и актеру. Ваша режиссура, — писал Я. Лорентович, обращаясь к Станиславскому, — необыкновенно богатая мыслями, основывается на двух важных предпосылках: на борьбе с каботинством, этой язвой современного сценического искусства, и «на великом чувстве пластичности в построении сцен и отдельных образов». В заключение Лорентович выражал радость, что варшавские актеры имели возможность получить замечательный урок стиля, артистической чуткости и художественной правды.

Когда в 1912 году МХТ вновь посетил Польшу, лучшими ценителями, как писал в неопубликованном письме из Варшавы Немирович-Данченко, опять оказались польские артисты: «И чем талантливее и заслуженнее артист, тем больше понял он искусство нашего театра... Лучший артист и режиссер Каминский берет отпуск на два три месяца и просит разрешения присутствовать на нашей работе. За ним следуют несколько артистов... Тут победа очень большая».

В архиве К. С. Станиславского в музее МХАТ хранятся многочисленные письма польских театральных деятелей к Константину Сергеевичу — документальное свидетельство многократных творческих контактов. Мы находим здесь письма виднейших артистов и режиссеров — Станиславы Высоцкой (их особенно много!), Александра Зельверовича, Болеслава Лещинского, Людвика Сольского, Арнольда Шифмана, драматургов — Тадеуша Мицинского, Станислава Пшибышевского и других. В этих письмах — не только выражения признания

и уважения, но и просьбы о содействии в работе над тем или иным спектаклем.

1903 годом датировано письмо артиста Краковского театра Болеслава Заверского. Заверскому предстояло играть роль Татарины в «На дне», и он обратился к Константину Сергеевичу с просьбой прислать по возможности обстоятельное описание костюма этого горьковского героя, облика которого, как признавался артист, он совершенно себе не представлял. Весьма красноречивый факт.

Самый характер обращений польских артистов к Станиславскому свидетельствует о том, что постановки МХТ все больше приобретают для них значение творческого опыта, способного служить живым примером и уроком.

Когда в конце 1906 года Краковский театр задумал ставить пьесу А. Новачинского «Царь Самозванец», польский артист Станислав Станиславский обратился к Константину Сергеевичу с просьбой раздобыть русские боярские костюмы. К. С. Станиславский ответил на просьбу, но этим делом не ограничилось.

Из «Воспоминаний» знаменитого польского актера и режиссера Людвика Сольского (он-то и осуществил постановку пьесы Новачинского и сам играл Дмитрия Самозванца) и его письма Константину Сергеевичу, хранящемуся в архиве музея МХАТ, мы знаем, какую большую помощь оказал ему Станиславский, когда Сольский приехал в Москву для сбора необходимых материалов. Выражая признательность Станиславскому за «прелестные русские материалы», Сольский пишет: «Благодаря Вашему артистическому опыту театр Краковский будет в состоянии показать «Царя Дмитрия Иоанновича» в фоне истинно художественном».

Страстно увлечен идеями Станиславского был большой польский актер и режиссер А. Зельверович. Вспоминая свои встречи со Станиславским, Зельверович писал: «С двумя великими людьми дано мне было лично познакомиться в России: в Киеве я встретил Максима Горького, а в Москве — Константина Сергеевича Станиславского».

В 1909 году Зельверовичу довелось быть в Москве, смотреть спектакли Художественного театра. Он близко познакомился со Станиславским, был радушно им принят и даже получил от Константина Сергеевича

предложение остаться на год в числе сотрудников МХТ, куда входили и другие иностранцы. Закljučая свои воспоминания, Зельверович приводит сказанные ему при расставании слова Станиславского: «Прощайте и приезжайте к нам почаще...», — и добавляет: «С той поры я езжу в Москву часто, очень часто, едва ли не каждый день...»

Контакты К. С. Станиславского с польскими сценическими деятелями становились с течением времени все более прочными, выходя за рамки непосредственно личных связей. О внимании Станиславского к польскому театру, о его заинтересованности судьбами сценического искусства Польши можно судить, например, по приветственной телеграмме, посланной им по случаю открытия в Варшаве в 1913 году Польского театра его руководителю Арнольду Шифману.

Это первое соприкосновение Станиславского с Польским театром, которому суждено было занять столь приметное место в польской сценической культуре, явилось началом отношений, получивших развитие в ближайшем будущем. Они имели необыкновенно важные последствия для исканий передовых польских театральных деятелей уже в независимой Польше.

В 1916 году значительная группа актеров Польского театра во главе с А. Шифманом, гонимая военной грозой, оказалась в Москве и начала выступать в помещении Камерного театра. К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко прислали польским коллегам телеграмму, проникнутую чувством глубокого уважения и солидарности. Вот ее текст: «Московский Художественный театр приветствует товарищей по искусству из прекрасной Польши, подвергнутой тяжчайшим испытаниям, какие только могут выпасть на долю благородной нации».

Среди польских артистов, оказавшихся в Москве, были крупные мастера, вскоре занявшие ведущее место в театре независимой Польши. В их числе были Стефан Ярач и Юлиуш Остэрва, В. Брыдзинский и Э. Хабберский и другие видные представители польского артистического мира.

Польские актеры не только бывали на спектаклях МХТ, но и установили тесное содружество с руководителями Художественного театра, в первую очередь со

Станиславским, чутко и отзывчиво откликнувшись на каждое обращение к нему.

Особенно сильное влияние оказало соприкосновение со Станиславским на Юлиуша Остэрву. В речи, произнесенной на праздновании 50-летия МХАТ в Москве, выдающийся польский режиссер Леон Шиллер подчеркивал: «Что прежде всего захватило Остэрву и определило его правильную дорогу в искусстве — это фанатическая любовь к правде и глубокая вера в Станиславского». Остэрва увидел в творческих принципах Станиславского, воплотившихся в организации и сценической практике Художественного театра, отражение собственных мечтаний. То, к чему стремился польский артист-режиссер, оказалось уже во многом осуществленным в театре Станиславского и Немировича-Данченко.

«Боже мой! Я вижу здесь большую часть моих замыслов уже осуществленными, реализовано то, что я издавна прятал в своих записках, как осмеянные мечты, как смешные «миражи». Я похож на «открывателя» полюса, который, стремясь к своей цели, видит уже водруженный там флаг; знак первенства и права собственности», — такими словами передает Остэрва свои ощущения, рожденные знакомством с Художественным театром.

Конечно, дело не в «первенстве» и не в «праве собственности». Встреча со Станиславским, с Художественным театром, с его Первой студией явилась для Остэрвы важным этапом в формировании тех прогрессивных и демократических по своей сущности идейно-эстетических принципов, которые были положены в основу творческой программы возникшего под его руководством в 1919 году уже в независимой Польше театра «Редута».

Встреча со Станиславским в годы первой мировой войны оказалась не для одного Ю. Остэрвы знаменательной вехой. Она во многом определила путь польских художников в искусстве. Об этом говорил Леон Шиллер в речи на праздновании 50-летия МХАТ, это не раз отмечали и историки польского театра. Назвав имена С. Ярача, Ю. Остэрвы, С. Высоцкой, театроведа и режиссера М. Лимановского, художника В. Драбика, молодых актеров, объединившихся вокруг них, Л. Шиллер говорил, что все они «вернулись после окончания войны в Польшу с проповедью той правды о теат-

ре, которую открыл им МХАТ». Особенно тесными и крепкими оказались творческие контакты К. С. Станиславского с выдающейся польской трагической актрисой Станиславой Высоцкой. По его прямому совету Высоцкая организовала в 1915 году в Киеве студию, в которой стремилась идти путями, близкими принципам Станиславского. В книге «Моя жизнь в искусстве» автор называет имя Станиславы Высоцкой в числе имен своих заграничных последователей.

О своих встречах со Станиславским, о большой дружбе с ним Высоцкая рассказала в статье, опубликованной в посвященном памяти Станиславского номере журнала «Сцена польска», вышедшем в 1938 году вскоре после смерти Станиславского. Этот номер, в котором опубликованы статьи крупнейших польских актеров и режиссеров, содержит немало очень ценных и, по существу, мало или даже совсем неизвестных данных о соприкосновении Станиславского с явлениями польской театральной культуры.

В 1907 году К. С. Станиславский был увлечен проектом постановки пьесы польского современного драматурга Е. Жулавского «Эрос и Психея» с участием О. В. Гзовской. Он написал подробную режиссерскую разработку, оригинал которой, сохранившийся в архиве ныне покойной артистки, еще ждет своей публикации и исследования.

Как рассказывает Ю. Остэрва на страницах «Польской сцены», Станиславский видел в 1916 году «Свадьбу» С. Выспянского и отрывок из «Дзядов» А. Мицкевича в постановке польских актеров и был захвачен и пьесами, и их исполнением. Об увлечении Станиславского Выспянским рассказывает и С. Высоцкая. Она отмечает, что Станиславский видел «Свадьбу» и «был ею совершенно очарован», что его захватывала своеобразная художественная форма другой пьесы Выспянского — «Освобождение».

Интерес Станиславского к произведениям польской драмы подтверждает его участие в постановке «Балладины» Ю. Словацкого на сцене Первой студии МХТ. Романтическая трагедия польского поэта ставилась Р. Болеславским — актером МХТ, поляком по происхождению. Однако в подготовительной работе принял непосредственное участие К. С. Станиславский.

В архиве МХАТ сохранились собственно-

ручные записи Станиславского, сделанные по горячим следам шестнадцати проведенных им репетиций «Балладины». Осталась и очень интересная стенограмма беседы, проведенной в ВТО с участниками спектакля, поделившимися своими воспоминаниями о работе Станиславского над спектаклем.

Обращение к «Балладине» было для Станиславского попыткой создания спектакля, в котором жизнь человеческого духа была бы передана в истинно музыкальной, пластической форме. Премьера «Балладины» состоялась в феврале 1920 года, незадолго до постановки байроновского «Каина» на сцене МХТ. Участие в репетициях этой пьесы — одно из звеньев большой и разнообразной экспериментальной работы, которую Станиславский начал еще в пору подготовки пушкинского спектакля, когда он искал «настоящую» музыкальность, выдержанный, верный и разнообразный ритм, хороший, спокойно передаваемый внутренний рисунок мысли или чувства».

«Балладина» открывала к тому особенно благодатные возможности. Народность поэтической природы пьесы остро и чутко улавливалась Станиславским и увлекала его. Как вспоминал игравший в спектакле Б. Афонин в беседе, состоявшейся в ВТО, — Станиславский видел в «Балладине» нечто от Шекспира; в его понимании это должен был быть не идеалистический или мистический спектакль, а реалистическое изображение человеческих страстей и воплощение важных политических мыслей.

Интересно, что А. Зельверович в своем рассказе о встречах со Станиславским в 1909 году упоминает о том, что уже тогда в репертуарных планах Художественного театра учитывалась возможность постановки «Балладины».

В соприкосновении К. С. Станиславского с произведениями польских авторов отражается тяга великого художника к высокому поэтическому театру, неразрывно связанному с раскрытием глубин жизни человеческого духа. Недаром видный польский режиссер и актер Э. Верцинский видел в творческом кредо русского режиссера черты, сближающие его с театральной эстетикой С. Выспянского. Он писал, что «этот натуралист» Станиславский был в глубине души «поэтом театра», подобно польскому драматургу-поэту.

Как ни затруднены были связи между польским и советским театром в пору существования буржуазно-помещичьей Польши, память о К. С. Станиславском никогда не покидала передовых художников, а вести об успехах Станиславского — режиссера советского театра и теоретика сценического искусства — доходили до них через все кордоны, подогревая интерес к его идеям.

В черные дни гитлеровской оккупации Польши деятели сцены, лишённые возможности заниматься любимым делом, но верившие в будущее польского театра — театра свободной Польши, перевели «Работу актера над собой» и рукопись перевода конспиративно распространялась среди актеров.

Однако, конечно, широкое ознакомление сценических деятелей Польши с наследием К. С. Станиславского началось уже в освобожденной Польше, ставшей на путь строительства социализма.

В 1948 году на страницах варшавского «Театра» было напечатано предисловие к подготавливавшемуся изданию книги «Работа актера над собой». Вскоре вышла в переводе и сама книга, а за ней и другие сочинения Станиславского, и прежде всего «Моя жизнь в искусстве». На страницах печати стали все чаще появляться статьи видных деятелей театра (Л. Шиллера, Г. Шлетьянского, Я. Кречмара), посвященные проблемам изучения наследия Станиславского. Немалый вклад в пропаганду творческого опыта Станиславского и Художественного театра в целом внесла своими статьями и публикациями вдова Леона Шиллера, исследователь истории МХТ Ирэна Шиллер.

В освоении опыта Станиславского польским театром послевоенных лет были (это знакомо и нам!) и просчеты, и упрощения, и даже искажения подлинных заветов гениального мастера сцены. Но живая практика польского театра дает основание утверждать, что это уже позади. И вместе с тем, как писал в своей взволнованной и искренней статье, проникнутой беспокойством за дальнейшие судьбы польского театра, известный режиссер и знаток театра Богдан Коженевский, — подъем сценического польского искусства осмысливается его передовыми деятелями как подъем «руку с К. С. Станиславским, вместе с ним, давним и надежным другом театра Польши».



Н. Минц

СТАН

на гастроль
В 1918 год
ль професс
дег полугода
публиковал
русском теат

и связи между
ом в пору суще-
ичьей Польши.
ком никогда не
иков, а вестии
режиссера со-
сценического
к через все кор-
его идеям.
кой оккупации
енные возмож-
делом, но ве-
театра — театр
вели «Работы
пись переводы
нялась среди

ознакомление
и с наследием
сь уже в осво-
на путь строи-

х варшавского
предисловие к
ию книги «Ра-
оре вышла в
ней и другие
прежде всего
На страницах
латься статья
Л. Шиллера
ра), посвящен-
следия Стани-
в пропаганду
ского и Худо-
внесла своим
вдова Леонид
стории МХТ.

славского поль-
ет были (это
и упрощения.
к заветов ге-
живая прак-
ет основания
ади. И вместе
олнованной и
той беспокой-
ы польского
знаток театр-
дьем сцениче-
смысливается
к подъем об-
вместе с ним,
атра Польши.



Встреча Художественного театра в Америке

Н. Минц

СТАНИСЛАВСКИЙ И АМЕРИКАНСКИЙ ТЕАТР

Ни на один театр в мире метод Станиславского не оказал такого сильного влияния, как на американский театр

Гарольд Кларман

Серьезное знакомство с работой К. С. Станиславского в Америке началось еще до гастролей МХАТ в США.

В 1918 году известный театральный деятель профессор Оливер Сейлор провел более полугода в Москве. Вернувшись, он опубликовал несколько статей и книг о русском театре. Много внимания уделил он

творческому методу и организационным принципам работы МХТ, называл его лучшим театром в мире.

«Пример МХТ может указать американцам путь совершенствования своего театра», — писал Сейлор.

Вскоре после опубликования статей Сейлора в американской печати появилось много других материалов, посвященных

МХАТ, его основателям и ведущим актерам. В США ожидалось гастрольное выступление Художественного театра. Впервые в истории американской культуры страну должен был посетить не просто известный гастролер, а целый коллектив, прославивший себя как театр ансамбля, в составе которого были выдающиеся актеры — Станиславский, Качалов, Москвин, Леонидов, Книппер-Чехова, Лилина и много других, а в репертуаре — получившие мировое признание спектакли¹.

Гастроли МХАТ, состоявшиеся в 1922—1924 годах, сопровождались восторженными отзывами печати. В статьях и рецензиях отмечали высокий уровень мастерства актеров, прекрасный ансамбль, чувство ответственности всего коллектива за спектакль².

В процессе гастролей американские театральные деятели все больше начинали интересоваться творческим методом Станиславского. Они приходили на спектакли «с любопытством и недоверием, а уходили покоренные искусством русских», — писал Сейлор.

Известные американские актеры, режиссеры и театральные критики заговорили о том, что высокого уровня совершенства театр может достигнуть, только если в спектаклях участвует стабильная актерская труппа, объединенная едиными художественными задачами, а репертуар состоит из пьес, которые выражают передовые идеи народа, раскрывают его душу. Театральные деятели Америки настойчиво призывали учиться у Станиславского, показавшего «замечательный, доведенный до совершенства ансамбль актеров и магическое искусство великой режиссуры».

В специальной театральной печати появляются статьи, посвященные изложению метода работы Станиславского с актерами. Одной из первых была статья Р. Болеславского, где он излагал основные положения системы в той ранней ее интерпретации, которая была разработана Стани-

¹ За время гастролей МХАТ посетил 12 городов США, показал около 400 спектаклей. Репертуар гастролей состоял из произведений Чехова, Горького, Достоевского, А. К. Толстого, Тургенева, с которыми американские зрители познакомились впервые. Широкая популярность Чехова в США началась после гастролей театра, показавшего американской публике «Вишневый сад», «Дядю Ваню» и «Три сестры».

² Более подробно об американских гастролях МХАТ см. статью Н. Минц «О влиянии МХАТ на мировое театральное искусство». Ежегодник МХТ за 1943 г., изд. МХАТ, 1945.

славским в 1910 году, когда Болеславский работал в Художественном театре. Позднее, в 1929—1932 годах он продолжил публикацию статей, посвященных изложению системы. Впоследствии эти статьи были объединены в отдельную книгу. В конце 1923 года в Нью-Йорке вышло первое издание «Моей жизни в искусстве» на английском языке. Книга была встречена с огромным интересом. Если знакомство со спектаклями МХАТ, — писали газеты, — наглядно показало, чего может добиться коллектив, поставивший в центре внимания художественные задачи, то книга Станиславского рассказала о том, как театр этого добивался. Творческий путь Станиславского, его поражения и победы поучительны для всех, кто видит в театре дело своей жизни.

В дальнейшем отзывы на «Моя жизнь в искусстве» становятся все более восторженными. В 1926 году ее называют «одной из самых выдающихся книг о театре». «Моя жизнь в искусстве» должна стать настольной книгой каждого актера», — писал в еженедельнике «Обсервер» Джон Эрвин.

В 30—40-е годы на английском языке выходят теоретические работы Станиславского, в США появляется обширная литература о системе. Передовых деятелей американского театра особенно волнует гражданская и этическая направленность учения Станиславского, то, что Станиславский ставит театр в центре идейных и нравственных проблем современной жизни.

В середине 1950-х годов журнал «Тизтр арте» обратился к деятелям американского театра с вопросом: какие книги оказали влияние на формирование их эстетических взглядов. Большинство назвало труды Станиславского: «Моя жизнь в искусстве», «Работа актера», статья в «Британской Энциклопедии». «Сейчас ни один серьезный деятель театра в Америке не признается, что не читал трудов Станиславского», — писал в 1958 году режиссер Р. Льюис.

Многие американские актеры и режиссеры пытаются повторить опыт Художественного театра. Это осложняется специфическими условиями работы театров в США. Отсутствие постоянных коллективов, система приглашения актера на одну роль, короткие сроки подготовки спектакля, деление актеров на «звезд» и рядовых испол-

нителей — все речит самой Станиславско

В то же время актер, опоры в творчестве, должен быть высоко подготовкой. Станиславского актеры увидят способ приготовления.

В середине Нью-Йорке и в других США созданы ряд театров и первые ставят пьесы, дачу применившие принятые Станиславского на первую очередь звать Экспериментальный Университетский театр Юнион был создан в Нью-Йорке Лигой работников США, стремясь повысить сценическую службу персонала новым идеям эпохи.

В 1931 году был создан «Горячий» Емму суждено выдающуюся труппу и популярными Станиславского Групп-тиэтр в течение десяти лет (срок немалый) из-за материальных создатели — Льюис Ч. Кроуфорд, Адлер — и среди знаменитых Станиславского книге «Горячий» Групп-тиэтр большинство молодых в возрасте от 25-30 лет Станиславского или в Групп-тиэтр связанных в театром».

чителей — все это противоречит самой основе системы Станиславского.

В то же время американский актер, не имеющий опоры в творческом коллективе, должен обладать высокой профессиональной подготовкой. В системе Станиславского американские актеры увидели реальный способ приобретения такой подготовки.

В середине 20-х годов в Нью-Йорке и других городах США создается целый ряд театров и студий, которые ставят перед собой задачу применить художественные принципы Станиславского на практике. В первую очередь следует назвать Экспериментальный и Университетский театры, театр Юнион. Последний был создан в начале 30-х годов Лигой рабочих театров США, стремившейся поставить сценическое искусство на службу передовым социальным идеям современной эпохи.

В 1931 году в Нью-Йорке был создан «Групп-театр». Ему суждено было сыграть выдающуюся роль в упрочении и популяризации системы Станиславского в США.

Групп-театр просуществовал десять лет (для Америки срок немалый) и закрылся из-за материальных затруднений. Но его создатели — Ли Страсберг, Г. Клэрман, Ч. Кроуфорд, Э. Казан, Р. Льюис, Стелла Адлер — и сегодня считаются крупнейшими знатоками и пропагандистами системы Станиславского в американском театре. В книге «Горячие годы», посвященной истории Групп-театр, Г. Клэрман писал: «Большинство молодых американских актеров в возрасте от 25—45 лет воспитаны на методе Станиславского, которому они обучались либо в Групп-театр, либо у педагогов, связанных в той или иной форме с этим театром».



Д. Беласко, К. С. Станиславский и М. Рейнгардт. Фотография сделана во время пребывания К. С. Станиславского в Америке

Групп-театр возглавляла режиссерская коллегия. Он имел постоянный состав актеров, художника, композитора. Актеры, главным образом молодежь, ради художественного успеха спектакля готовы были работать за минимальное вознаграждение или вовсе без него.

Занятия по освоению метода с актерами Групп-театр вел Ли Страсберг, ранее учившийся у Болеславского.

В 1932 году, режиссеры Черил Кроуфорд, Гарольд Клэрман и актриса Стелла Адлер были командированы в Москву, чтобы на репетициях Художественного театра более

детально ознакомиться с работой по «методу»¹. Им удалось лично встретиться со Станиславским, несколько раз беседовать с ним. «После нашего возвращения в Нью-Йорк,— писала Стелла Адлер,— все занятия в Групп-тиэтр были организованы в направлении, подсказанном Станиславским».

«В Групп-тиэтр выросли актеры, позже ставшие известнейшими театральными деятелями Америки. Вместе со старшим поколением Групп-тиэтр они и сейчас продолжают оказывать сильное влияние на режиссуру и театральную педагогику в США»,— писала в 1949 году Стелла Адлер.

В конце 20-х и особенно в 30-е годы в связи с развитием прогрессивного направления в американской художественной культуре растет и интерес к русскому искусству в целом.

Многие деятели американского театра едут в Советский Союз, чтобы изучить опыт советского театра. В результате таких поездок появляются книги и статьи о советском театре. В их числе следует отметить изданную в 1936 году книгу Норриса Хоутона «Московские репетиции». Большое место в ней отводится Художественному театру и Станиславскому, которого автор называет «самым выдающимся театральным деятелем современности». Хоутон подробно рассказывает о процессе работы над постановкой спектакля во МХАТ — от первой репетиции до премьеры, рекомендуя американским актерам заимствовать у русских коллег их убежденность в воспитательном значении искусства, в том, что театр облагораживающе влияет на общество.

«Станиславский доказал,— пишет Хоутон,— что труд актера имеет гораздо большее культурное значение, чем думают в США».

Американский художник Горелик, автор книги «Новые театры вместо старых», посетивший Москву в 1936—1937 годах, также много внимания уделяет системе Станиславского, в частности учению о перевоплощении актера в образ.

Уже к концу 30-х годов, по свидетельству многих актеров, преподавание системы Станиславского было введено в большинстве американских театральных школ. В 50-х годах она становится обязательной

¹ В США систему Станиславского принято называть «методом», это слово обычно употребляется даже без добавления имени Станиславского.

дисциплиной во всех театральные школах и студиях.

О широком признании системы Станиславского в Америке свидетельствует созданная после второй мировой войны в Нью-Йорке студия, в которой профессиональные актеры, в том числе такие известные, как Марлон Брандо, Юлия Гаррис, Мерилин Монро, Джеймс Дин, под руководством Ли Страсберга, Черил Кроуфорд и Элиа Казан работали над повышением своего мастерства. В США эту студию называют «Академией актерского искусства».

«Я с радостью отмечаю, что в настоящее время метод Станиславского завоевал повсеместное признание в США. Он принес огромную пользу нашему сценическому искусству и нашим актерам»,— писал в 1958 году Гарольд Клэрман.

Однако не следует думать, будто система Станиславского утверждалась в американском театре без борьбы. Она неоднократно служила источником острой полемики. «В настоящее время,— писал в 1958 году режиссер Роберт Льюис,— театральные деятели США можно разделить на тех, кто «безоговорочно верит в систему», «кто отвергает ее с порога» и кто «по незнанию неверно о ней судит».

Противников системы, тех, «кто отвергает ее с порога», сравнительно мало. Это в основном представители реакционного буржуазного искусства. Их критика системы имеет политическую подоплеку. Их не устраивает главным образом мировоззрение Станиславского, его отношение к искусству как к общественному служению. Они объявляют систему устаревшей, непригодной для современного театра, говорят о том, что использовать ее можно лишь весьма ограниченно, например при постановке бытовой драмы.

Другая группа противников критикует систему, исходя из представления о сценическом творчестве как о процессе непознаваемом. Актер, работающий по системе Станиславского, становится «ученым», а не артистом, утверждают они. Талантливые же актеры играют по вдохновению и не нуждаются ни в какой теории. Наиболее резко эта точка зрения была высказана на страницах журнала «Тиэтр артс» режиссером Шерианом Эвингом. Он призывал американских актеров забыть обучение по методу Станиславского, который, по его мне-

нию, дол
аналитик
поэтому

Извест
Оливье,
таймс»
По мнени
ствуя л
сера. А
он буде
изучать
ского пе
актер —
техником
ваться в
метод Ст
пользы,

Интер
ванной в
ональной
связи со
шинство
поддержк

В 30-х
ли систе
стижения
попросту

Режис
Универс
года при
со Стани
организа
МХАТ»

«...Вам
венный
У вас ин
дивидуал
миться п
а не впер
вые пути
не долже
сделали
ональная
ма, други
Если вы
искусство
тывать. Н
войти со
ственным
великим
найденны
те для с
поможет
Используй
формируй

нию, должен быть сдан в архив. Ученые-аналитики не создадут великий театр, поэтому долой их! — писал он.

Известный английский актер Лоуренс Оливье, опубликовал в газете «Нью-Йорк таймс» статью о сценическом мастерстве. По мнению Оливье, актер должен, не мудрствуя лукаво, выполнять требования режиссера. Актер — не мыслитель. Чем меньше он будет проявлять самостоятельность, изучать психологию и поведение сценического персонажа, тем лучше. Идеальный актер — тот, который обладает хорошей техникой, чтобы легко и быстро повиноваться воле режиссера. Такому актеру метод Станиславского не принесет никакой пользы, утверждает Оливье.

Интересно, что на дискуссии, организованной в 1961 году Американской национальной театральной академией (АНТА) в связи со статьей в «Нью-Йорк таймс» большинство деятелей американского театра поддержало не Оливье, а Станиславского.

В 30-х годах американские последователи системы пытались перенести опыт и достижения Станиславского в театры США, попросту говоря, копировали МХАТ.

Режиссер Джошуа Логан, создатель Университетского театра, в начале 1931 года приехал в Москву, чтобы встретиться со Станиславским и узнать его мнение об организации в США «американской копии МХАТ».

«...Вам не следует копировать Художественный театр, — сказал Станиславский. — У вас иная задача: создать нечто свое, индивидуальное. Если же вы будете стремиться повторять нас — вы пойдете назад, а не вперед... Художник должен искать новые пути, новые формы искусства. Никогда не должен удовлетворяться тем, что уже сделали до него другие... У вас своя национальная культура, своя социальная система, другие ритмы речи, движения, танца... Если вы хотите создать настоящее великое искусство театра — вы должны все это учитывать. Национальные особенности должны войти составными элементами в ваш собственный метод, тогда он будет таким же великим и правдивым, как и всякий, уже найденный ранее... Может быть, вы найдете для себя на наших репетициях то, что поможет вам в поисках собственного пути. Используйте это в своей работе, но трансформируйте то, что вы увидите, творчески,

воспользуйтесь им, а не подражайте нам слепо. Пусть то, что вы увидите здесь, натолкнет вас на новые мысли и этим продвинет вперед...»¹.

Американские деятели театра сохранили еще одно интересное свидетельство отношения Станиславского к системе. В 1934 году Стелла Адлер и Гарольд Клэрман встретились со Станиславским в Париже и попросили разрешения задать ему несколько вопросов, связанных с пониманием системы. Во время беседы С. Адлер пожаловалась, что на протяжении трех лет, прошедших с момента ее последней встречи со Станиславским, она не испытывала радости, играя на сцене. «Может быть, — добавила она, — здесь повинен Ваш пресловутый метод?» «Если система Вам не помогает — забудьте о ней, — ответил Станиславский. И добавил: — Но, может быть Вы неправильно ею пользуетесь?». И он предложил поработать с ней над отрывком.

Система Станиславского требует от деятеля театра — актера и режиссера — философского, гражданского отношения к своей работе, остросовременного взгляда на действительность. Актерам США ближе та часть системы, которая касается сценической техники, нежели учение великого художника об этической и гражданской стороне искусства.

«Подобное понимание искажает учение Станиславского, — пишет Клэрман, — великий мастер не несет за него никакой ответственности. Но такова одна из особенностей американской трактовки системы».

Упражнения на эмоциональную память, взятые изолированно, которым придается такое большое значение в Америке, требующие от актера углубления в свою внутреннюю жизнь, в свои чувства и переживания, на каком-то этапе неизбежно должны были привести и в действительности иногда приводили к психоанализу в духе фрейдизма. Именно об этом говорят передовые деятели американского театра, сетуя на то, что некоторые адепты учения Станиславского фетишизировали его, превратили в религию.

Одностороннее догматическое понимание системы, при котором «Театр существует для Системы, а не Система для Театра» (Клэрман), обусловило и другие ошибки,

¹ Из предисловия к американскому изданию «Работа над ролью», Нью-Йорк, 1949.

которые, по свидетельству театральных деятелей США, имеют широкое хождение среди последователей системы. Сендфорд Мейснер пишет, что однажды ему пришлось наблюдать группу актеров, похожих скорее на лиц, присутствующих на торжественном и секретном спиритическом сеансе, нежели на репетиции пьесы. Оказалось, что актеры были заняты упражнениями на «сосредоточенность».

Старейшая американская актриса, ныне театральный педагог Мэри Моррис, указывает, что некоторые актеры, работающие по системе, слишком увлекаются анализом отдельных частных ролей в ущерб целому. Таких актеров можно узнать по их «технике», а не по умению создавать законченный сценический образ. Увлечшись «переживанием», они путают правду жизни со сценической правдой, играют «для себя».

Известный американский театральный педагог Генри Шницлер рассказывает о случае, когда актриса, исполнительница роли лэди Макбет, на замечание, что она играет неубедительно, возразила «а мне это безразлично. Я переживаю роль».

В 1957 году режиссер Р. Льюис прочел в Нью-Йорке цикл лекций о системе Станиславского. Позже эти лекции были объединены в книгу «Метод или сумасшествие?». Уже в самом названии книги Льюис подчеркнул существование в США взглядов, извращающих систему. Догматическое толкование отдельных ее положений лишило систему ее творческой основы, за которую всю свою жизнь боролся Станиславский, пишет Льюис, превратило ее в «сумасшествие».

Искажение творческого метода Станиславского в американском театре в значительной мере объясняется тем, что основная масса деятелей театра знакомилась с ним лишь по литературным источникам.

В этой связи следует отметить огромное значение личных контактов между работниками искусства. В свое время личное общение Гарольда Клэрмана, Стеллы Адлер, Джошуа Логана и других деятелей американского театра со Станиславским и его учениками несомненно способствовало распространению и правильному пониманию системы в США.

В наши дни ученики и последователи Станиславского продолжают эту благородную традицию. В 1961 году один из видней-

ших советских режиссеров Ю. А. Завадский поставил в Нью-Йорке в Институте усовершенствования актерского мастерства «Вишневый сад». Участница спектакля Елена Карам в своей книге «Дневник актрисы» высоко оценивает результаты практического общения с русским режиссером. Она пишет, что работа с ним углубила и расширила понимание американскими актерами основ системы, разъяснила им многое, до того неясное.

За сорок лет, прошедшие после первого знакомства с системой Станиславского, она завоевала прочное место в театральной жизни США.

Широкая ее популярность, особенности национальной ее трактовки объясняются самой историей театра США: не имеющий традиций, как европейский, американский театр был более свободен в выборе методов сценической работы.

Большой интерес к России и русскому искусству, обострившийся после Великой Октябрьской революции; высокие достижения артистов Художественного театра; личные контакты со Станиславским; издание на английском языке его трудов; встречи и занятия американских актеров с учениками и последователями Станиславского в театральных школах, студиях, на репетициях в Америке способствовали признанию выдающегося значения системы для театрального искусства США.

В американских театральных школах система Станиславского утвердилась в качестве основного курса обучения молодых актеров.

В 1924 году, беседуя с театральными деятелями Америки о воспитании молодых актеров, Станиславский сказал: «...Я становлюсь стар и поэтому хочу запечатлеть на бумаге то, чему научился в продолжении многих лет жизни, чтобы мой опыт и знания не погибли для будущего поколения деятелей театра... Я считал бы, что жизнь прошла бесплодно, если бы не сумел передать другим то, чему научился, работая в театре...»¹.

К. С. Станиславский сумел передать свой опыт и знания новому поколению работников театра. Создавая им систему обогащает не только русский театр, но и театры всего мира.

¹ Нью-Йорк Бук Ревью, 1924.

ГОДЫ И ВСТРЕЧИ

Годы совместной работы и — одна счастливая встреча с Константином Сергеевичем Станиславским... Это незабываемо! Это навсегда остается проверкой и компасом в собственном творчестве, во всей жизни.

Мы предоставляем слово тем, кто встречался с К. С. Станиславским в разные годы.

На вокзале в Харькове

1906 Какая же встреча была самая волнующая?
Трудно ответить на этот вопрос... Столько было этих встреч, и в каждой — свое очарование, свое неповторимое.

Простить себе не могу, что не записывал всего пережитого. Но что делать? Не могу писать! Как только берусь за ручку, все воспоминания куда-то улетучиваются.

А ведь порассказать есть что! Но я все боюсь, что покажется вам неинтересно, а мне это очень дорого.

Вот, например, такой эпизод.

1906—1907 годы. Харьков. С Георгием Сергеевичем, братом Станиславского, мы организовали Народный дом, вокруг которого собрали талантливых любителей и ставили с ними спектакли для простого люда. Увлечены мы были этим делом страш-

но. Немалую роль в этом увлечении, вероятно, играло то, что постоянную помощь оказывал нам Станиславский. Перед каждой новой премьерой он приезжал к нам в Харьков, смотрел генеральную репетицию, давал свои советы, исправлял, что можно было исправить, и присутствовал на премьере, волнуясь и переживая не меньше нас. Заодно он проводывал свою мать, которая жила в Харькове с Георгием Сергеевичем. (Мы все звали ее «маманя» и очень любили.) На другой день Константин Сергеевич по обыкновению возвращался к себе в Москву. Гурьбой провожали мы его на вокзал. Там в ожидании поезда мы располагались в буфете и пили чай, продолжая наши разговоры и споры. Все они были об искусстве, других тем не помню. Мне запомнились особенно одни такие проводы. Я заметил, что возле нашего стола несколько раз прошелся молоденький симпатичный студент, явно желавший что-то сказать кому-то из нас, но не решав-

шийся на это. Я встал, подошел к нему и спросил, не могу ли быть ему чем-либо полезен.

— Кто это? — спросил он меня, указывая на Константина Сергеевича, — неужели Станиславский?!

— Да, — подтвердил я и громко сказал: — Константин Сергеевич, это к вам.

Станиславский поднялся, подошел к молодому человеку, протянул ему руку и сказал, что готов к его услугам. Сделано все это было с каким-то благородным изяществом, которое невольно заставляло вспомнить, что его бабка была французка, а среди его гувернеров в детстве были и англичане. Студент совсем смутился, но в то же время не мог скрыть своей радости, что разговаривает с самим Станиславским. Настала пауза. Ста-

ниславский терпеливо ждал, что скажет ему студент. Тот понял, что больше ждать нельзя и... выпалил:

— Прошу вас... очень прошу, когда увидите Веру Федоровну Комиссаржевскую, передайте ей привет от харьковских студентов...

Станиславский охотно взялся выполнить эту просьбу.

Представляю себе, сколько потом этот милый студент рассказывал о своей встрече со Станиславским и как завидовали ему его слушатели! Популярность Станиславского была необыкновенной.

П. Лучинин

Воспитатель

1907 Первая встреча с Константином Сергеевичем произошла в моей ранней юности, в раздевалке МХТ, через несколько дней после моего вступления в школу Художественного театра.

— Скажите, вы могли бы уйти в монастырь?

Это были первые слова, услышанные мной от Станиславского. Я опешила от неожиданности, но категорически ответила: нет.

Константин Сергеевич смотрел на меня внимательными прищуренными глазами. Этот прищуренный, наблюдающий взгляд Станиславского помнят, вероятно, все, кто с ним встречался. Путаясь и смущаясь, я стала объяснять, что очень люблю жизнь, людей, что меня интересуют тысячи вещей на свете и т. д.

Выслушав меня, Константин Сергеевич опять неожиданно и очень серьезно сказал: «А ведь театр — это монастырь. Если хотите быть актрисой, то вам придется от многого отречься в личной жизни. Служение искусству — это подвиг».

Раздался звонок на репетицию, и разговор наш оборвался, но эти первые слова, услышанные от Станиславского, запомнились мне на всю жизнь и неразрывно слились с его обликом — большого человека и большого художника. Подвижничество, беспощадная требовательность (прежде всего к себе), особое, целомудренное отношение к театру — представляется мне самым ценным и решающим в облике Станиславского. Это то, чем он вдохновлял, заражал, заставлял актера или ученика забывать обо всех своих делах и заботах, как только тот переступал порог сцены. Это то, что делало его не только учителем, а — что очень важно — и воспитателем.

Мне часто приходится встречаться с театральной молодежью, и я вижу, как не хватает ей порой внутреннего творческого воспитания: требова-

тельности к себе, вкуса, внутренней собранности, рождающей волю к творчеству. А это, право, важнее, чем цикл иных лекций или регулярные занятия «отрывками».

По адресу Станиславского в те годы, когда я училась, можно было услышать, что он «деспот», что он жесток с актерами. Это глубокое заблуждение. Хотя мы, молодежь, сильно побаивались Константина Сергеевича и зачастую, увидав в зеркале, в коридоре, его большую фигуру, стремглав убежали в обратную сторону. Но суровость и строгость Станиславского объяснялись одним: его безмерной требовательностью к театру, фанатичной требовательностью большого художника.

Он был суров с учениками и не прощал ни малейшего нарушения творческой дисциплины. До сих пор не могу забыть «головомойки» после того, как на спектакле «Три сестры» помощник режиссера Уральский вывесил рапорт: «Коонен опоздала на пять минут на выход, увлекшись разговором с Качаловым на лестнице». Вы думаете, я опоздала к выходу на сцену? Нет. Это я нарушила правило Художественного театра — являться к своему выходу на сцену за десять минут.

На всю жизнь послужил мне уроком несчастный случай, связанный с моей первой ролью — Митиль в «Синей птице». Весной я заболела плевритом, и родители отправили меня на летний отпуск в Крым, в Алупку. Там я получила известие из театра, что мне поручена роль Митиль в «Синей птице», и далее следовала дата явки на сбор труппы и первой репетиции. Радость моя была неопишима. Я рассчитывала вернуться за три дня до начала сезона. Денег у меня оставалось мало, и я решила ехать до Севастополя пароходом. Но, к великой моей беде, разыгралась буря. Пароходы не причаливали к Алупке. В полном отчаянии просидела я безрезультатно двое суток на берегу, пока, наконец, в убогом суденышке, с десятком других отчаявших-

ся пассажиров
лезни, добра
ла утром как
ней птицы». За
не заезжая д
фойе, где был
Слышались го
дверь. Высовы
Мчеделова: «Т
Сергеевич дал
не пускать и
И ласково ше
ко закрылась.
но: теперь все
гонит из театр
кончать с соб
Днем прибеж
Константину Се
Я начала та
Я понимаю, ч
дание было на
объяснения.
Получаю отв
извинить актри
своей первой
Это может бы
ном случае.



Встреча под Москвой... К. С. Станиславский, А. В. Луначарский, Бернард Шоу

ся пассажиров, испытыв все прелести морской болезни, добралась до Севастополя. В Москву я поехала утром как раз в день первой репетиции «Синей птицы». Замученная путешествием, растрепанная, не заезжая домой, я бросилась в театр. Дверь в фойе, где была назначена репетиция, была заперта. Слышались голоса. Стою. Тихонько постучала в дверь. Высовывается голова помощника режиссера Мчеделова: «Ты опоздала на 10 минут. Константин Сергеевич дал распоряжение на репетицию тебя не пускать и месяц не допускать к репетициям». И ласково шепнул: «Не отчаивайся». Дверь тихонько закрылась. Убитая, бреду домой, а в голове одно: теперь все кончено; Константин Сергеевич выгонит из театра, и дальше мрачные мысли — надо кончать с собой (только как?).

Днем прибежали товарищи: скорей пиши письмо Константину Сергеевичу. Объясни все как было.

Я начала так: «Дорогой Константин Сергеевич! Я понимаю, что совершила страшную вещь» (опоздание было на 10 минут). И далее шли подробные объяснения.

Получаю ответ: «Никакие объяснения не могут извинить актрису, которая опаздывает на репетицию своей первой роли, к тому же будучи ученицей. Это может быть извинительно только в смертельном случае.

К. Станиславский.»

И только через месяц я получила извещение: «Явиться на репетицию «Синей птицы» тогда-то...»

Все эти четыре недели я переживала подлинную трагедию: боялась заходить в театр, пряталась от Станиславского, советовалась с актерами. Все в один голос говорили: Константин Сергеевич — немолчим. Можешь броситься перед ним на колени — не поднимет.

Станиславский бывал не только суров, но порой беспощаден и жесток. На черновой генеральной репетиции «Синей птицы» у В. В. Барановской, игравшей Душу Света, никак не получался первый выход. Она появлялась из узенькой двери. Костюм ее был из жесткой парчи с длинным шлейфом. На беду его привезли с опозданием и закалывали и зашивали на ней перед самым выходом. Освоить костюм она, конечно, не успела. При первом же выходе Барановской шлейф зацепился за ступеньку, она едва удержалась на ногах и никак не могла его отцепить. Наконец нагнулась, взяла в руки и очень неловко стала спускаться по лестнице.

Крик Станиславского: «Назад! Вы играете Душу Света, а не кухарку, которая торопится на базар и тащит в руках подол юбки!»

Барановская выходит снова и снова крик: «Как вы держите жезл?! Жезл — это не зонтик. Актриса обязана уметь носить костюм. Назад!»

За кулисами Москвин (он играл Кота) шепчет:

«Подними жезл выше», — и, увидя слезы на глазах Веры Всеволодовны, вслед крикнул тихонько: «Не реви, а то Старик выгонит со сцены! Держи голову выше! Выходи «королевой!»».

Барановская выходит. И опять строгий голос из партера: «Надо думать над ролью! Надо понимать, кого вы играете...» И Барановская выходит снова и снова... Бесконечное число раз...

Наконец, Константин Сергеевич останавливает репетицию и подходит к рампе — его глаза уже смотрят ласково. Подзывает Веру Всеволодовну: «Теперь вы понимаете, что не были подготовлены к выходу? Вы обязаны были все проверить до репетиции: и дверь, и ступеньки, и костюм. И тут же, узнав, что костюм был доставлен с опозданием, обрушил яростный гнев на заведующую костюмерной и портних.

Вспоминаю одну репетицию «Мнимого больного». Тогда только начиналась работа по системе, и у М. П. Лилиной, которая все эти поиски Константина Сергеевича принимала с большой верой и готовностью, не получалось то, чего добивался Станиславский. И Константин Сергеевич, трогательно и нежно любивший Марию Петровну, смотрел на нее суровыми, прищуренными глазами, все время резко останавливал ее то на выходе, то на произнесенной реплике: «Ничего не получается. И по простой причине. Не работаешь дома. Не занимаешься системой. Упрямышься! Ты обязана заниматься речью. У тебя открытый вульгарный звук. С такой речью нельзя играть Мольера».

И милая Марья Петровна, которую мы, молодежь, очень любили и, стоя за кулисами, очень волновались, торопливо успокаивала нас, сдерживая слезы: «Костя прав. Я все делаю не по системе. Иду от характерности. И Костя сердится. Никак не могу освоить...» И снова и снова повторялась ее сцена...

Станиславский воспитывал подлинное мужество у актера и внутреннюю дисциплину: никогда не бросать работу, если что-то не ладится, а, напрягая все силы, добиваться того, что нужно. И потому, если кто-нибудь из актеров или учеников допускал во время работы какую-нибудь вольность, небрежность или недостаточную увлеченность, Константин Сергеевич становился беспощаден. Во имя искусства. И не было в то же время человека более внимательного и дружественного к товарищам и ученикам, чем Станиславский.

Я поступила в школу очень рано, совсем девочкой, держала экзамены потихоньку от родителей. Они очень беспокоились о моей будущей актерской судьбе. Узнав об этом, Константин Сергеевич вызвал мою мать и сказал ей, чтобы она не волновалась, что заботы о моей учебе и жизни в театре он берет на себя. И свято выполнил свое обещание. Все годы моего пребывания в Художественном театре я неизменно чувствовала отеческую заботу Константина Сергеевича. Он часто вызывал меня к себе, беседовал, расспрашивал, с интересом слушал мои рассказы о встречах с людьми, задавал маленькие импровизации, которые я очень охотно выполняла. Часто вместе с другими товарищами я оставалась у Станиславских вечерами, и позднее, освоившись и поборов страх, бывая у них в доме, чувствовала себя как бы членом их семьи.

В первые годы моей актерской жизни во время петербургских гастролей театра Константин Сергеевич снимал для меня комнату в очень дорогом пансионе (где он останавливался с семьей) и щедро оплачивал мои счета. Он почему-то думал, что у меня слабое здоровье, заботился о моем питании, и за обедом подкладывал мне на тарелку самые большие куски индейки (этим блюдом славился пансион).

Позднее, когда началась работа над системой, на занятиях с Константином Сергеевичем у меня не все шло гладко. Я зачастую упрячилась, многое не принимала, хотя честно пыталась осуществить задачи, предлагаемые Станиславским. Константин Сергеевич огорчался, нервничал, но был очень терпелив, хотя неизменно настойчив и строг.

И все же в последние годы моей жизни в Художественном театре, несмотря на трудности, возникавшие в часы наших занятий, которые я тяжело переживала, — мое преклонение и моя большая любовь к Константину Сергеевичу никогда не угасали.

И в эти дни, вспоминая годы, прожитые под крылом Станиславского, я с огромной благодарностью вспоминаю его заветы, вошедшие крепким фундаментом в мою дальнейшую творческую жизнь. И мне хочется сказать: беспредельную преданность своему искусству необходимо воспитывать с юных лет, потому что без фанатизма нет театра, потому что «служение искусству — это подвиг».

Алиса Коонен

Два эпизода

1908 год. Экзамен в труппу Художественного театра. Мы — Вендрович и я — приготовили для показа отрывок из метерлинковской «Сестры Беатрисы». Как в тумане прошло мучительное время гримировки, одевания — и вот мы на Малой сцене перед прославленной труппой. Эта

голая, без занавеса и стенок, сцена dokonала меня — я забыл все слова и позорно провалил показ. Вендрович плакала, что я погубил ее. Не помню, как я ушел из театра, уверенный, что ушел навсегда и бесповоротно. Какова же была моя радость и изумление, когда, вернувшись осенью после каникул домой, я застал телеграмму:

— Вы прини
Тут мне вс
рочной с К
зорного пров
Когда он во
стерялся.
— Кто это?
— Я... Я... Б
— Ничего н
— Сестру.
Кто-то из
объяснил ем
экзаменуется
в отрывке из
Станиславски
— Одевайте
Вот и весь э
бу вопреки пр

Гастроли Ху
Мы, молодые
ся. На эти д
дим обедать
редка позволя
ран «Вена», гд
ники, адвокат
Блюд за 75 к
кая-нибудь зна
дятся один р

Возвращаемо
после одного
на Невском бл
го — А. А. Ст
мы идем, Ст
— «Вена!».
сторан Палкин
дают отличной

Это «всего
мы не всегда
75 копеек... Пр
Я не сумел уд
вив его в полн

1910

банка — такие
ческой личности
Он ставил ф
серьезно, с по

— Вы приняты в труппу Художественного театра. Тут мне вспомнилась минутная встреча в гримировочной с Константином Сергеевичем еще до позорного провала на экзамене.

Когда он вошел, я от неожиданности совсем растерялся.

— Кто это?.. — спросил меня Станиславский.

— Я... Я... Беатриса...

— Ничего не понимаю.

— Сестру...

Кто-то из вошедших с Константином Сергеевичем объяснил ему, что это студент Готовцев, который экзаменуется в труппу театра и будет показываться в отрывке из «Сестры Беатрисы»...

Станиславский улыбнулся и поторопил меня:

— Одевайтесь, пожалуйста!

Вот и весь эпизод. Но не он ли решил мою судьбу вопреки провалу на экзамене?..

□

Гастроли Художественного театра в Петербурге. Мы, молодые актеры, получаем по 40 рублей в месяц. На эти деньги не очень-то разгуляешься. Ходим обедать в студенческие столовки. И лишь изредка позволяем себе роскошь заглянуть в ресторан «Вена», где бывают известные писатели, художники, адвокаты. Таким образом, к обеду из пяти блюд за 75 копеек прибавляется на «десерт» какая-нибудь знаменитость! На это не жаль раскошиться один раз в неделю.

Возвращаемся мы с Болеславским и Сушкевичем после одного такого обеда из «Вены» и встречаем на Невском близкого знакомого К. С. Станиславского — А. А. Стаховича. Остановились. Узнав, откуда мы идем, Стахович презрительно фыркнул:

— «Вена»!.. Надо, молодые люди, посещать ресторан Палкина. Там всего за два с полтиной подают отличный обед с вином.

Это «всего» нас необыкновенно рассмешило: ведь мы не всегда могли себе позволить обеда и за 75 копеек... Про меня говорили: «Комик для своих». Я не сумел удержаться, и разыграл Стаховича, оставив его в полном убеждении, что все мы в силь-

ном подпитии. Дескать, вот как можно развеселиться и за 75 копеек.

Вечером, придя в театр, я заметил, что Станиславский, всегда благоволивший ко мне, резко переменил свое отношение... Я не мог взять в толк, чем это вызвано, но не решился идти к Станиславскому объясняться. Надо ли говорить, как я страдал от всего этого.

Только через год все объяснилось. Произошло это во время репетиции спектакля «На всякого мудреца довольно простоты», в котором были заняты и я и Станиславский. Он играл Крутицкого, я репетировал Голутвина. Эту роль я репетировал с И. М. Москвиным, который был моим учителем. Он хвалил меня и даже приглашал друзей приходиться смотреть, как я репетирую. Так вот во время репетиции, выражая свое удовлетворение моей работой, Иван Михайлович вдруг помрачнел и оголошил меня вопросом:

— Вы много пьете?

— Нисколько! — ответил я негодующим тоном, ибо за всю жизнь не выпил ни рюмки вина.

— Но ведь вас же видели пьяным.

— Где? Когда? Кто? Это клевета!

— Да Стахович же видел! Он и рассказал Константину Сергеевичу, что вы спиваете Болеславского и Сушкевича.

Как я не был возмущен, смех разобрал меня. Я тут же рассказал Москвину, как мы «разыграли» Стаховича, не предвидя, что из этого может получиться.

— Вот оно что! — произнес Москвин. — Надо пойти и все объяснить Станиславскому.

Вскоре И. М. Москвин вернулся ко мне в гримировочную и рассказал, какое огромное впечатление произвел его рассказ на Станиславского.

— Он плакал навзрыд, — говорил Москвин. — Крупные слезы текли по его бороде Крутицкого, и он бормотал: «Как же не стыдно так меня обмануть!»...

С тех пор наши добрые отношения восстановились. Это было огромное счастье, ибо я преклонялся перед Константином Сергеевичем и трагически переносил перемену его отношения ко мне.

В. Готовцев

Капустники

1910

Как человек Константин Сергеевич обладал огромным диапазоном сложных человеческих качеств.

От гневно-властного и сурового судьи до наивно-удивленного ребенка — такие полюсные начала таились в его творческой личности.

Он ставил философские спектакли, и он так же серьезно, с полной отдачей себя работал и над

какой-нибудь шуткой или пустяком, когда эта шутка приносила радость и отдохновение его друзьям по театру.

И вот почему в капитальном труде Константина Сергеевича, в его книге «Моя жизнь в искусстве», вполне закономерно включена глава «Капустники» и «Летучая мышь».

Обучаясь в школе Художественного театра, на «режиссерском курсе», я принимал участие как раз

в том капустнике, о котором говорит Константин Сергеевич в своей книге.

К капустнику готовились как к очередной премьере. За месяц, а иногда и за два во всех свободных уголках театра и в каждую свободную минуту раздавались звучания репетируемых номеров — и певческих, и танцевальных, и музыкальных.

В мастерских появлялись эскизы убранства сцены, декорации отдельных номеров и костюмов. Режиссура составляла график репетиций.

А с какой серьезностью проводились генеральные репетиции этих вечеров!

После окончания спектакля в зрительный зал знесли режиссерский стол, за которым на генеральных репетициях сидит режиссерский штаб. На сцене установили декорации для первого акта «Прекрасной Елены», на месте снятых двух первых рядов поставили пюпитры для оркестра, которым должен был дирижировать Вл. И. Немирович-Данченко. Сотрудники, руководимые нами — «учениками режиссерского класса», — занялись убранством зрительного зала и фойе. В вестибюле установили огромный плакат-карикатуру Никиты Балиева с надписью «Добро пожаловать». Участники программы одевались и гримировались.

Театр, не остывший еще от волнений зрителей и участников вечернего спектакля, сейчас напоминал улей, который гудел своеобразным пчелино-театральным жужжанием. Стучали молотки, слышались слова команды художников и электриков, оркестранты настраивали инструменты.

Внезапно возникшая тишина свидетельствовала о том, что скоро начнется репетиция, но никто не кричал, не останавливал, не хлопал в ладоши, призывая к тишине. В Художественном театре не существовало надрывных криков помощников режиссеров, водворяющих тишину и прекращающих предрепетиционный шум. В Художественном театре достаточно было войти в зрительный зал Константину Сергеевичу и Владимиру Ивановичу, как мгновенно водворялась абсолютная тишина и в зале, и на сцене, и в коридорах театра. Такова была сила уважения к этим двум людям. Так было и тогда, в ту предпремьерную ночь.

В зал действительно вошли оба, и Станиславский и Немирович-Данченко.

В первом отделении программы центральным номером шел первый акт «Прекрасной Елены», во втором отделении центральным номером был «Цирк», в котором роль директора цирка играл К. С. Станиславский.

Оба руководителя театра подошли к режиссерскому столу. Но они не сели, а стоя, как командующие будущим сражением, осматривали и украшение зала, и размещение оркестра и о чем-то беседовали между собой. О чем шла беседа, слышно нам не было, но оба, видимо, были взволнованы.

Да и было отчего волноваться — ведь завтра соберутся лучшие представители творческой интеллигенции Москвы, и их нужно будет увлечь и победить силой интимного искусства.

Владимир Иванович подошел к оркестру, чтобы окончательно договориться о деталях. Возле режиссерского пюпитра стояли Илья Сац и я. Изралевский разговаривал с оркестрантами, а Константин Сергеевич остался за режиссерским столом. Сопровождение нового мастера и музыкантов было очень коротким, и Владимир Иванович, повернувшись к Станиславскому, сказал:

— Константин Сергеевич, следовательно, вы примете репетицию «Елены», а я приму репетицию «Цирка», а остальные номера будем смотреть вместе. Но я вас очень прошу, принимая «Елену», смотреть и за мною, а не только за сценой. Ведь я дебютирую впервые как дирижер и, сами понимаете, волнуюсь.

— Я положил два блокнота, Владимир Иванович. В одном буду писать замечания исполнителям на сцене, а в другом замечания вам. Да вы не волнуйтесь, я ведь тоже никогда не был директором цирка, — с обаятельной улыбкой сказал Константин Сергеевич, подбадривая молодого дебютанта-дирижера.

Он все еще стоял перед режиссерским столом и держал в руках шамберьер, к которому «пристраивался». Еще раз осмотрев зрительный зал, как главнокомандующий перед сражением осматривает боевые позиции, Станиславский положил шамберьер на режиссерский стол и медленно опустился в кресло.

В наступившей тишине прозвучал звонок с режиссерского стола. Зал начал медленно погружаться в темноту. Включили рампу. Зажглись лампочки на пультях у музыкантов. Из бокового прохода появился Немирович-Данченко и уверенно направился к дирижерскому пульту.

— Аплодируйте, — шепнул нам Станиславский. — Владимир Иванович должен привыкнуть к приветствию, а то завтра эта неожиданность сразу уведет его из «круга внимания».

Мы бешено зааплодировали, нас поддержали те, кто был в зале, понимая, что не сами же мы решили проявить инициативу на такой ответственной репетиции. Владимир Иванович вздрогнул, действительно не ожидая приветствия, но сейчас же, как великолепный партнер, принял реплику аплодисментов и улыбнулся в ответ на нее.

— А в улыбке-то сквозит волнение, — шепнул нам Станиславский, что-то записывая в блокнот Владимира Ивановича.

— «Прекрасная Елена» прошла отлично, и вы, Владимир Иванович, замечательно справились со своей ролью в целом. В вашем блокноте у меня записаны только небольшие замечания, — сказал Станиславский, пожимая руку взволнованному дирижеру по окончании «Елены». — У вас есть дирижерский темперамент, — но вот, когда вас приветствовали, вы фальшиво улыбнулись и начали покусывать левый ус. Этого не нужно, это выдает волнение. И потом иногда вы преувеличиваете позу дирижера, и тогда я начинаю смотреть на вас, а не на сцену. Ведь вы же дирижируете опереттой, а не ведете симфонический концерт.

Первое отделение прошло благополучно и обещало завтра большой успех. Настроение у всех было радостное. Владимир Иванович, сдавший трудный и ответственный экзамен, приобрел свое обычное спокойствие, и лишь Константин Сергеевич нервничал.

Перед самым началом второго отделения он подошел к Немировичу-Данченко, который сел за режиссерский стол принимать репетицию «Цирка».

— Владимир Иванович, я вас очень прошу проследить внимательно за мной. Образ, мне кажется, я нашел, и веду себя на сцене просто и искренне, но вот когда я щелкаю шамберьером, мне кажется, я выключаюсь из образа. Пожалуйста, под-

скажите мне
ментов. Слиз
полностью о

Я привел
лики двух ве

1911

принятую мол
Вот я иду
крашенных хол
ная фигура, е
взгляд.

Виденье! Не
знаю, как это
кусством вооб
нуть самой-са
перед тобой,
сковая.

Увидев меня
на цыпочки. П
ет: «Вы умеет
тихо ходить». Э
Сколько лет п
театре надо т
как непрелож
средоточенной,
такль рождаетс

Зная, что я
вдруг спросил:
театр?» Надо с
Художественный
очень наивен и
вольствие от м
ный театр лучш

1914

Мы счастливы
гоценной сцене

скажите мне, как прийти к органичности этих моментов. Слишком был короткий срок, и я не успел полностью освоить шамберьер.

□

Я привел эти на всю жизнь запомнившиеся реплики двух великих художников театра для того, что-

бы новое поколение режиссуры задумалось о той кристальной нравственной чистоте, о той «возвышенной» взволнованности, которой обладали два крупнейших революционера и философа театра, умевшие «трудиться, отдыхать и веселиться», и которые даже в шутке, даже в пустяках были велики.

Н. Петров

Мы всегда от него чего-то ждали

1911

Мое первое знакомство с ним произошло в декорационном сарае Художественного театра. Когда меня после экзамена приняли в театр, он был болен и не видел еще вновь принятую молодежь.

Вот я иду одна среди фанерных сцен, среди крашенных холстов, и вдруг навстречу его громадная фигура, его седая голова и его пронзительный взгляд.

Виденье! Но это виденье внушало и страх. Не знаю, как это объяснить. Пожалуй, страх перед искусством вообще, перед невозможностью достигнуть самой-самой высоты. А высота здесь стоит перед тобой, могучая, грозная и вместе с тем ласковая.

Увидев меня, он вдруг старательно поднимается на цыпочки. Поравнявшись со мной, он спрашивает: «Вы умеете ходить тихо? В театре надо тихо ходить». Это был показательный урок тишины. Сколько лет прошло! Целая жизнь, но то, что «в театре надо тихо-тихо ходить», осталось навсегда, как непреложное правило. Тем более что в сосредоточенной, тихой атмосфере репетиций спектакль рождается вернее и быстрее.

Зная, что я из коренной московской семьи, он вдруг спросил: «Почему же вы не пошли в Малый театр?» Надо сказать, что в те времена Малый и Художественный соревновались. Станиславский был очень наивен и спросил это, чтобы получить удовольствие от моего ответа — что вот Художественный театр лучше всех. Как будто имело значение

для него — величайшего режиссера и актера — мое стремление в Художественный театр.

Но таков он был всегда. Он так доверчиво спрашивал мнение любого человека, с таким интересом ждал ответа от самого незначительного существа, вроде меня, растерянно стоящей перед его могучей фигурой, что невозможно было промолчать.

Мы всегда от него чего-то ждали, и мы знали, что можем ждать, потому что Константин Сергеевич умел простыми словами открывать нам сущность искусства. Он же всегда хотел, чтобы мы критически относились к себе. Помню такой случай. Мы изображали ряженых в «Трех сестрах». Сцена называлась «Маски». В передней, в темноте, появляются ряженые, им говорят, что хозяев нет дома, и они уходят. Сцена почему-то не удавалась.

Как-то после этой сцены Константин Сергеевич останавливал каждую маску и спрашивал: «Как вы сегодня играли?» Каждая маска была довольна собой и говорила: «Хорошо, Константин Сергеевич». Идем я и Марк.

Он нас останавливает и спрашивает:

— Как вы играли?

— Плохо, Константин Сергеевич.

— Молодцы! Вот молодцы!

Мы не понимали: за что он хвалит нас? Ведь мы играли плохо. Оказывается, он был в восторге от нашего ответа. Были собраны все маски, и он сказал: «Прислушайтесь! Только две маски поняли, что они играли плохо, но играли плохо все». И он говорил нам о том, как строго должен актер относиться к самому себе.

С. Гиацинтова

Гнев

1914

Первая студия на Скобелевской площади. Розовый дом Варгина. Урок с молодежью ведет Вахтангов. Мы все, вся молодежь, чувствуем себя легко и бездумно.

Мы счастливы. Мы делаем разные этюды на драгоценной сцене Первой студии Московского Худо-

жественного театра. Разыгрываем все, что в голову взбредет, и радуемся, как все это хорошо у нас получается...

Легкость самочувствия в обнимку с губительным самодовольством. Хороша была жизнь молодых артистов, какими мы, только что принятые в Московский Художественный театр, уже считали себя...

театр и не понимают, где они находятся. Вот эта девчонка,— он пальцем указал прямо на меня,— позвонила себе вчера в коридоре Московского Художественного театра не поздороваться с Ольгой Леонардовной Книппер.

— Я?! — был мой вопрос.

— Нет, не вы, а вот эта, эта, за вами, которая прячется! — указал Станиславский на Шуру Ребикову. (Ту самую Шуру, которая несколько лет спустя снималась с В. В. Маяковским в фильме «Барышня и дулиган».)

— Она смеет...

— Я не знаю... Я не заметила... — пролепетала Шура.

Что тут сделалось со Станиславским.

— Она не заметила, она не заметила! — в педагогическом гневе повторял он. — Вы приходите в театр, — обрушился он на всех нас, будто мы все были недостойные невежи, — и вы не знаете, не замечаете тех артистов, которые создали этот театр, этот великолепный театр, в который вам посчастливилось попасть! Ольга Леонардовна — наша гордость, и она создавала этот театр. Зачем вы пришли сюда? Ради чего и кого? Чтобы наслаждаться собой и этими пошленькими этюдами, которые я краем глаза видел. Этими сюжетами обывателей? — И, не сказавши больше ни слова, задыхаясь от гнева, он широким шагом вышел в переднюю.

Стоя, старательно и шумно надевал галоши и никак не мог попасть в них.

— Поди сюда, — рыдая, прошипела Шура. — Позови его сюда, ко мне, я ведь умираю.

Я побежала к Станиславскому.

— Она просит вас подойти к ней.

Я не знаю, что было на моем лице, но Константин Сергеевич быстро сбросил галоши.

— Где она?

— Там, в углу! — И я, взяв Станиславского за пиджак, потащила его к Шуре...

Вы знаете, что такое ливень, с которым природа не может справиться? Вот так рыдала Шурка. У нее еще хватило сил, чтобы рыдания были негромкими. Скорчившись, сидела она на стуле, и когда Константин Сергеевич подошел к ней, Шурка вцепилась в его руку. Она водила ею по своему мокрому

и распухшему лицу, омывая и умягчая эту большую, сердитую руку своими слезами.

Станиславский стоял над ней уже спокойный, лицо его светлело, свободной рукой он дотронулся до ее головы, потом еще и еще и по-отцовски негромко примерительно говорил:

— Ну перестаньте, ну перестаньте... Уж довольно, все забыто!

Мы стойкой торчали в дверях. Он тихо освободил свою руку, еще раз нежно тронул Шуркину голову и пошел не останавливаясь.

Мы мгновенно разлетелись, чтобы дать ему дорогу.

Станиславский ушел, не взглянув на нас и забыв надеть галоши.

Отчего плакала Шура? Чего она боялась: отчислят, выгонят? Нет, таких слов мы не знали и не слышали их, а когда кто-нибудь сам уходил или даже нечаянно, в порыве нетерпения говорил: «Я уйду», то это считалось величайшей обидой для театра.

Шуру потряс гнев Станиславского, она поняла, какую глубокую, незаслуженную обиду нанесла она Станиславскому и театру, который обожало все студенчество, вся молодежь России. Ведь все мы еще подростками слушали рассказы родных, побывавших в Москве, о волшебном театре, но существующем на самом деле. И вот она, приехавшая из далекого захолустья, мечтавшая об этом театре, любившая его, не расстававшаяся с открытками исполнителей «Юлия Цезаря», «На дне», «Бранда», «Царя Федора», «Вишневого сада», «Дяди Вани», «Чайки», она, она...

Как много он прощал нам, молодежи, и как зачастую неожиданно, как бы из-за небольшого прощупка, в котором он видел губительное начало, он так мог разгневаться, что тот, кто довел его до такого взрыва, готов был умереть сам, лишь бы успокоился Константин Сергеевич. Так он был опасен в гневе, и прежде всего для самого себя. Казалось, вулкан гнева разрывает ему сердце, и он сам от этого может погибнуть. Его гнев был необыкновенен; я рада, что не часто видела его гнезным.

О. Пыжова

В ноябре семнадцатого...

1917

Один случай из жизни Константина Сергеевича особенно мне памятен.

Это было в последних числах ноября 1917 года. Я, Соня Голидей и Маша Александрова занимались

у Константина Сергеевича Станиславского дома. Вдруг раздался звонок и неожиданный гость прервал наши занятия. Слегка заикаясь, незнакомец просил Константина Сергеевича выступить после собрания на концерте. Выяснилось, что это собрание легковых и ломовых извозчиков в чайной на

Таганской площади. Делегат, приехавший за нами, объяснил, что его уполномочили пригласить «наибольшего» актера. Константин Сергеевич был очень взволнован этим приглашением. Хотя было сравнительно поздно, он все же согласился ехать, объяснив, что приедет вместе с нами, чтобы концерт был полнее. По дороге Константин Сергеевич сильно волновался, говорил, что к нам пришел сам народ, что это великая честь для нас, и, беспомощно разводя руками, недоумевал, что ему прочесть перед такой необычной аудиторией.



Привезли паек...

Обратно плыли взволнованные и довольные, что начало концертов положено добротное.

На другой день после концерта каждый из нас продолжал свой отдых согласно своим вкусам и планам. Станиславский гулял и много писал. Он предложил, чтобы все участники в концертах получали паек поровну, независимо от положения и участия в концертах. В саду дачи Вишневого на траве была разослана большая скатерть; все расселись вокруг, Бурджалов называл фамилию получателя, а Вишневский выдавал каждому, что полагалось, «под строгим контролем» Ивана Михайловича.

Трудно описать все нюансы, которые вносило в жизнь нашей колонии присутствие среди нас Константина Сергеевича.

Жили дружно, весело; отдыхали разнообразно. Погода стояла все время хорошая. Так незаметно подошел август 1919 года. Собираясь вечерами на традиционные разговоры, Константин Сергеевич все чаще и с большой тревогой задавал вопрос: «А что же будет с театром?» Он всегда при этом добавлял: «Ох-ох-ох». Ни от уехавшей на Украину группы, ни от оставшихся в Москве — Владимира Ивановича Немировича-Данченко, ни от Василия Васильевича Лужского и других не было никаких вестей. «Что делать, что делать?» — восклицал Константин Сергеевич. И вот однажды, 4 или 5 августа, точно не помню, пришла телеграмма из Москвы от Немировича-Данченко, в которой он просит Константина Сергеевича, Москвина, Вишневого,

Бурджалова и меня немедленно приехать в Москву в любой ближайший день к 10 часам утра на заседание в театр, в его кабинет. Я и теперь, спустя 43 года с этого замечательного утра, не могу без волнения вспомнить, что тогда произошло, когда Константин Сергеевич прочел нам эту телеграмму. Началось такое, что трудно передать словами; все обнимались, целовались, прыгали, как школьники, кричали «ура»; это был стихийный взрыв радости и восторга. Я никогда не забуду Константина Сергеевича в этот момент — мне казалось, что он от счастья вырос до неба...

Владимир Иванович пригласил нас к себе в кабинет и обратился к нам с краткой речью, смысл которой был таков: «Вы знаете, что группа артистов Художественного театра, уехавшая на Украину гастролировать, в силу сложившегося положения на фронте в данный момент вернуться не сможет. И надо решить, что делать Художественному театру в создавшихся условиях».

По окончании этого исторического заседания, решения которого были осуществлены в течение 1919—1920 годов и которые сыграли свою важную роль в истории Художественного театра, Владимир Иванович, отпуская нас докончить отпуск в Савелово, просил каждого обдумать предстоящую работу и быть в Москве 26 августа точно в 12 часов дня. Возвращались мы в Савелово в подъемном настроении в том же составе, в каком ехали в Москву. В вагоне делились своими впечатлениями о всем пережитом за этот день от свидания с

Владимиром Ивановичем, Лужским и Леонидовым. Вишневецкий проявил такой бурный темперамент в разговоре, увлекшись ролью помощника Константина Сергеевича по постановке «Каина», что остальным, хотевшим что-либо сказать, с трудом

удавалось вставлять отдельные реплики. Доехав до Савелова незаметно и к вечеру добрались до своих дач, счастливые сознанием, что сезон в театре будет.

Б. Изралевский

Астров произносит речь к публике

1920 Весна 1920 года. Последний акт «Дяди Вани». Тоскливый свист... Африка. Об этом уже так много написано. Но мало кто знает, что, даже выйдя за кулисы, Станиславский не хотел расставаться со своим сценическим образом. Он брал из рук бутафора валдайский колокольчик и воспроизводил его звучание под дугой тройки, едущей где-то в бескрайних российских просторах. Станиславский хотел, чтобы зрители даже в звуке колокольчика ощутили бесцветность жизни и обреченность талантливого врача Астрова, чтобы этот звук по настроению перекликнулся с заключительными словами Сони. Так он шел до своей артистической уборной, где, наклонившись, уже под креслом заставлял колокольчик умолкнуть.

Тревожило Константина Сергеевича довольно шумное поведение зрителей — кашель и даже разговоры во время действия. Это был новый зритель, неискушенный в театре. «Надо что-то сделать с кашлем. Остановлю спектакль и каждый раз буду обращаться с заявлением к публике». И Константин Сергеевич выполнил свое намерение. Вспоминается тот поистине ошеломляющий эффект, когда в антракте перед занавесом вышел Станиславский в costume и гриме Астрова и со всей убежденностью стал объяснять, как трудно актеру играть, а зрителям слушать пьесу, когда в зрительном зале кашель и шум. Слух о его выступлении разнесся по Москве, нашел доброжелательный отклик у народа и дал свои результаты...



Во дворе театра

Вспомни
торе во вр
ский, масте
исвателей,
ший разго
Данченко.
стантин Се
зель еще
Идет дейст
кажется, н
тры, бук
ский убор
признания
товарищам
важенное
безжалостн
жайшей дж
он не проп

Федо

Позднее —
идя из не
веровать, ч
Валды — он
лихтен. Пр
бидных мес
ны. Он не
бы он не
чтоб было
ска. Пусть

Заран

1920

должен был
храм. На с
располагать
лен на пят
часть из пл
тальные ч
Скоро, о
что вырази
корации вр
превратить
то церковь
пионы, висе
нали бы пл

Вспоминается, как однажды в репертуарной конторе во время спектакля «Дядя Ваня» В. В. Лужский, мастерски умевший имитировать обоих основателей, изображал какой-то никогда не бывший разговор Станиславского с Немировичем-Данченко. Надо было видеть, как смеялся Константин Сергеевич, как просил Лужского рассказать еще что-нибудь. И вдруг тревожные звонки! Идет действие, сейчас выход Астрова. Никогда, кажется, не забуду взволнованной громадной фигуры, буквально мчащейся по коридору артистических уборных. И не забуду актерской честности, признания своей ответственности перед театром и товарищами, когда на другой день все читали вывешенное письмо Станиславского с извинениями, с безжалостным осуждением своего нарушения строжайшей дисциплины спектакля, хотя все же выхода он не пропустил.

Ф. Михальский

**Федору Николаевичу Михальскому
от К. Станиславского**

Дорогой Федор Николаевич!

Податель — Михаил, — поляк. Он живет у меня. Это один из немногих людей, которые не умеют лгать и воровать, человек — дитя с психологией царя Федора. Балды, — он скромн, конфузлив и необыкновенно деликатен. Пригрейте его и посадите на одно из свободных мест на спектакле сегодняшнем — Синей птицы. Он плох — насчет костюма. Посадите его так, чтобы он не был очень на виду, но вместе с тем и чтоб было видно сцену. Он плохо понимает по-русски. Пусть же смотрит.

Заранее благодарю К. Станиславский

Федору Николаевичу
Михальскому
от К. Станиславского

Дорогой Федор Николаевич!

Податель — Михаил, — поляк
Он живет у меня Это один
из немногих людей, которые
не умеют лгать и воровать
Михаил — дитя с психологией
царя Федора, Балды, —
Он скромн, конфузлив
и необыкновенно деликатен
Пригрейте его и посадите на
одно из свободных мест на
спектакле сегодняшнем —
Синей птицы — Он плох —
насчет костюма Посадите его
так, чтобы он не был очень
на виду, но вместе с тем
было видно сцену Он плохо
понимает по-русски Пусть же
смотрит Заранее благодарю
К. Станиславский

Без веры человек не может!

1920

Было это в мае 1920 года. МХАТ ставил «Каина». Константин Сергеевич задумал особые декорации и особое поднесение текста. Весь театр, по мысли Станиславского, должен был быть превращенным в католический храм. На сцене же за иконостасом должен был располагаться алтарь. Сам иконостас был разделен на пять частей узкими колоннами. Средняя часть из пяти должна была быть шире, чем остальные четыре.

Скоро, однако, Константин Сергеевич убедился, что выразительное мизансценирование в такой декорации вряд ли возможно. Он ломал голову, как превратить зрительный зал стиля модерн в какую-то церковь? Он решил заменить кубические лампы, висевшие в зале, такими, которые напоминали бы пламя, — спиралеподобными.

По этому поводу через помощника режиссера он дал хозяйственной части соответствующее задание, но никакого ответа на свою заявку не получал. Он в своем увлечении забыл о том, какое было тогда время: не то что лампионов в виде пламени, но и простых электроламп достать было почти невозможно.

Однажды во время репетиции Станиславский взял меня под руку, отвел в сторону и категорическим тоном сказал: «Вы знаете план постановки, знаете, как важно мне, чтобы в зрительном зале были лампионы?! Между тем хозяйственная часть не дает мне никакого ответа по этому поводу. Я прошу вас, отправляйтесь к Владимиру Ивановичу и выясните, в чем дело; скажите, что отсутствие лампионов может задержать постановку, а потом я же буду, как в «Селе Степанчикове», виноват». (Станиславский вспомнил о том, как

постановка «Степанчикова» была задержана из-за того, что он не считал постановку готовой к выпуску на публику.— В. Г.)

Я отправился к Владимиру Ивановичу, передал ему поручение Станиславского и получил на это следующий ответ:

— А что, Константин Сергеевич не видит, в какое время мы живем?..

— Да,— возразил я,— но лампионы нужны...

— Ну вот вы и передайте, что лампионов нет и, вероятно, не будет...

Когда я принес ответ Владимира Ивановича, то вызвал у Станиславского приступ неистовства. Как всегда в подобных случаях, он стал говорить о том, что администрация не хочет помочь ему, что она все тормозит, всему мешает, что дальше так невозможно, что, если со стороны дирекции ему не будет помощи, он, Станиславский, уйдет из театра... И закончил своим стереотипом, характерным для высшей степени его возмущения и негодования: «Или я, или он» («Он» — это дирекция и конкретный ее представитель Вл. И. Немирович-Данченко!). Константин Сергеевич тут же отправил меня вновь к Немировичу и настаивал, чтобы я твердо ставил вопрос. Я чувствовал, что оказываюсь между молотом и наковальней: что мог сделать я — мальчишка, без году неделя работавший в театре?

Тем не менее я передал требование Станиславского, хотя и не столь решительно, но отрицательного ответа Немировича я уже не решился пере-

давать Константину Сергеевичу. На мое счастье, он отказался от своего плана увешать зрительный зал пламяподобными лампионами, как отказался и от принципа решения спектакля в плане католического храма...

Мне запомнился один спор с Константином Сергеевичем по поводу роли Авеля. Скажу откровенно, что роль не лежала в моем сердце. Я больше симпатизировал Каину, считая Авеля, как я тогда говорил, «чиновником особых поручений при господе боге». У меня не шла молитва последнего акта, в которой Авель всячески восхваляет бога и благодарит его униженно за все дарованное им: слишком сильны были мысли Каина, высказываемые им на протяжении всей пьесы, чтобы покорность Авеля могла меня прельстить. Кроме того, и я сам не отличался особой религиозностью и говорил Константину Сергеевичу, что не могу читать этой молитвы Авеля, не выйдет она у меня. Чтобы она вышла, надо верить в бога, а я не верю. И вот тут последовало замечательное возражение Константина Сергеевича. Он сказал: «Человек не может не верить, он обязан во что-то верить. Если вы не верите в бога, то верите во что-нибудь. Вот и давайте вашу веру. Смотрите, большевики верят в правоту своего дела и потому побеждают. Без веры человек не может жить» Так убедил меня Станиславский, и роль у меня пошла, мне стало легко произносить слова молитвы, которые до этого были мертвы.

Вл. Гайдаров

В Третьей студии

1920

Осенью 1920 года К. С. Станиславский согласился заниматься со студийцами Третьей студии МХТ, руководимой Е. Б. Вахтанговым. К участию в этих занятиях были

привлечены воспитанники студии М. А. Чехова, армянской и студии Габима. В большом фойе собрались студийцы и некоторые актеры МХТ. Все были настроены празднично, торжественно. Мы сидели на скамьях и стульях вдоль стен фойе, оставляя середину свободной. Наконец, кто-то прибежал по лестнице и шепнул: «Приехал, раздевается». Прошло еще несколько минут, дверь открылась, и вошел громадный, статный и красивый человек в сюртуке, полосатых брюках, из-под которых были видны хорошо начищенные сапожки. Все встали.

Окинув ласковым и любопытным взглядом аудиторию, Константин Сергеевич спросил: «Ну-с, чего же вы от меня хотите?» Мы сказали, что аудитория готова заниматься тем, чем он захочет.

«В таком случае начнем с походки и дикции». Это было неожиданно. Ведь занятия по системе нами были пройдены, и мы ожидали, что перед нами раскроются ее углубленные тайны. Но в то же время никто из нас не знает, что такое пра-

вильная походка, а это, вероятно, нужно для «Венецианского купца» Шекспира, которого, как говорили, в качестве учебной работы согласился ставить у нас в Третьей студии Станиславский. Рассказав, что великим князьям для выработки плавной и величественной походки ставили на погоны по стакану с водой и приучали ходить так, чтобы вода не проливалась. Станиславский вышел на середину фойе и начал показывать, из каких движений складывается классическая походка. Можно было залюбоваться его плавным, легким, молодым и вместе с тем величественным шагом. Затем мы начали ходить по кругу, пытаясь освоить новые для нас приемы.

Первое время мы занимались походкой и классическими поклонами. Первый поклон был рыцарский: рука мужчины сжата в кулак и подана даме тыльной стороной. Дама кладет ладонь на кулак и должна держаться крепко, ибо рыцарь широким поворотом ведет ее к королю. Остановившись в гордой позе, рыцарь срывает шляпу и, наклонив голову, прикладывает шляпу к сердцу, приветствуя своего сюзерена. После поклона еще более гордая поза, ибо рыцарь тоже феодал. Дама кланяется, взявшись пальчиками за края платья и присе-

дая на «зад...
рая оказал...
ного кавале...
более изыск...
«мольеровск...
также, как...
такая же ве...
Поэтому не...
декоративны...
В него мо...
на одном...
пальто была...
Но самым...
было то, как...
движения, н...
принужденно...
заворачивало...
После нес...
жение было...
сыграть эт...
Когда этюд...
многолюдье...
чал преслед...
которая оче...
она, побежд...
мною и гот...

1920

не хватало...
флага. Вмест...
занавес с д...
раздваивалас...

У него был...
лосы, черны...
и, разумеетс...
ское, а боле...
раве на чер...
случаях он...
ный бинокль...

Ну, о нем...
сейчас в юб...
будет напис...
как очевидц...
рики тоже в...
образом пр...
не смогу н...

Все дело...

Станиславск...
театральных...
к современно...

дая на «заднюю» ногу (то есть на ту ногу, которая оказалась сзади). Далее шел поклон придворного кавалера более позднего времени, гораздо более изысканный и манерный. Затем следовал «мольтеровский» поклон. Показывал Станиславский также, как надо обращаться с плащом. Плащ — такая же верхняя одежда, как современное пальто. Поэтому не следует всегда надевать его так, чтобы декоративные складки ровно ниспадали по плечам. В него можно кутаться, иногда он просто лежит на одном плече, подобно тому как в жаркий день пальто бывает небрежно брошено на одно плечо. Но самым интересным в показе Станиславского было то, как материя продолжала в воздухе линию движения, намеченную рукой, и как красиво и непринужденно ложились складки материи, когда он заворачивался в плащ или бросал его.

После нескольких занятий, когда наше воображение было разогрето, Станиславский предложил сыграть этюд на тему: «Маскарад в Венеции». Когда этюд начался, он увлек всех сразу своим многолюдьем, разнообразием и пестротой. Я начал преследовать в толпе незнакомку под маской, которая очень ловко убежала от меня. Но когда она, побежденная моим упорством, заговорила со мной и готова была приподнять уголок маски,

чтобы показать свое лицо, я гордо уходил от нее в компанию пьющих молодых людей. Основательно «выпив», мы сели в гондолы, составленные из перевернутых табуреток, запели песню и стали задевать катающихся. По подсказке Константина Сергеевича я стал перепрыгивать с одной гондолы на другую, нечаянно «упал в воду» и «уплыл» на лестницу, откуда мог наблюдать за этюдом как зритель. Все фойе кипело народом, звучал тарбарский язык «ля-ля — ля-ля», у всех появилась быстрая южная жестикуляция, в стороне возвышался довольный Станиславский.

На этих этюдах он познакомился с составом учащихся и наметил исполнителей ролей в «Венецианском купце». Но работа над пьесой не успела начаться; наступила весна, пора было ехать на гастроли. На последнем занятии Константин Сергеевич подвел итог почти годовой работе, наступил час расставания. Были произнесены торжественные речи; Станиславскому были поднесены какие-то подношения, на которые он и не посмотрел. «Гм... гм... Для меня самым лучшим подарком будет, — обратился он ко всем нам, — если вы летом будете заниматься сами, и осенью вернетесь с хорошей походкой и дикцией».

Л. Шихматов

Мой Станиславский

1928 Он был высокий, элегантный, снисходительно согнувшийся над собеседником, в галстук бабочкой — ни дать ни взять президент. Даже, может быть, Соединенных Штатов.

не хватало за его спиной полосатого звездного флага. Вместо него был знаменитый серо-зеленый занавес с декадентской чайкой, которая вдруг раздвигалась, когда занавес раздвигался.

У него были добрые чеховские глаза, белые волосы, черные брови, бритое интеллигентное лицо и, разумеется, пенсне, но не традиционно-чеховское, а более современное, в толстой черной оправе на черной ленте, к которому в экстренных случаях он еще прикладывал маленький театральные бинокль, чтобы лучше видеть мимику актера.

Ну, о нем много было написано, много пишется сейчас в юбилейные дни и, надеюсь, впоследствии будет написано еще больше и интереснее, так как очевидцы, как известно, отчаянно врут, а историки тоже врут, но более правдоподобно, таким образом предупреждаю, что, будучи очевидцем, не смогу не врать.

Все дело в том, как соврать!

□

Станиславский один из первых советских крупных театральных деятелей круто повернул свой театр к современной, советской драматургии. Теперь это

кажется естественным, а тогда воспринималось как большая дерзость. Как же, пустить на подмостки Художественного театра каких-то никому не известных молодых людей с сомнительной репутацией! Справедливость требует отметить, что в этом повороте театра к советским авторам громадную роль сыграл Павел Марков — друг всего нового. Он тогда заведовал в театре литературной частью и заведовал блестяще.

На подмостках МХАТ появлялись подряд пьесы советских писателей. Сначала Булгаков, а потом Иванов, а потом Леонов, а потом Олеша и так далее. Взял Станиславский также и две мои пьесы: инсценировку «Растратчиков» и «Квадратуру круга», сценическая судьба которых тесно связана со Станиславским. Одну пьесу — «Растратчики» — с божьей помощью и при содействии Станиславского провалили, а «Квадратура круга» с той же божьей помощью при том же содействии Станиславского превратилась в подлинный сценический шедевр.

Так или иначе начало моей литературной деятельности — угодно это или не угодно — связано со Станиславским. Почти полтора года общались мы с ним на репетициях в театре, у него дома и даже в Кисловодске, куда я специально приезжал к нему поговорить.

Спорщик Станиславский был ужасающий, но и я в этом отношении ему не уступал.

Кричали мы со Станиславским иногда до утра, в

полном смысле слова. Помню, однажды начали спор у него в директорском кабинете во время какого-то вечернего спектакля, а кончили в половине четвертого утра на лестнице, куда меня проводил Станиславский, причем оба после такой бурной ночи были свежие, как огурчики, только немного охрипли.

— Вы неправы,— мягко улыбаясь, говорил на прощанье Станиславский, глядя на меня сверху вниз чеховскими глазами в нечеховском пенсне.

— Нет, вы неправы,— петушился я.

— Почему же? — спрашивал он и так нежно пронизывал это «почему же», что оно у него получалось довольно язвительное «почему же?».

— Потому, что если бы вы все так хорошо понимали в театре, как хотите мне показать, то во МХАТ никогда не было бы провалов,— резал я правду-матку,— сознайтесь, были во МХАТ провалы или их не было?

— Были! — восторженно говорил Станиславский.— Еще какие! Вообще, должен вам заметить, что у нас семьдесят пять процентов спектаклей обычно проваливалось.

— Так чего же вы торжествуете?

— Вы ничего не понимаете. Спектакли непременно должны проваливаться. У Ленского тоже всегда проваливались спектакли. А знаете почему? Потому что никто, ни один самый гениальный режиссер не может предсказать, провалится пьеса или нет, до тех пор, пока в зрительный зал не посадят публику и не дадут занавес. Вот тогда все становится ясно и то лишь на другой день.

— Из этого мне ясно, что сами вы ничего не понимаете в театре, а полагаетесь на случай.

— На интуицию! — шепелявил Станиславский.

— Ну и провалимся с вашей интуицией, попомните мое слово.

— Может быть и даже наверное. Но, во всяком случае, я не позволю превращать наш театр в «так называемый МХАТ» или, еще того хуже, в театр Мейерхольда. Они там пускай как угодно ломаются, а я не позволю стилизовать Яншина. Вы представляете себе, что получится, если вдруг наш Миша Яншин начнет двигаться по сцене вот этак... — И Станиславский вдруг преобразился и пошел походкой фараона, как бы только что сошедшего с древнеегипетского барельефа,— боком, в профиль, странно вывернув руки. Мы расхохотались, помирились и разошлись до следующей встречи.

□

Спор наш заключался в том, что я требовал ультралевого, сверхмейерхольдовской постановки, будучи глубоко убежден, что по старинке ставить современные пьесы нельзя даже такому мировому театру, как МХАТ, а Станиславский, понимая, что я прав, из чувства своего чудовищного упрямства хотел доказать обратное: то есть что любую, самую современную и самую странную пьесу можно поставить в самых скромных, камерных формах: все дело во внутреннем самочувствии актеров, в сверхзадаче и в глубине содержания.

Наверное, он был прав, но, к сожалению, ни внутреннего глубокого самочувствия, ни сверхзадачи, ни содержания не было налицо. Да и зерна тоже не было. Ничего не было. Был лишь молодой неопытный автор, вытасченный из самой гу-

щи жизни, и был великий режиссер, который совершенно не понимал этой гущи жизни и не знал, как взяться за ее изображение. До чего Станиславский был далек от действительности, свидетельствует такой, например, случай, который я хорошо помню.

Репетиция «Растратчиков». Репетирует жена Станиславского Лилина, которую он упрямо называет «Первошикова». Сцена изображает комнату бузгалтера Прохорова. За сценой раздаются звонки: три длинных и два коротких, как и полагается в коммунальных квартирах. Лилина, кутаясь в серую шаль, идет отворять своему загулявшему мужу. Станиславский останавливает репетицию.

— Подождите, Первошикова, на место. Что это за звонки?

Режиссер объясняет ему, что так бывает в жизни.

— Не понимаю! — отрывисто произносит Станиславский.

— Видишь ли, Костя,— говорит Лилина проникновенно,— сейчас жилищный кризис. Люди живут в коммунальных квартирах. В каждой квартире несколько семейств. А звонок один общий. Вот они и сговорились, что одним нужно звонить один раз, другим — два раза, третьим — один длинный и два коротких...

— Два коротких? — подозрительно спрашивает Станиславский.— Не верю. Наигрыш.

— Костя, но уверяю тебя!

— Не знаю,— говорит он уныло.— Первошикова, вы фантазируете.

— Честное слово.

— Гм... Гм... В таком случае надо напечатать на афише, что это пьеса из жизни бедных людей, не имеющих отдельной приличной квартиры и принужденных жить в углах... вроде как в «На дне».

□

Станиславский очень доброжелательно относился к нам, новым драматургам Художественного театра, но имел о нас странное представление.

По случайности Булгаков, Олеша и я работали тогда в железнодорожной газете «Гудок», и Станиславский почему-то вообразил, что все мы рабочие-железнодорожники и при случае любил этим козырнуть. Я сам слышал, как он кому-то говорил:

— Утверждают, что Художественный театр не признает пролетарского искусства, а вот видите, мы уже ставим вторую пьесу рабочего-железнодорожника, некоего Катаева, может быть, слышали?

Однажды Станиславский строго спросил меня:

— Вы любите оперетку?

Мне было стыдно признаться что я люблю, но все же я заставил себя сказать правду.

— Очень.

— Да? — оживленно воскликнул Станиславский.— Серьезно? Это очень хорошо. Я сам обожаю хорошую оперетку. Только, знаете, не эту... венскую... Московскую... А подлинную. Лекока. Вы любите Лекока? Вот это — настоящая оперетка. И, конечно, ничего похожего на наших опереточных примадон с их перьями, кружевами, непостоянными движениями — словом, со всем тем, что называется «каскад».

Он о
зовское
меня
жанра.
— Вы
тринадц
шая опе
ли когд
— Ко
— А
спроси
тора
— И
— Де
зариани
Некрасо
шой худ
Это фе
час зам
оннах,
гастроли
полно, к
ни, с ж
этой Мо
быть, о
И вот п
решонно
чесанная
лубыми
ручки с
ся у ра
Будак,
божества
кто даж
и шанта
ла. Вот
А вы го
Не по
ской об
чрезвычай
бителем
тому что
девяль

193

с Констан
Перели
кабра —
ленно пе
фигуру,
брови, сл
за... Мы
с часу д
жать на
стантин С

Он оживился, сбросил чеховским жестом нечеховское пенсне и с увлечением стал посвящать меня во все тайны подлинного опереточного жанра.

— Вы знаете, что такое настоящая опереточная примадонна? О, вы не знаете, что такое настоящая опереточная дива! Мадам Жюдик. Вы слышали когда-нибудь о мадам Жюдик?

— Конечно,— сказал я.

— А откуда вы могли слышать? — с сомнением спросил он, надев пенсне и взглядом экзаменатора уставившись в мое лицо.

— Из Некрасова,— ответил я,— Мадонны лик...

— Да-да. Совершенно верно. Мадонны лик. Взор херувима. Мадам Жюдик непостижима. Именно так. Некрасов описал ее совершенно точно, как большой художник,— без малейшего наигрыша. Жюдик! Это феноменально. И в чем был ее секрет? Сейчас вам объясню. Вообразите себе — дореволюционная, даже купеческая Москва, сад «Эрмитаж», гастроли оперетки с участием Жюдик. Народу — полно, и все богачи, миллиончики, целыми семьями, с женами, дочерьми, женихами. Сейчас уже этой Москвы Островского и в помине нет. Может быть, осталось один-два человека — и обчелся. И вот перед ними появляется Жюдик. Ничего опереточного: маленькая, скромненькая, гладко причесанная, в фартуке, наколочке, с ангельскими голубыми глазами, молитвенно поднятыми вверх; ручки сложены, как у причастницы. Она становится у рампы, посредине сцены возле суфлерской будки, взмахивает ресницами и вдруг начинает божественным голосом петь такую похабщину, что даже привыкшие к разным видам фарсовые и шантанье завсегда лезут от стыда под кресла. Вот это настоящая опереточная примадонна. А вы говорите — Татьяна Бах.

Не помню, писал ли в своих книгах Станиславский об оперетке, но о водевиле писал много и чрезвычайно интересно. Он оказался большим любителем водевиля, и это нас отчасти сблизало, потому что мне до сих пор чрезвычайно нравится водеvilная форма. Отсылаю читателей к книге Гор-

чакова (забыл название). Что же касается оперетки, то помню еще вот что. Как-то на репетиции «Расстратчиков» в перерыве Станиславский снова заговорил со мной об оперетке.

— Оперетку должны играть непременно большие, замечательные артисты, иначе ничего не получится. Жанр оперетки по плечу только настоящему актеру — мастеру своего дела.

— Почему так?

— Потому что иначе не поверят.

— Кто?

— Зрители.

— А зачем нужно, чтобы зрители непременно верили чепухе, которую показывают в оперетке?

— Гм... Гм...,— сказал Станиславский,— если не поверят — не будут ходить в театр и антреприза прогорит.

— Ну разве что так.

— Вы знаете, кто мог бы великолепно играть оперетку? — спросил он лукаво.

— Кто?

— Наши, Качалов, например. Вы представляете себе, какой бы это был замечательный опереточный проstack? А Книппер! Сногшибательная грандама. А Леонидов? Представляете себе, с его данными, какой бы это был злодей! А Москвин? Милостью божьей буфф. Лучшего состава не сыщешь.

— Ну так за чем же дело? У вас в театре даже специальный зал есть, так и называется К. О. — комической оперы. Вот бы вы взяли бы да и поставили какую-нибудь оперетку с Качаловым, Книппер, Леонидовым, Вишневым.

— Какую же оперетку? — озабоченно спросил Станиславский.

— Ну, «Веселую вдову».

Станиславский задумался:

— Гм... гм... не получится.

— Почему же, Константин Сергеевич?

— Они петь не умеют.

Святой человек. Гений.

Думаете — вру? Святой истинный крест!

Валентин Катаев

Незабываемое

1932 Передо мной тетрадь с пожелтевшими листочками — она вся исписана, отдельные слова и выражения подчеркнуты. Это мои записи работы с Константином Сергеевичем Станиславским.

Перелистываю страницы. 1932 год, 17 и 19 декабря — репетиции «Талантов и поклонников». Мысленно переношусь на тридцать лет назад и вижу фигуру, лицо, белые, как снег, волосы, мохнатые брови, спрятавшиеся за ними пронизательные глаза... Мы репетировали у него дома — каждый день, с часу дня до того момента, когда надо было бежать на вечерний спектакль. В 6 часов вечера Константин Сергеевич говорил обьянно: «Кто сегодня

играет — может идти, а кто не занят в спектакле — оставайтесь». И репетиция продолжалась. Он работал с нами без отдыха, засиживаясь до ночи, не щадя себя. Даже после вечерней репетиции он задерживал у себя кого-нибудь из нас, и урок (теперь это был индивидуальный урок) продолжался. Это были чудесные часы! Константин Сергеевич рассказывал о великих артистах — о Сальвини, Ермоловой, Шаляпине, об их отношении к сцене и к ролям. Потом говорил о наших актерских недостатках, советовал, как работать над собой. Понимали мы его с полуслова, и когда он, глядя на меня, произносил: «брови», «окончания слов», «запрокидон», — я отлично знала, что он имеет в ви-

ду. Помню все, что он говорил тогда, даже частные, казалось бы, советы по поводу роли Негинной: «Не закрывайте лицо руками, когда плачете. Самое важное — глаза. На сцене убедительнее всего подход к слезам, а не сами слезы, не сам факт, что вы закрыли руками лицо и всхлипываете». Помню и так называемые «уроки мимики» — Станиславский рассказывал самые различные истории, трагические или смешные, а я при этом должна была реагировать на его рассказ только мимикой...

Репетируя «Таланты и поклонники», он заставлял нас без конца повторять одни и те же сцены, добиваясь верного, жизненного самочувствия. Если у актера получалось — Константин Сергеевич сиял от удовольствия, если же не выходило — он не выпускал из рук свою «жертву» до победного конца.

Однажды к нам на репетицию пришли Вера Николаевна Полова и Анатолий Петрович Кторов — их тогда только что пригласили в МХАТ. Станиславский решил показать новым актерам принципы нашей работы, а тогда мы часто отвлекались от пьесы и занимались этюдами. Я оказалась посередине комнаты, и он (видимо, надеясь, что я не подведу его) попросил меня сделать этюд: съесть воображаемого жареного цыпленка.

Была я по природе очень застенчива, и особенно трудно мне было «войти в круг», если не было текста. Этюд с цыпленком никак не получался. Я сгорала от стыда — свидетелями моего провала были наши новые артисты! Чем дальше — тем хуже. Я замкнулась в себе и готова была плакать — по выражению Станиславского, это был «запрокидон». Но надежды, что он меня освободит от задания, не было. В лучшем случае он бы сказал «Идите, успокойтесь — и возвращайтесь скорее, начнем все сначала». С большим трудом я взяла себя в руки и... съела жареного цыпленка. «Молодец! Хорошо!» — закричал Станиславский. Очень важно, что вы переборили себя. Это стоит нескольких репетиций!

Помню, ему принесли макет «Талантов и поклонников» (1-й и 3-й акт). Это была маленькая коробочка — комната Негинной с крошечными стульчиками, кроватью за ситцевым пологом, все чуть ли не в наперсток величиной. Мы с интересом наблюдали, как Константин Сергеевич, взяв макет в руки, начал «играть» в него, переставляя игрушечную мебель в игрушечной комнате, «примеряя» одну за другой мизансцены. Так мысленно он проиграл все роли «Талантов и поклонников».

На спектакле он не смог быть по состоянию своего здоровья, но продержал меня после премьеры часа полтора у телефона, выпрашивая обо всем подробно — и главным образом о моем самочувствии на сцене. Я даже устала держать трубку, одеревенела рука, и пришлось просить домашних принести стул, чтобы опереться на спинку. А Станиславский требовал все новых и новых подробностей, ему все было важно и интересно...

Мне посчастливилось играть со Станиславским в двух чеховских спектаклях. В «Вишневом саду» он был Гаевым, я — Аней. В «Дяде Ване» он — Астровым, я — Соней. Меня вводили в готовый спектакль «Дядя Ваня», тогда Войницкого играл А. Л. Вишневский, а Елену Андреевну — О. Л. Книппер-Чехова. Роль Сони я готовила в течение месяца, работал со мной Константин Сергеевич. Соня — одна из самых моих любимых ролей. Она требует предельной простоты при максимальной внутренней наполненности. Станиславский «вводил» меня в жизнь Сони через самые простые вещи. «Соня — заботливая хозяйка, — говорил он, — следите, чтобы на чайном столе было все, что нужно. Нельзя «играть» любовью. Астрова она просто внимательно слушает». И я почувствовала тогда, что любовь «играть» нельзя, она слагается у Сони из самых будто бы обычных вещей. «Прежде всего — внимание. Если в комнате много людей, а его, Астрова, нет — одно самочувствие. Едва он появился — уже другое. Надо все время чувствовать его присутствие...».

Играя с Константином Сергеевичем, я всегда видела его глаза — на какой-то миг вдруг на меня взглядывал не Астров, а режиссер Станиславский. По-видимому, он незаметно следил за мной на сцене.

Помню такой эпизод из «Дяди Вани».

Во втором акте, в так называемой ночной сцене, Соня и Астров стоят у буфета. Я, Соня, умоляю его не пить больше. Он держит рюмку, хочет поднести ее к губам — я его останавливаю, беру за руку: «Не пейте, умоляю вас...» — и т. д., целый монолог Сони.

К концу этого монолога Астров должен разжать руку и отдать мне рюмку. И вот однажды в этой сцене чувствую — Станиславский держит рюмку очень крепко и не хочет ее мне отдать. Значит, я, Соня, плохо его попросила. Значит, не сумела убедить. И прошу еще раз Астрова — не пить больше, я умоляю его чуть ли не со слезами. И только тогда, чувствую, рука разжалась — он отдал мне рюмку и сказал, как это требовалось по роли: «Не буду больше пить».

Перед началом спектакля Константин Сергеевич часто звал меня к себе в уборную, чтобы я, пока он гримируется, повторила ему всю линию роли Сони. Зная это, я всегда была одета и загримирована заранее. С трепетом входила в его комнату — она и сейчас существует в театре, сидела на диванчик. «Ну-с расскажите мне, что вы будете делать в первом акте?» Я рассказывала все по порядку. А теперь идите на сцену и хорошенько проверьте, все ли там в порядке на чайном столе». Так незаметно и просто вводил он меня в атмосферу чеховского спектакля.

Алла Тарасова

1935

играть. И з

сложным де
И когда о
Станиславским
сыграть «Мед
ябло.

Нет, это бы
социруется
разгневанног
жение вулкан
жиматься к с

Чем же бы
молодежь, ни
произведения
матургической
ние гневу Ко
только не в

К. С. Стани
ремления и з
путь отношен
от дилетантиз
Слово «игр
шей студии.

Мы сдаем
слово. Студий
ной». Не смер
Избави бог —
Девушка чита
ко прочла он
чался, когда
оставленную
кафтанах, зал
Сергеевич о
ворите». И де
увеличение) о
зой: «Видите
кафтана», «Те
сколько их?»
вушка бледне
глазах, но Ко
Вот-вот что-то
улыбка появил
левая рука за
при всех нас.
Но чего? Отно
вал нам, что
что даже в т
умудряемся п
И так во вс
Он возлагал
ную студию.

В нашей ст
ло — нельзя б
Никакой «зак
нечно, были о
Другое дело,
дать эти прав
чать играть. С
этом, но одна

Чему он нас учил?

1935

Всех нас, принятых в 1935 году К. С. Станиславским в студию, объединяло, пожалуй, только одно — любовь к театру. И одно желание было у всех нас — поскорее играть. И это не казалось нам тогда таким уж сложным делом.

И когда однажды один из нас на занятиях с К. С. Станиславским встал и сказал, что ему хочется сыграть «Медведя» А. П. Чехова, — нас это не удивило.

Нет, это был не крик. Слово «крик» никак не ассоциируется с К. С. Станиславским. Мы увидели разгневанного человека. Произошло словно извержение вулкана, и мы все инстинктивно стали прижиматься к стульям.

Чем же был вызван его гнев? Как мы, зеленая молодежь, ничего еще не умеющая, беремся за произведение, которое он считает вершиной драматургической литературы. А мы искали объяснение гневу Константина Сергеевича где угодно, но только не в прямом смысле его слов.

К. С. Станиславский, конечно, понимал наши устремления и железной рукой направлял нас на путь отношения к театру как к искусству, оберегая от дилетантизма.

Слово «играть» было исключено из лексики нашей студии.

Мы сдаем ему наши работы по художественному слову. Студийка читает отрывок из «Анны Карениной». Не смерть Анны и не встречу Анны с сыном. Избави бог — такие сцены нам еще не доверяли. Девушка читает отрывок: «Кити на балу». Но только прочла она первую фразу: «Бал только что начался, когда Кити с матерью входила на большую, уставленную цветами и лакеями в пудре и красных кафтанах, залитую светом лестницу», — Константин Сергеевич остановил ее: «Не видите то, о чем говорите». И дальше 2 часа (это не мемуарное преувеличение) он занимался только одной этой фразой: «Видите лакея, но не видите его красного кафтана», «Теперь видите только одного лакея, а сколько их?» «Какая лестница?» и т. д. и т. п. Девушка бледнела, краснела, слезы выступали на ее глазах, но Константин Сергеевич был неумолим. Вот-вот что-то, кажется, начинает его удовлетворять, улыбка появляется на его лице и снова: «А почему левая рука зажата?». И снова все сначала, и это при всех нас. Что это, репетиция? Да, репетиция! Но чего? Отношения к искусству. Он демонстрировал нам, что все не так просто, как нам кажется, что даже в такой, казалось бы, легкой фразе мы умудряемся пропускать десятки вещей.

И так во всем.

Он возлагал большие надежды на свою последнюю студию.

В нашей студии было еще одно железное правило — нельзя было просто болтаться в помещении. Никакой «закулисной» болтовни (до чего мы, конечно, были охотники). Почти монастырский режим. Другое дело, что мы не очень стремились соблюдать эти правила. И думали, как бы поскорее начать играть. Сейчас даже смешно вспомнить об этом, но однажды мы даже возмутились и выра-

зили свое недовольство К. С. Станиславским (!!!). Тема наших выступлений — «довольно быть кроликами» и т. п. (так что ныне здравствующие главные режиссеры могут несколько успокоиться, если даже против К. С. Станиславского труппа выражала недовольство).

Я не помню, чем закончился наш «бунт». Думаю, что Константин Сергеевич и не знал о нем. Каждый день, когда чувствовал себя хорошо, он приходил к нам, торопя нас поскорее взять у него все, чем он богат. Он говорил: торопитесь, скоро я уйду от вас. Но у нас с Константином Сергеевичем было разное представление о продолжительности дня и года. Он завещал нам: будущий театр должен стремиться стать вышкой или мы неминуемо станем только производственным театром. Но мы, к сожалению, воспринимали его слова как педагогический прием. Только теперь понимаешь всю мудрость его завета. Но, повторяю, нам казалось тогда, что, когда мы станем театром, мы так и будем поступать, а пока нельзя ли поскорее на сцену.

А вместо этого — опять занятия. Станиславский проверяет, как мы овладели действиями с мнимыми предметами. Не многие из нас стремились продемонстрировать свои успехи, но мы всегда с восхищением смотрели, как Константин Сергеевич умел это делать, чувствовалось, что будь то «зажигание спичек» или «писание письма» — у Станиславского это проработано великолепно. И мы уже понимали, что не один день понадобится ему, чтобы так овладеть этим. Он чувствовал наше восхищение, и ему было очень приятно. И часто в такие минуты он начинал исполнять или монолог Фамусова из второго акта «Горя от ума», или монолог Отелло из третьего акта. Актер в нем не умер, хотя уже прошло десять лет, как он покинул сцену. Да, нам посчастливилось видеть гениального актера. Впечатления о нем до сих пор не перекрыты другими актерами (даже Остужевым). И, может быть, его блистательное исполнение этих монологов больше его слов говорило нам о том, что такое труд в искусстве. В особенности меня потрясал его монолог Отелло. В его исполнении был один секрет, который я не разгадал до сих пор (я уже не говорю о подлинном темпераменте, мощи голоса, обаянии). Он произносил строчку: «Как волны ледяные понтийских вод...» — пауза. Но пауза не мертвая, вы чувствуете, как нарастает ритм, и следующую строчку: «В течении неудержимом, не ведая обратного отлива...», — Константин Сергеевич произносил уже в новом ритме, который возрос именно во время паузы, осязаемо для слушателей, словно на вас действительно волна за волной накатывались ледяные понтийские воды, и сложный шекспировский образ потрясал своей мощью.

Чему он учил нас? Мастерству? Нет! Он учил жизни в искусстве. В его восприятии мир был велик и разнообразен. И когда нам казалось, что мы уже у цели, Константин Сергеевич раскрывал перед нами такие дали, что мы понимали, что находимся только у подножья, а вершина высоко впереди.

Л. Елагин

Из дневника

1935

На мою долю выпало счастье встречаться с Константином Сергеевичем в последние годы его жизни, с 1935 по 1938 год.

Я был направлен к нему Наркомпросом для помощи в организации оперно-драматической студии.

Первая наша встреча состоялась 15 июля 1935 года. Началась она в 3 часа дня и кончилась поздно вечером.

Когда я вошел к Константину Сергеевичу в кабинет, он поднялся мне навстречу и ласково, но в то же время несколько смущенно, улыбаясь, протянул мне руку. Я так волновался, что в первую минуту не мог сказать ни слова. Тем не менее странное выражение лица Константина Сергеевича не ускользнуло от меня.

Первые слова Станиславского, обращенные ко мне, раскрыли «секрет» его смущения.

— Сколько вам лет? — спросил Константин Сергеевич.

— Двадцать пять, — ответил я.

— М-да, — протянул он.

Волнение мое усиливалось еще и тем, что я знал, как двое моих предшественников провалились у Константина Сергеевича.

— Ну расскажите о вашем отношении к театру, как вы участвуете в жизни театра, что вам нравится, что не нравится, — посыпались вопросы.

Я сразу же ободрился, как человек, вытянувший на экзамене хорошо знакомый билет.

По мере того, как я говорил, глаза Константина Сергеевича теплели, и, ловко подбрасывая мне вопросы, он сам включился в обсуждение современного положения театра. Я был всегда истым мхатовцем, и Константин Сергеевич, по-видимому, сразу же это почувствовал.

Вскоре он оживленно и широко раскрывал передо мной свои творческие планы, которые он хотел бы осуществить в новой студии.

Студию он мыслил как творчески-экспериментальную базу, в которой он хотел бы продолжить свои поиски в области актерского искусства.

— Это очень, очень важно для меня, — говорил Константин Сергеевич, — ведь, чтобы воссоздать живую жизнь на сцене, надо же знать эту жизнь и надо найти ключ к воссозданию этой жизни в театральном искусстве. А жизнь становится такой выразительной, богатой и неожиданной.

Он горячо стал говорить о современности, о чомо, что «хлынуло» в жизнь, о людях необычай-



К. С. Станиславский, М. Н. Кедров, В. З. Радомысленский на занятиях среди студийцев

ной масштабности.

Его волновал

бы советского

Сергеевич нап

платдосовремен

— Наша Сов

шой буквы. Ее

подлинной реал

любский, новы

до искать.

Константин

может развер

человек впечатл

— Мне не уд

лик Сергеевич

интерам жажд

эмо и богатст

ник: — А знает

тому людей. С

кой стремител

жизни, что это

жизни.

С этого дня

жизни.

Однажды он

и сразу же на

лик тогда в пр

слу.

— Вот бы та

театр! Как вы

Как-то после

ничего очень

оид его, что с

твое суток в с

ная сестра. Ко

как это она

1935

оставало впечатл

которых мне

жуются одним

моей жизни.

Это не были

пикеты оперы

в опере рут

жить ее. Эту

нжиславский.

Не забыть

Однажды, н

ножу» жестик

— Неопрад

стик, а ведь в

ной масштабности, мужества и творческой дерзновенности.

Его волновало чувство ответственности за судьбу советского театра. Особенно яростно Константин Сергеевич нападал на трехкопеечную философию псевдосовременности, «игру в современность».

— Наша Современность, — говорил он, — с большой буквы. Ее надо постичь в ее существе. Только подлинный реализм может здесь помочь, реализм глубокий, новый, как сама жизнь. Вот его-то и надо искать.

Константин Сергеевич говорил, что талант актера может развернуться только на основе широких жизненных впечатлений.

— Мне не удалось, — с горечью заметил Константин Сергеевич, — в должной мере внушить своим актерам жажду к красоте жизни, к ее разнообразию и богатству. — И потом, оживившись, добавил: — А знаете, я убежден, что большевики научат этому людей. Они так расширяют кругозор и с такой стремительностью открывают новые области жизни, что это всех заставит быть более пытливыми.

С этого дня наши встречи были почти ежедневными.

Однажды он меня встретил особенно оживленно и сразу же начал говорить о только что выдвинутых тогда в промышленности инспекторах по качеству.

— Вот бы таких инспекторов по качеству нам в театр! Как вы думаете?

Как-то после возвращения из Барвихи он был чем-то очень взволнован и часто вздыхал. Я спросил его, что с ним. И он рассказал, что последние трое суток в санатории от него не отходила дежурная сестра. Константин Сергеевич поинтересовался, как это она могла три дня дежурить, ведь это

очень утомительно. Разве некому сменить? Сестра ответила, что для нее было честью и счастьем ухаживать за ним, что она не чувствует усталости.

— Как же я в долгу перед людьми, — сокрушенно говорил Константин Сергеевич, — и как много я должен сделать, чтобы ответить на такое отношение ко мне народа.

Во время одной из последних моих встреч, когда Константин Сергеевич уже был прикован к постели, я, желая ему доставить удовольствие, сказал:

— Как приятно было сейчас идти по вашему переулку — всюду на фонариках «Улица Станиславского» (незадолго до этого Леонтьевский переулок был переименован в улицу Станиславского).

— Да, — смущенно заметил Константин Сергеевич, — конечно, приятно, но неудобно — ведь Леонтьев был мой дядя.

В эти годы Константин Сергеевич активно мечтал о создании академии театрального искусства на базе филиала МХАТ. В этой академии он мечтал объединить истинно талантливых людей, среди которых он видел таких разных художников, как М. Н. Кедров, к которому он всегда относился с большой верой и нежностью, и В. Э. Мейерхольд. Хотя Мейерхольд и доставил Константину Сергеевичу немало огорчений, он неизменно считал его одним из самых талантливых театральных художников.

Не могу не вспомнить, что среди людей театра, о которых Константин Сергеевич отзывался с особой теплотой, неизменно упоминалось имя Сулержицкого. Но их отношения — особая тема.

Круг вопросов, затронутых в наших беседах, был очень широк, но главной центральной проблемой было воспитание нового актера, актера будущего советского театра.

В. Радомысленский

Я экзаменуюсь у Станиславского

1935

Мой брат работал в оперном театре К. С. Станиславского, и мне было разрешено присутствовать на репетициях, которые проводил сам Константин Сергеевич. Время спрессовало впечатления, и сейчас все эти репетиции, на которых мне посчастливилось присутствовать, кажутся одним самым большим радостным днем в моей жизни.

Это не были репетиции, к которым привыкли артисты оперы. Все знают, как прочно укоренилась в опере рутинная. Даже Шаляпин не сумел уничтожить ее. Эту задачу взвалил на свои плечи Станиславский.

Не забыть репетиций в Леонтьевском переулке. Однажды, наблюдая, как неестественно, «по-оперному» жестикулирует певец, Станиславский сказал:

— Неоправданный жест — признак ненормальности, а ведь ваш герой не может быть заподозрен

в этом! Учитесь владеть своим телом, оно может сказать не меньше слов.

Невыразительность слова в опере проистекала от того, что актеры не знали закона общения.

Помню, на одном из занятий в Леонтьевском переулке прослушивали певца, стремившегося попасть в театр Станиславского.

— Вот вы исполнили арию Гремина, — сказал Станиславский, — расскажите мне ее содержание своими словами.

Певец не сумел выполнить этой просьбы...

— Хорошо, — сказал тогда Станиславский, — вам трудно без музыки и своими словами. Спойте эту арию, но не в зал, а мне — вообразите, что я Онегин.

И эту просьбу, как ни старался, артист выполнить не сумел.

Досталось тут заодно и аккомпаниатору, которого привел с собой певец. Он упрекал молодого пиа-

ниста за то, что нельзя понять, чье произведение исполняет он — Чайковского, Мусоргского или еще чье-либо...

Этот экзамен произвел на меня огромное впечатление. Я вспомнил, как мы, драматические актеры, глухи бываем к словесной музыке драматургов и в одном ключе играем Чехова и Горького. Надо сказать, что с этим пороком приходится сталкиваться до сих пор...

Конечно, я не мог долго оставаться в роли пассивного наблюдателя, хотя понимал, как много дают мне эти занятия, пусть даже не посещал их систематически. Я упрямил брата устроить мне встречу со Станиславским. Станиславский спросил, что заставило меня обратиться к нему. Я ответил:

— Хочу проверить себя — стоит ли мне продолжать работу в театре. Эта мысль мучит меня после каждого спектакля, который удается просмотреть в МХАТ...

— Какие роли вы играете?

— Хлестакова, Бессеменова, Аркашку...

— Да вы ведущий артист, оказывается! Что же вы намерены мне показать?

— Я приготовил рассказ Чехова «Осенью».

— Ну что ж, рассказывайте.

Когда я кончил, настала пауза. Потом Станиславский посмотрел на меня, хмыкнул, улыбнулся и сказал:

— Рассказываете вы неплохо, а вот как играете на сцене — судить трудно. Мне кажется, вы хотите поступить в МХАТ, правда? Но ведь там вам придется начинать все сначала... Не пугает? Ну, приходите осенью, я с вами еще побеседую, и уж тогда решим насчет работы в переменном составе. До свидания.

Случилось так, что я не пошел осенью к Станиславскому, а уехал в Казань к очень хорошему режиссеру Ивану Алексеевичу Ростовцеву. Уроки, которые я получил, посещая занятия Константина Сергеевича Станиславского, стали основой моей актерской жизни.

Н. Якушенко

Наш Константин Сергеевич

1937

Мы шли поздравить нашего любимого Константина Сергеевича с его 75-летием.

Чувствуя себя не вполне здоровым, он принял нас, лежа в постели. Около его кровати на маленьком столике стояло шампанское и бокалы. Бокал с шампанским был и в руке Константина Сергеевича. С каждым из подходивших Константин Сергеевич обменивался приветливыми словами. Подошла очередь и моя. Бокал с шампанским в моей дрожащей от волнения руке мешал мне. Как-то не вязалось это шампанское и бокалы с обликом Константина Сергеевича.

Я присел около кровати. Константин Сергеевич взглянул своим прищуренным, проницательным взглядом и, слегка улыбаясь, спросил:

— Ну как? Достигли в искусстве всего? Считаете, что все уже познали? Или есть червячки сомнений?

В ответ я растерянно и нескладно улыбнулся:

— Конечно, Константин Сергеевич, еще далеко не все познал.

— Ну что же, тогда, значит, еще не все пропало, — уже без улыбки, серьезно сказал нам Константин Сергеевич. Эти слова призыва к вечному творческому беспокойству были последними словами, которые я услышал из уст великого учителя.

Мне посчастливилось участвовать вместе с Константином Сергеевичем в спектакле «Горе от ума». Он приезжал в театр примерно в 4 ч. 30 м. дня и ложился отдыхать в своей уборной. За два часа до начала спектакля (спектакли тогда начинались в 8 часов вечера) к его уборной подходил костюмер Иван Куприянович. Они были давние товарищи по работе и называли друг друга на «ты». Иван Куприянович осторожно стучал в дверь уборной.

— Костя! Пора! — произносил он.

Константин Сергеевич вставал и приступал к занятиям. Он занимался голосом, пел вокализы, занимался дикцией, читал куски монолога Фамусова. Иногда он приглашал к себе в уборную меня и предлагал прорепетировать некоторые сцены, тут же делая замечания, напоминал о сверхзадаче спектакля, о сквозном действии роли. Эти занятия продолжались до тех пор, пока не раздавался снова стук в дверь. Это гример Яков Иванович Гремиславский, или, как называл его нежно Константин Сергеевич, «Яша», напоминал о том, что пришло время гримироваться... Водворялась тишина. Дежурный проходил по артистическим уборным. В артистическом фойе убирались шахматы, шашки, все, что могло бы отвлекать артистов от рабочей творческой атмосферы.

Свободный от своих сцен, Константин Сергеевич внимательно следил из-за кулис, как проводят свои сцены молодые артисты, а после окончания спектакля уже непременно приглашал меня в свою артистическую уборную и, что называется по свежим следам, делал замечания.

Нельзя забыть Константина Сергеевича в третьем акте того же «Горя от ума», когда он за сценой преобразился в дирижера и вдохновенно дирижировал народной сценой. Это был настоящий симфонический оркестр, руководимый великолепным дирижером.

Так творчески жил Константин Сергеевич задолго до начала спектакля и в течение всего спектакля. Можем ли говорить, что мы следуем примеру Станиславского, если порой влетаем в театр за полчаса до начала спектакля, иногда прямо с киносъемки, радиопередачи или после бурного теат-

рального с
бежим на с
иним, как т
одарить зр
Злейший
тин Сергеев
личество ро
чески начин
Я помню
клонники»
лову (игра
— Васили
ляться от ва
вы все игра
ложите руки
ками.
Казалось, н
жил Констан
хологических
глазах вдру
Не могу не
ный, но вмес
одной из реп
Сергеевич сн
Вдруг Качало
славскому:

1937

начена на 2 ч
дворе дома №
Часы пробили
комнату, котор
успела я сесть,
Я вскочила, хоте
но реверанс. Х
стояла и молча
— Ну-с, скаж
вы хотите делат
Я не могла и
— Константин
но. Я всю ночь
лучше и красив
нравиться вам.
вас, делать, что
с радостью это
— Я знаю о
сказал он,— Все
ботать. Возьмите
человек и ведите
Так началась мо
в Леонтьевском

...! Что же вы
...енью».

... Станислав-
... улыбнулся »

... как играет
... тся, вы хоти-
... ведь там вам
... пугает? Ну,
... еседую, и уж
... енном соста-

... к Стани-
... рошему ре-
... у. Уроки, ко-
... стантина Сер-
... мой актер-

Н. Якушенко

...ступал к за-
...окализы, за-
...а Фамусова,
...ную меня и
...е сцены, тут
...сверхзадаче
...Эти занятия
...едавался сно-
...анович Гре-
...жно Констан-
...м, что приш-
...тишина. Де-
...орным. В ар-
...шашки, все,
...очей творче-

...ин Сергеевич
...роводят свои
...нчания спек-
...а в свою ар-
...я по свежим

...ча в третьем
...он за сценой
...нно дирижи-
...ящий симфо-
...олепным ди-

...евич задолго
...о спектакля.
...м примеру
...театр за пол-
...ямо с кино-
...урного теат-

рального собрания и, наскоро загримировавшись, бежим на сцену, рассеянные, несобранные. И чем иным, как только актерским ремеслом, мы можем одарить зрителя в такой вечер?..

Злейший враг ремесленничества, штампа, Константин Сергеевич всегда говорил, что чем большее количество ролей сыграл артист, тем сложнее творчески начинать работу над каждой новой ролью.

Я помню, как на репетиции пьесы «Таланты и поклонники» Константин Сергеевич обратился к Качалову (игравшему Нарокова) с такими словами:

— Василий Иванович, надо наконец вам избавиться от ваших штампов. У вас красивые руки, вот вы все играете руками, это ваш штамп. Сядьте, положите руки под себя и ни одного движения руками.

Казалось, ничего такого особенного и не предложил Константин Сергеевич, никаких длинных психологических разговоров. А вот Качалов на наших глазах вдруг предстал уже другим Качаловым.

Не могу не вспомнить в этой связи один забавный, но вместе с тем и примечательный эпизод. На одной из репетиций тех же «Талантов» Константин Сергеевич снова заговорил об актерских штампах. Вдруг Качалов, улыбнувшись, обратился к Станиславскому:

— Константин Сергеевич, а ведь у вас тоже есть и штампы и наигрыш...

Константин Сергеевич от неожиданности побледнел и растерянно спросил:

— Ради бога скажите, где? В чем?

— А вот в «Мудреце». Вы играли Крутицкого. Припомните, как вы входили в комнату, закрывали дверь и крутили дверную ручку, и так долго ею играли, что получался трюк. А отсюда наигрыш, штамп.

— О-хо-хо! Неужели? — спросил Константин Сергеевич. И надо было видеть его смущенное, по-детски растерянное лицо, когда он поднялся с дивана, подошел к двери и стал вспоминать и проверять себя, как он это делал на сцене в спектакле.

— Спасибо, что указали! — поблагодарил он Качалова. — Значит, я делал что-то лишнее. — И тут же обратился ко всем: — Прислушайтесь! Очень важно! Чувство правды, чувство меры никогда не должно покидать артиста. Но не действуйте и излишне робко. Если все время будете бояться — ах как бы не наиграть, то никогда не сможете отдаться свободно, радостному творчеству.

Сценическое искусство Станиславского вечно как жизнь, ибо истоки этого учения заложены в органической природе.

М. Прудкин

Станиславский звонит Мейерхольду

1937

Звонок по телефону:

— С вами говорят по поручению Константина Сергеевича Станиславского. Он хотел бы вас видеть...

Я не спала всю ночь. Встреча назначена на 2 часа дня, но уже в час я была во дворе дома № 6 в Леонтьевском переулке...

Часы пробили два. Меня пустили в кабинет — комнату, которую я потом так часто посещала. Не успела я сесть, как вошел Константин Сергеевич. Я вскочила, хотела сделать реверанс... да-да, именно реверанс. Хотелось поцеловать ему руку... Я стояла и молчала.

— Ну-с, скажите, что вы делали, делаете и что вы хотите делать у меня?

Я не могла и слова вымолвить.

— Константин Сергеевич, — начала я, — мне стыдно. Я всю ночь не спала и думала о том, как мне лучше и красивее рассказать о себе. Хотела понравиться вам. Мне очень стыдно. Я хочу быть около вас, делать, что скажете. Надо будет мыть пол — с радостью это сделаю.

— Я знаю о вас больше, чем вы думаете, — сказал он, — Все в порядке: приходите завтра работать. Возьмите группу студии в десять-пятнадцать человек и ведите ее.

Так началась моя жизнь в Студии Станиславского в Леонтьевском переулке.

□

Театр Мейерхольда был закрыт в 1937 году.

Станиславский звонил к Всеволоду Эмильевичу Мейерхольду. «Я стар и болен — к вам прийти не могу. Приходите посмотреть мою студию и наши поиски нового актера. Буду рад, если это вас заинтересует. Вот было бы хорошо, если бы вам понравилось и вы захотели бы с нами работать. Очень жду вас. Кланяйтесь Зинаиде Николаевне».

Часы бьют два. Дверь открывается.

Константин Сергеевич:

— Я принес вам приятное известие. Всеволод Эмильевич хочет прийти к нам посмотреть наши работы. Покажем «Снегурочку» (маленький отрывок Снегурочки и Леля), отрывок из «Чио-Чио-Сан» и ваши этюды.

— Когда он придет?

— Можно завтра? — спросил Константин Сергеевич.

— Константин Сергеевич, хорошо бы через неделю, — сказала я.

— Зачем?

— Почистить надо, еще раз пройти.

— Он придет завтра, — сурово ответил Константин Сергеевич, — не ищите результата. Результаты будут через несколько лет. Мне нужно показать процесс работы. Это очень большой человек в ис-



Сдача этюдов

кусстве, я его очень уважаю. Правда, из-за болезни я не смог посмотреть его спектаклей. Но мне все докладывают, все, вплоть до его цирковых трюков. Его театр закрыли, он принужден приостановить временно поиски новых путей в театре. Ведь главное — процесс поисков, рано или поздно процесс приведет к положительному результату. Может быть, у Всеволода Эмильевича нет пока нужного результата, но смелый процесс, поиски его — очень полезны. Я рад был бы, если бы он согласился работать у нас в студии.

Так протянул Константин Сергеевич руку помощи Мейерхольду в самую для него тяжелую минуту жизни. Москва заговорила о том, что Станиславский доверил Мейерхольду студию.

Студия ждала с нетерпением. Через день пришел Мейерхольд.

М. П. Лилина и З. С. Соколова пришли раньше. Успокаивали студентов. Все ждали. Наконец открылись двери — на пороге Константин Сергеевич и Всеволод Эмильевич. Константин Сергеевич нарядный, подтянутый, праздничный, ласковый. Всеволод Эмильевич в помятом костюме, плохо причесан, суровый и мрачный.

Все вскочили и молча стояли, пока не уселись Константин Сергеевич, Всеволод Эмильевич, Мария Петровна, Зинаида Сергеевна и другие. Студия молча стояла и ждала распоряжения.

Константин Сергеевич:

— Можно начать?

— Можно.

Приготовили уже налаженные выгородки для «Снегурочки».

Константин Сергеевич сидел, очень выпрямившись на стуле. Он не сел в мягкое кресло. Оно располагает к разваливанию в нем, а Константин Сергеевич, очевидно, хотел быть более официальным и праздничным, и главное, гостеприимным. Мягкое кресло он предложил Мейерхольду. Всеволод Эмильевич уселся, то есть скорее улегся в него. Ноги у него были длинные — он их не согнул в коленях, а вытянул, голова оказалась на середине спинки. Он полулежал. Углы рта были опущены, глаза полуоткрыты, руки не опирались на подлокотники, а висели как плети. Константин же Сергеевич сидел, как на великосветском балу. Сидел, как сидели молодые люди, готовые каждую минуту вскочить и пуститься в бой, то есть покружиться с милой дамой в туре вальса. Он сидел так легко, так изящно, что казался «балетным кавалером», ждущим своего выхода. Константин Сергеевич подал бумагу и карандаш Всеволоду Эмильевичу, как подает цветы.

— Не надо?

Константин Сергеевич вынул бинокль, подал Всеволоду Эмильевичу.

— Спасибо. — Он надел пенсне.

— Можно начинать?

— Можно...

И. Черкецкая

жаюсь гл
Четверть
ученики, в
репетиции
После до
брал дален
очень моло
ва — так ег
те идеи, ко
ба народо
жизни.

Особенно
сценой, в
предательск
поднимает
тин Сергее
материнског
рицания см
затем к то
верждению

Константин
ми о Ленине
не сразу з
мною на од
ущелье».

К репетиц
скрупулезно.

В его каби
он всегда с
шие журнал
жающими ж
далеких уг
к себе таж
та и, ласко
ведения, пен
ки-этюды, ко
«Вот где наст
щением гово

Вспоминает
геевича с ху
В назначенны
ся в кабинет
меня», — пред
тин Сергееви
раз перестав
детали, подзе
крохотными р

Из соседней
геевич, приве
и надел пенсн
хание.

Берите от меня все, пока я жив!

1938 Перебираю мои записи занятий с Константином Сергеевичем. Буквы почти стерлись, и, несмотря на это, я вновь слышу его голос, вижу выражение лица и, как прежде, поражаюсь глубине его необычайной современности.

Четверть века прошло с того дня, когда мы, его ученики, встретились с ним в последний раз на репетиции оперы «Дарвазское ущелье».

После долгих поисков Константин Сергеевич выбрал далеко не совершенное произведение еще очень молодого тогда композитора Льва Степанова — так его увлекли эмоциональность музыки и те идеи, которые были заложены в опере: дружба народов, мужество, пробуждение к новой жизни.

Особенно любовно работал он в тот раз над сценой, в которой старая таджичка Айша у тела предательски убитой дочери проклинает аллаха и поднимает женщин на борьбу с врагом. Константин Сергеевич проводил актрису по всем ступеням материнского горя: от непонимания, неверия, отрицания смерти к осознанию страшной утраты, а затем к торжествующему пафосу борьбы, к утверждению жизни.

Константин Сергеевич тогда часто говорил с нами о Ленине. «Величие Ленина также в том, что он не сразу знает, но быстро познает», — записано мною на одной из репетиций оперы «Дарвазское ущелье».

К репетициям Константин Сергеевич готовился скрупулезно.

В его кабинете на столике у дивана, на котором он всегда сидел, мы видели книги, газеты, большие журналы с цветными фотоснимками, отображающими жизнь республик Средней Азии и самых далеких уголков Советского Союза. Он приглашал к себе таджиков — студентов театрального института и, ласково беседуя с ними, изучал их манеру поведения, пение, танцы; смотрел небольшие сценки-этюды, которые они тут же импровизировали. «Вот где настоящая непосредственность, — с восхищением говорил он нам, — учитесь у них».

Вспоминается одна из встреч Константина Сергеевича с художником спектакля М. Сапегиним. В назначенный день с готовыми макетами он явился в кабинет. «Когда все будет готово, позовите меня», — предварительно условился с ним Константин Сергеевич. Художник волновался, несколько раз переставлял небольшие макеты, подправлял их детали, подавал к ним провода и эффектно осветил крохотными разноцветными лампочками.

Из соседней комнаты появился Константин Сергеевич, приветливо поздоровался, сел на диван и надел пенсне. Постановочная группа затаила дыхание.

«Гм... — произнес Станиславский, — прежде всего погасите свет». Затем неуловимым движением бровей снял пенсне, придвинул к себе один из макетов, взял его в руки и, поворачивая во все стороны, начал детально и кропотливо рассматривать.

В результате этого осмотра были убраны все лишние детали, придававшие макетам такой «живописный» вид. «На сцене должно быть то, что определяет место действия, создает атмосферу, которая есть в музыке, и помогает актеру, а не мешает, отвлекая от него внимание», — говорил Константин Сергеевич.

Вспоминается также, как на этой встрече М. Сапегин предложил сделать горы надувными из резины. «Гм, — опять произнес Константин Сергеевич, — а если какая-нибудь дама на сцене проткнет их шпилькой?» И предложение было отвергнуто.

Константин Сергеевич не успел завершить работу над спектаклем. Она все чаще прерывалась приступами тяжелой болезни, но и в постели он не переставал думать о нем, вызывать к себе режиссеров и отдельных исполнителей.

Когда здоровье и врачи позволяли, он, сильно похудевший, с палкой в руке, но по-прежнему подтянутый, элегантный и юношески стройный, появлялся в репетиционном зале, примыкавшем к его квартире. За ним шла медицинская сестра с пледом и лекарствами.

Начинались незабываемые репетиции, в которых Константин Сергеевич все больше требовал от певцов самостоятельности в создании образов, в понимании всего произведения. «Берите от меня все, пока я жив», — не уставал он повторять, заражая нас силой своего могучего таланта.

Безжалостно ломая оперные штампы, Константин Сергеевич хотел, чтобы все в опере было понятно зрителю и особенно, как он говорил, «спичечнику Рогожско-Симоновского района» (в его представлении в те годы этот район был дальним захолустьем Москвы, а спичечник — образцом самого неуклюжего зрителья), и требовал безукоризненно отточенной дикции и умения донести мысль каждой спетой фразы.

На последней репетиции «Дарвазского ущелья», прощаясь с отъезжающими на гастроли артистами оперного театра и напоминая им о значении действия слова, Константин Сергеевич неожиданно прочел монолог Фамусова. И как прочел! Восторженными аплодисментами наградили благодарные ученики своего великого учителя, эти аплодисменты были последними в жизни Станиславского в искусстве. Это было в апреле 1938 года.

М. Мельтцер

Всегда первая встреча

**В разные
годы**

Красавец-человек!

Эти известные слова Горького о Станиславском удивительно верно передают весь облик великого артиста и режиссера.

С первой встречи образ К. С. Станиславского вошел в мое сознание именно таким красавцем-человеком, и этот образ не потускнеет для меня никогда!

А первая встреча произошла еще в ученические годы, когда я не помышлял даже о театре, если не считать участия в любительских школьных спектаклях, где мне доставались исключительно женские роли... Произошла эта встреча в дождливый осенний день неподалеку от ювелирного магазина на Петровке. Все торопились, подгоняемые промозглым дождичком,—казалось, никто никому в этот час не интересен, и вдруг в толпе показалась высокая фигура человека в пенсне с белой головой без шляпы. Все остановилось, я услышал восторженный шепот:

— Станиславский...

Я долго глядел ему вслед. Мне кажется, чеховские слова о том, что в человеке все должно быть прекрасно, были вдохновлены Станиславским.

Станиславским всегда можно было любоваться—даже в буфете, в перерыве между репетициями, когда он своими красивыми руками так изящно чистил ножом грушу. О нем можно рассказывать бесконечно. Как выделить самое интересное, если каждая минута, проведенная возле него, отливается в память, как в бронзе?

Он привлекал к себе каким-то могучим магнитом даже совсем незнакомых людей. Помню, после просмотра спектакля в студии на Тверской, 22, Станиславский остался, чтобы побеседовать с его участниками. Публика давно разошлась, и лишь один человек местечкового вида никак не мог наглядеться на Станиславского. Наконец, он тронул меня за локоть и спросил:

— Кто этот седой парень?

Влюбленность Станиславского в искусство не знала границ.

Стоило ему увидеть эскиз, в котором чувствовалась глубокая верность искусству, как лицо его буквально расцветало. Пусть за этим следовали слова: «Очень интересно, но невыполнимо»,—все равно он был счастлив, ибо это было очень интересно!

Любовь к делу, глубокую неподдельную заинтересованность им он ценил во всех—в артистах, в портных, мебельщиках. С такой же щедростью, с какой он воздавал похвалы, скажем, художнику Головину, он мог благодарить закройщицу Ламанову—мог, выведя ее за руку, перед зрительным залом сказать:

— Спасибо вам за то, что помогли осуществить чудесные эскизы художника Головина.

Но зато он бывал беспощаден, когда встречался с небрежностью, с невниманием, с равнодушием. Если на репетицию подавали бутфорскую книжку из другого спектакля, он не находил этому никакого оправдания.

— Раз эта книга была показана в спектакле, она

уже не просто книга, а музейная редкость и ценность,—говорил он.

Вспоминается следующий эпизод. Только что кончился просмотр спектакля «Битва жизни». Просмотр неудачный, и режиссер в стремлении смягчить неудачу пожаловался на то, что декорации были поставлены не полностью. Молодой помощник режиссера, перешедший к нам из незлобинского театра, недоуменно бросил:

— Только заборчик не поставили...

Что тут было! Станиславский побледнел, в ярости стукнул по столу, причем угодил в пирожное и в гнев воздел эту руку вместе с пирожным. Но никто не рассмеялся—так был страшен гнев Станиславского...

О Константине Сергеевиче существует множество анекдотов, и все они рисуют образ человека, трогательно влюбленного в искусство, самозабвенно преданного ему.

Покойный Добронравов рассказывал мне, что на гастролях в Америке во время спектакля «Вишневый сад» он за кулисами шептался о чем-то с артистом Булгаковым. Отовсюду доносилось чирканье скворцов, которых умело имитировали актеры. И вот на шепчущихся Добронравова и Булгакова налетает Станиславский.

— Вы кого чиркаете?—спросил он Добронравова.

— Скворца,—соврал Добронравов.

— А где же ваша скворчиха?..—стал допытываться Станиславский. В какой стадии ваш роман, да и вообще, любит ли вас скворчиха?..

И во всем этом не было и тени шутки...

Однажды Станиславскому предстояло принять двух людей—заместителя наркома просвещения и дирижера, про которого Станиславскому сказали, что он заика и самонадеянный молодой человек. Первым, конечно, пропустили заместителя наркома, но Станиславскому почему-то показалось, что это дирижер, и он стал говорить с ним о музыке, а потом всячески предостерегал против опасной болезни зазнайства... Замнаркома отлично сумел подержать разговор, и Станиславского поразило, о чем он нам потом сам со смехом рассказывал, что он заодно излечил «дирижера» и от заикания...

В «Ревизоре» я сначала репетировал роль трагического слуги, а потом Добчинского. Тогда Хлестакова играл М. А. Чехов, поистине гениальный актер. Он удивительно импровизировал, почти всегда играл по разному. Однажды в сцене под ним подломился стул. Эту неожиданность он обыграл блистательно: в течение всего спектакля все время проверял каждый стул, прежде чем сесть на него. Вообще его находки и приспособления были изумительны, причем Чехов не позволял себе искажать текст и тем более менять режиссерский рисунок роли, всю внутреннюю линию ее. Когда он уехал за границу, мы все очень об этом жалели. К. С. Станиславский тоже очень любил Чехова. Мы спрашивали, почему бы не возвратить его в театр. Станиславский хмыкал, кряхтел—чувствовалось, что он всей душой за это, но отвечал так:

— Боюсь, заведет здесь свою партию...

Моя первая встреча со Станиславским в Худо-

жественно...
Нечего го...
Станиславо...
ся на глаза...
такля «Ца...
в этот спе...
борного) и...
глядеть об...
репетирут...
извиняет...
я уже пр...
ужасен,
шевой:

— Мише...

Я показ...

— Бегит...

жет быть,

— Куда...

— Бегит...

— Все п...

Все-таки...

А перед...

ника... Но...

репетирова...

спустя еще...

Когда в...

Бенжамена...

смахом ми...

зяина, этот...

было нача...

и Станисла...

эпизодом,

— Если...

не рассме...

Он объяс...

в ней зало...

Надо ли...

ле—нежно...

проявляет...

ней сдержк...

грубость, и...

ни ругал с...

Станислав...

— Иду п...

дурно смол...

Конечно,

на Станисл...

Про Стан...

— Деспот...

— Не тер...

— Всегда...

И действ...

иногда еще...

ским на это...

Случалось...

вершено м...

торым акте...

они робко...

сам предла...

гает, Стани...

чал:

— Значи...

И споры...

Но иногда...

Об одном...

Когда Ко...

ленный мол...

ных», он ск...

— Поздра...

жественном театре едва не кончилась трагически. Нечего говорить, как я мечтал о репетициях со Станиславским, и вдруг в 2 часа дня мне попадает на глаза объявление о том, что репетиция спектакля «Царь Федор Иоаннович» (в числе других в этот спектакль вводился и я — на роль 1-го выборного) начинается... в 12 часов. Как я мог проглядеть объявление?! И что теперь делать?.. Ведь репетируют Станиславский. А уж он никому не извиняет даже маленького опоздания. Мысленно я уже попрощался с театром. Вид мой, вероятно, был ужасен, ибо я очнулся от восклицания Е. С. Телешевой:

— Мишенька, что с вами?

Я показал ей объявление, и она все поняла.

— Бегите на репетицию! — сказала она. — Может быть, вы еще не опоздали.

— Куда там... Выход выборного в начале картины.

— Бегите! — твердит она.

— Все пропало... — твержу я.

Все-таки она убедила меня пойти на репетицию.

А перед моим выходом всего одна фраза Стольника... Но я не опоздал. Эту фразу Станиславский репетировал уже два часа, а мой выход состоялся спустя еще два часа.

Когда в «Битве жизни» я репетировал роль слуги Бенжамена Бритна, который встречает громовым смехом мизантропические рассуждения своего хозяина, этот смех не давался мне, а между тем это было начало роли и являлось как бы камертоном, и Станиславский долго бился со мной над этим эпизодом, говоря:

— Если рассмеетесь как следует, сыграете роль, не рассмеетесь — провалите ее...

Он объяснял мне, что это отправная точка роли, в ней заложено все, что должно пронизать ее.

Надо ли повторять, как мы все — и я в том числе — нежно любили Станиславского, но каждый проявляет любовь по-своему. Я прятал ее за внешней сдержанностью, которая иной раз походила на грубость, и ничего не мог с собой поделать, как ни ругал себя. Это бросалось в глаза, и однажды Станиславский в моем присутствии заявил:

— Иду по коридору и чувствую: кто-то на меня дурно смотрит. Оборачиваюсь — Яншин...

Конечно, никто в театре не мог дурно смотреть на Станиславского, и лучше всех это знал сам он.

Про Станиславского говорили:

— Деспот.

— Не терпит возражений.

— Всегда настаивает на своем.

И действительно, с Вл. И. Немировичем-Данченко иногда еще пускались в споры, но со Станиславским на это редко отваживались даже старики.

Случалось, что на репетициях Станиславский совершенно менял найденное в прошлые разы, с которыми актерам жаль было расставаться. Но когда они робко напоминали ему, что только вчера он сам предлагал то, что сегодня решительно отвергает, Станиславский, не знавший вкуса вина, отвечал:

— Значит, вчера я был пьян...

И споры прекращались.

Но иногда он признавал себя неправым.

Об одном таком случае я могу рассказать сам. Когда Константину Сергеевичу показали поставленный молодежью театра спектакль «Дни Турбиных», он сказал:

— Поздравляю. Мне здесь делать нечего.

Чувствовалось, что он рад за нас и расстроган. Недаром Лужский потом говорил нам, что этим спектаклем мы выдержали экзамен на чин.

В связи с тем что репертком потребовал некоторых переделок, а времени до премьеры оставалось мало, Станиславский включился в репетиции. В последнем акте он предложил мне ряд чудесных находок, которые еще более усиливали комедийный эффект роли. Но тут я восстал.

— Почему? — удивился он.

— Я только что объяснился с Еленой и получил отказ, и переживаю сейчас драму.

Станиславский говорил, что Лариосик молод и что через полчаса уже забыл о свой драме.

Но я стоял на своем. Я и сейчас не могу объяснить, как решился на это. Назревал скандал. Станиславский вспылил и сказал:

— Хорошо. Пойдем дальше. Играйте как хотите.

Свою злость он срывал даже на Добронравове, которого любил. Потом еще раз набросился на меня:

— Вы не в том ритме сидите. Вы думаете, что вы Чехов? Вы не Чехов! И Чехов не артист. Надо говорить «да», а он говорит «ды»...

Наконец кончилась репетиция. Я был в отчаянии, несмотря на то, что меня утешали и Добронравов, и Хмелев, и Соколова, и ныне здравствующий Кудрявцев. Разумеется, всю ночь я не спал.

На следующий день — генеральная репетиция. Сажу в своей уборной сам не свой. Кое-как гримируюсь. Вдруг стук в дверь. Думаю, костюмер или гример.

— Войдите!

Не оборачиваясь, вижу в зеркале — в дверях седая красивая голова Станиславского. Я вскочил.

— Садитесь.

Продолжаю стоять.

— Садитесь! Гримируйтесь!!

Я послушно сел. Но легко сказать — гримироваться в присутствии льва! Присел на диванчик и Станиславский.

— Гм... Гм... Прислушайтесь, — сказал он. — Я вам сейчас скажу нечто очень важное.

Я замер. Станиславский продолжает:

— Все, что я вам говорил вчера на репетиции, отбросьте. Репетируйте, как вы считаете нужным.

— Что вы! — вскричал я.

Он как гаркнет:

— Слышали, что я сказал? — А потом совсем по другому: — Ну, ни пуха ни пера!

И вышел.

А после репетиции пришел и поздравил:

— Ну, вы чувствуете? Вы ходите на острие ножа...

Я рассказал об этом случае не для хвастовства, а с тем, чтобы поведать о величии Константина Сергеевича, который мог, не смущаясь, прийти ко мне — в ту пору мальчишке — и поддержать меня в самый нужный для меня момент. Ведь, наверное, и он не спал спокойно и думал обо мне. Только великий человек способен на такой поступок.

Мне кажется, что не было ни одного спектакля «Дней Турбиных», чтобы в ложе или за кулисами я не обнаружил Станиславского.

Если он бывал за кулисами, то часто подходил ко мне и спрашивал:

— Что сегодня случилось?

— А что, Константин Сергеевич?

— Почему публика больше смеялась, чем обычно?

— Не знаю...
— Вы не трючите? Чувствуете, какую трагедийную атмосферу революции принесите с собой на сцену?

Иногда хвалил. Редко, но... бывало.

Это было счастье огромное!

Высшим мерилом ценности спектакля для Станиславского была понятность его всем слоям зрителей.

Все помнят его реплики на репетициях:

— А будет это понятно спичечнику (так назывались мальчишки, торговавшие спичками вразнос)?

Или:

— А в Америке нас поймут?

— А что скажут во Франции?

— А нарком?

Когда репетировали мольеровскую пьесу, он напомнил:

— Вы чувствуете? Какая ответственность перед Францией!

Мне хочется закончить эти отрывочные воспоминания одним эпизодом, всю прелесть которого трудно даже передать.

...Юбилейный день. К. С. Станиславский уже не выходит из дому. К нему домой приглашают всего несколько человек — в числе счастливейших и я. Он сидит в кресле. Никаких делегаций. Решено, что приветствия юбиляру будут передаваться на квартиру по радио. Радио в доме нет, его спешно устанавливают. Вот вбегает Н. А. Подгорный и говорит:

— Константин Сергеевич, послушайте, сейчас начнется передача приветствий вам.

— А кто будет говорить?

Ему перечисляют, кто будет выступать на посвященном ему торжественном заседании: Качалов, Гиацинтова, Бирман и другие.

— Ну что ж,— говорит Станиславский,— слушаем, какая у них дикция...

М. Яншин

Клочки воспоминаний

В разные годы

В январе 1918 года я демобилизовался и стал работать в Первой студии и вместе с другими участвовал в репетициях «Горя от ума». Я играл гостя на балу у Фамусова. Вел репетиции К. С. Станиславский. Было очень интересно.

В студии я начал играть Всеволода в «Младости» Л. Андреева. Занимался со мной этой ролью сам Станиславский.

— Что такое герой?— говорил он.— Маленький человек живет мелкими объектами, лежащими рядом — карандашик, тетрадоchка, книжечка... Любовно живет в этих мелочах. Взгляд героя летит на громадную дистанцию. Он сверлит небо. Видит он счастье человечества. Он живет большими объектами.

□

В мае 1921 года были экзамены в школе. На экзамен пришли К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко. Мы показали «Псковитянку». После экзаменов Станиславский и Немирович-Данченко вызвали к себе Еланскую и тут же предложили ей роль Софьи в «Горе от ума». Мы оба были счастливы. Мне поручили заниматься с четырьмя основными исполнителями — Прудкиным (Чацкий), Еланской (Софья), Андровской (Лиза) и Станицыным (Молчалин). На одну из репетиций пришел К. С. Станиславский.

— Вы ведите репетицию, а я посмотрю.

Я обмер. При нем вести репетицию! Но делать нечего. Я собрал всю свою энергию и начал объяснять актерам сцену. Станиславский просидел

молча всю репетицию. Уже уходя, он сказал мне: — А у вас хорошая интуиция.

Осенью он сам ввел в спектакль всю четверку исполнителей, подготовленных мной. Он часами во время спектакля сидел за кулисами рядом со сценой и слушал, как они играли, делал замечания. Как своих детей, он любовно вывел их на сцену Художественного театра.

...Я сказал Станиславскому, что готовлю «Горьчее сердце» и хочу показать ему. Константин Сергеевич ответил:

— Это не наш Островский. Наш Островский — «На всякого мудреца», «Лес». Чиновники, помещики и купцы — не для наших актеров, купцов им не сыграть. Но вы работайте, работайте и обязательно покажите мне...

— Разрешил! — сообщил я актерам.

Сначала я показал работу Лужскому. Он совсем не смотрел на актеров. Уткнул нос в книгу: правильно ли актеры говорят текст? Я показал ему эскизы Крымова. Он принял те, которые я забраковал, и отверг принятые мной... Но вот пришел к нам Константин Сергеевич. Совсем другое дело! Он весь был в актерах. Смеялся, глядя на Грибунину и Шевченко. Хохотал, следя за Тархановым, Хмелевым, Москвиным. Я показал ему принятые мной эскизы Крымова, и он утвердил их. Особенно порадовало его древо Курослепова и львы на Хлыновской даче.

Через два месяца я показал на сцене весь спектакль. Последующие двенадцать репетиций Константин Сергеевич провел сам, придав спектаклю необыкновенный блеск. Он переделал мизансцены первого и второго актов, принял третий акт и

Хлыновскую и заново по

В начале я Станиславский спектакль, но Помню, Леон

— Констан театр!

□

Осенью 192 Кисловодска Н такля «Бронеп декорации. Я геевич заходил предлагал про

— Нет-нет,

Однажды он

— Зачем вы

— Но иначе

В разные годы

Все встречи с н мися. За пятнад ло множество

В поисках вы свои старые за

30 марта 192

назначенный ди ра. Разговор бы

из Студии в Ма сил не губить

той. Экскузович по мере возмож

на первом мес тогда нам не о

прощался и уше

14 мая 1926.

ника Б. Матруни за». Понравилос

стесняйтесь изоб как это необычай

но, В. Боткин сцены во врем

состоянии ее из и вы, не люблю,

ражать не толь искусством и от

28 ноября 192 театра-студии. Ус

такля чай в фой

Хлыновскую дачу, как они были сделаны мной, и заново поставил сцену в лесу.

В начале января 1926 года состоялась премьера. Станиславский был болен и не мог прийти на спектакль, но мы ему звонили после каждого акта. Помню, Леонидов крикнул ему в телефон:

— Константин Сергеевич! Жив Художественный театр!

□

Осенью 1927 года я показал вернувшемуся из Кисловодска К. С. Станиславскому половину спектакля «Бронепоезд 14-69». Он разрешил делать декорации. Я перешел на сцену. Константин Сергеевич заходил иногда ко мне на репетиции. Я ему предлагал провести репетицию, он отказывался:

— Нет-нет, я только задержу, ведите вы.

Однажды он сказал мне:

— Зачем вы так гоните спектакль?

— Но иначе мы не успеем к сроку.

— А не успеем, можно будет и совсем не поставить...

Я понял, что Станиславский боялся провала спектакля.

Мужики, рабочие, большевики... На сцене Художественного театра этого никогда не было. Поневоле задумаешься. А досужие критики хоронили МХАТ как неспособный понять и отразить современность. Мне был понятен страх Станиславского.

Но вот наступило 5 ноября — публичная репетиция. В эти дни проходил Пленум ЦК партии, и в зале было много членов ЦК. Среди них я узнал Емельяна Ярославского. «Вот это экзамен!» — подумал я.

Экзамен мы выдержали. В зале овации. Ярославский кричит: «Спасибо Художественному театру!» Всеволода Иванова и меня вызывают на сцену. Я смотрю на Станиславского, он стоит в зале и платком вытирает глаза. Зал гремел. «Победа!» — подумал я.

Да, мы победили.

И. Судakov

Перебирая записные книжки

В разные годы Телефонный звонок из редакции и просьба написать на трех-четырёх страницах о наиболее яркой и запоминающейся встрече с К. С. Станиславским поставили меня в тупик.

Все встречи с ним были и яркими и запоминающимися. За пятнадцать лет совместной работы их было множество. Как тут быть, что выбрать?

В поисках выхода из положения стал перебирать свои старые записные книжки.

30 марта 1926. В Студию приехал Экскузович, назначенный директором бывш. Мариинского театра. Разговор был об Н. Печковском, перешедшем из Студии в Мариинский театр. Станиславский просил не губить молодого певца чрезмерной работой. Экскузович заверил, что готов его беречь по мере возможностей, но в театре утилитарность на первом месте. Станиславский нахмурился: «Ну тогда нам не о чем больше говорить!» — сухо попрощался и ушел в свои комнаты.

14 мая 1926. Станиславский принимал от художника Б. Матрунина макет первого акта оперы «Заза». Понравилось, но сделал ряд замечаний. «Не стесняйтесь изображать закулисный вид сцены, так как это необычайное по красочности зрелище. Помню, В. Боткин восхищался закулисной стороной сцены во время хода спектакля и жалел, что не в состоянии ее изобразить... Стиль «модерн» я, как и вы, не люблю, но художник должен уметь изображать не только привлекательное, но с тем же искусством и отвратительное».

28 ноября 1926. «Царская невеста» — открытие театра-студии. Успех ошеломляющий. После спектакля чай в фойе театра. Речь Станиславского: «Ну

что ж, студийцы, кто оказался прав, вы или я? Вы, которые сомневались, или я, который верил и шел прямо к цели? Те, кто отпали и не выстрадали до конца, проведут сегодня тревожную ночь... А знаете, от чего успех? От ленты от венка Ермоловой и 15 копеек, которые она вам прислала на счастье. Будьте всегда так же чисты, как Мария Николаевна, и так же высоко несите идеальное служение искусству. Где она — там убегают прочь всякие театральные дрязги и сплетни. Такого обаяние этой женщины, и только с таким подходом к искусству можно добиться успехов».

28 мая 1937. Пришел к Константину Сергеевичу. Сидит в садике, работает над книгой. Рассеян. Плохо реагирует на то, что рассказываю. Молчит и думает о чем-то другом. Стучит пальцами по рукописи. «Я вот пишу и думаю: нужно ли все это? Выпустили мои заметки по «Чайке». Я был против этого. Протестовал. Ведь это — пройденный этап, я ото всего этого давно уже отказался. Вот и эта книга — через несколько лет она устареет, а я уйду вперед к чему-то новому, если буду жив. А если я умру, то все то, что здесь написано, превратится в «талмуд»... «Талмуд» сам по себе не так страшен — страшны его толкователи. Их-то я и боюсь».

23 марта 1938. Замечания Станиславского после просмотра репетиции «Риголетто». «Сделано много — работа хорошая. Что надо помнить? Дело в том, что если русские оперы — скажем, «Борис», «Царская» — это большие полотна, писанные смелыми мазками масляной краской, то «Риголетто» — это рисунок пером, где каждая неверная линия сразу видна, — это графика. Вот в чем вся труд-

ность итальянской оперы. Слов здесь мазать нельзя. В игре надо дать действие, но не играть действие. Если вы будете делать только то, что необходимо делать по роли,— все будет великолепно. Всякий художник всегда чувствует, когда он что сделал хорошо или плохо. Прислушайтесь к этому голосу. Это совесть творчества».

12 июня 1938. Сегодня состоялась встреча Станиславского с Д. Шостаковичем. В свое время Константин Сергеевич настаивал на том, чтобы театр сразу заказал оперу Шостаковичу после скандала с «Леди Макбет Мценского уезда», считал его очень талантливым. Станиславский был очень доволен

встречей. Потом говорил: «Кажется, дельный человек, не зазнался, больше слушает, чем говорит,— это приятно. Понимает с полуслова». В разговоре дело коснулось опер на сюжеты гражданской войны. Шостакович заметил: «Оперы с боями как-то не удаются». Константин Сергеевич сразу согласился: «Да! Стрельба на сцене плохо выходит».

Через два месяца после этой встречи Станиславского не стало. Перелистывая старые записные книжки, с грустью думаешь о том, как мало в них записано.

Юр. Бахрушин

Записи в журнале

В разные годы Однажды, вскоре после поступления во МХАТ, мне случилось наблюдать такую картину. Это было днем. В театре шли репетиции. Я был в фойе и видел, как вошел Константин Сергеевич в сопровождении Ф. Н. Михальского и других работников театра.

То, чему я стал невольным свидетелем, потрясло меня до глубины души — до того это все не соответствовало моим представлениям о гениальном человеке, выдающемся творце.

Проходя по коридору, Станиславский вдруг, резко обернувшись, сделал несколько шагов назад и остановился у зеркала. Подошел ближе, провел рукой по верху зеркала и только тогда с неожиданной радостной улыбкой пояснил присутствующим:

— Гм... это отсвет от парчи (зеркало было обито зеленой парчой), а мне показалось — пыль...

Пыль?! Не кощунство ли это? Что ему за дело до нее?

О том, что в театре Константин Сергеевич постоянно устраивал подобные осмотры, я еще не знал; не придавал я значения тогда и его известным словам о «пароходной чистоте» в театре.

А спустя некоторое время мне пришлось быть свидетелем уже настоящей тревоги, которая разыгралась в театре, когда на дверях однажды Константин Сергеевич увидел потускневшую медь...

Станиславский был в первую очередь деятелем театра, поэтому все в театре имело для него первенствующее значение, все в его глазах было воедино связано с основным — с творчеством.*

Мне всегда казалось, что Константин Сергеевич входил в театр в каком-то особенном, приподнятом, я бы сказал даже, в торжественном состоянии, настроенный, если можно так выразиться, на очень высокую волну. Несмотря на десятки лет, проведенных в театре, он до самых последних дней не мог относиться к нему по-будничному.

Однажды в спектакле «Братья Карамазовы» у Леонидова отклеились усы. Синицын — тогда еще недавно принятый в театр гример — тотчас поспешил на сцену. Он торопливо пробирался за кули-

сы, но присутствовавший здесь Константин Сергеевич возмущенно остановил его: «Куда вы?» Узнав о причине спешки, он отпустил Синицына. Когда все было закончено, Константин Сергеевич взял Синицына за руку и долго водил по сцене, показывая ему, как надо ходить и вести себя за кулисами.

Шум шагов и голосов за сценой во время спектакля или репетиций приносили ему буквально физические страдания.

Сколько гневных, горьких слов записаны его рукой об этом в театральном журнале!

«Те, кто не чувствует сцены, не будут артистами. К ним я переменяю отношение», — писал он о разговаривающих за кулисами.

«За сценой топали. Нужно воззвание к артистам и артисткам, и старым и молодым!!!»

«Среди тишины простые шаги кажутся лошадиным топотом!!!»

Многие сохранившиеся в театральном журнале записи Константина Сергеевича необычайно красноречивы. Сделанные, как он нередко говорил, «в самый момент боя», они даже внешне, зрительно не могут не впечатлять нас. Возмущение, протест, гнев, скорбь как бы пронизывают порой даже почерк Константина Сергеевича. Сколько таких строк в журнале — размашистых, жирных, со следами гнева вдавленного пера!

«Необходимо сделать обращение ко всем участникам «Вишневого сада» (а может быть и других пьес?! — все выгались в пьесу и роли. Всем уютно, хорошо, и они начинают жить для себя своей личной жизнью. Многое в этом ценно и хорошо. Но, живя для себя, они забывают о пьесе, о Чехове, его мыслях и чувствах, которые передают друг другу, забывают о сквозном действии и идут не по его начертанному пути».

А через несколько дней он пишет о технических неполадках в том же «Вишневом саду»: «В первом акте деревья вишневые истрепались. Они ужасны, они перестали быть белыми и стали серыми. Они обтрепались и лишены всякой поэзии...

Такой Вишневый сад. Ну ег добавить ве

Вот Констан написанное на сцене: «В му чтобы не б ческими ош это нельзя».

А сколько

«Рукомя вымытым засорены, мойнике! Н рушения».

Когда чита принимаются в них оощ регающих т няйте, пове ными тем в вался он, не ке будней.

В своих з всего админ ному мнению добровольну

Вот запись из спектакле «Вместо С тийций».

В прошлы без репетиц но... «Горе о хой провинц дет после з (почтения?) т исполнителей Вот у меня

Костюм на ки нет. Все и обидно з

Помощь К к актерам в тонко.

Такой Вишневый сад, как у нас, надо вырубать.. Ну его ко всем чертям. Поправить деревья, добавить ветви со светло-зеленой листвой».

Вот Константин Сергеевич заметил неграмотно написанное объявление, и тотчас замечание в журнале: «В мужском фойе висит объявление о том, чтобы не бросать окурков и проч.— с грамматическими ошибками. Для Художественного театра — это нельзя».

А сколько боли и возмущения в другой записи:

«Рукомойник в нашем умывальнике оказался не вымытым с последнего спектакля «Федора», трубы засорены, краска и грязная вода — стоит в рукомойнике!! Неужели это картина постепенного разрушения».

Когда читаешь записки Станиславского, они воспринимаются как зов набатного колокола, столько в них ощущения грозящих опасностей, подстерегающих театр, столько в них призыва — охраняйте, повседневно охраняйте театр, будьте верными тем высоким принципам, на которых создавался он, не портите, не загрязняйте его в текущие будней.

В своих записях Константин Сергеевич меньше всего администрировал. Он взывал к общественному мнению, в первую очередь рассчитывал на добровольную сознательность коллектива.

Вот запись Константина Сергеевича после одного из спектаклей «Горя от ума» (октябрь 1918 г.):

«Вместо Сушкевича играет Сворожич без репетиций.

В прошлый и позапрошлый раз играл Павлов без репетиций. Понимаю необходимость замены — но... «Горе от ума»!!! без репетиций!! в какой глухой провинции очутился театр! Как же можно будет после этого требовать от других уважения и (почтения?) творчества. Отчего бы не предупредить исполнителей. Мы бы нашли минутку между делом. Вот у меня сцена с ним и очень важная...

Костюм на Своржиче с чужого плеча — толщинки нет. Все висит. Брюки длинные. Стыдно, больно и обидно за театр.

Станиславский».

Помощь Константина Сергеевича, его внимание к актерам всегда проявлялись в высшей степени тонко.

До сих пор не могу забыть, как Константин Сергеевич пришел к нам в дом (я жил тогда в Эрмитаже) поздравить знаменитого П. Н. Орленева. Была весна. Наш немощный двор был залит грязью. И вдруг я увидел в окно знакомую, громадную фигуру Константина Сергеевича. Выбирая камешки, чтобы не залить ноги, осторожно переступая, шел он через наш обширный двор, уже возвращаясь от Орленева. Орленева он не видел, тот спал. И Константин Сергеевич просил не тревожить его, оставил Орленеву свое трогательное письмо и сейчас же ушел. Орленев потом вспоминал, что визит Константина Сергеевича был самым большим событием для него в этот день. И долго сетовал: — Пришел великий человек, а меня даже не разбудили.

А письма Константина Сергеевича директору МХАТ Гейтцу, в которых он настаивал на оказании отдельным актерам материальной поддержки, необходимой им на лечение! А постоянная забота Константина Сергеевича об отдыхе актеров, о том, чтобы они не были перегружены творчески! В одном из писем к Гейтцу, посвященном чисто режиссерским вопросам, Константин Сергеевич, уже сам больной, находящийся под наблюдением врача, заканчивая письмо, вдруг приписал несколько тревожных строк о состоянии Леонидова, без всякой связи с предыдущим текстом: «Боюсь очень за Леонидова — это актер особенный. Его нужно все время поддерживать, ободрять и не утомлять слишком сильно».

В 20-х годах, когда артистка театра Бутова жила в тяжелых бытовых условиях, Константин Сергеевич лично помог ей достать дрова и продукты. А это были трудные годы для всех...

Когда Василий Осипович Топорков впервые пришел во МХАТ, была осень, стояла холодная погода. У Василия Осиповича было старое плохонькое демисезонное пальто, в котором ему было неприятно показаться в незнакомом театре. Поэтому он явился налегке, но зато в коверкотовом пальто, вполне приличном. В таком виде его заметил и Константин Сергеевич. Через несколько дней Василия Осиповича неожиданно вызывают в контору. Оказывается — чтобы получить деньги на пальто. Об этом тоже распорядился Константин Сергеевич.

Б. Петкер



Из записей
Книжник
Смаиляков
1918-1938



138

Привычка у всех — играть результаты и стремиться к результатам. Большинство сразу хотят результатов, а не поводов, к ним приводящих.

Надо уметь слушать. Слушать — это значит принимать вопрос. От вопроса зависит ответ, приспособление (а можно однажды и навсегда заготовить приспособление).

«Система» моя должна служить как бы дверью для творчества. Но надо суметь не загородить, а отворить эту дверь для себя.

Надо уметь непосредственно чувствовать мысль (живое видение). Вне чувства и видения нельзя говорить о мысли. Мысль не может быть понята одной мыслью.

Видеть предмет (изучаемый) мыслью. Мыслить его (предмет) воочию.

Надо овладеть «системой» изнутри: принять ее в себя, потерять себя в ней и усвоить ее так, как если бы она была его собственным созданием, усвоить ее стиль, ее содержание.

Каждую минуту у актера должен быть объект, но непременно на сцене, а не в публике.

С чем имеет дело артист при изучении своего искусства? С душой, с двигателями психической жизни — умом, волей и эмоцией. Далее: с возбудителями этих психических двигателей, то есть с воображением.

Надо воздействовать не нервами на нервы, а душой на душу.

Индивидуальность артиста, соединенная с индивидуальностью поэта, создают зерно роли.

Актер (ремесленник) любит свой смех, ужас (ужасание), слезы.

Сквозное действие — компас.

Искание корней чувства у автора и артиста и слияние этих корней создают зерно.

Актер любит свои чувства больше того, что их родило.

Смеяться без всякой цели есть истерия.

В спектре основных цветов семь, а комбинаций можно простым глазом насчитать сто пятьдесят. Чувств основных (инстинктивных) — четырнадцать. Сколько же комбинаций. Семь нот в музыке — сколько же комбинаций.

Темперамент идет впереди мысли (это плохо), надо поставить мысль впереди темперамента.

Каждому искусству должны предшествовать механические упражнения.

Актеры представления не общаются.

Учиться смотреть и видеть.

Опера (Большой театр) услаждает и возвышает через слух (ухо) и оскорбляет и унижает душу через зрение (глаз).

Сегодня играли «Дно», и понял, что 4 акт — на сосредоточенности (впечатление от Луки). Прежде к 4 акту было привито наигрыванье пирушки. Только сегодня понял все (от ослабления мышц — и чувства у себя дома).

Артист в

Мейерхо
кенов (актер
бальные плат

Маленька
ухватить мал
большой.

Сказка
малый пред
научился ож
родителей. С
мертвая.

— Я сле
не захотел,—

Почему
слишком соср

И актер
торый на сцен

Режиссер.
настроение, ос
чудесные наме

Грим Сот
Тоже с Косте
ком роли. Шт

Бессознани
и снова их бр
же время брос
дало ему так

Маруся [М
с Книппер, что
лить ее и сде
играть не для
для того, что
отнимать граф
действенности.

Природа.
природе пр
лать и мы... п

Нужно стр
не думая о ре

Ударьте па
Если затрубить
ность. Так и

Мизансцена
понимать все

Нужны муз
лений — аффект

Темпо-ритм
У Павловой ру
внутренней лин

Артист выявляет себя в роли (свое я). Выявление своего подсознания.

Мейерхольд, Таиров — портные, которые шьют новые модели на манекенов (актеров) или на бесформенных, неопытных, не умеющих носить бальные платья клиентов (актеров).

Маленькая и большая правда. Если нельзя ухватить большую, можно ухватить маленькую правду и от нескольких маленьких правд дойти до большой.

Сказка о докторе, как пример того, что система и техника имеют малый предел, после которого начинается талант, вдохновение, бог. Доктор научился оживлять мертвых. Опыт с любимым ребенком убитых горем родителей. С помощью науки мертвая приподнялась и села — упала назад мертвая.

— Я сделал все, что умел и мог. Остальное может сделать бог, но он не захотел, — сказал доктор.

Почему поэты, художники, артисты так рассеяны? Потому что они слишком сосредоточены на творческом процессе.

И актер должен направить все внимание на творческий объект, который на сцене, и быть невнимательным к зрителю.

Режиссер. Когда переставляют декорации, получается фантастическое настроение, освещение, расположение (случайное) предметов. Все это дает чудесные намеки.

Грим Сотавиля найден бессознательно, случайно, а потом осознан. То же с Костеневым [Ростаневым. — *Сост.*], с характером, походкой, с тиком роли. Штокман найден, а осознан через много лет.

Бессознание. Леонидов в 3 акте «Вишневого сада» поднимает ключи и снова их бросает. Но он их не поднял однажды и стал говорить и в то же время бросать их в воздух и ловить. Это случилось бессознательно, но дало ему такое настроение, что после играл по-новому и замечательно.

Маруся [М. П. Лилина. — *Сост.*] в «Дядюшкином сне» играла сцену с Книппер, чтоб нарисовать ей образно то, что было раньше, и тем разозлить ее и сделать пакость. Недействительно и неинтересно. Я посоветовал ей играть не для прошлого, а для будущего, т. е. говорить о том, что было, для того, чтобы Книппер начала действовать в будущем, т. е. приехала отнимать графа (князя. — *Сост.*) от соперницы. В этом оказалось больше действительности, и Марусе это очень помогло.

Природа. Что делают доктора, в чем основы их лечения. Помогать природе приспособляться или бороться с болезнью. То же должны делать и мы... помогать творческой природе.

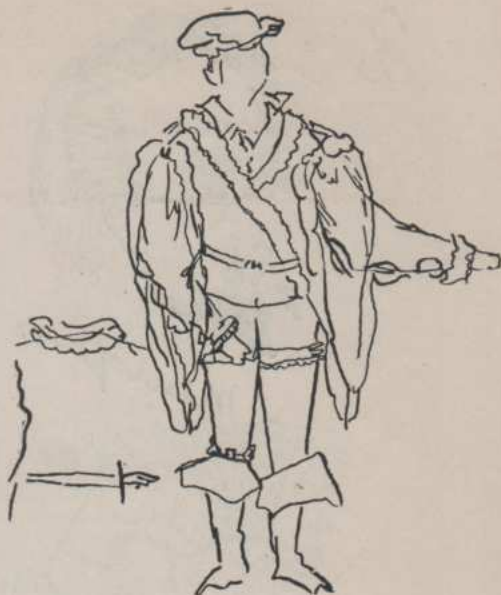
Нужно строить рельсы, по которым пройдет поезд, а мы строим поезд, не думая о рельсах (Л. М. Леонидов).

Ударьте палкой громко и сильно — в рояле зазвучат рефлексом струны. Если затрубить ноту в трубу, то в рояле зазвучит соответствующая тональность. Так и физические задачи — откликаются в аффективной памяти.

Мизансцена должна красить, выделять куски. По мизансцене надо понимать все внутреннее содержание.

Нужны музеи, путешествия и прочее для постоянного питания впечатлений — аффективной памяти.

Темпо-ритм. Танцевать должна прана, а не внешнее — руки, ноги. У Павловой руки действуют, а не машутся. Согласен, танцевать надо по внутренней линии и темпо-ритму праны.



Роль М. Крамера
Три сцены



N1 Коф Крам. очки Вакула тило



Гений — это долгое терпение (т. е. упорство), — сказал Бюффон.

Одну и ту же арию можно петь в разных тонах и гармонизации. Так и сквозное действие можно выполнять при разных предлагаемых обстоятельствах.

Репертуар театра и разные театры. Одни отражают современность. Другие — общечеловеческое (классический репертуар). Без второго — первый измельчает.

Опера. Ритмо-темп. Нетрудно танцевать с музыкой, но с музыкой ходить, сидеть, бегать, больше того, сердиться, радоваться, быть гордым, скромным — вот настоящее осуществление музыкальной пластики и пластики музыкальной.

Гротеск. Под хорошей карикатурой живет хороший портрет.

Режиссер. Показываю мизансцену (это первая черновая. Могу писать ее). Она никогда сразу не выходит. Поправляю после того, как сам увидел и могу критиковать. Этот процесс самокритики и самопоправки входит в процесс режиссерского творчества. Он обязателен. Тоже у литератора. Сразу не напишешь. А перечтешь завтра, что написал сегодня, и тогда станешь собственным критиком. Чехов сказал: положите и через год перечтите как чужую новую пьесу.

Настал самый последний срок. О театре надо говорить теперь или никогда. Традиции гибнут. Кино давит.

Удивительно быстро падают требования в публике к театру. Теперь что ни играй МХТ — все артисты хороши.

Вначале ученик всегда старается представлять, то есть уйти от себя. Надо, наоборот, прежде всего начать с того, чтоб привести его к себе.

Создать прочные основы для дальнейшего развития. Надо полюбить искусство в себе, а не себя в искусстве. Надо стремиться не к количеству, а к качеству создаваемого. Не объем роли, а новые постижения в ней оправдывают бесчисленные жертвы и страдания артиста.

Общаться мимикой. Она, наподобие физической задачи, вызывает рефлексорные переживания.

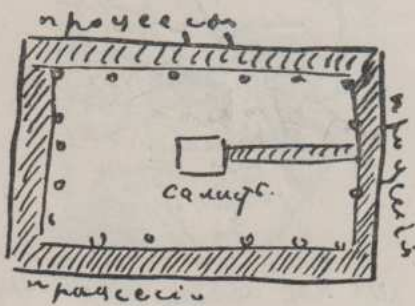
Надо уметь угадывать, по какой линии предлагаемых обстоятельств, мысли, хотения, чувствования идет ритм. В «Тангейзере» (пилигрим), например, ритм идет по линии не мелодии, а аккомпанемента.

Надо менять не самую интонацию, а видение. Когда интонация опережает видение, получается выплевывание слов.

Некоторые считают задачу музыкального интерпретатора подобной художнику-кописту. Как тот, так и другой обязаны делать репродукцию произведения без того, чтоб мало-мальски изменять ее и дополнять оригинальными мелкими деталями.

Фиксаж писания музыкального произведения совсем другое дело, чем последний удар кистью, даваемый картине. В музыке эта работа не является творчеством самим по себе, но лишь средством, благодаря которому будущий интерпретатор, найдя в написанном мысль автора, заставит ее ожить.

Пьеса, как путь от Москвы до С.-Петербурга, делится на самые большие станции — Клин, Тверь... Люб. Это курьерский поезд. Но есть еще и почтовый, который останавливается на малых станциях — Кунцево... Чтб исследовать местность от Москвы до Клина, от Клина до Твери, полезно остановиться на этих малых станциях и рассмотреть место. Одно из них изобилует лесами, другое — болотами, третье — полянами, четвер-



тое — хол
дом и ос
ках. Оста
Клина и

Но
остановк
скорость.

Скорь
Что
для иссл

«Унти
(задачи,
условно м

по тем пр
Но во
успокоили

должен на
(предлагае
режиссера

На что
то, что бо
всего на я

куриозную
кие внешн

А на
и заметно
Эта сторон

Изрече

Когда
я сыграю.

«ПЕТУ
стит, как м
сзади трона
Звездочета
снимает са
рубяхи. Все
зеют, когда
летуху.

НАТУР
хорошо. Н

Физкула
бат могут б
чай с Ленто
Тоже. К

Мордкин
дцем (мими
тело вырази

Но... (го
ставляет его
знаками чу

Мне ну
должно быть
ния атмосфе

Л. М.
мысль и ее

В кино

тое — холмами и т. д. Но можно поехать и с товаро-пассажирским поездом и останавливаться на всех полустанках и разгонах и других стоянках. Останавливаясь на них, еще лучше изучим местность от Москвы до Клина и от Клина до Твери и т. д.

Но можно нанять экстренный поезд Москва — С.-Петербург, без остановок. Тут получится большая инерция — сквозное действие, большая скорость. Экстренный поезд для богачей (генерал Сальвини).

Скорый или курьерский — для талантов (мы).

Что же касается почтового или товаро-пассажирского, то они хороши для исследования (анализ, распашка).

«Унтиловск». Анализ. Найти сверхзадачу, сквозное действие, куски (задачи, бусы). Все эти части могут быть человечны, живые, и актер условно мертв... Она в «Унтиловске» не только искалась, но и дополнялась по тем пропускам, которые сделал автор.

Но вот сверхзадача или зерно найдены. Актеры небрежно приняли его, успокоились и забыли поливать, растить. Зерно засохло. Бедный режиссер должен начинать все сначала. Опять надо удобрять почву в душе актера (предлагаемые обстоятельства). Это новое творчество на ту же тему режиссера на самой репетиции.

На что больше и скорее и легче всего бросается толпа зрителей? На то, что более всего глазасто, что более всего заметно на сцене, — прежде всего на яркую декорацию и костюм (художник, костюмер), на внешне курioзную постановку (режиссер на народных сценах — статисты), на резкие внешние движения (актер, танцор).

А на трудное и меньше реагирует толпа, на то, что меньше видно и заметно на сцене, т. е. на внутреннюю жизнь и переживания (артистов). Эта сторона должна быть очень сильна. Только тогда она заметна.

Изречение Шоу: тот, кто умеет, тот делает. Кто не умеет — тот учит.

Когда выучусь плавать, я буду купаться. Актер — когда я почувствую, я сыграю.

«ПЕТУШОК». 1 акт. Царь Салтан разозлился, схватил скипетр и копье, как метлой. Все в ужасе попрятались. За забором тоже. Оба сына сзади трона едят яблоки, разговаривают, балуются. Ловят мух. Появление Звездочета с балкона. Петушок живой. Одевать в золотые перья. Анфиса снимает сапог, пока он сидит на троне. Облачают Додона на кровати в рубахи. Все дураки подходят и глазят наверх, на мешок с петухом. Глазят, когда петух поет и мимика радостно-дурацкая. Дирижируют в такт петуху.

НАТУРАЛИЗМ. Самарин сказал про Стрепетову: «Да, она умирает хорошо. Но в больнице — еще лучше».

Физкультура может быть вредна артисту. Геркулес в цирке или акробат могут быть красивы в трико. Но он надел фрак — холуй. Тоже — случай с Лентовским во фраке.

Тоже. Как ходят танцовщики.

Мордкин говорит: чем передается чувство у людей — глазами и сердцем (мимика, глаза, лицо). Остальное тело молчит. Танец хочет сделать тело выразительным, заставить его говорить.

Но.. (говорю я) Мордкин не заставляет говорить свое тело. Он заставляет его играть, показывать себя в условных балетных позах, ставших знаками чувств.

Мне нужно, чтоб тело передавало не знаки, а самое чувство. Оно должно быть так чутко, как барометр, и откликаться на малейшие колебания атмосферного давления чувств.

Л. М. Леонидов прочел в немецкой газете, что ученый?.. снимает мысль и ее развитие у людей и животных. Лучеиспускание и восприятие.

В кино кричат: ревните направо.



и Великий народ Ганс
Значит, или профессия
попытки мажорки



16) К2 сирт-у ш
и франц конста
Волок загс-с-ва
тама

17) К2 дзе



Подобно тому как в жизни есть люди, которые живут для себя (эгоисты) и для других (альтруисты), и на сцене есть актеры, которые живут для себя (самопоказывание) и для других (для партнера).

Актер должен не только выражать, но и заражать.

Ремесло. Киселевский, получая роль, клал ее за зеркало. Однажды он сыграл роль и в конце спектакля говорит — оказывается, роль-то в стихах?

Темпо-ритм. Ставить метроном и раздеваться в ритме и темпе а) Быстрый темп метронома — внутренний темпо-ритм. Но действовать по целым, полутонам, четвертям и т. д. Наоборот. б) Медленный темп переживания при скором темпе (т. е. по 1/8, 1/16, 1/32) действия, в) Переменный темпо-ритм (то так, то этак).

Аффективная память дает главный материал для создания души роли и ее внутренней жизни. Чем богаче и разнообразнее этот материал, тем лучше для артиста. Поэтому следует постоянно заботиться о пополнении нашей памяти на чувствования все новыми впечатлениями и переживаниями. Вот почему артист должен расширить свой кругозор. Для этого он должен много знать, много видеть, много испытать и много наблюдать как за своей, так и за чужой жизнью. Науки, чтение, широкое образование, знания, путешествия, музеи, условия жизни людей, их психология — помогают обогащать аффективную память все новыми впечатлениями и переживаниями. (Щепкин не пренебрегал даже анекдотом.)

Сочувствие и чувство. Мой пример. Прихожу к другу, он как сумасшедший. Сочувствую ему. Ведет в соседнюю комнату, там жена в луже крови. Я еще больше сочувствую. Убил, так как ревновал ко мне. Я участник драмы, начинаю чувствовать.

Коммунистическое изречение: Бытие определяет (не мышление, а какое-то другое слово). Моя система отвечает изречению, так как я иду от жизни, от практики к теоретическому правилу.

Опера. В ней три искусства — драматическое, музыкальное и вокальное (у нас — одно). Когда они идут рука об руку, тогда благодать. Но если они враждуют — беда. В этой вражде капельмейстер враждует с композитором, и оба вместе с певцом. Артист и певец все время расстраиваются, — то преобладает драма, смотрим, как не поет, а говорит. Начнет петь, перестает играть, а увлекся тем и другим — еще хуже, т. к. дирижер и композитор кричат на него, что там он вместо целой ноты дал 1/4, вдруг где пиано — заорал. В третьем, где скоро — затянул...

Мы называем роковым то, чего мы еще не понимаем.

Привычка и приспособляемость природы. Зуб заболел и качается. Как удивительно скоро и ловко я привык жевать так, чтоб не задеть больного зуба.

Дельсарт: «Никогда не давать всего, на что способен, а всегда меньше того, что можешь». Многие артисты хотят дать больше того, что могут, и этим ослабляют впечатление. В кульминационные моменты получается впечатление немощи вместо впечатления силы.

Природа. Когда техника пытается сделать то, что доступно только одной природе, тогда искусство актера кажется ужасно трудным, непосильным. Когда без всякой техники добиваются того же, то результат случаен: может быть, выйдет, может, нет. Но когда научитесь с помощью психотехники воздействовать и будить какие-то центры, которые возбуждают к творчеству всю природу и она начинает работать за артиста, тогда искусство актера оказывается совсем легким, т. к. все совершается само собой, почти без его участия.

Великий ученик смешного; жест, жест. Жест, как я ждал человека, и выдает ему говор...

Из изречения как попало в б... е. в разум и б...

Наша молодость — существенное —

Опера. Чтоб камерный реп...

Опера. Иска...

Опера. Дирижесов, а другой — чтоб обе чашки подтянуть драма — подбросить — драматическую (главная в драматическом, который ут...

Джемс говорит) рассказ о ф... жилки трясутся)

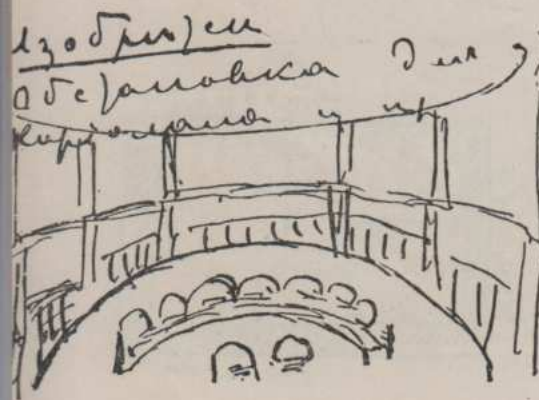
Искусство на... Нота, аккорд выхваченное из... тогда становятся

Джемс. Сна... тился с медведе

Если вам ск... рать роль, — это Это не органиче... искусство, а реме

Н. В. Самой... ловой, когда она надо, боясь, что да), — говори реж

Вековая усл... всякая театральн... зловита и приа... сколько раз, и с... знакомства с те... чина, почему я... ром, вывихнутым... сцены и все без... есть. Но они чрез... рону театральши



Великий учитель балета Жан Новерр пишет: «Жест условный плох до смешного; жест, вызванный чувством и страстью, — правилен и выразителен. Жест, как я его понимаю, есть второй орган речи, который природа дала человеку, но его можно услышать только тогда, когда душа приказывает ему говорить».

Из изречений Квинтилиана. Ухо — передняя. Если слова входят в нее как попало в беспорядке, то едва ли они проникнут во внутренние покои, т. е. в разум и сердце.

Наша молодежь слишком любит «гарнир» пьесы и мало ценит самое существенное — «мясо», самое блюдо пьесы.

Опера. Чтоб петь арию. — надо быть актером-певцом. Чтоб петь романс и камерный репертуар — надо быть режиссером-певцом.

Опера. Искать действительность в музыке. Без этого нельзя играть в опере.

Опера. Дирижер на спектакле стоит одной ногой на одной чашке весов, а другой — на другой чашке. Он должен заботиться о равновесии, чтоб обе чашки были наравне. Если одна перевешивает (музыкальная) — подтянуть драматическую (за режиссера). Если драматическая опускается — подбросить гирию на музыкальную (в качестве капельмейстера). Бывают случаи, когда музыка преобладает. В этом случае сократить драматическую (бура в «Севильском» или «Риголетто»). Наоборот, когда главная в драматическом — подстегнуть ее. Самый ужасный оперный дирижер, который утыкается в партитуру и, не смотря на сцену, тыкает в ее сторону палкой певцам, чтоб только указать им вступление.

Джемс говорит: попробуйте описать чувство и будет (получится) рассказ о физическом действии и ощущении (страх — поджилки трясутся).

Искусство начинается с того момента, как создается непрерывная линия. Нота, аккорд, выхваченные из мелодии, еще не музыка; движение, выхваченное из танца, не танец; сцена, фраза, эпизод или их смена только тогда становятся пьесой, когда они пронизуются сквозным действием.

Джемс. Сначала действовать — потом сознавать и чувствовать. Встретился с медведем — прежде всего бегу, потом соображаю и стреляю.

Если вам скажут: потрудитесь к такому-то числу приготовить и сыграть роль, — это значит: потрудитесь к такому-то числу сделать аборт. Это не органическое, не естественное, а насильственная работа. Это не искусство, а ремесло.

Н. В. Самойлов говорил молодой Вере Аркадьевне Мичуриной-Самойловой, когда она в первый раз заговорила на большой сцене громче, чем надо, боясь, что ее не услышат: «Не голос усиливай (может пропасть правда), — говори реже».

Вековая условность и ложь не могла пройти бесследно, тем более что всякая театральщина благодаря своей пошлости и общедоступности очень живита и прилипчива. Свежему зрителю стоит побывать в театре несколько раз, и он уже заражен, несмотря на то, что в первую минуту знакомства с театром ложь театральности его путает и смущает. Вот причина, почему я считаю всех людей, имеющих ту или другую связь с театром, вывихнутыми. Особенно же этим страдают все актеры и деятели сцены и все без исключения критики и театроведы. Исключения, как везде, есть. Но они чрезвычайно редки. Зато тот, кто поймет отрицательную сторону театральщины, становится ее ярким врагом.

Подготовил к печати К. Мелик-Захаров



1) Матьм чашки спечивались 'пофрант'
 2) Купи френ, погаша - чот миср. - 3 миср.
 3) Бюди миср, и. по миср. (сфера)
 под миср.



ДВА МЕСЯЦА ОДНОГО ГОДА

Февраль
22

Научно-исследовательская комиссия по изучению и изданию наследия К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко при МХАТ СССР имени М. Горького в содружестве с Музеем Художественного театра готовит двухтомную *Летопись жизни и творчества К. С. Станиславского*.

В *Летописи* прослеживаются важнейшие этапы и факты творческой биографии Станиславского, его деятельность как режиссера, актера, педагога, руководителя Художественного театра, развитие его театрально-эстетических взглядов, творческого метода, его связь с передовыми демократическими кругами русской интеллигенции, с крупнейшими представителями мировой культуры.

Помимо Собрания сочинений К. С. Станиславского, обширной мемуарной литературы, статей периодической печати источниками для *Летописи* явились неопубликованные материалы архивов Музея Художественного театра, ЦГАЛИ, Театрального музея имени А. Бахрушина, личного архива К. Алексеевой и др.

В публикуемом здесь отрывке, посвященном первым гастролям Художественного театра в Петербурге в феврале — марте 1901 года, в основном сохранен принятый принцип построения *Летописи* и подачи материала.

23

24

25

Февраль

14

К. С. Станиславский вместе с Вл. И. Немировичем-Данченко и группой актеров выезжает из Москвы в Петербург.

«С большим страхом, движимые материальной необходимостью, мы впервые отправились в Петербург».

К. С. Станиславский «Моя жизнь в искусстве»

26

В связи с предстоящими гастролями Художественного театра петербургская реакционная газета «Новое время» публикует статью, резко критикующую спектакли театра, и в первую очередь режиссера и актера Станиславского. В частности, газета пишет, что доктор Штокман в изображении Станиславского представляет «сплошную нелепость».

15

Писатель К. М. Станюкович обращается к К. С. с просьбой помочь ему получить билеты на гастрольные спектакли Художественного театра.

Письмо К. М. Станюковича к К. С.

19

Начало гастролей МХТ в Петербурге, в помещении Панаевского театра. К. С. играет роль Астрова в «Дяде Ване».

27

20

«Успех неожиданный, большой у публики. Мелкая пресса старается умалить его».

Телеграмма К. С. С. В. Флерову —

28

Московские студенты телеграфируют К. С.:

«Горячо приветствуем дирекцию, артистов Художественного театра заслуженным успехом первого представления «Дяди Вани».

Вл. И. Немирович-Данченко телеграфирует А. П. Чехову об откликах прессы на первое выступление МХТ в Петербурге:

«Петербургская газета» обстоятельная суховатая рецензия Кутеля: Спектакли Художественного театра событие. Почти единственное достоинство — понимание автора. Герой вечера Чехов. Актер только один — Станиславский. Вообще успех большой. «Новости»: постановка довольно оригинальная, сил нет, кроме Станиславского. «Россия»: явление необычайное для Петербурга. Безусловный успех. Лучшее из всех Станиславский. Шумные одобрения».

21

К. С. играет роль Астрова в «Дяде Ване».

О. Л. Книппер пишет А. П. Чехову, что во всех петербургских газетах «ругань самая отчаянная — актеров нет, только превозносят Станиславского и Саннина».

«Суворинская клика приготовила нам прием настоящий — новозременский.

Всего ругать нельзя, поэтому выбрали меня как артиста для мишени своих похвал, а остальных стараются смешать с грязью».

Письмо К. С. к С. В. Флерову 1. III

Март

Февраль

22

Известный судебный и общественный деятель А. Ф. Кони дарит К. С. свою книгу «Судебные речи» с надписью: «Константину Сергеевичу Станиславскому (Алексееву) как слабый знак признательности за высокое наслаждение, доставленное доктором Штокманом и дядею Ванею, от автора». (А. Ф. Кони видел «Доктора Штокмана» в Москве 31 октября 1900 г. — *Сост.*)

23

Первый раз в Петербурге играет роль доктора Штокмана. Спектакль смотрит А. М. Горький.

«(...) в Художественном театре с треском и грохотом прошел «Штокман». Что было — после 4-го акта! «Жизнь» поднесла огромный венок с красной лентой, оваций — без счета, всей массой публики. Удивительно грандиозное зрелище!»

Письмо А. М. Горького Е. П. Пешковой, 24.II.

24

К. С. играет роль Астрова в «Дяде Ване».

25

Играет роль Астрова в утреннем спектакле «Дядя Ваня».

Вечером премьеры в Петербурге пьесы «Геншель».

«Станиславский в этот вечер не играл, и этим все сказано!... Увы! — исполнение, по совести говоря, не отличалось творческой яркостью».

Импрессионист (В. И. Бентовин). «Московские гастролеры», «Новости и биржевая газета», 27.II.

26

«Второе представление «Доктора Штокмана», абонементное, вызвало еще более шумные и горячие овации, нежели первое. Речь Штокмана — Станиславского в 4-м акте несколько раз прерывалась аплодисментами, а по окончании пьесы публика, собравшись у рампы, восторженно рукоплескала, вызывая Станиславского. Крики «Спасибо, Станиславский!» неслись со всех сторон. Публика сама раздвигала занавес, чтобы увидеть артиста, доставившего ей такое громадное эстетическое удовольствие...».

«Россия», 28.II

А. А. Блок вспоминал, как в первый приезд Художественного театра в Петербург он «орал до хрипоты, жал руку Станиславскому, который среди кучки молодежи садился на извозчика и уговаривал разойтись, боясь полиции...».

«И публика здесь интеллигентная, и молодежь горячая, и прием великолепный, но почему-то после каждого спектакля у меня чувство, что я совершил преступление и что меня посадят в Петропавловку».

Письмо К. С. к С. В. Флерову

27

А. М. Горький пишет Е. П. Пешковой о том, что пресса травит Художественный театр, а «Союз писателей» и публика принимают театр восторженно.

М. В. Лентовский телеграммой поздравляет К. С. с заслуженным успехом его труппы в Петербурге.

28

Спектакль «Три сестры» с К. С. в роли Вершинина смотрит А. М. Горький.

«А «Три сестры» идут — изумительно! Лучше «Дяди Вани». Музыка не игра».

Письмо А. М. Горького к А. П. Чехову

Директор императорских театров В. А. Теляковский в беседе с Николаем II говорит о Художественном театре:

«В Москве теперь существует Художественный театр, который отлично ставит пьесы, но в репертуар они выбирают исключительно пьесы тяжелые по впечатлению, с неврастениками действующими лицами. Когда на пьесу эту смотрят люди, возвращающиеся домой и имеющие хороший ужин и теплую кровать, — это щекотание нервов, но когда пьесу эту видят люди, возвращающиеся в бедную обстановку, впечатление получается тяжелое, развивает в них недовольство и зависть к людям достаточным, не развивая в то же время воли и энергии, чтобы выйти из этого положения трудом и работой. Государь на это мне сказал: «Да, я знаю, это репертуар Гауптмана и Ибсена».

Из дневника В. А. Теляковского

Март

Петербургские журналы «Шут», «Стрекоза», «Осколки», «Театр и искусство» помещают развязные фельетоны, карикатуры, издевательские статьи по поводу спектаклей Художественного театра.

К. С. пишет С. В. Флерову:

«(...) все это время я ежедневно репетирую и по вечерам играю, — волнуясь, так как петербургская мелкая пресса — ужасна».

«Играет роль Вершинина в «Трех сестрах».

Представление чеховских «Трех сестер» было апофеозом того, что давал нам в то время этот театр. И самая пьеса, и постановка, и исполнение производили впечатление верха искусства, переходившего даже его границы. Нам провиделись неведомые дали, просветы грядущего освобождения. Глушение «Нового времени» еще больше разжигало ревность к театру и боевой пыл его приверженцев. Для той тусклой эпохи это был яркий взрыв увлечения».

М. А. Бекетова. «Александр Блок»

«В изображении Станиславского полковник Вершинин является единственным свежим, бодрым, полным нравственной мощи, а потому сильным и обольстительным человеком среди остальных «нудных» персонажей. Он царит над остальными, разными Прозоровыми и Кулыгинными, и зрителю вполне понятно, почему Маша беззаветно увлекается Вершининым».

Критик «Петербургской газеты» считает, что «в художественных бликах Станиславского — Вершинина и кроется причина того, что со сцены «Три сестры» не производят такого гнетущего впечатления, как в чтении...».

«Петербургская газета», 19.III

Играет роль Астрова в «Дяде Ване».

«Этот земский врач, увлекающийся лесонасаждением (...) является одним из лучших художественных созданий Станиславского. Астров выдержан им с такой полнотой жизненной правды, что его одного уже достаточно, чтобы упрочить славу Станиславского. Живая, изнывающая в пустыне личность Астрова, бодрого и жизне-радостного по природе, способного горы сдвинуть, лучше освещает мертвенность окружающего запустения, безлюдия и обнищания жизни».

А. Б. (А. И. Богданович). «Критические заметки», журнал «Мир божий», апрель

«В «Дяде Ване», более чем в какой-нибудь другой пьесе, московские артисты проявили необыкновенную «общность в игре» и «очаровали» зрителей «истинностью представлений». «Истинность» так велика, что, вспоминая представление «Дяди Вани», как-то забываешь, что в нем участвовали Станиславский, Лужский, Артем и т. д. но как живых видишь перед собой доктора, профессора, «Вафлю» и т. д. Не является даже вопроса, хорошо ли, удачно ли сыграна та или другая роль, до такой степени жизнь покрывает представление, до такой степени в живых действующих лицах исчезают актеры. Это — огромное торжество, огромная победа сценического искусства».

В. Поссе. «Московский художественный театр», «Жизнь», апрель

По распоряжению директора императорских театров В. А. Теляковского на спектакль «Дядя Ваня» пришел машинист сцены Михайловского театра в сопровождении чиновника конторы императорских театров, чтобы ознакомиться с «машинной», воспроизводящей звуковой эффект отъезда на лошадях Серебрякова и Астрова. Такой машины в театре не оказалось, так как звуковую партитуру отъездов выполняли за сценой К. С. Станиславский, В. В. Лужский, И. И. Титов и Н. Г. Александров.

Из воспоминаний В. В. Лужского

В Союзе взаимопомощи русских писателей товарищеский вечер — встреча с артистами Художественного театра.

К. С. читает с М. Ф. Андреевой отрывки из трагедии Гюцкова «Уриэль Акоста».

День бурной политической демонстрации учащейся молодежи на Казанской площади в знак протеста против сдачи в солдаты студентов, уволенных из университетов «за беспорядки».

«Я во веки не забуду этой битвы! Дрались — дико, зверски, как та, так и другая сторона. Женщин хватили за волосы и хлестали нагайками, одной моей знакомой курсистке набили спину, как подушку, досиня, другой проломил голову, еще одной — выбили глаз. Но хотя рыло и в крови, а еще неизвестно, чья взяла».

Письмо А. М. Горького к А. П. Чехову

«Я открыто возмущаюсь политическим произволом, свидетелем которого был в Петербурге 4 марта, и не могу спокойно предаваться творчеству, когда кровь кипит и все зовет к борьбе».

Письмо В. Э. Мейерхольда к А. П. Чехову, 19.IV

Март

Вечером представители литературы чествуют артистов МХТ в ресторане Константа, где собралось свыше 150 человек. С приветственными речами выступают П. И. Вейнберг, Н. К. Михайловский, Н. П. Карабчевский, В. А. Поссе, Н. Ф. Сазонов, Н. Н. Ге и другие.

Е. Н. Чириков читает свои стихи, посвященные К. С. Станиславскому, под названием «Доктор Штокман».

«Нет, головы своей я не склоню покорно.
И не скажу: «напрасная борьба!»
Своих колен не преклоню позорно
Перед врагом с смирением раба...

С открытой грудью, безоружный, слабый,
Но грозный знаменем, которое несу,
Вперед пойду, погибну смертью славной,
Но жертвы идолам врагов не принесу!..»

11

Играет роль Вершинина в «Трех сестрах».

О. Л. Книппер пишет А. П. Чехову:

«На днях читаем, что назначен Пчельников «надзирателем» над частными театрами, над их репертуаром и должен следить за тем, какое влияние имеют эти театры на публику и молодежь. Нравится тебе эта мерзость? Так что, верно, Штокмана прикроют на будущий сезон. Отвратительно все это и неутешительно». (24 февраля 1901 года Министерство внутренних дел учредило новую цензурную инстанцию, поручив бывшему управляющему конторой императорских театров П. М. Пчельникову «наблюдение за исполнением пьес на сценах частных театров в Москве». — *Сост.*)

Из письма К. С. к гимназисту 5-го класса Рыбинской гимназии А. Бородулину, мечтавшему стать актером:

«Знаете, почему я бросил свои личные дела и занялся театром? Потому что театр — это самая могущественная кафедра, еще более сильная по своему влиянию, чем книга и пресса. Эта кафедра попала в руки отребьев человечества, и они сделали ее местом разврата. Моя задача, по мере моих сил, очистить семью артистов от невежд, недоучек и эксплуататоров. Моя задача, по мере сил, выяснить современному поколению, что актер — проводник красоты и правды».

«Однажды в туманный, сырой день я по возвращении из гимназии нашел письмо — ответ К. С. Читал — плакал и смеялся; снова читал и начитаться не мог. Чтобы скрыть волнение, ушел на чердак и зачитывался письмом. Письмо на меня очень сильно повлияло».

Из письма А. Д. Денисова-Бородулина в музей МХАТ, 3.IV 1947 г.

12

Играет роль Вершинина.

13

Студенты, арестованные во время демонстрации у Казанского собора, освобождены из предварительного заключения.

К. С. играет роль доктора Штокмана. (В «Моей жизни в искусстве» К. С. ошибочно датирует этот спектакль 4 марта.)

«(...) театральная зала была до крайности возбуждена и ловил малейший намек на свободу, откликался на всякое слово протеста Штокмана. То и дело, и притом в самых неожиданных местах, среди действия, раздавались взрывы тенденциозных рукоплесканий. Это был политический спектакль. Атмосфера в зале была такова, что можно было ежеминутно ждать прекращения спектакля и арестов».

«В этот день я на собственном опыте узнал силу воздействия, какую мог бы иметь на толпу настоящий, подлинный театр».

К. С. Станиславский. «Моя жизнь в искусстве»

«В последнем антракте в публике началось какое-то движение.

«Студенты, студенты...» — послышался взволнованный шепот со всех сторон.

Стало как-то тревожно... Что такое? Какие студенты? Никто ничего не понимал.

Скоро, действительно, все проходы, особенно на «верхах» театра, стали заполняться мужской и женской учащейся молодежью. Оказалось, это были только что выпущенные из «предварилки» демонстранты.

Голодные, измученные, но радостно возбужденные неожиданной свободой, — прямо из тюрьмы они явились в любимый театр целой толпой.

Станиславский распорядился выдать всем им входные билеты.

И вот в последнем акте доктор Штокман, вернувшись из оппозиционного ему собрания, где его изрядно потрепали, рассматривает свой новый изодранный сюртук... «Когда идешь сражаться за свободу и истину — нельзя надевать нового платья».

В интонации артиста не было подчеркивания, не было никаких взглядов в зрительный зал, но фраза, полная выражения спокойной простоты и вместе с тем трагического юмора, произвела действие электрического разряда на действительно «заряженную» публику. В одно мгновение между артистом и зрителями создался контакт, и взрывом чувств, бурным и стихийным, тотчас ответила публика вся, без исключения... Это была не овация, а подлинная ошеломляющая, даже угрожающая демонстрация.

Фигура Штокмана из бунтаря-одиночки выросла сразу в грозную политическую фигуру.

По театру забегали пристава, капельдинеры... Барометр вдруг поднялся...

— Ну, теперь всех арестуют, а спектакль прекратят, — мелькало в голове каждого из нас, студентов, привыкших к развязкам такого рода. Но спектакль вообще шел к концу. А чья-то невидимая, но сильная «рука» остановила полицейское вмешательство, а следовательно «скандал».

Из воспоминаний О. Боголюбовой

«Ничего, казалось бы, злободневного нельзя было найти в «Докторе Штокмане». Однако то и дело в пьесе неожиданно выплывали словечки и положения, как будто прямо намекавшие на современность. И публика бешеными рукоплесканиями и смехом подчеркивала эти места. Спектакль превратился в сплошную демонстрацию».

В. Вересаев. «Воспоминания»

«Я помню впечатление, произведенное на меня спектаклем, я весь дрожал, мне хотелось остаться одному. От всех приглашений в клубы и рестораны я отказался и пришел в каком-то экстазе домой».

Из воспоминаний П. Н. Орленева

Одна из участниц демонстрации на Казанской площади, сосланная в Рыбинск, просит К. С. прислать ей его фотографию в роли Штокмана.

«(...) образ доктора Штокмана будет служить мне такой же поддержкой, какой были спектакли Художественного театра в то тяжелое для нас время, которое переживали мы в Петербурге».

Письмо М. А. Золотыревой к К. С., 30.III

«Штокман говорит, что сильны «одинокие люди», а с Вами мы были сильнее».

Письмо зрителя Е. В. Попова к К. С., 1.V

«Еще раз благодарю Вас за того Штокмана, которого Вы нам дали, светлый, почти неземной образ которого будет постоянно стоять передо мной, когда я, быть может, выйду, как он, сражаться за свободу и истину. У него я буду учиться быть непоколебимым, и, может статься, в минуту сомнения и слабости его виденье меня удержит от подлости и низости душевной. Спасибо большое, большое!!!»

Письмо Н. Людевич к К. С., 3.IV

14 К. С. играет роль Вершинина в «Трех сестрах».

15 К. С. играет роль Астрова в «Дяде Ване».

16 Из письма А. П. Чехова к О. Л. Книппер:
«Про назначение Пчельникова читал в газетах, удивился Пчельникову, который не побрезговал принять эту странную должность. Но «Доктора Штокмана» едва ли снимут с вашего репертуара, ведь это консервативная пьеса».

Смотрит вместе с О. Л. Книппер и М. П. Лилиной гастролирующего в Петербурге Томазо Сальвини в пьесе Ф. Гальма «Ингомар» («Сын лесов»).

17 Играет роль Астрова в «Дяде Ване».

18 Играет роль Штокмана в «Докторе Штокмане».

19 Играет роль Вершинина в «Трех сестрах».

Март

20

Играет роль Астрова в «Дяде Ване».

«Станиславский и его труппа прежде всего ищут правды, истины.

(...) Простота, искренность, правдивость — вот единственное оружие Станиславского, которое завоевывает ему успех, и кто знает? не победит ли оно мишуру устаревших условностей рутинных эффектов и красивой лжи? И не понадобится ли тогда новая мерка для оценки талантов, как тех, которые создают пьесы, так и тех, которые исполняют их?»

Голос из публики. «Письмо в редакцию». «Петербургская газета»

21

Из письма Е. В. Алексеевой к М. П. Лилиной и К. С.

«Зашемило сердце мое, когда я прочла, что уже начнутся скоро репетиции «Микаэля Крамера», одного бы желала, чтобы Костя в нем не участвовал. Боже! Какая тяжелая, удручающая драма! Он потрясет эту ролью всю свою и без того уже надорванную нервную систему».

Встретив в Петербурге П. Н. Орленева, К. С. очень интересовался его толкованием роли Арнольда Крамера, расспрашивал про его «мотивы самоубийства Арнольда».

«На прощанье он сказал: «Хотите в мою труппу? Приходите ко мне сегодня вечером часов в восемь и поговорим серьезно». (...) Я боялся идти к Станиславскому, боялся власти его гения».

Из воспоминаний П. Н. Орленева

22

Играет роль Астрова в «Дяде Ване».

23

Последний спектакль Художественного театра в Петербурге — «Три сестры».

«Весь спектакль был сплошным триумфом как всей труппы, так и в особенности К. С. Станиславского».

Письмо группы петербургских студентов к К. С., «Курьер», 24.III

«Сегодня мы в последний раз идем в Ваш театр. Нам не хочется, чтобы Вы уехали, не узнав, как мы благодарны Вам за пережитые в Вашем театре высокие минуты».

(...) В Вашем исполнении нам дорого новое направление в искусстве, которое, как истинное и живое, мы горячо приветствуем. Выбор пьес и художественная передача их, захватывая своею правдивостью, заставляли забывать, что мы в театре».

Наша многочисленная товарищеская семья хотела высказать Вам в сердечном адресе свой глубокий восторг и благодарность. Но тяжелые события последнего времени рассеяли эту семью. Самым светлым воспоминанием, которое наши высланные товарищи унесли в глухие провинции, были созданные вами художественные образы и картины. Вот почему после их отъезда нам приходится только в письме тесного кружка учащихся и за товарищей горячо пожелать, чтобы это созданное Вами новое направление в искусстве распространилось широкой волной и будило сознание в человеке, заставляя звучать его лучшие струны».

31

Братья Раф. и Роб. Адельгеймы телеграммой поздравляют К. С. с его триумфом в Петербурге.

«В конце концов можно с большою долею вероятности предположить, что будущий историк «Российского Театра» разделит свое сочинение на две части (по крайней мере): от Волкова до Станиславского и от Станиславского до ... второго Станиславского».

П. Перцев. «Три сестры», «Мир искусства», № 2—3

Февраль-март

Во время гастролей в Петербурге К. С. Станиславский знакомится и встречается с литераторами, судебными и общественными деятелями П. И. Вейнбергом, З. А. Венгеровой, О. Н. Чуминой, Н. П. Карабчевским, Н. А. Котляревским, С. М. Зарудным, С. А. Андриевским, В. О. Трахтенбергом, Н. Д. Маминым-Сибиряком, А. Ф. Кони, Вас. И. Немировичем-Данченко, Е. Н. Чириковым, издателем журнала «Жизнь» В. А. Поссе, издателем газеты «Россия» Г. П. Сазоновым, художниками Н. Н. Ге, Е. С. Зарудной-Кавос, доктором С. С. Боткиным, актерами В. Ф. Комиссаржевской, М. Г. Савиной, Н. Ф. Сазоновым, К. В. Бравичем, Л. Б. Яворской, В. В. Котляревской и другими.

Автор-составитель летописи И. Виноградская



ПОСТАВЛЕНО СТАНИСЛАВСКИМ

Начался новый сезон в театрах Москвы. Вместо того чтобы ждать премьер, наши корреспонденты побывали на старых спектаклях. В августе—сентябре они увидели в Художественном театре 622-е представление «Г О Р Я Ч Е Г О С Е Р Д Ц А», 1455-й спектакль «Н А Д Н Е», 1722-ю «С И Н Ю Ю П Т И Ц У». В Музыкальном театре им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко в 1286-й раз шла опера «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН», в 500-й раз — «СЕВИЛЬСКИЙ ЦИРЮЛЬНИК» и в 187-й — «Ч И О - Ч И О - С А Н».

Это — постановки К. С. Станиславского, не сходящие со сцены много лет.

«На дне»

Этот спектакль установил и сохранил мировой рекорд долголетия. Шестьдесят лет идет он на одной сцене, в одной постановке, с одними декорациями. Если мы посмотрим старые фотографии «На дне» — из той серии, что была выпущена в начале 900-х годов, то увидим, что Анна точно так же умирает на кровати у печки, а Лука так же метет пол вроде бы той же метлой, и Клещ сидит, перебирая инструменты, у того же верстачка, и Барон так же изящно опирается спиной о пожарную лестницу, засунув белые и грязные руки в карманы брюк, которые сде-

лались действительно «невыразимыми»... Те же нары с наваленным тряпьем, печка в углу, керосиновая лампа подвешена к балкам, напоминающим виселицу... Сколько раз спектакль «чистился» и возобновлялся, сколько раз входили в него новые исполнители новых поколений театров. И, вероятно, при всей его кажущейся сохранности, все в нем изменилось, нет ни одной мелочи, прослужившей все 60 лет, хотя каждая новая деталь делалась так, чтобы отличить ее от старых образцов: было нельзя; обветшавшая уже до настоящих дыр одежда босяка заменялась новой, с прорехами и заплатами на тех же местах; каждый новый исполнитель, входя в спектакль, получал роль из рук актеров, которые помнили премьеру, молодого Горького, Чехова в ложе, триумфы заграничных гастролей 900-х и 20-х годов. В Орлов начал играть в спектакле еще при Станиславском, И. Раевский и

С. Блинниковой, а мы вошли в спение кот...
Может бы спектакля и жизнеспособна отделство и сохрмузейный вани — «Нлем-музеелоты и волн...
Страшно и разреклапустышка, ртеля или совом не имендавно не вкотором мнне десятый, в зрительном» в день кажется уют...
Пятнадцатдержалось — И никто не не вызывали но и в концогда-то Худнорму жизни...
А задержа сказал перед именно сегодсвоения театр чении горьков нил о встреч...
Мягко шел Симовская н нарах Сатинковая Анна — ния Костыле батошкой, с х Пилавская, на шерстяных пл дымит папир Блинников, ак картузный тов равнодушная, со спектаклям ваает так, что, актерами. Мезеры, актеры у кого чувства. спектакля не нация рожда ко, потому что...
Потому-то о спектаклю зри нем и школьн ственном теат «рекомендател явно не знающ речь Маркова подозревавшие трагизма, злое веселья воспри тонко. Мертвая Орлов подходи

С. Блинников играли с Москвиным и Книппер-Чеховой, а молодые — П. Чернов, Г. Калиновская — вошли в спектакль к Блинникову и Орлову, исполнение которых уже сделалось классическим...

Может быть, в этой постепенности изменений спектакля и заключается секрет его жизненности и жизнеспособности; непрерывность его жизни и замена отдельных элементов обусловили его единство и сохранили его одновременно как спектакль музейный (ничего нет обидного в этом наименовании — «На дне» заслужило право быть спектаклем-музеем) и как спектакль, полный живой теплоты и волнения.

Страшно смотреть новый спектакль, захваленный и разрекламированный, и убеждаться, что это — пустышка, расхваленная по невзыскательности зрителя или соображениям, ничего общего с искусством не имеющим. Но еще страшнее идти на очень давно не виденный прославленный спектакль, в котором многие роли играет не третий, даже не десятый, а уже двадцатый состав, и очутиться в зрительном зале, который был таким «модерном» в день премьеры этого спектакля, а сегодня кажется уютно-старомодным.

...Пятнадцатого сентября начало спектакля задержалось — совсем немного, на несколько минут. И никто не врывается в зал после третьего звонка, не вызывали актеров не только среди действия, но и в конце актов — эти «новшества», введенные когда-то Художественным театром, давно вошли в норму жизни всех театров...

А задержалось начало потому, что П. Марков сказал перед занавесом несколько слов о том, что именно сегодня исполняется 30 лет со дня присвоения театру имени Горького, напомнил о значении горьковской драматургии для театра и вспомнил о встречах с ним.

Мягко шелестя, раздвинулся занавес с чайкой. Симовская ночлежка. Люди в тряпье. Спит на нарах Сатин — Ершов. Задыхается от кашля восковая Анна — Тихомирова. Нудно гнусавит поучения Костылев — Раевский. Входит Лука — Грибов с батошкой, с жестяным чайником у пояса. Настька — Пилявская, накинув на тощие плечи два драных шерстяных платка, сшитых в один, менее драный, дымит папирской и хрипло ругается. Бубнов — Блинников, аккуратно развесив нитки, кропает свой картузный товар, и каждая реплика его — весомая, равнодушная, округлая — подарок зрителю... Часто со спектаклями, несравненно менее старыми, бывает так, что, пройдя год-два, они «забалтываются» актерами. Механически повторяя интонации премьеры, актеры уже не вкладывают в них ровно никакого чувства. Здесь — наоборот. Речевая партитура спектакля не только сохранена, но каждая интонация рождается актером естественно и легко, потому что наполнена живым чувством.

Потому-то от действия к действию «поддается» спектаклю зрительный зал, довольно случайный: в нем и школьники лет 16—17 («На дне» в Художественном театре — вроде книг, внесенных в список «рекомендательного чтения»), и командировочные, явно не знающие истории спектакля и, если бы не речь Маркова да не аннотация в программке, и не подозревавшие бы его славы. Сложнейший сплав трагизма, злости, самопожертвования, отчаяния, веселья воспринимается этим зрителем чутко и тонко. Мертвая тишина стоит в зале, когда Актер — Орлов подходит к рампе и, красиво откинув голо-

ву, поднимает руку величественным жестом провинциального трагика, а потом глаза его становятся пустыми и растерянными — забыл («забыл», — вместе с ним охает зал); когда Бубнов смачно и равнодушно рассказывает о любовнике жены, когда Барон и Настька озлобленно и жалко кричат друг на друга.

Не стоит здесь перечислять всех исполнителей, чтобы «отметить» их, потому что все они живут в своих ролях, перевоплощаясь в них, принимая «предлагаемые обстоятельства», данные их предшественникам 60 лет тому назад.

Хочется остановиться лишь на двух актерах — на Грибове, давно уже играющем Луку, и на Чернове — Пепле.

Хочется сделать это потому, что именно у них яснее всего проступает то, чем живет спектакль 60 лет.

Грибов удивительно легко освоил все мизансцены, весь рисунок, когда-то найденный для Москвина, и живет в нем просто и свободно, словно спектакль построен исключительно для него. И живет он в спектакле с редкой простотой, до того естественно, что вообще словно случайно забрел на сцену, а между тем это — «случайность» лучших русских актеров, каждое слово которых — свободно и весомо. И в этом старом рисунке отчетлива, хотя и не навязчива, своя трактовка Луки, отличная от москвинской, более близкая к Тарханову, но все же — грибовская. Он не играет впрямую известную горьковскую характеристику Луки, отличную от того, что написано самим Горьким в роли, он играет образ, написанный драматургом в 1902 году. Он не разоблачает Луку, — но есть в нем равнодушие старого человека, знающего, что помочь людям нельзя и нечем; профессиональная скороговорочка окрашивает вдрог ласковые слова, и кажется, что слова эти уже произносились им, может быть, надоели уже ему. И уходит его Лука — ловко, воровато, так же не впервой уходя от таких сцен, переворачивающих души и судьбы других людей.

Такой же с о й — Васька Пепел у Чернова. Когда-то его играл Леонидов — «темным», одержимым своей любовью и знающим, что не будет ему счастья. Васька Чернова — невысокий, ладный, опрятный парень, одновременно напоминающий и хорошего мастерового и молодого домовитого крестьянина. Он сдержан и прост, но сдержанность эта освещена каким-то внутренним светом; он часто и застенчиво улыбается, он явно смущается, даже стыдится откровенного прихода Василисы. Главное у его Васьки — любовь к Наташе, ощущение «чистоты жизни», которое проснулось у него, вора и сына вора. Это проходит через всю роль, и тем страшнее «слово» третьего акта, торопливое убийство Костылева, отчаянные глаза Васьки, которого прокликает Наташа.

Впервые, пожалуй, эта роль сделалась «светлой», впервые с такой силой раскрылось в ней достоинство человека и право его на счастье. Этот трудный оптимизм удивительно звучит у Чернова, делает его исполнение современным. И потому, что исполнители находят свое в старых ролях, потому, что человечность горьковской пьесы жива для них, — живет сегодня 60-летний спектакль, волнующий и радуя людей 60-х годов.

Е. Полякова

«Синяя птица»

Давным-давно, «до войны», вас впервые повели в театр. В день рождения вам подарили Художественный театр и «Синюю птицу». Потом годы все спутали в один клубок смутных, счастливых, «довоенных» воспоминаний: дети с большой клеткой в руках — и апельсины, которые покупали в антракте; летающие в темноте призраки — и теплая мягкость ковра под ногами; дворец Ночи, чайка на занавесе — и магазин детской книги в подвальчике на улице Горького, туда зашли по дороге домой и закупили книжек...

Это была та наша «Синяя птица», которая исчезла с войной и потом уже не возвращалась. (В спектакле есть моменты, которым в детстве, наверно, улыбаются, а потом они прямо ударяют в сердце: «Ты не поймал ту, которая может жить при дневном свете!» — плачет Митиль, увидев, что птицы в клетке умерли. И вдруг спрашивает: «А может быть, синей птицы совсем нет?»)

Теперь я иду в Художественный театр на «Синюю птицу» с семилетним сыном.

— Это у нее переливается на голове — что?

— Драгоценные камни.

— Или просто обесанные стекла?

— Драгоценные камни.

Он задал мне еще не один такой вопрос. Мы сражались долго и упорно. Иногда казалось, что вся поэзия театра, и Метерлинк, и Станиславский — все беспомощно перед напором этой трезвости. Но, видимо, это было не так. Просто изменилось время, и дети стали немного другие. Я хотела, чтобы он по-моему понял «Синюю птицу», а он шел к ней по-своему, какими-то неведомыми мне путями. Он рассмотрел все вещественное — и драгоценные камни, и клетку, и кинжал за поясом у Хлеба, сделал какие-то свои выводы и замолчал. Только в сцене «Прощания» он опять открыл рот и сказал:

— Мама, мне хочется плакать.

Мы больше не сражались. Мы думали и чувствовали вместе.

Как хорошо, что в Художественном театре идет «Синяя птица»! И можно прийти сюда, открыть дверь с тяжелым медным кольцом, пропустить впереди себя вот такого маленького материалиста и знать, что тут он получит свою долю поэзии и не будет обманут.

Если вам прискутит театр в том виде, в каком он сейчас существует, если профессиональные споры о положительном и отрицательном, о конфликтах и бесконфликтности заслонят ту радость, которую вам когда-то театр доставлял, — пойдите на «Синюю птицу». Пойдите обязательно, иначе может показаться, что поэзия, волшебного, в театре нет вообще, как в городе может показаться, что вообще нет ни лесов, ни полей, ни росы.

Спектакль идет теперь только по воскресеньям, на утренниках — не обращайтесь внимания, это ничего не значит. То, что «Синюю птицу» играют только для детей, — не более, как вечное заблуждение взрослых, которые, будучи не в силах поднаться до ребенка, стараются отделить его мир от своего мира. Станиславский ставил «Синюю птицу»

и для детей и для взрослых. Он поставил ее с «чистотой фантазии десятилетнего ребенка» и философской глубиной человека, подводящего итоги жизни. Поэтому, вероятно, чем старше становишься, чем больше склоняешься к философскому осмыслению окружающего, тем больше открывается в «Синей птице».

Мать задует лампу, и в темноте еле видны будут две кровати, потом лампа вдруг оторвется от стола и неверными движениями полетит вверх, к потолку, Тильтиль подымет голову с подушки и спросит: «Митиль, ты спишь?» Потом большие белые тарелки покинут свою полку и затанцуют в воздухе. Мальчик и девочка влезут на стол и, стоя на коленях, будут рассматривать елку в богатом доме напротив (о, этот вечный праздничный «дом напротив!»), а оттуда будет доноситься удивительная музыка, веселая-развеселая и грустная-прегрустная.

Не обращайтесь внимания на гул, все время стоящий в зале, на шуршание конфетных бумажек и звук беспрерывно роняемых номерков. Спектакль смотрят дети, и они получают от него свое — вместе с конфетами и апельсинами. А вы — берите свое, тут многое можно взять.

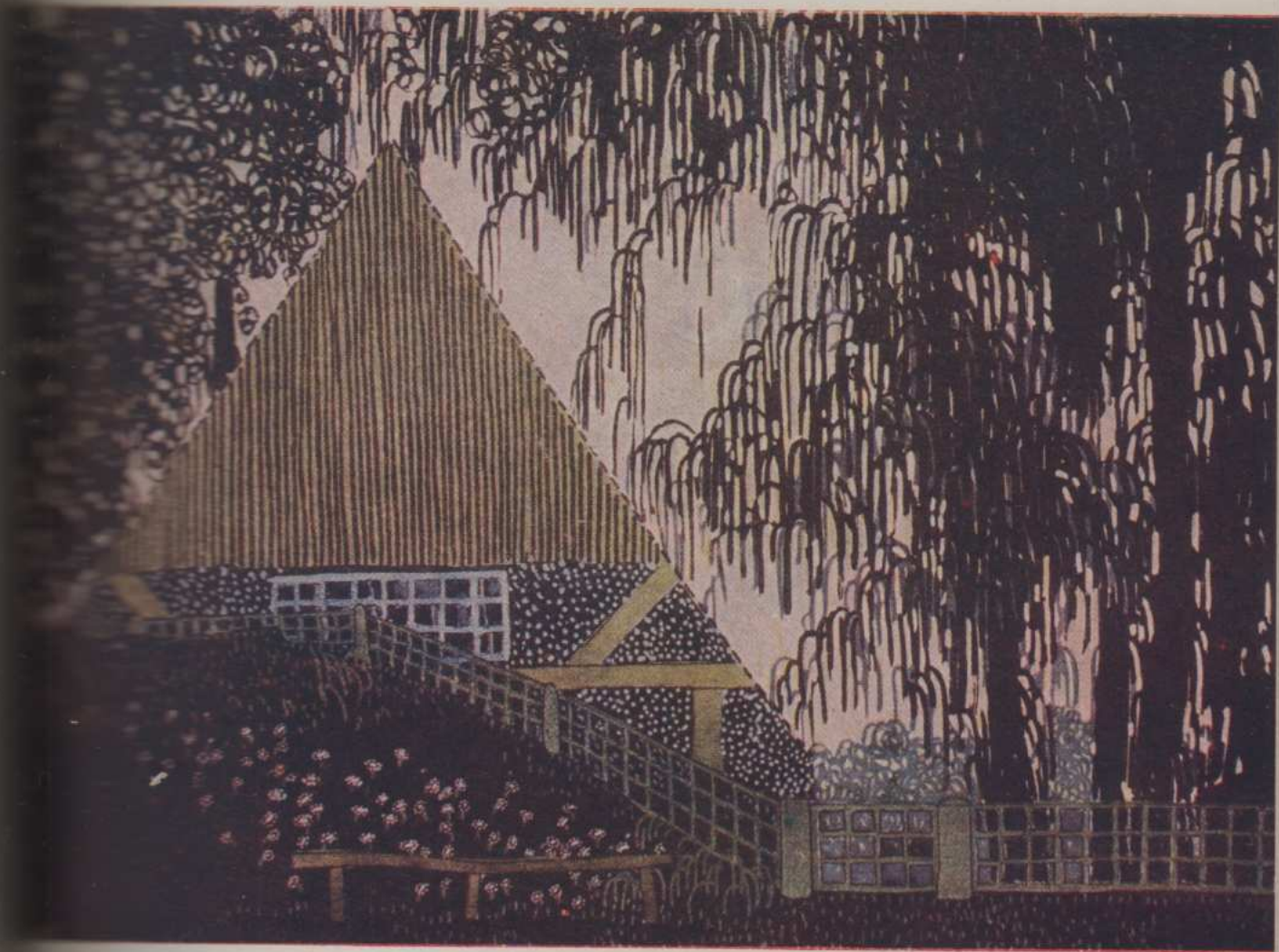
«А чем больна ваша внучка?» — Дети в зале стихают, им интересно знать, чем больна соседкина внучка. «Наверное, никто не знает. Ей захотелось счастья». — По залу проносится легкий шум, трудно сказать с уверенностью, о чем думают в эту минуту дети, а вы — думаете свое.

«А бабушка и бабушка у вас есть?» — спрашивает фея. «Есть, бабушка и бабушка у нас умерли». — «А братья и сестры?» — «Два маленьких брата и четыре маленьких сестрицы, они у нас тоже умерли...» Тильтиль и Митиль отвечают весело, одеваясь в это время в дорожку. Дети в зале смеются. Вы, может быть, тоже улыбаетесь, но, конечно, думаете при этом свое. А потом вступает в свои права поэзия: Тильтиль открывает главную дверь, за ней сад, в нем летают синие птицы, много-много синих птиц, и, наконец, идет торжественное шествие, над которым возвышается огромная клетка с пойманным счастьем. Звучит музыка, от которой вам опять хочется и плакать и смеяться, потому что Тильтиль не знает, а вы знаете, что настоящую синюю птицу не поймали, не заметили ее в лунном луче...

В этом спектакле многое непонятно, как сделано. Непонятно, на каких инструментах играет музыка и откуда вообще она звучит, непонятно, откуда такой призрачный свет в стране воспоминаний и почему сжимается что-то в горле, когда из-за длинного стола высовываются шесть детских макушек. Словом, непонятно, каким образом Станиславский из театра изгнал «театр», то есть бутафорию, кричащие краски и те средства театрального обмана, без которых мы до сих пор не представляем себе сказочного спектакля.

О постановочной режиссуре этого спектакля можно написать книгу — но средства ее крайне просты. Можно изучить всю закулисную технику этого спектакля — она окажется почти примитивной. Наша сегодняшняя техника куда могущественнее и современнее, — но это, пожалуй, единственная область театра, в которой мы обогнали Станиславского.

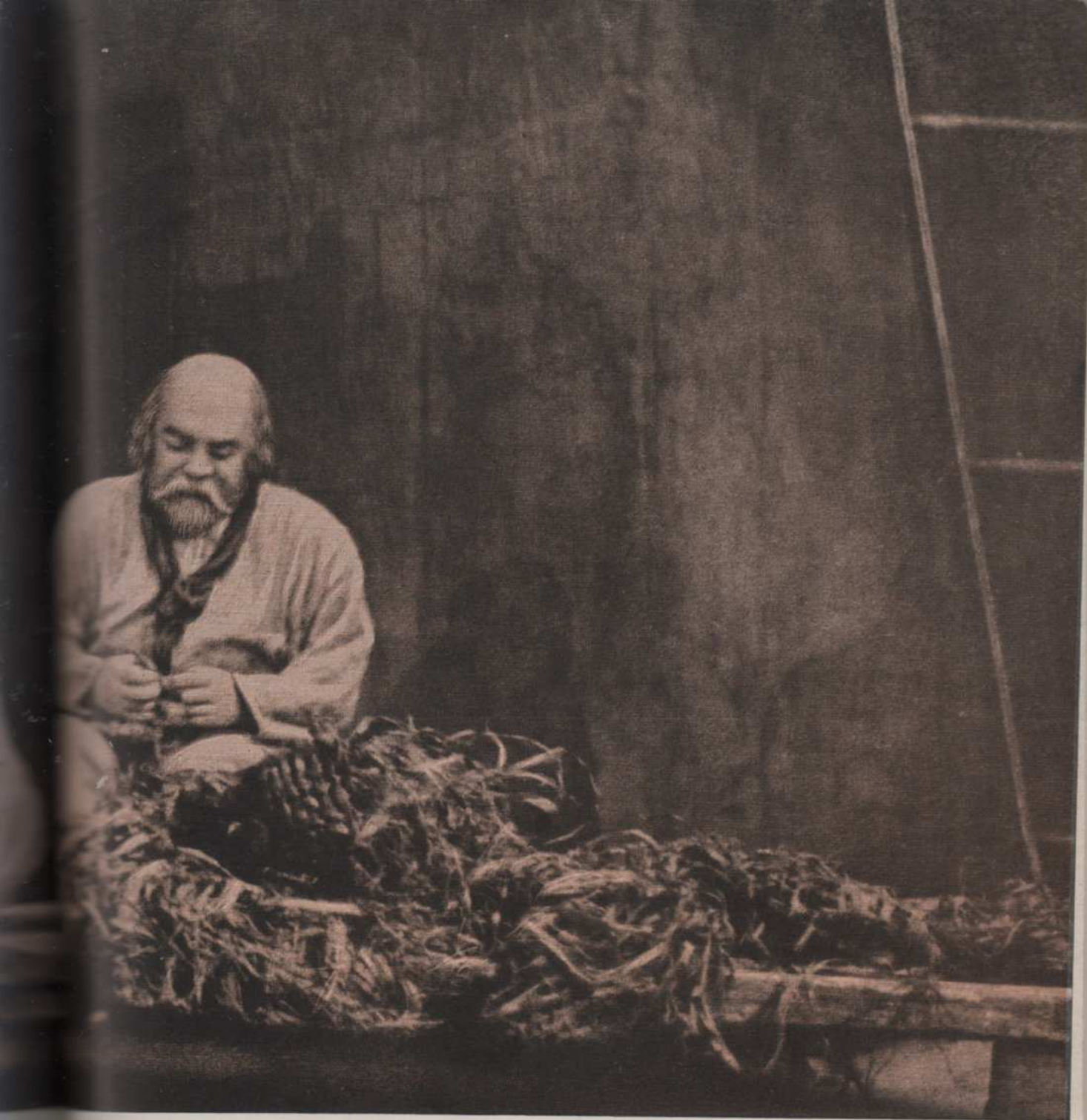
Если же надо ответить на вопрос: как идет «Синяя птица» сегодня, в юбилейный для Станислава-



Эскиз декорации художника В. Егорова к спектаклю «Синяя птица»



Сцена из сп



из спектакля «На дне». Васька Пепел — П. Чернов, Наташа — Г. Калиновская,
Лука — А. Грибов

Фото И. Александрова



Эскиз декорации художника Н. Крымова к спектаклю «Горячее сердце»

ского год
Ее восста
И если в
настоящем

«Го

Воз
то
но
ло

Может вед
повторится,
годня не

Казалось
не измени
век — меня

соте, и др
Обо всем

идет о ст
полотен, с

одни и те
В мхатовски

такль пост
М. Тарханов

вым), нет
Хмелева, ни

третьего ме
с чайной п

И все же
со старым,

сцены суть
нужно смот

мешая само
книжной пр

Вряд ли
лучше преж

понять, что
1926 года на

он «академи
родным, но

Иными сл
це» в свете
Спектакль

залось бы, т
щенных сол

по земле с
на поэтическ

русской при
не открытие

ющих друг д
во власти у
выплывающе

Вот уж ни
«иллюзорным

ского год,—пожалуйста. Она идет замечательно. Ее восстановили, обновили и играют с любовью. И если вы давно не видели ее и соскучились по настоящему театру — пойдите на «Синюю птицу»!

Н. Крымова

«Горячее сердце»

Возьмите с полки старую книгу. Ту, с которой лет десять-пятнадцать назад трудно было расстаться. Пойдите, как бывало, перед любимой картиной в музей. Может ведь случиться, что прежняя радость не повторится, и то, что когда-то было дорогим, сегодня не вызовет волнения?

Казалось бы, те же образы, те же краски, ничто не изменилось. Но идет время, меняется человек — меняются его вкусы, представления о красоте, и другое сейчас ближе его душе.

Обо всем этом забывают почему-то, когда речь идет о старом спектакле. Правда, в отличие от полотен, с которых сто и двести лет смотрят все одни и те же глаза, в спектакле многое меняется. В мхатовском «Горячем сердце», например (спектакль поставлен К. Станиславским, режиссеры М. Тарханов и И. Судаков; возобновлен В. Орловым), нет уже ни Москвина, ни Тарханова, ни Хмелева, ни Добронравова, и все роли вплоть до третьего мещанина и девушки, выносящей поднос с чайной посудой, играют другие актеры.

И все же не в сличении Градобоевых — нового со старым, не в описании чуть нарушенной мизансцены суть дела. Спектакль, которому много лет, нужно смотреть с доверием, как бы впервые, не мешая самому себе путешествием в прошлое и книжной премудростью.

Вряд ли так уж важно установить, хуже или лучше прежнего новый состав. Важнее другое — понять, что же представляет собой спектакль 1926 года на фоне искусства 1962 года. Не стал ли он «академическим изданием», солидным, благородным, но безнадежно устаревшим?

Иными словами, чем окажется «Горячее сердце» в свете сегодняшних театральных идей?

Спектакль заставляет вспоминать о самых, казалось бы, посторонних вещах — о деревьях, освещенных солнцем, о раннем утреннем часе, когда по земле стелется туман. Спектакль настраивает на поэтический лад, и ты оказываешься во власти русской природы, — это неожиданно, это чуть ли не открытие в сравнении с целым рядом повторяющихся друг друга современных спектаклей, где мы во власти условного приема, черного задника и выплывающей из темноты площадки.

Вот уж никак не назовешь «натуралистическим», «иллюзорным» оформление «Горячего сердца»!

Так и кажется, что К. Станиславский и художник Н. Крымов, думая об этом спектакле, зачитывались дневниками А. Н. Островского. Наверное, поэтому, читая у Островского о кудрявой рощице: «Солнце при закате забралось в нее как-то чудно, с корня, и наделало много чудес», — вспоминаешь тот самый лес, что встал стеной, в несколько ярусов, вокруг дачи Хлынова. Розовую террасу с безобразными носатыми львами окружили плотно деревья. Солнце, забравшись в самую их гущу, «наделало много чудес» — оно высветило маковки берез, и лес стал веселым, смеющимся, хохочущим от этих солнечных пятен. И это уже образ. И дуб в три обхвата, что вымахал посередине двора у Курослепова, — тоже образ. Поэтому-то декорации «Горячего сердца» кажутся и новее и современнее иных сегодняшних — чисто внешних, не подсказанных пьесой, лишенных поэзии и образности. Мы уже не говорим о том, как просто — и при этом живописны, остроумны — мизансцены спектакля. Актерам они помогают раскрыть человеческие взаимоотношения, зрителям — почувствовать Островского и Станиславского. В последнее время искусству мизансцены грозят две крайности: театральная парадность — и смазанность, случайность, блеклость, как на летних любительских снимках...

О «реалистическом гротеске», о типических чертах в изображении Хлынова, Градобоева и Курослепова сказано немало за 36 лет жизни «Горячего сердца». Спектакль не стал с годами добрее, в нем и сегодня много злости, перца, смеха. Это — то общее, что роднит новых исполнителей — А. Грибова и М. Яншина — с И. Москвиным и М. Тархановым. Различие — в индивидуальности сегодняшних Хлынова и Градобоева, в психологическом складе характера. Хромой мямля-городничий обижается чуть ли не до слез, и эта его подчеркнутая ранимость великолепна в соседстве с жестокостью и цинизмом. А Хлынову даже в разгар веселья скучно — он и умнее, и трезвее, чем кажется. Самое страшное в нем — всепоглощающее равнодушие к людям, к деньгам, к самому себе. Его молодцы в розовых кафтанах, стриженные под горшок, веселятся куда искреннее, чем хозяин. Он же больше шумит и мечется, напуганный страшной пустотой внутри себя, и пробует все средства подряд — помогут ли от тоски?

В отдельные моменты кажется, что актер фантазирует тут же, на сцене, его игра — это почти импровизация, так непосредственно, легко, «вдруг» рождаются все новые и новые чудачества Хлынова. Но общий замысел роли, принадлежащий Станиславскому и Москвину, сохранился.

А. Грибов не повторяет И. Москвина, М. Яншин не копирует М. Тарханова, поэтому так интересно все, что принесли они в спектакль. Слово «дублер» хочется употребить только однажды — в связи с новой исполнительницей роли Матрены. О. Лабзина, играя жену Курослепова, пробует «дословно» повторить Ф. Шевченко в этой роли и копирует ее внешне, без той внутренней грации, которая была у семипудовой, шелестящей шелком оборок, порхающей, как бабочка, ревушей в три ручья, кустодиевской Матрены. Теперь же эта нарумяненная купчиха, как, впрочем, и Наркис — Л. Золотухин — красные пальцы в перстнях, наклеенный нос, бархатная жилетка — персонажи чисто театральные, без проблеска характера и пси-

хологии живого человека. Зато ближе и понятнее нам стали молодые герои. И не только потому, что в сценах Параша, Васи и Гаврилы сейчас больше молодости, темперамента, горячего сердца. Но прежде больше внимания уделялось самой ситуации, теперь же — характерам. В этой любовной истории сегодня волнует нас не то, что связано с бытом и нравами купеческого захолустья, а вопросы человеческой морали, сохранившие для нас свою остроту. Это жизненные принципы молодых людей, их спор о том, как жить на свете. Вместо тихой страдальницы Параша — гордая девушка со звонким голосом, вспыхивающая и от обиды и от радости; фантазерка, «придумавшая» своего героя. У Параша — Т. Ленниковой волевой характер, ей хочется повернуть жизнь по-своему, поэтому так ранит ее покорность Васи — Н. Алексеева, его готовность поддаться, приспособиться, выждать, не повышать голоса, покориться. И все-то он думает прежде о себе, а не о ней, хотя эгоизм его не напоказ. А Гаврила, будто и незаметный, и не герой, — чудак, над которым привыкли потешаться, награждается в финале не только за скромность и добродетель, но и за духовную красоту, которую нашел в нем П. Чернов. Актеру доступно тонкое психологическое искусство — и он побеждает в такой, казалось бы, невыигрышной роли.

Тому, кто помнит и любит «Горячее сердце», — можно смотреть спектакль и сегодня.

Прежняя радость повторяется.

О. Дзюбинская

Оперные спектакли

В последние два десятилетия своей жизни, с 1918 по 1938 годы, К. С. Станиславский, как известно, делил свои силы и время между драмой и оперой, причем число поставленных им в этот период оперных спектаклей превышает количество драматических постановок, выпущенных в те же годы под его руководством на сцене МХАТ.

Режиссерские создания Станиславского «Евгений Онегин», «Севильский цирюльник» и по сей день продолжают жить на сцене Музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко. С некоторыми оговорками к ним можно добавить и оперу «Чио-Чио-Сан», которая готовилась под его наблюдением в Оперно-драматической студии.

Многим соратникам Станиславского казалось, что, занимаясь музыкальным театром, он отклоняется от основной линии своей деятельности, что опера — это временное увлечение. Но Станиславский был человеком целеустремленным. Он считал, что достижения оперного и балетного искусства в обла-

сти движения, ритма, голоса, дикции могут обогатить искусство драматического актера. Он не раз говорил, что если современной опере недостает сценической культуры, то драме не хватает музыкальности и искал путей сближения этих двух видов искусства. В синтезе музыки и драмы ему виделся путь развития сценического искусства современности. Его первая оперная постановка «Евгений Онегин» была новым прочтением этого классического произведения музыкальной драматургии. Крупнейший советский музыковед и композитор Б. Асафьев утверждал, что именно Станиславскому удалось раскрыть до конца то новое, что внес Чайковский в оперное искусство, подобно тому как в свое время при постановке «Чайки» на сцене молодого Художественного театра им была «открыта» драматургия Чехова. Поэтому скромная студийная постановка «Онегина» в 1922 году приобрела значение оперной реформы. Замечательный композитор С. Прокофьев, который ставил Станиславского по масштабу и характеру творческого дарования в один ряд с Пушкиным и Чайковским, говорил, что «Онегин» Станиславского окончательно развеял миф о несценичности опер Чайковского. Музыкальная партитура композитора в этом спектакле воплотилась в партитуру действий и переживаний.

Ученики Станиславского — режиссеры М. Мельцер и М. Гольдина, одни из первых исполнители Татьяны и Ольги — бережно сохранили постановку до наших дней. Нельзя, конечно, думать, что теперешний спектакль в точности повторяет то, что было сорок лет тому назад. За столь большой срок сменилось несколько поколений исполнителей и зрителей, изменились взгляды на жизнь, художественные вкусы. Спектакль, созданный на основе органических законов творчества, постоянно видоизменяется, и нельзя превратить его в музейную реликвию. Он уже не поражает нас теперь сценическим новаторством, как это было в начале 20-х годов, — теперь это привычные для нашего времени приемы оперной режиссуры. Сегодняшние молодые исполнители, среди которых немало талантливых артистов и певцов, к сожалению, не столь трепетно и самозабвенно отдаются во власть страстей своих героев, как это было в первые студийные годы, но спектакль и в наши дни не утерял своего обаяния и заразительности. Режиссерское мастерство Станиславского по-прежнему восхищает нас в этой постановке. Оно проявляется в замечательных, жизненных мизансценах (например, в сцене ларинского бала), в трактовке отдельных образов и всего произведения. Нас не перестает волновать в этом спектакле судьба его героев, тонко разработанная логика борьбы любви и долга в душе Татьяны, раскрывающая ее нравственную красоту.

«Севильский цирюльник» был поставлен десятью годами позже «Онегина», в 1933 году. Сложилась прочная традиция сценического воплощения этой прославленной оперы. Она ставилась обычно в плане развлекательного представления, в духе «комедии масок». За сто с лишним лет своей жизни опера обросла множеством грубоватых актерских трюков, условностей и вокальных штампов, которые, по мнению Станиславского, шли вразрез с тонким юмором вольнолюбивой комедии Бомарше, легкостью и изяществом музыки Россини. Станиславский вдохнул новую жизнь в эту классическую буффонную оперу, которая уже порядком

поизносилась
стрил борьбу
достного со
ющим. В его
нужденность
точным расче
боткой каждо
стигалось пол
музыкой. В о
на сценическу
го круга по
му развитию
были решени
лявшим преж
цессы Туранд
что совпада
ющей, по мн
сунок пером.

Восстановлен
ский цирюль
М. Гольдина
ния Онегина»,
становки 1933
зодов второго
пения, где Ро
фом в присут
Базиллио, — эт
лю. В иных сл
графа в перв
нической ситу
кам. Досадно,
оформления
изобразительн
сделана уступ
коративного
нию недостает
го темпераме
нилось, или, з

поизносилась на сценических подмостках. Он обострил борьбу двух начал в комедии: молодого, радостного со старым, консервативным и отживающим. В его постановке импровизационная непринужденность игры актеров-певцов сочеталась с точным расчетом, с виртуозной ритмической обработкой каждой мизансцены, в результате чего достигалось полное слияние сценического действия с музыкой. В оформлении спектакля он смело пошел на сценическую условность. Вращение сценического круга по ходу действия помогало стремительному развитию событий пьесы. Декорации и костюмы были решены художником И. Нивинским (оформлявшим прежде вахтанговскую постановку «Принцессы Турандот») в строгой графической манере, что совпадало с характером музыки, напоминающей, по мнению Станиславского, отточенный рисунок пером.

Восстановленный недавно спектакль «Севильский цирюльник» (режиссеры М. Мельтцер, М. Гольдина и Н. Панчехин), в отличие от «Евгения Онегина», во многих деталях отступает от постановки 1933 года. В разработке некоторых эпизодов второго и третьего актов, например в уроке пения, где Розина кокетничает с переодетым графом в присутствии опекуна, в сцене мистификации Базиллио,— эти отступления идут на пользу спектаклю. В иных случаях, например в эпизоде серенады графа в первом акте,— они снижают остроту сценической ситуации, приводят к ритмическим затяжкам. Досадно, что в новом варианте сценического оформления утрачена своеобразная, лаконичная изобразительная манера художника Нивинского и сделана уступка в сторону общетеатрального декоративного шаблона. Оркестровому сопровождению недостает сейчас, по нашему мнению, нужного темперамента и блеска. Но в спектакле сохранилось, или, вернее, возродилось главное: в нем

осуществляется активная борьба за достижение заветной цели, в нем много искренности и юного задора. И это идет от Станиславского.

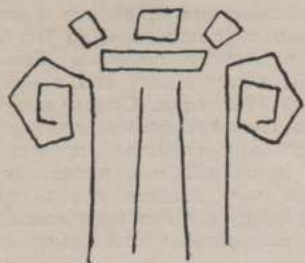
Некоторые его режиссерские принципы и находки продолжают жить и в спектакле «Чио-Чио-Сан», который, впрочем, подвергся слишком большой трансформации, чтобы сопоставлять его сейчас со студийной постановкой 1938 года. Оперная музыка Пуччини была близка Станиславскому своей действенностью, сценичностью и глубоким проникновением во внутренний, душевный мир человека. Метод ее воплощения в игре актеров в этой опере отличался от всех предыдущих его постановок, что приводило к особой выразительности сценического исполнения.

Конечно, Станиславский никогда не считал, что его режиссерские создания должны оставаться неприкосновенными. Напротив, он и сам постоянно вносил исправления в ранее сделанную работу и призывал к этому же учеников. Традиция Станиславского требует не консервации достижений прошлого, а их развития и совершенствования. Поэтому нельзя возражать против того, что его старые постановки претерпевают изменения, лишь бы эти изменения не упрощали его замысла, не огрубляли бы и не выхолащивали его тонкого и вдохновенного искусства.

При таком творческом подходе к режиссерским работам Станиславского, многие из них могли бы быть восстановлены театром, носящим его имя, и показаны новым поколениям зрителей. Ведь не только «Евгений Онегин» и «Севильский цирюльник», но и «Царская невеста», и «Борис Годунов», и «Кармен», и другие оперные постановки Станиславского были выдающимися достижениями советского музыкального театра, важнейшими вехами на пути его развития.

Г. Кристи





МЕМУАРНЫЕ ЭКЦЕССЫ

ПАРОДИЯ

Мемуарное дело у нас развивается. Вспоминают прошлое все, кто может, и даже некоторая часть тех, кто не может... Короче — и те, коим вспоминать, в сущности, нечего...

В связи со столетием со дня рождения К. С. Станиславского значительный отряд воспоминателей обнародовал свои впечатления о личных встречах с великим режиссером. Но и те, которые не могут, тут как тут. Ниже мы показываем, как это делается: как надо вспоминать, когда нечего вспоминать...

Цитируемой нами книги вы не найдете на прилавках и в библиотеках. Но несколько подобных ей томов (или статей) существует на деле. А называется сей труд вот так:

КАК Я НЕ ВСТРЕТИЛСЯ С К. С. СТАНИСЛАВСКИМ

ВОСПОМИНАНИЯ А. К. ПЕРЕРУБОВА-ПОПОЛАМСКОГО

ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА: Автоном Кронидович Перерубов-Пополамский — довольно известный в свое время провинциальный артист на ампула резонера и благородного отца — служил в 1874—1918 годах в театрах таких городов, как Сызрань, Кинель, Елабуга, Чухлома, Бобруйск, Ейск, Крыжополь, Агрыз и др. Он пользовался успехом, что можно заключить из обозрения семи мельхиоровых подстаканников, поднесенных ему публикой, которые сохранились у нашего артиста и по сей день. По-видимому, Автоном Кронидович полагал своею коронной ролью образ купца Абдулина, появляющегося в 4-м акте «Ревизора». Сохранились и фотографии артиста в гриме и поддевке Абдулина с корзиной снеди в руках (подношение Хлестакову).

Для читателей, несомненно, представит интерес запись характерного эпизода из жизни А. К. Перерубова-Пополамского о том, как жизненные пути автора этих воспоминаний и гениального основателя Художественного театра разошлись столь решительно и столь молниеносно. Запись сделана и обработана сотрудником межрайонной газеты нашей области «Борона» Фр. Чепелевецким.

...Сезон 1905/06 года я служил в г. Жиздре в антрепризе некоего П. П. Густопсоева. Это был культурный по тем временам антрепренер, к сожалению, удравший из Жиздры в начале великого поста, поскольку сборы были весь сезон слабые и Густопсоеву нечем было рассчитываться с артистами. Между прочим, состав труппы был превосходный. Достаточно сказать, что в театре работали такие актеры, как я, моя жена¹, П. Е. Курсиво-Лягайский, С. Т. Пуляга, Н. К. Неблюйская, А. А. Дерибаскер, Ж. З. Изушкевич, Р. П. Говядина, Т. Ф. Гонобоблев и другие.

Сперва мы с женою пытались устроиться поблизости — в город Бежицу, где городской театр был арендован видной в те годы предпринимательницей А. Ф. Моргуновой-Сморгуновой. Играли у нее такие

¹ Насколько удалось установить, в том сезоне супругой мемуариста являлась видная провинциальная инженерка Э. Дз. Поплези-Мудрицкая. Во всяком случае, при открытии городского театра в Жиздре в сентябре 1905 г. именно она избилась в порядке супружеской ревности некую певичку из местного шантана Катю Гусько. (Здесь и далее — примечания обработчика рукописи.)

актеры, как
ренчук,
У. С. Умал
рявый-Рича
(то есть —
очень креп
жище...

Делать в
гардероба,
в посредни
уже таких
дадым,
Ж. А. По
нов-Бийский
Ал. Ар. Бес

Начались
ния в трав
Тверской —
Если расск
кушания и
поверит. Р
рожки с м
пейка пара
вроде битк
каждый де
когда его з
более что
ся актеры
А. А. Парф
П. Н. Б
К. П. Соба
Ф. Ф. Зинг
и другие...

Но — уви
вождение, д
И вот одна
жаловался
Бонч-Дрызг
контрактов.

— А поче
ственном те

— Ты что
друга отоз

— Нискол
раз. В тебе
кость... этак
Полония, м

Я скромно
хор не отст
лись, что н
Фальцфейна

¹ А тут уж
свидетельств
о Ц. Р. Шен
кокет и мер

² На сей р
супруге ме
склонен счита
сочетался бр
видной коми
начала наше
искренности

актеры, как Н. А. Ниткина, Б. А. Стукчич, Н. К. Куренчук, А. С. Бульбулиев, Т. П. Заварзев, У. С. Умалишенко, З. Ф. Хохлушкина, К. П. Кучерявый-Ричард, С. П. Мокрозадов и другие. Наши (то есть — мое и жены) амплуа были представлены очень крепко, и нам не удалось закрепиться в Берже...

Делать нечего. Кое-как, продавши часть нашего гардероба, мы с женою¹ добрались до Москвы, где в посредническом агентстве Рассохиной мы застали уже таких актеров, как Н. Н. Сиволдаев, К. Ф. Бардадым, Ю. Ю. Перческу, Ф. Ф. Малахольная, Ж. А. Поросенок-Гай, С. С. Амбарьянц, У. Ф. Иванов-Бийский, Д. Д. Гнедич-Подседельников, Ал. Ар. Бесперебойная и другие.

Начались встречи с друзьями, бесконечные хождения в трактир на углу Георгиевского переулка и Тверской — в двух шагах от Рассохиного бюро. Если рассказать о том, какие тогда цены были на кушанья и напитки в том трактире, — молодежь не поверит. Рюмка водки — 3 копейки. Жареные пирожки с многообразной начинкой (горячие) — копейка пара. Гуляш или там другое дежурное блюдо вроде битков — 4 копейки и т. д. Естественно, мы каждый день уходили домой из трактира, только когда его закрывали, то есть в три часа ночи. Тем более что приехали из провинции такие выдающиеся актеры и собутыльники, как: я, моя жена, А. А. Парфенов-Рыбак, Л. С. Гузкин-Флорентийский, П. Н. Бонч-Дрызгайлов, Ф. Р. Улюловский, К. П. Собако, З. З. Кошко, Н. Р. Мышко-Ловицкий, Ф. Ф. Зингершухер, Л. С. Пуповка, А. А. Артикуль и другие...

Но — увы! — несмотря на приятное времяпрепровождение, дела наши с женою² никак не двигались. И вот однажды, сидя все в том же трактире, я пожаловался своему закадычному приятелю Прошке Бонч-Дрызгайлову на отсутствие предложений и контрактов. Прохор сразу же сказал:

— А почему бы тебе не попробоваться в Художественном театре?

— Ты что, сдурел, да?! — на правах близкого друга отозвался я.

— Нисколько! Я, брат, тебя видел на сцене не раз. В тебе есть такая, знаешь ли, завидная мягкость... этакie полутона... Я помню, как ты играл Полония, мы все просто животики надорвали...

Я скромно отвернулся и махнул рукою. Но Прохор не отставал. И в конце концов мы договорились, что на завтра он зайдет за мной в номера Фальцфейна (тут же на Тверской — наискосок от

трактира), чтобы повести меня через дорогу в Камергерский переулок, где помещался уже и тогда Московский Художественный театр...

Я, признаться, думал, что, проспавшись, Прохор оставит свою затею или забудет. Не тут-то было! Ровно в 12 часов Бонч-Дрызгайлов разбудил меня. Я облился водою, и мы двинулись. По дороге Прошка объяснял мне все выгоды работы под руководством таких режиссеров, как К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко:

— Во-первых, останешься в белокаменной матушке-Москве. Потом — этот театр имеет успех. Значит, и тебе перепадет кое-что. Акрепишься сам, вытащишь туда же жену, это всюду так делается...

Но вот и знаменитый подъезд, украшенный врубелевскими горельефами. У меня, сказать по совести, ноги не идут. И Прохор тащит меня вверх по 10-ти ступенькам наружной лестницы в контору театра...

Однако — что это?.. Навстречу нам выносят чемоданы, корзины, баулы...

— Кого провожаете, братцы? — спрашивает Бонч-Дрызгайлов капельдинеров со знаменитой чайкой, вышитой на петлицах¹.

— А как же! — отзывается дюжий парень, с легкостью водрузивший себе на спину огромный сундук да еще в обеих руках волокающий по чмодапу, — наш театр уезжает в заграничные гастроли!

— Как?! И Станиславский едет?! — вместе спросили мы с Прошкой.

— Константин Сергеевич вчера еще уехали. Они — уже в Берлине! — пояснил дюжий молодец и повлек свой груз к фургону, стоявшему на мостовой...

Мы с Прохором переглянулись, развели руками и печально побрели все в тот же трактир...

Хочется сообщить читателю, что через 17 дней после этого эпизода я и моя жена² подписали контракт на летний сезон в Ахтырку. Как сейчас помню, антрепренер С. Ф. Слюновой дал нам хороший аванс и посулил по бенефису. В тот сезон у Слюновой служили такие артисты, как: я, моя жена, Х. Х. Елшин-Палшин, С. П. Скобяных-Москательных, У. У. Лобызайтис, Б. Я. Пружанский, Н. Н. Карусель-Кружицкий, Л. Л. Пробке, Р. Р. Лифчик, Н. А. Гребенкин, Т. А. Пеленкин, С. Р. Нетово, И. А. Ураганер, К. П. Горизонтальник, С. П. Пробочниченко, Д. Д. Пургативич, Ю. А. Звездоплюйский и другие.

А со Станиславским мне так и не пришлось больше встретиться никогда...

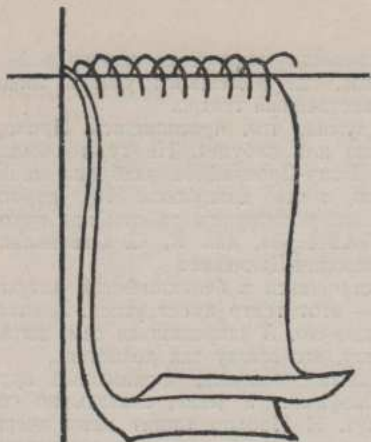
¹ А тут уже жена у мемуариста была другая. Это свидетельствуют многие. Как будто речь здесь идет о П. Р. Шевалдюк — видной провинциальной грандиозке и мерзавке с гардеробом.

² На сей раз речь идет о новой (к тому времени) супруге мемуариста. Сам Перерубов-Пополамский склонен считать, что к описываемому периоду он уже сочетался браком с Е. А. Гурништ-Ничевойской — видной комической старухой в сперточных труппах начала нашего века. У нас нет оснований не доверять искренности мемуариста в этом вопросе.

¹ Тут мемуаристу изменяет память: капельдинеры МХТ никогда не носили чайки на своих форменных тужурках.

² Может быть, читатель удивится, но на сей раз это была все та же жена, уже отмеченная нами в предпоследнем примечании: Е. А. Гурништ-Ничевойская. Она задержала... то есть состояла в браке с мемуаристом по март следующего 1907 года. Имя ее преимущества еще не удалось установить, ибо сам Перерубов-Пополамский ныне страдает провалами памяти.





В ЮБИЛЕЙНЫЕ ДНИ

ПРАЗДНИК СОВЕТСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Придавая исключительное значение предстоящему столетию со дня рождения К. С. Станиславского, Совет Министров СССР образовал Всесоюзный юбилейный комитет под председательством народного артиста СССР М. Кедрова.

Во всех союзных республиках созданы комиссии по проведению юбилея, ведется подготовка к научно-творческим конференциям, посвященным роли и значению К. С. Станиславского в развитии национальных театров.

На Украине и в Туркмении будут проведены театральные фестивали имени К. С. Станиславского.

Декада лучших спектаклей состоится в Эстонии.

Неделей театрального искусства отметит юбилей Молдавия. Смотр театров проводит Министерство культуры Узбекской ССР.

В ряде республик издаются труды К. С. Станиславского, переведенные на родной язык, книги о его жизни и творчестве, о его влиянии на развитие многонационального советского театра.

В январе 1963 года Всероссийское театральное общество совместно с Институтом истории искусств проведет двухдневную научно-творческую конференцию, посвященную столетию со дня рождения К. С. Станиславского. В программе конференции — вступительное слово М. Кедрова, доклады П. Маркова, Ю. Калашникова, выступления Г. Товстоногова, Ю. Завадского, М. Кнебель, В. Плучека, В. Аджемьяна, Э. Смилгиса, А. Алексидзе, М. Крушельницкого.

Московское управление культу-

ры совместно с ВТО начало подготовку к смотру режиссерского и актерского мастерства в театрах Москвы. Лучшие спектакли этого смотра, спектакли театров союзных республик, показанные на сцене Кремлевского театра, и постановки МХАТ, осуществленные Станиславским, войдут в программу Московского театрального фестиваля имени Станиславского, который будет проводиться в январе 1963 года.

Государственный Комитет Совета Министров СССР по радиовещанию и телевидению начал специальные передачи, посвященные К. С. Станиславскому. В программу радиопередач включены воспоминания деятелей театра, композиция по его книге «Моя жизнь в искусстве», дневникам, письмам и записным книжкам. Будут транслироваться записи спектаклей, поставленных Станиславским в МХАТ.

Большое внимание уделяется изданию трудов К. С. Станиславского и книг о нем. Издательство «Искусство» выпустило книгу «Моя жизнь в искусстве». Печатаются книги «В спорах о Станиславском» В. Прокофьева, «МХАТ в советскую эпоху» (сборник документов) и сборник высказываний советских и зарубежных театральных деятелей о Станиславском.

Всемирный Совет мира поддержал предложение Советского комитета защиты мира о всемирном праздновании столетия со дня рождения К. С. Станиславского. По сообщению Советского комитета защиты мира многие национальные комитеты будут широко отмечать юбилей Станиславского.

В ку
ну.
смотрит в
И профиль
хорошо зна
Да, это С
Но что э
кого режисс
нохроника?
Ни то и
готовящейся
ных фильмо
Станиславск
вые», облака
скале... хоче
ней мере по
будет путем
использовани
графии Ста
Станислав
чество рукоп
по досадном
осталось о
фильма, реж
миссаржевско
нику Я. Фел
тельную изоб



НА ЭКРАНЕ

Внизу шумит море. Волны скользят по песку, сползают с камней, оставляя белую пену. Наверху, на обрыве, стоит человек. Он смотрит в небо. Над ним медленно плывут облака. И профиль и весь силуэт этого человека кажется хорошо знакомым.

Да, это Станиславский.

Но что это? Артист, загримированный под великого режиссера, или кадры неизвестной донныне кинохроники?

Ни то и ни другое. Так задуман один из кадров готовящейся на Московской студии научно-популярных фильмов картины о жизни и творчестве К. С. Станиславского. Волны, бегущие по песку, — «живые», облака в небе — «живые», Станиславский на скале... хочется сказать, — «живой», — так по крайней мере покажется зрителю. А получен этот кадр будет путем сложных комбинированных съемок с использованием малоизвестной любительской фотографии Станиславского на Балтийском побережье.

Станиславский оставил после себя большое количество рукописей, заметок, книг, фотографий. Но, по досадному просчету истории, совсем почти не осталось о нем кинохроники. И постановщикам фильма, режиссеру Я. Миримову, сценаристу В. Комиссаржевскому, оператору Б. Сломянскому, художнику Я. Фельдману приходится проявлять удивительную изобретательность, чтобы в пожелтевших

бумагах, выцветших photographиях и стареющих реликвиях кабинетов и комнат не засушить образ деятельного, вечно ищущего русского гения.

Художники поставили перед собой нелегкую задачу — дать не только жизненный путь режиссера, но и показать историю формирования его системы.

Начиная свой фильм с детских лет Кости Алексеева, режиссер и сценарист уже здесь пытаются подметить пытлиное и критическое отношение ко всему, оценку окружающего мира. Этот период жизни Станиславского наиболее труден для кинематографического восстановления. Здания, фотографии, записи... почти не киноматериал. Но постановщики не хотят ограничиться иллюстрациями.

Деревенский флигель в Любимовке, увешанный праздничными флагами тех лет. Портрет внимательно смотрящего отца, матери. Сцены из домашнего спектакля. Переодетые в театральные костюмы домочадцы. Слышатся аплодисменты. Затем вечер. Шум теплого летнего сада. Наверху зажигается огонь. Керосиновая лампа на столе. Открытый дневник, мультипликационно возникающая почерком 14-летнего мальчика запись:

«В роли математика играл холодно, вяло, бездарно... и ничем не выказал свой талант. В «Чашке чаю» имел успех, публика смеялась, но не мне, а Музилу, которого я копировал даже голосом».

И начинает в фильме жить человек со своим характером, мыслями и стремлениями.

Авторам интересно проследить ход творческой мысли Станиславского. Режиссерский экземпляр «Отелло» родился в творческих муках и поисках. Монтируя портрет Станиславского с натурными съемками в Венеции, художники пытаются разобраться в сложнейших особенностях творческого акта. Чистый, без пометок, текст Шекспира. Сквозь него гондолы, каналы, замки. Одна композиция, другая, третья... Наконец одна гондола замирает, становится рисунком на полях. Постепенно текст наполняется красками и звуками жизни.

Создать дух времени в документальном историческом фильме — одна из очень трудных задач. Во многом она ложится на плечи оператора и звуко-режиссера.

Алупка. Каменные глыбы, которыми любовался Станиславский. Он много сил положил на «борьбу» с плоским театральным полом. Скалы восхищали его большим количеством «игровых площадок». И он начинает «ворочить глыбы». Свет постепенно темнеет. Скалы при лунном свете. Блики, слышится смех невидимых существ, приглушенные голоса, плечет выль и... возникают декорации «Потонувшего колокола» Гауптмана.

Постановщики привлекают хроникальный материал тех лет. Спокойные театральные декорации неожиданно сменяются демонстрациями рабочих, студентов, столкновениями с полицией. Жертвы этих столкновений. А затем красный карандаш цензуры вычеркивает в горьковских «Мещанах» фразы: «Хозяин тот, кто трудится», «Человек должен сам завоевать свои права». Идет время, творится эпоха... Художники задумали применить реставрацию

сцен из спектаклей, используя для этого многочисленные режиссерские зарисовки Станиславского. Воссозданы будут некоторые сцены из «Царя Федора Иоанновича», артисты П. Массальский и А. Баталов попытаются восстановить сцену из «Бронепоезда 14-69», а В. Топорков и Б. Ливанов — сцену игры в шашки Чичикова и Ноздрева.

Режиссер и сценарист долгою и кропотливую работу провели в архивах, и неживые фотографии начинают жить, действовать... Чехов читает «Чайку»... Слушает Немемирович-Данченко... Погрузился в свои мысли Мейерхольд. Застыли актеры... Подперев голову, слушает Станиславский... Его дневник: «...я не понимал пьесы...» Вечер. Силуэты людей. Зажигается спичка. Два папиросных огонька. Противно воет собака, квакает лягушка... Окно, дождь, каплют капли, ветер и приглушенный шопеновский вальс... «...Если бы актер мог почувствовать атмосферу этого августовского вечера... А почему это не создать?..» Занавес, но... Встревоженное лицо сестры Чехова: «Провала Чехов не переживет!..» Сцена, напряженное лицо Станиславского... Вечер. Дождь, капли, шопеновский вальс смолк. Выстрел. Тишина... Гром аплодисментов, телеграфная лента Чехову... Успех... Во всем этом нет живого человека, и он есть. Он ходит, работает, радуется, переживает, думает и творит.

Принято считать, что образ человека в театре или кино создается актером. Постановщики фильма собирают свой образ по кусочкам, по ниточкам, по случайным заметкам. Своей скрупулезной работой они стараются вдохнуть жизнь в мельчайшие детали, и страницы жизни великого русского человека оживают одна за другой.

Л. Головня

В МУЗЕЯХ

Дом-музей К. С. Станиславского, музей Художественного театра, Бахрушинский музей — сосредоточие материалов о великом реформаторе театра. Что происходит в музеях в эти юбилейные дни?

В Доме-музее нас ждут заново отремонтированные стены (только что снята табличка «Музей закрыт на ремонт») и значительно расширенная экспозиция. Вновь открылись пять залов, размещенных на втором этаже особняка, который совсем недавно по решению Моссовета был освобожден от жильцов и передан в распоряжение музея. Один из залов обновленной экспозиции показывает сорокалетний путь Станиславского-актера. Среди экспонирующихся материалов много новых, полученных в последнее время от родственников Константина Сергеевича.

Большое место занимает период Алексеевского кружка и общества «Искусство и литература». К юбилейным дням музеем подготовлена выставка, где впервые собраны работы, отражающие путь Станиславского — актера, режиссера, теоретика, педагога.

В Бахрушинском музее готовятся сразу две юбилейные выставки. Одна из них передвижная, путь которой лежит на целину, вторая сначала разместится в лектории музея, а затем тоже превратится в передвижную. Основная задача этих двух выставок — доступность для самого широкого круга посетителей. Музеем также организуется цикл лекций, освещающих деятельность Станиславского — актера, режиссера драматического и

музыкального театров, теоретика, педагога.

□

Музей Художественного театра подготовил выставку, которая размещается в нижнем фойе театра. Она как бы сопровождает юбилейные спектакли МХАТ. Выставка охватывает всю творческую жизнь Станиславского, но наиболее полно она отражает работу Станиславского в Художественном театре. Широко представлен раздел, рассказывающий о мировом признании Станиславского. Показана также работа Константина Сергеевича в студиях. Экспонируются в основном иконографические и живописные материалы. Есть совершенно новые экспонаты, совсем недавно поступившие в музей из частных архивов.

Б. Серебренникова

ПАМ ВЕЛ АКТ

Нам, кт
ной, труд
десное тво
художник
рого будит

В творчес
и органиче
ления. Ана
над ролью,
ничное и т
пережить».
процесс поз
го того, что
вала ее; зат
Именно поз
своего врем
и талант. Во
лучших созд
новой.

Мне довел
ской героине
она долго
ролью. При
темперамент
трудно сдвин
катилась — во
стной мере
ла властно р
лось, ей до
другому. Тем
петициях она
к тому, что п
ло исключите
дый из нас с
Васе все, что
но слушала. С
взглянуть со
ли ее палитра
боты она гото
спектакле она
Играя роль
как бы переж
ни. Она сказа
смерти Вассы
двух спектакл
ный шепот «ум
ти, выносил е
тревогой доит

ПАМЯТИ ВЕЛИКОЙ АКТРИСЫ

Нам, кто многие годы работал с Верой Николаевной, трудно поверить, что смерть оборвала ее чудесное творчество. Ушел из жизни неповторимый художник громадной силы, мастер, создания которого будут изучать и изучать будущие поколения.

В творчестве Веры Николаевны как бы сходились и органически сливались все школы и все направления. Анализируя свой собственный метод работы над ролью, она сумела найти для него самое лаконичное и точное выражение: «хочется раскрыть и пережить». Это целая система. Глубокий и сложный процесс познания предшествовал переживанию всего того, что она знала о роли и как она чувствовала ее; затем следовало сценическое воплощение. Именно поэтому Вера Николаевна была зеркалом своего времени. В ней редкостно сочетались идея и талант. Все это особенно ярко проявилось в ее лучших созданиях — Любви Яровой и Вассе Железновой.

Мне довелось наблюдать ее работу над горьковской героиней. На первый взгляд казалось: слишком она долго примеривается, начиная работу над ролью. При большой актерской эмоциональности ее темперамент напоминал огромную глыбу, которую трудно сдвинуть с места, но если она двинулась, покатилась — все сметает на своем пути. Так в известной мере было и с Вассой. Вера Николаевна умела властно распоряжаться собой на сцене, и, казалось, ей до невозможности трудно подчинить себя другому. Тем более поражало нас всех, как на репетициях она по-детски доверчиво прислушивалась к тому, что говорил ей К. А. Зубов. И это создавало исключительно благоприятную атмосферу. Каждый из нас свободно высказывал о своей роли и о Вассе все, что думал. Вера Николаевна внимательно слушала. С нашей помощью она хотела как бы взглянуть со стороны на себя, на роль. Не оттого ли ее палитра была так богата? И если вначале работы она готовилась играть властную барыню, то на спектакле она играла мать.

Играя роль Вассы, Вера Николаевна всякий раз как бы переживала трудный кусок собственной жизни. Она сказала мне как-то, что однажды в сцене смерти Вассы действительно умрет от инфаркта. На двух спектаклях в этой сцене я слышал ее испуганный шепот «умираю», и я, сам напуганный до смерти, выносил ее на руках за кулисы и с огромной тревогой доигрывал спектакль. А Вера Николаевна



тем временем приходила в себя и очень смущалась от того, что с нею случилось...

В последний раз мы встретились с Верой Николаевной в работе над «Грозой». Она пришла к ней уже смертельно раненным человеком. Постановка этой пьесы была ее давнишней огромной мечтой.

Вера Николаевна считала, что страдания Катерины бессмертны. Это — великое вечное. Человек имеет право на любовь, ему всегда предстоит за нее бороться и не всегда — побеждать. Об этом был ее спектакль. Она хотела «раскрыть» Островского «и пережить» его.

Пашенная не обладала даром много рассказывать и подводить теоретическую базу под свои художнические видения, она призывала актеров увидеть в своих персонажах людей: они любят, страдают, борются, побеждают или гибнут. Она сказала, что не будет мешать актерам, и осторожно лишь направляла их. Так просто и мудро вернула она нас к Островскому.

Рано ушла от нас замечательная актриса Вера Николаевна Пашенная. Она была удивительно современна... Она умела смотреть вперед, предчувствовать поступки людей, явления жизни. Сколько еще могла она рассказать о величии, мудрости, неповторимости своей современницы...

Михаил Жаров



В. Демент, В. Муштаков и Е. Русанов

БЛАГОДАРИМ
всех принявших участие
в праздничном концерте
редакции журнала
„Театр“ и типографии
№ 4.



О. Кононова



В. Колчин



В. Попова



П. Глебов



Э. Тани и А. Дропова



С. Баева



А. Жукова и Н. Гарман



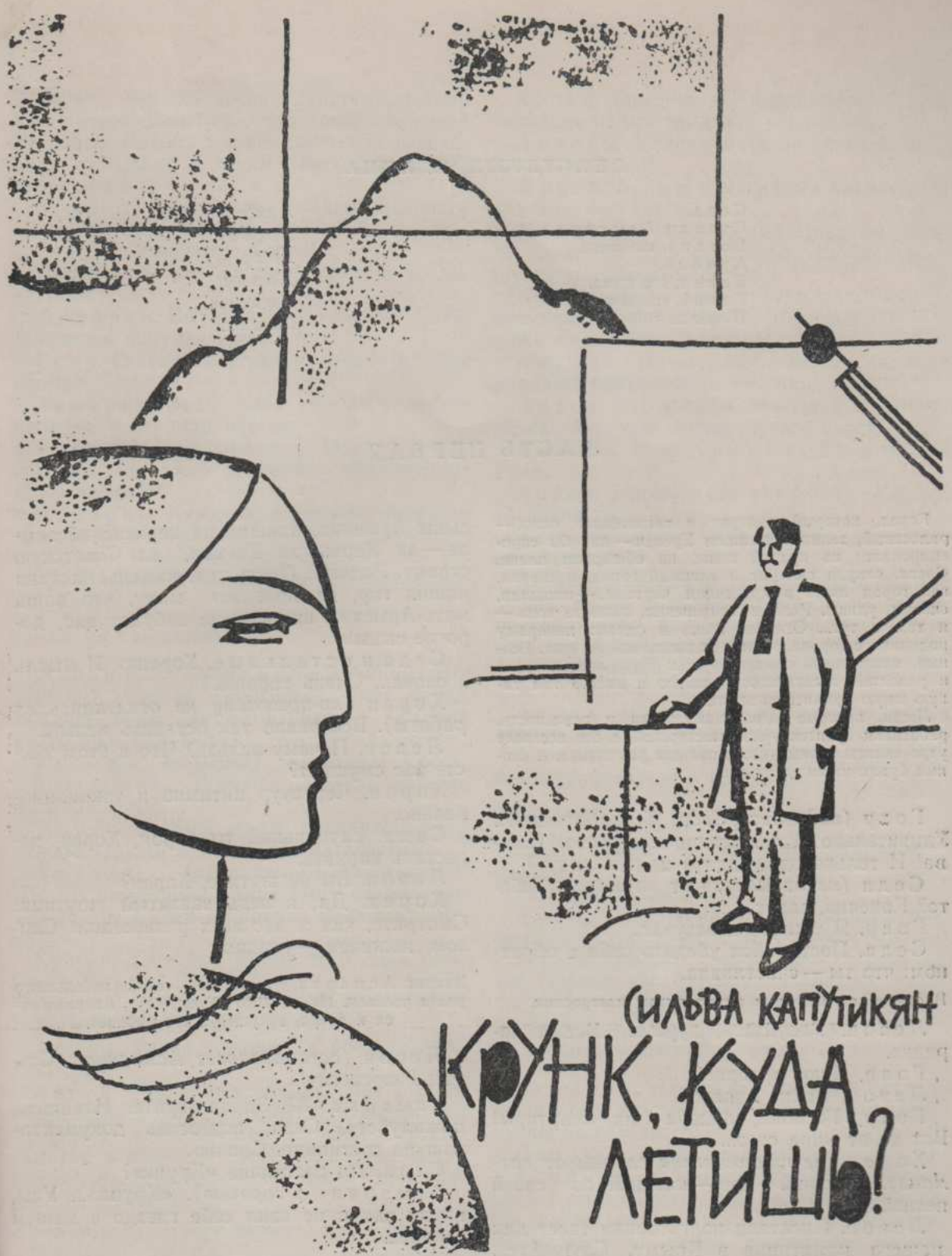
Р. Губина и П. Махотин



К. Белевцева



Ю. Белокринкин



(ИЛЬВА КАПУТИКЯН)
**КРУНК, КУДА
ЛЕТИШЬ?**

ДРАМА В ДВУХ ЧАСТЯХ

Художник А. Урьев

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Седа.
 Степан Асмарян.
 Евгинэ, его жена.
 Арабян.
 Елена, его жена.
 Гаянэ, его дочь.
 Левон.

Анаит.
 Хорен.
 Гоар.
 Давид.
 Амалия.
 Асмик.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Город, который смотрит в широченное окно, — радостный, залитый солнцем Ереван — как бы спроецировался на правой стене, на обширном плане. Слева, откуда смотрит подлинный город, и справа, где город лишь в красочном чертеже, — площади, скверы, улицы. Розовые, сиреневые, зеленые тона — и там и тут... Отличие лишь в одном: панораму подлинного города венчает седоголовый Арарат. Вечный, молчаливый свидетель всех бурь, всех печалей и радостей, посетивших древнюю и вместе тем такую юную армянскую землю.

Люди, которые объединяют план и реальность, работники архитектурной мастерской, в это весеннее утро заняты своим делом, полным романтики, и своими будничными заботами.

Гоар (*подходит к Седе*). Ты работаешь?.. Удивительно. А я... совершенно пустая голова! И только одно: дадут или не дадут?

Седа (*не отрываясь от ватмана*). Тебе-то? Конечно, дадут.

Гоар. Я ужасно невезучая.

Седа. Постарайся убедить себя в обратном: что ты — счастливая.

Входит Левон, он в приподнятом настроении.

Левон. Радуйтесь, друзья! Все в порядке.

Гоар. Дают ордера?!

Левон. Какие ордера?

Гоар. Господи, ордера на квартиры! Вот не от мира сего...

Хорен (*не приподнимая головы от ватмана*). Могучий хор — каждый со своей песней...

Левон. Писатели подготовили текст для нашего памятника в Крыму. Слушайте... (*Читает проникновенно.*) «Здесь покоятся

сыны Армении, павшие на керченской земле — за Керчь, за Ереван, за Советскую страну. Родные! Пусть этот камень, частица наших гор, да поведаст миру, что ваша мать-Армения никогда не забудет вас, дорогие сыны!»

Седа и остальные. Хорошо. И мысль и слова... Очень хорошо.

Хорен (*по-прежнему не отвлекаясь от работы*). Все равно так оставить нельзя.

Левон. Почему нельзя? Что в этом тексте вас смущает?

Хорен. Чересчур интимно и узконационально.

Седа. Глупенький ты ворон, Хорен, перестань каркать.

Левон. Вы не шутите, Хорен?

Хорен. Да, я ведь завзятый шутник. Смотрите, как я вас всех развеселил! Словом, поживем — увидим.

Входит Асмарян, энергичный, седой, небольшого роста человек. Ни на кого не взглянув, направляется к двери, ведущей в его кабинет.

Левон (*останавливает Асмаряна*). Степан Георгиевич!..

Асмарян. А? Здравствуйтесь. Извините, пожалуйста, Седа, подготовь документацию по гостинице. Срочно.

Седа. По гостинице «Крунк»?

Асмарян (*с горечью*). «Крунк»... Увы, крунк так и не свил себе гнездо в нашем городе...

Общее недоумение.

Говорят,
 выше это
 Журавль
 лики гос
 название

Хорен
 сыны Ар

Седа
 Лео

ситься?

Асма
 подгото

Гоар.
 вопрос.

Асма
 полкоме

Гоар.
 Седа

А выпой.
 Асма

из особог

Хорен
 Седа

ли, Гоар.

Седа и Г

Левон
 маряну).

надпись

вслед за

Амали

венные кл

финская

Хорен

чужды зав

Амали

Да, мы ра

нятия. Мы

но?

Хорен.

завидоват

Асмик.

Хорен.

Асмик.

Асмик.

Амали

такой изы

нибудь соч

Говорят, что советская действительность выше этого названия... Что такое «Крунк»? Журавль. Зачем столице советской республики гостиница с таким легкомысленным названием?..

Хорен (*насмешливо*). «Здесь покоятся сыны Армении, павшие...»

Седа (*с упреком*). Хорен!

Левон. И, что же, вы думаете согласиться?

Асмарян. Вы меня плохо знаете. Седа, подготовь документацию.

Гоар. Степан Георгиевич, извините, один вопрос.

Асмарян. Знаю, знаю. Вчера в райисполкоме утвердили список.

Гоар. Седа, ты слышишь? Идем!

Седа (*передает Асмаряну документы*). А вы пойдете?

Асмарян. Кажется, я должен получить из особого фонда.

Хорен. Романтик-пенсционер.

Седа (*строго смотрит на Хорена*). Пошли, Гоар.

Седа и Гоар уходят.

Левон (*уходящему к себе в кабинет Асмаряну*). Степан Георгиевич, вот какая надпись будет на памятнике... (*Уходит вслед за Асмаряном*).

Амалия (*вздыхает*). Квартира! Собственные ключи... Розовый кафель ванной, финская кухня...

Хорен. Старым девам двадцатого века чужды зависть и недоброжелательство.

Амалия (*иронически-торжественно*). Да, мы расширили рамки этого старого понятия. Мы живем и боремся по-новому. Ясно?

Хорен. Еще бы! Кроме того, еще рано завидовать.

Асмик. Вы думаете, они не получат?

Хорен. Поживем — увидим.

Асмик. Такие хорошие, и обе так нуждаются...

Хорен. Молодчина, Асмик! Вот он, человек наших дней, стряхнувший пережитки прошлого: зависть, эгоизм... Вы достойны заметки в стенной газете, оды! Где наши поэты? Жаль только, что снова провалилась на экзаменах...

Асмик опускает голову и молчит.

Амалия. Слушай, Хорен... Если у тебя такой избыток яда, изливай на меня. Как-нибудь сочтемся.

Хорен. Конечно, ты накапливаешь противоядие целых тридцать четыре года...

Амалия. А ты свой яд по крайней мере две тысячи лет!

Хорен. Да, и в изысканных халдо-урартинских сосудах.

Амалия. С толстыми стенками. Иначе давно бы уже произошло самоотравление, и ты разложился бы...

Хорен. Да, и уже на тридцать четвертом году превратился бы в развалину.

Асмик. Это — жестоко!

Амалия. Ничего, дорогая, насладимся плодами равноправия женщин.

Хорен. Вы наслаждайтесь, а я схожу, узнаю, как там с квартирным счастьем.

Амалия. Иди. Хоть порадуйся вместе с Гоар.

Хорен. Прошу без указаний. (*Уходит, захватив свою папку*.)

Асмик. Амалия Мартыновна, зачем вы ему отвечаете?

Амалия. Великий сатирик Паронян говорит: «Если хочешь, чтобы другие не высмеивали тебя, высмеивай себя сам!..» Мне остается лишь прислушаться к совету классика. (*Подходит, нежно гладит косы Асмик*.) Сколько тебе лет?

Асмик. Восемнадцать... девятнадцатый пошел.

Амалия. И в следующем году тоже будешь пробиваться в институт?

Асмик кивает.

Выходи замуж, Асмик. Все остальное — ерунда.

Асмик. Зачем вы так шутите?

Амалия. Эх, Асмик... Выходи, пока твои женихи не ушли на войну. (*Взбодрилась*.) А, ладно! Советам старой девы — грош цена. Пойдем узнаем, кому из наших сегодня повезло. (*Уходит*.)

Асмик, растерянная, идет за Амалией. Из кабинета выходят Асмарян и Левон.

Асмарян. «Пусть этот камень, частица наших гор, да поведаст миру...». Да, я бы лучше не сказал!

Левон. А вдруг не примут?

Асмарян. Заразился от Хорена? Хорен сердит на весь мир. Ему бы хоть однажды, но всерьез рассердиться на самого себя. Я рад за тебя, Левон. Рад еще и потому, что помню твоего отца. Это был человек. Борец. Большевик. На фронте он был комиссаром армянской дивизии?

Левон. Да. Он погиб в Крыму в 1942 году.

Асмарян. А ты помнишь отца?

Левон. Когда он ушел на фронт, мне было четыре года.

Асмарян. Значит, если я для Хорена — романтик-пензионер, то что для него ты?

Левон. Вероятно, романтик-пионер.

Асмарян (*улыбнулся*). Вот смотрю на тебя, и вижу молодость моего поколения... И ты, и твои друзья — вы напоминаете мне товарищей моей молодости. Революция, стройки первой пятилетки... Ах, какие это были чудные ребята!

Левон. Именно таким вы знали моего отца?

Асмарян. Да, таким... А вот вернулся я, встречаю старых знакомых, друзей... Многие изменились... И какие-то новые появились люди, совсем не похожие на тех, что были тогда. Вот сегодня, например... Спрашиваю: «Объясните, почему вы против названия «Крунк»? И мне отвечают — отвечает заведующий отделом горкома: «Лично я не против, — говорит этот товарищ, — но в верхах, возможно, будут возражать». Что же это значит: «Я не против, но в верхах...» А где же ваши принципы, ваши убеждения? Э, куда там, самое главное — «что скажут в верхах»!

Левон. И вы все это говорили ему?

Асмарян. Я не привык говорить в комнате одно, а за порогом другое. «Наивный вы человек, Асмарян, совсем другие теперь времена», — будто хотел сказать мне мой собеседник. И этак легонечко, без особого нажима, почти дружески, начал меня умягчать: «Слушайте, да что вы упрямитесь, давайте мы назовем вашу гостиницу как-нибудь иначе: «Прогресс», «Победа» или что-нибудь в этом духе. Это политически более целесообразно».

Левон. Догадываюсь я, с кем вы говорили.

Асмарян. Неужели, говорю я ему, наша политика так ослабла, что нужно ее подпирать названием обыкновенной гостиницы? И, наконец, разве в названии «Крунк» меньше политики? Ты помнишь, Левон, нашу песню «Крунк» — «Журавль»? Веками эта песня волновала наши сердца. Скорбь народа, тоска скитальца по родине... В этой песне так много любви, надежды...

Левон. Моя жена, Анаит, хорошо поет эту песню.

Асмарян. А если бы ты знал, как пела ее моя мать! Сидит, бывало, в углу, склонясь над прялкой, и тихо, протяжно поет: «Крунк, куда летишь? Крик твой — слов сильней. Крунк, из стран родных нет ли хоть вестей?» А потом — турецкая резня... Мать, братьев, сестер — всех погубил кровавый ятаган. И, как память детства, память родного дома, осталась только песня. «Крунк, куда летишь?» Где бы я ни был потом, мой «Крунк» всегда был со мной.

Левон. Журавль — выносливая птица...

Асмарян. В Сибири, зимой, я каждый вечер, как бы ни было тяжело после работы, мысленно переносился сюда, в Ереван, возводил здесь новые улицы, проектировал новые площади, кварталы. Это был очень красивый город...

Левон. Такой, как сейчас, или лучше?

Асмарян. Может быть, в чем-то и лучше. В том, моем Ереване не было особняков, Левон...

Левон. Понимаю.

Асмарян. Там я мечтал, что самая большая гостиница в Ереване будет называться «Крунк». Всех скитальцев приютит она. Со всего света съезжаются армяне сюда, на свою обетованную землю, и прямо с вокзала, с аэродрома — под крыло моего «Крунка»... Я задумал эту гостиницу и так загорелся... Первый набросок я сделал на оберточной бумаге из-под махорки.

Левон. Да, мысль не остановишь.

Асмарян. Может быть, мне просто повезло, как говорится, судьба! Но ты подумай, как это хорошо получилось, что самую большую гостиницу в городе поручили проектировать мне! Мой «Крунк»... Замысел и название так слитно жили в моей душе... Это — как песня, где слово и мелодия неразделимы, поймите!

Левон. И вы обо всем этом рассказали ему?

Асмарян. Нет, Левон. Говорили только о деле... Сердце — это все равно что фотопленка, его не проявишь на скорую руку, середь бела дня.

Входит Давид — молодой инженер, недавно окончивший институт, модно и несколько небрежно одетый. Говорит он вяло, то и дело сбиваясь на жаргон.

Давид. Привет! Доброе утро.

Левон. Это для тебя утро?

Давид Гульнули

Асмар

ся поговор

Давид

только что

волновать

Асмар

Давид

пошел, и

кратов и

ковски. (Э

Левон

при старин

Давид

нул из С

совершил

час продо

большевик

вкальвал

ска — удив

Левон

ма, Давид

Давид

мой. Разве

есть база

ват коллек

А основы п

дители.

Левон

жизнь отда

Давид

носом рос

паразит, п

циалистич

Левон

ряна давно

Давид

Великий че

фарктом.

Левон

скажешь.

Давид

знаменитос

лауреат, э

мента куль

Левон

чего святого

Давид

кажи, и м

нумент как

жу пари!

Левон

заказа не п

Давид

Что ты смо

Давид. Я еще не совсем проснулся. Гульнули крепко.

Асмарян. Слушай, Давид, мне придется поговорить с твоим отцом.

Давид. Где же ваша гуманность? Отец только что перенес инфаркт, его нельзя волновать.

Асмарян (*укоризненно взглянул на Давида. Взял чертежи гостиницы*). Ладно, я пошел, Левон. Буду зубами рвать бюрократов и выплевывать пуговицы, по-майковски. (*Уходит.*)

Левон. Ты мог бы попридержать язык при старике.

Давид. Ха! Романтик-пенсионер. Вернулся из Сибири таким восторженным, будто совершил кругосветное путешествие. И сейчас продолжает в том же духе: «Мы — большевики». Фанатик! Как он там потом вкалывал главным архитектором Иркутска — удивляюсь!

Левон. Откуда у тебя столько цинизма, Давид.

Давид. Пережиток прошлого, дорогой мой. Разве в нашей современной жизни есть база для цинизма? Кроме того, виноват коллектив. Вы не воспитываете меня. А основы плохого воспитания заложили родители.

Левон. Стыдись, твой отец всю свою жизнь отдал народу.

Давид. Да, отдал, а дома прямо под носом рос тунеядец, эгоист, космополит, паразит, пьяница, презирающий законы социалистического общежития ч...

Левон. Замолчи. Я бы на месте Асмаряна давно выгнал бы тебя с работы.

Давид. И ты рискнул бы? А мой отец? Великий человек, да еще к тому же с инфарктом.

Левон. Заботливый сынок. Ничего не скажешь.

Давид. Обожаю своего кормильца — знаменитость, академик, основоположник, лауреат, автор самого громоздкого мону-мента культу личности...

Левон. Оказывается, для тебя нет ничего святого.

Давид. А для кого оно есть? Только за-кажи, и мой отец соорудит такой же монумент какому-нибудь другому культу. Дер-жу пари!

Левон. Можешь быть уверен, такого заказа не последует.

Давид. Это я так просто сказал, а ты... Что ты смотришь на меня, хочешь отпра-

вить меня на целину? Так поступают со своими неприкаянными героями мно-гие авторы. А я вот хочу перевоспитаться среди вас, в семье самоотверженных тру-жеников семилетки, которые, руководст-вуются историческими постановлениями...

Левон. Хватит наконец.

Давид. Ах, и тебе этот стиль осточер-тел? (*Вторя Левону.*) Хватит наконец.

Левон. Садись и работай. (*Садится за свою чертежную доску.*)

Давид. Сейчас поработаем. (*Подходит к телефону.*) Прежде всего проверим, как живут мои крошки.

Раздается телефонный звонок.

Ах, ах, даже не даете мне труда вспо-мнить номер... (*Берет трубку, равнодушным тоном.*) Ну?

Женский голос (*в телефоне*). Здрав-ствуй, Давид. Это Нора.

Давид. Что случилось? Ты что, с утра потеряла мозги?

Женский голос. Знаешь, Давид...

Давид. Выкладывай, выкладывай.

Женский голос. Сегодня встретимся?

Давид. Нет, не могу.

Женский голос. Завтра?

Давид. Завтра я занят.

Женский голос. Когда же?

Давид. Сказано, занят. (*Вешает тру-бку.*) Девушка... Липнет, как клей, никакого спасения. (*Подходит к Левону, смотрит на его бумаги, читает с трудом.*) «Пусть этот камень, частица наших гор...»

Левон. Читать даже не умеешь на род-ном языке. (*Прячет лист.*)

Давид. Скрываешь? А помнишь, как душу из меня выматывал: «Скорей сделай расчеты». Собственному отцу воздвигает памятник, а весь коллектив заставляет ра-ботать бесплатно.

Левон (*встает, разгневанный*). Прочь!

Давид (*испуганно*). Ладно, ладно, шу-ток не понимаешь?

Левон. Мой отец погиб за тебя. Да-да, и за тебя тоже. Ты живешь в тишине, в покое потому, что погиб мой отец и милли-оны других отцов.

Давид. Хорошенький покой! Чуть не с колыбели слышу одно и то же: угроза вой-ны, атомное оружие, достаточно одной во-дородной бомбы — и полсвета исчезнет с лица земли... И так — почти двадцать лет подряд. А ты еще хочешь, чтобы я думал о будущем? Только секунда до конца твоя.

Левон. Из секунд складывается вечность.

Давид. Э, вечность... С меня хватит и того, что я за секунду пойму вкус коктейля.

Левон. Ты выдумываешь свою философию, чтобы как-то оправдаться...

Давид. Ты хочешь искоренить меня местными средствами, а я — явление мировое, пойми.

Левон. Слушай, неужели тебя не радует, не волнует, что твой народ крепко встал на ноги, со всего света собирается под небо своей родины?! Взгляни на Ереван... Люди приезжают и восхищаются, а ты...

Давид. А что — я? Надоело! То вдруг я у вас преклоняюсь перед Америкой, то отрекаюсь от тысячелетней культуры... Возрождение, родина! Все равно нации сливаются в один котел. Читайте статьи!

Левон. Ну и ну! Это называется — «подковался». Если рядом лежат бриллиант и ржавый гвоздь, магнит притянет к себе именно гвоздь или какую-нибудь деревянную железку, а бриллиант не заметит. Так вот и ты.

Давид. Постой, постой. Если я притягиваю к себе только отрицательное — значит, я полюс положительный?

Левон (смеется). Ловко изворачиваешься.

Давид. Талантливая советская молодежь.

Входят Амалия и Асмик. Асмик, увидев Давида, слегка кивает ему и молча садится на свое место.

Амалия. Еще ничего не известно. А, Давид!

Давид. Привет. Асмик, ты почему меня не замечаешь?

Асмик (смущенно). Я поздоровалась.

Амалия. Оставь-ка ты ее в покое.

Давид. Взяла под свою опеку.

Амалия (иронически-торжественно). Женщины, я люблю вас, будьте бдительны.

Давид. Зачем?

Амалия. Ну-ну! Ты принес билеты на Ван Клиберна?

Асмик (заинтересованно). Ой!

Давид. Только два билета.

Амалия. Тип. Ведь ты понес в филармонию заявку.

Давид. Коллективная заявка не прошла. Отец звонил. Личная инициатива. Чистейший капитализм.

Амалия. Два билета? Осчастливишь какую-нибудь очередную дамочку. (Левону.) А ты, Левон, идешь?

Левон. Да, Анаит достала.

Асмик (восторженно). Это замечательно, вы идете, Левон Александрович! Ван Клиберна...

Давид (искренне, почти с нежностью). Асмик, я тебя приглашаю, идем вместе.

Асмик. Нет-нет, не надо.

Давид (огорченно). Бежит от меня, будто я прокаженный.

Телефонный звонок.

(Берет трубку). Да!

Женский голос (в телефоне). Здравствуй, Давид. Это Каринэ.

Давид (сердито). Давида нет еще, не приходил. (Опускает трубку.)

Амалия. Ты хотя бы голос изменил, обидится.

Давид. Хо-хо! Мы знаем свои кадры.

Амалия. Лучше ненавидеть с оружием в руках, чем любить на коленях...

Давид (смеется). Ты просто колоссальна! Слушай, а махнем-ка мы с тобой на концерт, а?

Амалия. Махнем. Пропадать, так под музыку Ван Клиберна.

Асмик удивленно смотрит на Амалию. Левон, недовольный, опустил голову.

(Заметив реакцию, говорит нарочито весело.) Женщина — это звучит гордо, — Максим Горький...

Входит Седа, она взволнована и огорчена.

Седа. Боже мой, как обидели Гоар.

Левон. В чем дело, Седа?

Хорен (появляется). Подумаешь, происшествие: обыкновенный человек не получил квартиру.

Седа. Ссылаются на то, что у ее брата — шестикомнатный особняк...

Гоар (вошла в этот момент). Когда муж уходил на войну, никто не вспомнил, что братья уже там, воюют... (Седе.) Шестикомнатный особняк? Разве ты не знаешь, как мне живется у брата?

Седа. Ты не поняла меня, Гоар.

Гоар (в запальчивости). Особняк! Я — не любовница директора, вот и вся причина.

Амалия. Гоар!

Седа (бледная, подходит к Гоар, протягивает ей ключи). Возьми.

Гоар (*швыряет ключи*). Чужого мне не надо... В этих домах, в каждой крошке немета — кровь отца моего ребенка... Понимаете вы это? Люди вы или камни?! (*Убегает из мастерской.*)

Все растерянно молчат. Асмик подымает ключи, но они со звоном падают из ее руки. Девушка виновато оглядывается.

Затемнение

Еще до того, как вспыхнул свет, раздается музыка и доносятся слова песни. Это песня об Ереване, о любви. И когда занавес открывается — мы видим Анаит. Вся она лучится молодостью, счастьем — и от этого, даже если она молчит, всем становится радостнее и теплее. Это она пела для тех, кто собрался на новоселье в новой квартире Асмаряна.

Асмарян. Спасибо тебе, Анаит... Вот это — четвертый в моей жизни дом, друзья. Отцовский дом сжег турецкий янычар. С Евгинэ мы встретились в приюте для сирот. А когда мы вместе с ней построили свой дом, в нем были одни только книги да наша молодость. Третьим моим домом много лет был деревянный барак в Сибири. (*Обнимает жену.*) Э, уже лет двадцать в глазах Евгинэ я не видел слез...

Евгинэ. От горя не плакала, заплакала от счастья.

Асмарян. «Крунк, куда летишь? Крик твоей слов сильней. Крунк, из стран родных нет ли хоть вестей?..» Сегодня мы начинаем обживать свой четвертый дом. Я верю, что этот дом будет таким же счастливым, как дом нашей молодости. Пускай он будет нашим последним домом.

Хорен. Поживем — увидим.

Воцаряется неловкое молчание.

Евгинэ (*нарочито бодрым тоном*). Дорогие гости! А не пора ли нам исследовать жаркое?

Звонок в коридоре.

Вот и Арам Сергеевич... Это, наверно, он... Степан, открой дверь.

Асмарян выходит.

(*Подходит к Хорену.*) Молодой человек, в Сибири очень холодно зимой. Так вот, семнадцать лет подряд я не только подкладывала дрова в печь, я каждый день, каждый час думала об одном: как бы удержать тепло в сердце дорогого мне человека. И про-

шу вас, не надо так, походя, обдавать нас холодом...

Входит Арам Сергеевич Арабян, директор архитектурно-проектной организации, за ним — Асмарян.

Арабян. Опоздавшим можно?

Евгинэ. Можно, еще можно!

Асмарян. Э, дорогой начальник...

Амалия. Как бы сказал Анатолий Франс, начальник в любую минуту — желанный гость.

Арабян (*недоуменно смотрит на Амалию*). Извините, я прямо с пленума горкома. (*Асмаряну.*) Степан Георгиевич, прости, пожалуйста, о твоей гостинице мне так и не удалось поговорить сегодня с секретарем горкома. (*Смотрит на стол.*) Ах, начали без руководства! Вот они, плоды восстановления демократии.

Седа. В этих пределах — вполне реальные плоды.

Арабян (*пристально смотрит на Седу*). И вы здесь... Очень рад. (*Замечает Гоар, протягивает ей руку.*)

Гоар едва отвечает.

Давай помиримся, Гоар... Обычное недоразумение. Я говорил сегодня с председателем горсовета. Осенью будешь в новой квартире.

Гоар. Уже сколько было этих осеней...

Амалия. Миленькая, ты хоть бы сделала вид, что веришь. (*Кокетливо Арабяну.*) А простых тружеников вы даже не замечаете. (*Представляясь.*) Амалия, старший техник.

Арабян. Женщины, я вижу, решили меня атаковать?

Амалия. И учтите, после Великой Отечественной войны мы атакуем общими силами.

Седа. Атакуем. Иногда крепость, а случается — и ветряную мельницу.

Асмарян. Времена Дон-Кихота давно миновали.

Хорен. Свои Дон-Кихоты бывают во все времена.

Евгинэ (*строго взглянув на Хорена, Арабяну*). Арам Сергеевич, вы бы закусили, а то хозяйка обидится.

Арабян. С моим аппетитом я за всю свою жизнь ни одной хозяйки не обидел. (*Хохочет, оглядывается.*) Да скажите-ка, Евгинэ Абгаровна, можно от вас поговорить с Ленинградом? Я заказал разговор.

Евгинэ. Ради бога. Ваши еще не выехали?

Арабян. Теперь вот-вот выедут. Ждали квартиры. Да еще у сына, Армена, были замены. Студент! Математик. *(Поднимает бокал.)* Итак, дорогой Степан Георгиевич, за твое здоровье, за ваше, Евгинэ Абгаровна... с новосельцем! *(Чокается и пьет.)*

Асмарян. Вот теперь самая пора попросить Анаит что-нибудь спеть. А? Эх, Левон, Левон, повезло тебе, поверь, это говорит Степан Асмарян, старый кадровик по женской части. *(Целует руку Анаит, ведет ее к пианино.)*

Анаит вопросительно смотрит на Левона.

Левон. Может быть, сыграешь какой-нибудь танец?

Амалия. Даешь танцы!

Общее оживление. Анаит играет.

Арабян *(подходит к Седе)*. Разрешите.

Они идут танцевать.

Амалия. А я, как всегда, без партнера. Однако великий Мичурин говорил: мы не должны ждать милости от мужчин, мы ее должны вырвать у них. Левон, потанцуем?

Левон не слышит, он влюбленно, не отрывая глаз, смотрит на свою Анаит.

Асмик. Как он любит ее, как он любит!

Амалия *(Хорену, который стоит рядом с Гоар)*. Хорен, пошли!

Амалия и Хорен входят в круг танцующих. Гоар грустная, немножко обиженная, остается одна.

Асмик *(подходит к Гоар)*. Какая красивая Анаит, правда?

Гоар. Да. Она счастлива.

Асмик. Вот такой я ее и представляла.

Левон *(подходит)*. Вы танцуете, Гоар?

Гоар. Спасибо, нет, я не умею. Вот пригласите Асмик.

Асмик *(растерялась)*. Нет-нет!

Левон *(вдруг заметил)*. Девочка, ты остригла косы?

Асмик, покраснев, опустила голову.

А ну-ка, дай взглянуть, к лицу тебе так или нет?

Асмик *(по-детски)*. Пустите, не надо...

Левон. Слезы? Да ты ребенок, Асмик! Пошли танцевать.

Асмик. Нет-нет! *(Убегает.)*

Левон. Какая дикая девочка. Не понимаю... *(Отходит к Анаит.)*

Гоар *(глядя ему вслед)*. Все бы понял, если бы не любил так свою Анаит, ничего кругом не замечает...

Танцую, на первый план выходят Хорен и Амалия.

Хорен. Ты что, нацеливаешься на директора?

Амалия. А Наполеон говорит: плоха та женщина, которая не стремится стать женой генерала.

Хорен. Тогда действуй.

Амалия. Поздно, директор уже примкнул к другой.

Хорен. Это к кому же?

Амалия. Ах, мужчины, никакой наблюдательности... Разумеется, к Седе. И я в данном случае — всего лишь архитектурное излишество. Похоже, что они давненько знают друг друга...

На первом плане Арабян и Седа.

Арабян. Избегаете меня, что ли?

Седа *(несколько игриво)*. Дистанция — между начальником и подчиненной.

Арабян. Так я для вас начальник?

Седа *(указывая на депутатский значок)*. И представитель Советской власти.

Арабян. У вас всегда был такой острый язычок?

Седа. Мне удалось подняться выше довоенного уровня.

Медленно, беседуя, из глубины сцены идут Гоар и Асмарян.

Гоар. Степан Георгиевич, вы не думайте, что Хорен так плох, как это кажется на первый взгляд...

Асмарян. Да, в нем очень много горечи... Наверное, есть причина. Овощеводы говорят: если слишком часто наступать на огуречную ботву, огурцы становятся горькими.

Гоар. Да, но хорошие ковры, оттого что их топчут, становятся лучше.

Асмарян. Держись, дружок, ведь Гоар — бриллиант. Самый драгоценный камень из всех, что есть в природе...

Входит Евгинэ с новым блюдом.

Евгинэ. Всех прошу к столу.

Асмарян *(за столом, поднимая бокал)*. Выпьем за здоровье нашего Арама. Хорошо, что ты вернулся в наш родной

Ереван... ей... Я оч...

Амалия

Смех.

Асмарян

Арабян

а я — за

без колл

мянских а

ят сейчас

Амалия

Общий смех.

Седа

Амалия, пр

Арабян

лия. Лично

грандиозна

дом? Это

счастья. И

рует счастье

Все пьют.

Асмарян

Левон... (Ч

гая Гоар...

Хорен

охотника на

Оскорбленная

Евгинэ вых

Седа

рен, я с Гоар

курсе. (Обр

знали, как

Арабян

Рубеном.

Седа (и

на). И на и

мане гимнас

осколком м

только ее ф

слышишь, Х

Хорен. Э

Седа. По

ты, очень мн

Осколки да

носятся воп

ных, и ранят

без отпов дет

холодных ве

чин, ищущих

Хорен, что не

А ты?

Ереван... с твоим опытом, с твоей энергией... Я очень надеюсь на тебя, Арам!

Амалия. И мы — тоже.

Смех.

Асмарян. Будь здоров, дорогой.

Арабян. Спасибо. Вы все — за меня, а я — за наш коллектив. Ибо руководитель без коллектива... Итак, за талантливых армянских архитекторов! Какие задачи стоят сейчас перед нами?

Амалия. Выходить замуж!

Общий смех.

Седа (*поднимает бокал*). Молодчина, Амалия, продолжай в том же духе.

Арабян (*скрывая досаду*). Верно, Амалия. Личное счастье наших людей — тоже грандиозная задача. А что такое хороший дом? Это площадка для строительства счастья. Итак, за вас, за тех, кто проектирует счастье!

Все пьют.

Асмарян (*оживленно*). Седа, Амалия, Левон... (*Чокается с ними.*) За тебя, дорогая Гоар... самый драгоценный камень...

Хорен (*иронически*). Жаль, что нет охотника на эти драгоценности.

Оскорбленная, Гоар встает и уходит.
Евгинэ выходит вслед за ней.

Седа (*вскочила с места*). Слушай, Хорен, я с Гоар и ее мужем училась на одном курсе. (*Обращаясь ко всем.*) Если бы мы знали, как любил он Гоар!..

Арабян. Да, это так. Мы дружили с Рубеном.

Седа (*пристально смотрит на Арабяна*). И на них обрушилась война... В кармане гимнастерки Рубена нашли пробитую осколком мины фотографию Гоар. И не только ее фотография была пробита, ты слышишь, Хорен, не только фотография!

Хорен. Зачем ты говоришь это мне?

Седа. Почему только тебе? Таких, как ты, очень много. Много и таких, как Гоар. Осколки давно минувшей войны все еще носятся вокруг них, одиноких, незащищенных, и ранят... Ранят дерзостью выросших без отцов детей. Ранят невыносимой тоской холодных вечеров. Ранят взглядами мужчин, ищущих легких побед. Ты говоришь, Хорен, что нет охотников на драгоценности. А ты?

Хорен (*стараясь сохранить беспечный тон*). Я не так богат, Седа.

Седа (*гневно*). И не потому ли тайком, как вор, пробираешься к этому кладу ночью, а днем смотришь на него с напускным равнодушием?

Хорен. Извини, пожалуйста, Седа, но это какой-то бабий бунт.

Седа. Так просто сорвать медальон с шеи погибшего. Для того, кто его носил, он был святыней, а для мародера лишь хорошенькая вещичка, лишь снимочек симпатичной женщины. (*Берет бокал, иронически.*) Вот теперь выпьем за счастье Гоар, за наше счастье! (*Вызывающе, к Арабяну.*) Арам Сергеевич!

Арабян молча поднимает бокал.

Евгинэ (*входит*). Я не смогла уговорить Гоар остаться. Так поздно, как она доберется домой?

Хорен, не попрощавшись, уходит.

Седа. Пожалуйста, простите меня, я нарушила веселье...

Входит Давид. Он заметно пьян. В руке портативный проигрыватель и пакет с пластинками.

Давид. Привет вам от армянских тунеладцев. Я очень поздно, поэтому сразу прошу: возьмите меня на поруки... и обещайте, что будете воспитывать меня.

Седа. Обещаем, если у тебя хорошие пластинки. Твист? Рок-эн-ролл?

Давид. Какой прогресс, Седа хочет рок-эн-ролл. (*Пытается включить проигрыватель, пьяно похихатывает.*) Еще и твист. (*Смотрит на Левона.*) А где — она?

Левон. Кто — Амалия?

Давид. Недогадливые... Я спрашиваю, где Асмик?

Седа. Эй, Асмик, ты что прячешься?

Асмик (*робко*). Я здесь.

Давид (*пошатываясь, подходит к Асмик и нежно протягивает ей руку*). Здравствуй, Асмик.

Асмик. Отпустите, пожалуйста, мою руку.

Давид (*замечает, что Асмик остригла косы*). Подожди, подожди, это что у тебя за прическа? Вот глупая. Зачем ты откромсала косы? (*Искренне огорченный, почти*

кричит.) Зачем, зачем она откромсала косы!

Асмик прячется за спины.

Седа (*успокаивая Давида*). Тише, Давид, тише, ведь ей тоже хочется быть взрослой. Давай-ка вот лучше подберем хорошую пластинку.

Давид. Один момент... момент...

Евгинэ. Только поставьте, пожалуйста, что-нибудь такое... человеческое.

Давид (*как-то особенно проникая в смысл слов Евгинэ*). Да-да, человеческое... (*Энергично перебирает пластинки*.) Я тоже очень хочу человеческого... Я стараюсь.

Звучит музыка.

Седа. О, наконец-то. (*Заметив, что Давид устремился было на поиски Асмик*.) Стоп, стоп! Возьми-ка шефство надо мной, хочу постигнуть твист.

Давид. Давайте, пожалуйста.

Евгинэ (*Асмик*). Идем, девочка, поможь мне.

Асмик уходит вместе с Евгинэ в кухню. Давид пытается танцевать, но он так пьян, что едва не падает. Амалия грустна, стоит в стороне.

Левон (*подходит*). Станцуем?

Амалия. Ты решил осчастливить меня своим вниманием?

Левон. Что с тобой, Амалия?

Амалия. Седа говорила, что война отняла у Гоар ее счастье. А как же быть тем, у кого это счастье и не начиналось? (*Горько махнула рукой*.) Эх, глупости болтаю! Станцуем, Левон.

Они танцуют. Из глубины сцены на первый план выходят Седа и Давид.

Седа. Отдохнем, Давид, я устала.

Давид. Дайте вашу руку... Дайте вашу руку. (*Хочет поцеловать руку Седы*.)

Седа. Зачем это?

Давид. Даже не знаю, зачем. Вы меня понимаете — и я благодарю, я так благодарю. Если бы вы знали, как хочется жить по-человечески! (*Отчаянно*.) Вы думаете, я никого не уважаю? Я даже Левона уважаю — этого моралиста. (*Срывающимся голосом*.) Между нами говоря, я очень люблю отца, очень!

Седа. Я верю тебе, Давид, верю.

Давид. Зачем она срезала косы?! Вы помните, какие у нее были косы?!

Седа. Все будет хорошо, Давид. И косы можно отрастить. Отдохни, Давид, успокойся... вот так. (*Усаживает его на диван*.)

Давид засыпает.

(*Оставив его, подходит к Арабьяну*.) Что же вы так пассивно участвуете (*указывая на танцующих*) в нашем «очередном мероприятии»?

Арабьян. Наблюдаю.

Седа (*иронически, пародируя Арабьяна*). Итак, каковы же те основные задачи, которые в настоящее время стоят перед нами?

Арабьян (*подхватывая ее игристый тон*). Вместе с вами укрыться в соседней комнате. (*Понизив голос*.) Седа, честно говоря, я устал от этого шума.

Седа. Пожалуй, выйдем.

Сцена вращается. Седа идет с Арабьяном и, улавливая ритм музыки, слегка пародирует танец, рукой приветствует танцующих, среди которых выделяются Амалия и Левон.

Гигантский танец, ребята! Да здравствует век стекла и алюминия!

Асмарян, танцую с Анаит, довольно беспомощно пытается освоить частый ритм.

Степан Георгиевич, тут не возьмете классическими арками и колоннадами... Стремительность, легкость, взлет! Вот-вот, это уже современно!

Седа и Арабьян в другой комнате. Сюда доносится музыка, веселый шум танца.

Арабьян. Седа, весь вечер я ждал этой минуты... побыть с тобой хоть немножко...

Седа. Итак, мы имеем осуществленную мечту.

Арабьян (*смотрит на Седу*). Ты изменилась, Седа.

Седа (*с улыбкой*). Это дурной тон, так говорить женщинам. Я-то ждала, что ты скажешь: «Вы цветете, как бутончик, мадам!»

Арабьян. Ради бога, перестань.

Седа. Слушаюсь, господин директор.

Арабьян. Чувство вины перед тобой...

Седа (*перебивает*). Вот об этом говорить не надо, Арам.

Арабьян. Ты помнишь мое последнее письмо?

Седа.
Арабьян.
Седа.
Арабьян.
Седа.
неным сол.
настерке...
редается ч
нить? Дев
бенка, ко
того, как
ли с тобой
для нас об
давно! Дв
лишь два
Арабьян
Седа (д
ла своего в
Арабьян
Седа.
раз! Вышла
ла — и опят
Арабьян

Я, как сей
тебя... Мал
ла со слеза
ду.) Знаешь
но каждый
моей судьб
тонное окно
дой станции
помощную,
чень мне
поезд опять
целует Седу

Вдруг гром

(*Как-то сра
рый, медлит
Слушаю.*

Телефон
инград? Го

Арабьян.

Голос Б

Слушай, Ар

так и рвется

Арабьян

Голос Б

уже сданы в

Арам?

Арабьян.

дид поезд?

Седа. Забыла.

Арабьян. Почему ты не ответила тогда?

Седа. Знаешь, я как-то не нашла слов.

Арабьян. Жаль.

Седа. Война... Склонившаяся над раненым солдатом девушка в защитной гимнастерке... синие глаза... Тепло ее рук передается через бинты. А потом... Кого винить? Девушку с синими глазами? Ее и ребенка, который родился? Оправдать?.. До того, как ты ушел на фронт, мы намечтали с тобой, Арам, слишком много счастья для нас обоих. Как давно это было, как давно! Двадцать лет — и словно бы всего лишь двадцать минут назад.

Арабьян. И ты вышла замуж, конечно.

Седа (с горькой иронией). Нет, я ждала своего верного солдата.

Арабьян. Ладно, извини.

Седа. Да, я вышла замуж, и не один раз! Вышла — разошлась. Второй раз вышла — и опять разошлась. Я уж не говорю...

Арабьян (строго). Седа...

Седа притихла.

Я, как сейчас, вижу перрон вокзала и тебя... Маленькая, беспомощная, ты стояла со слезами на щеках... (Обнимает Седа.) Знаешь, Седа... Мчится, мчится жизнь, но каждый раз, когда запыхавшийся поезд моей судьбы останавливается и я через вагонное окно смотрю на перрон, я на каждой станции вижу тебя... маленькую, беспомощную, со слезами на щеках. Ты хочешь мне что-то сказать, но я не слышу, и поезд опять трогается... (Нежно, бережно целует Седа — ее глаза и волосы.)

Вдруг громко, требовательно звонит телефон.

(Как-то сразу осунувшись, встает и хмурый, медлительный подходит к телефону.)
Слушаю.

Телефонистка. Вы заказывали Ленинград? Говорите.

Арабьян. Алло! Елена?

Голос Елены. Добрый вечер, Арам. Слушай, Армен уже сдал экзамены, а Гая так и рвется к тебе.

Арабьян. Значит, когда вы выезжаете?

Голос Елены. Послезавтра. Вещи уже сданы в багаж. Ты скучаешь без нас, Арам?

Арабьян. Скучаю, скучаю. Когда отходит поезд?

Голос Елены. В час ночи.

Арабьян. Четыре дня — и вы здесь. Очень хорошо. Жду с нетерпением. Спокойной ночи, дорогая. Целую.

Голос Елены. Крепко, крепко. Привет от Гаи и Армена.

Еще слышны какие-то последние слова Елены, но Арабьян опускает трубку.

Седа. Так когда же отходит поезд?

Арабьян. Из Ленинграда? В час ночи.

Седа (смотрит на часы). Ровно час ночи. (Встает.) До свидания, Арам.

Арабьян. Постой...

Седа. ...«но поезд опять трогается и...»

Арабьян. Я еще ничего тебе не сказал.

Седа (указывая на телефон). Все ясно.

Она идет. Арабьян следует за ней. Сцена вращается. Седа и Арабьян входят в гостиную. Здесь гости Асмарьяна слушают радио.

Левон. Вот-вот, последние известия.

Амалия. Давай другую волну. Каждый день одно и то же: «Коллектив завода, вступив в предпраздничное соревнование, обещал досрочно выполнить годовой план и дать стране...»

Левон. Дай послушать.

Амалия. Виновата, пардон.

Все молча слушают. Давид спит на диване.

Голос по радио. Коллектив завода, вступив в предпраздничное соревнование, обещал досрочно выполнить годовой план...

Все смеются.

Асмик (искренне удивлена). Амалия, откуда вы узнали, что скажут?

Амалия. Кибернетика, девочка.

Асмарьян. И потом не забывайте, это все-таки армянское радио.

Голос по радио. Сегодня наш корреспондент побывал на шестой стройплощадке Горстроя, где завершаются работы по строительству новой гостиницы.

Левон. Товарищи! Степан Георгиевич!

Асмарьян. Да-да... Слушайте!

Голос по радио. Стоит грандиозный пятиэтажный дом, своими двумя крыльями прочно опираясь на землю, но в то же время стройный и стремительный, словно громадная птица. «Эта гостиница, — сказал заместитель председателя Горсовета, — лучший подарок трудящимся на-

шей республики. Мы решили нашу новую гостиницу назвать «Победой».

Общее недоумение.

Гостиница «Победа»! Как гармонично и красиво звучит это слово в наши дни, когда каждый день, каждый час советский народ добывает новые и новые победы...

Левон выключает приемник.

Асмарян (разбитый, опускается в кресло). Все-таки «Победа».

Арабян. Это недоразумение, конечно. Завтра же я все выясню.

Евгинэ. Степан, ты устал. Пойдем, ты приляжешь. (Берет мужа под руку.) То ли мы с тобой переживали, Степан! Попавший в наводнение дождя не боится. Идем, идем, милый!..

Асмарян и Евгинэ выходят.

Асмик. Какая она хорошая, Евгинэ Абгаровна, какая чуткая! А Степан Георгиевич... Какой он умный, хороший.

Все молчат.

Разве я неправа?

Седа. Да-да, все у нас хорошие... Но гостиницу все-таки не назвали «Крунк».

Левон (не совсем уверенно). Все будет в порядке, вот увидите, все будет в порядке.

Амалия. Эх ты, романтик-пионер.

Седа. Дорогие гости, не надоели ли вам хозяева?

Амалия. Да, пошли.

Асмик (указывая на Давида). А как же Давид?

Амалия. Смотри-ка, заботится.

Асмик (виновато). Жалко же чело- века...

Амалия (будит Давида). Вставай, вставай. А то Каринэ придет.

Давид (вскакивает). Ох, простите!

Амалия. Пошли.

Давид. Пошли, пошли. (Берет свой проигрыватель, идет все еще пошатываясь. Останавливается перед Седой.) В моей голове какая-то капуста... Изрядно кислая... Очень прошу вас, извините меня.

Седа (подает руку). До свидания, Давид. Счастливо, ребята.

Амалия, Левон, Анаит, Асмик идут к выходу.

Давид (вдруг останавливаясь). А где она?

Асмик (торопливо повязывает голову платком). Я здесь, здесь...

Амалия. Зачем эта девчонка срезала косы? Вот дуручка, вот дуручка...

Все, кроме Седы и Арабяна, уходят.

Арабян. Мне не хочется с тобой расставаться.

Седа (снова принимая защитный иронический тон). Спасибо, вы меня радуете, товарищ директор.

Входит Евгинэ.

Евгинэ. Принял валидол.

Седа. Передайте ему, что все очень довольны сегодняшним вечером. Спасибо вам, Евгинэ.

Арабян. Да-да. Вот приедут наши, соберемся в том же составе у меня. А что касается гостиницы — это мы наладим.

Евгинэ. Да... В печь еще надо подкладывать дрова.

Седа, прощаясь, обнимает Евгинэ и вместе с Арабяном уходит.

Затемнение

Затем медленно светает — мы видим лестничную площадку. Через окно проникает робкий свет раннего утра. Седа и Арабян медленно поднимаются по лестнице. Вот они остановились у двери.

Седа. Уже утро.

Арабян. А я бы все ходил и ходил с тобой по тихим пустым улицам...

Седа. Когда идешь под утро по пустой улице, кажется, что люди вообще никогда не ходили здесь, не ждали, не торопились, не отчаивались.

Длины расстояния на шаре земном,
Дорог бесконечных много...
Зачем же, зачем так близок мой дом
И так коротка дорога?..

Арабян. Вспомни, Седа, как долго мы бродили с тобой в последнюю предвоенную июньскую ночь... Договорились встретиться на завтра в семь часов вечера на улице Абовяна.

Седа. И этот следующий вечер наступил через двадцать лет. (Достает из сумочки ключи и вставляет в замок.) До свидания.

Арабян. Когда встретимся?

Седа. Через двадцать лет.

Арабян. Завтра.

Седа. Никогда.

Араб
Седа
Араб
Седа.
Араб

Комната Се
рокое окно
неющего ве

Седа, бле
долго не сл
открывает
ченностью

Арабя
что же, во
Седа. Я
ся с волей
Арабян пере

(Указывае

Арабян

Седа (с

жаране. Р

О моей за

варищу Ас

Арабян

тон? Я не

чился. Зво

да... Кажд

к себе дом

твоей дверь

Седа. П

Садись же

Арабян

обсудили

Еревана. М

нашего Ар

мидесятому

стет до мил

Седа. Я

вича, как о

Арабян

цей. Добра

Седа. П

мочь?

Арабян

могу понять

Арабян. Седа... (Целует ее.)
Седа (противится). Пусти, Арам.
Арабян. Я хочу к тебе... я хочу к тебе...
Седа. Иди... Сейчас же уйди.
Арабян. Да-да, я уйду, я сразу уйду.

(Обнимает Седу и вталкивает ее в квартиру.)

За ними, как бы протестуя, с грохотом закрывается дверь.

Занавес

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Комната Седы, обставленная со вкусом. Через широкое окно виднеется кусочек уже по-вечернему темнеющего неба, край противоположного дома и верхушки деревьев.

Седа, бледная, усталая, полулежит на тахте. Она долго не слышит звонка, затем тяжело поднимается, открывает дверь и возвращается с какой-то ожесточенностью в лице. На пороге Арабян с портфелем.

Арабян (с некоторой робостью). Так что же, войти мне или... нельзя?

Седа. Кажется, ты не очень-то считаешься с волей хозяйки.

Арабян нерешительно проходит.

(Указывает на стул.) Садись.

Арабян. Где ты была так долго?

Седа (сухо, почти официально). В Каджаране. Работала над проектом стадиона. О моей задержке я вовремя сообщила товарищу Асмаряну.

Арабян. Седа, чем я заслужил этот тон? Я не видел тебя с того утра... Соскучился. Звонил и звонил в мастерскую, сюда... Каждый раз, поднимаясь по лестнице к себе домой, я нажимал кнопку звонка у твоей двери. И сейчас вот прямо с работы...

Седа. Поговорим о чем-нибудь другом. Садись же. Как дела?

Арабян. Обычная горячка. Да, В ЦК обсудили двадцатилетний план развития Еревана. Между прочим, отметили работу нашего Арменпроекта. Ты знаешь, к восьмидесятому году население Еревана вырастет до миллиона человек.

Седа. Я еще не видела Степана Георгиевича, как он?

Арабян. Старик занят своей гостиницей. Добрался до первого секретаря.

Седа. Помнится, ты обещал ему помощь?

Арабян. Я и помогаю, но, убей меня, не могу понять этой шумихи. Зачем из мухи

делать слона? Асмарян, Левон, да вот, кажется, и ты готовы раздуть этот случай в драму. Гостиница! Да пусть называется как угодно, не все ли равно? Тем более вывеска уже висит.

Седа. Разве дело в самом названии? Крунк — это образ, и этот образ как бы вылился из души Асмаряна — архитектора, художника. У каждой живой души — свой «крунк», свой мир горестей и радостей. Нельзя входить туда в грубых башмаках. Да и зачем?! Во имя чего так оскорбительно ломать волю талантливого человека? Идеинность... Асмаряна учить идеинности?

Арабян. Да, это, пожалуй, нелепо.

Седа. И неужели в конечном счете ты примиришься с этим, и я примирюсь, и Левон примирится? Да-да, и Левон со всей своей искренней прямолинейностью... Значит, все мы махнем рукой на это, согласимся. Из одной только привычки быть пассивным, не вмешиваться.

Арабян. Ой-ой, какие широкие обобщения на узком месте. Обычная мелочь.

Седа. Обычная, именно обычная, вот в том-то и вся беда. Порой мне стыдно посмотреть в глаза Асмаряну. А вдруг он смерит насмешливым взглядом и скажет: «Вы ли это, ребята? Ты, Седа Арабян, и ты, Арабян, боевые комсомольцы Строительного техникума. Кем стали вы, непримиримые, страстные энтузиасты, готовые за правду броситься в любую драку. Как же вы стали такими...»

Арабян. Какими это такими? Нет, Седа, я готов выдержать любой взгляд и могу сказать: вот я, Арам Арабян, в рваных башмаках ходил в институт, а по вечерам грузил кирпич, зарабатывал себе на хлеб. Я сдал государственные экзамены и тут же ушел на фронт. Четырежды я был ранен и

мог вернуться в тыл, но снова и снова уходил на передовую, сражался и дошел до Берлина. Без сна и отдыха я строил в Сибири и на Урале, в Алма-Ате и Ленинграде, отдавал все — молодость, сердце, каждую мысль — Родине. Нет, Седа, я никому и даже тебе не позволю оскорблять меня.

Седа. Я не хотела тебя оскорбить, Арам. Мы с тобой, оказывается, говорим на разных языках. Извини, пожалуйста, вообще у меня сегодня скверное настроение.

Арабян (*тепло, искренне*). Устала?

Седа. Ничего, пройдет. В поезде было душно.

Арабян (*садится рядом, хочет обнять Седа, а та встает и отходит. Прерывая затянувшееся молчание*). Ты знаешь, мои приехали...

Седа (*удивляясь его внутренней глухоте. Иронично*). Поздравляю. Я уже познакомилась на лестнице с твоей женой.

Арабян. Сегодня вечером мы хотим отпраздновать новоселье. Ты, конечно, придешь?

Седа. Это все твои новости для меня?

Арабян. Пожалуй, я пойду.

Седа. Арам, я прошу тебя, пожалуйста, не приходи ко мне без телефонного звонка. Это, между прочим, и невежливо. А потом... если ты когда-то захочешь поговорить со мной, так это можно сделать в нашей мастерской.

Арабян (*с нотой обиды*). Ясно... Вот и хорошо. До вечера.

Седа (*горько, с едва уловимой иронией*). До вечера.

Арабян уходит. Седа стоит на месте, как бы прислушиваясь к самой себе. Затем она закрывает шторы, включает свет. В коридоре слышится шум, детский голос.

Елена (*еще из коридора*). Извините, дорогая, тысячу раз извините.

Седа. Входите, пожалуйста.

Елена (*из коридора*). Этакие беспокойные соседи... Гая, куда ты, Гая, подожди. Седа Григорьевна, у меня к вам большая просьба... Гая! О, она у меня невозможная девчонка... Гая!

Из коридора вбегает в комнату Гаянэ — дочурка Арабяна, девочка лет шести. Она быстрым взглядом обводит комнату и, заметив туалетный стол, осторожно, с заинтересованностью подходит к нему.

Входя вслед за девочкой с хозяйственной сумкой в руке). О, какая прелестная ком-

натка! Под стать хозяйке. И вы одна здесь живете?

Седа (*вежливо*). Одна.

Елена. Ну, ну, ну. Так я и поверила!

Гаянэ что-то берет с туалетного столика, слышится звон стекла.

Гая! Ах ты, беспокойное существо. Сейчас же положи коробку на место. (*Сама берет коробку, ставит на место и тащит Гаянэ за руку*). Это тебе не игрушки.

Гаянэ. Тетя, а у вас есть игрушки?

Седа. Нет, Гаечка.

Гаянэ. А почему у вас нет игрушек?

Елена (*сердито*). Потому что у тети Седа нет Гаянэ.

Гаянэ. А почему у вас нет Гаянэ?

Елена. Ой, теперь от ее вопросов не будет спасения! Молчи, молчи и больше ни слова. Слышишь? Седа Григорьевна, милая, я очень спешу, сегодня у нас гости...

Гаянэ, обиженная, отходит и поворачивается лицом к стене. Седа нежно обнимает ее, ведет к столу.

Седа. Хочешь яблочко, Гая? (*Дает Гаянэ яблоко*).

Елена (*продолжает свое*). Во-первых, мы с моим Арабяном ждем вас вечером, а во-вторых, умоляю — выручайте. Гостей будет много, а посуды не хватает. (*Гаянэ*) Ты сказала тете спасибо?

Гаянэ (*с аппетитом жуя яблоко*). Спасибо.

Седа (*в приливе нежности, целует Гаянэ*). Милая девчушка.

Елена. И вы ей тоже понравились. Значит, почаще приходите к нам. Уже месяц, как мы из Ленинграда, а вас только на лестнице и видели.

Седа (*открывает сервант*). Вот посуда, пожалуйста, берите все, что вам нужно.

Елена (*занимаясь посудой*). Смотрите-ка, запасливый товарищ. Хорошо. И нам бы, честно говоря, уже давно пора купить собственные ложки-ложки, обзавестись хрусталем и фарфором, да как-то уже так привыкли мы с моим Арабяном жить по-фронтовому. Лишь бы здоровье. Живем, как кочевники. Целый год работаем, а потом как махнем на курорт, — и прощай наши денюжки! Вот опустошила ваш сервант. Спасибо вам, соседка милая. Гая, помоги маме. (*Направляясь к выходу*). Что нужно сказать тете?

Гаянэ
Седа.
Елена
Седа.
гу... Голо
Елена
лову мы
такой пор
щете. Га
Гаянэ
Елена
Едва Седа
шится
Гоар.
мала, что
Седа.
лишних с
Гоар
сти меня,
Седа.
посмотрю.
Гоар.
ты говори
марьяна, к
Седа.
ма я жи
растрепан
Гоар.
глазами.
влюбилась
Седа.
Гоар
жалась в
какой-то
тичный, пр
Седа
говорить?
твой сын?
Гоар.
ко одно на
днями не в
Седа.
дело? Поуч
Гоар.
над студен
женеры, по
себе зарабо
щик, расп
него и ос
получить к
ровского гв
пришел.
Седа.
счастье?

Гаянэ. До свидания.

Седа. До свидания, Гаечка.

Елена. Ждем вас к восьми часам.

Седа. Благодарю, только вряд ли смогу... Голова разболелась.

Елена. Нет уж, пожалуйста.. Вашу голову мы вмиг вылечим. Кстати, у меня есть такой порошок, ни в одной аптеке не сыщете. Гая, пошли.

Гаянэ. Тетя Седа, приходите.

Елена. Придет. Обязательно придет.

Едва Седа успевает закрыть дверь, как вновь слышится звонок. На этот раз пришла Гоар.

Гоар. Здравствуй, Седа. Ты уже не думала, что я когда-нибудь приду, а?

Седа. Пришла — и не нужно никаких лишних слов.

Гоар (*виновато смотрит на Седу*). Прости меня, глупую.

Седа. Садись-ка вот, и дай я на тебя посмотрю.

Гоар. Мне рассказали, как хорошо ты говорила обо мне тогда вечером у Асмаряна, когда я ушла.

Седа. Я говорила не только о тебе. Сама я живу куда как странно. Тревожная, растрепанная, спутанная жизнь...

Гоар. Бледная ты сегодня, круги под глазами. Слушай, скажи-ка честно, ты не влюбилась случайно?

Седа. По уши.

Гоар (*лукаво*). То-то наша Седа задержалась в Каджаране. Поговаривают, будто какой-то русский геолог, молодой и симпатичный, просто влюбился в тебя.

Седа (*серьезно*). Тебе не о чем больше говорить? Как там у нас на работе, как твой сын?

Гоар. Все по-прежнему. А у сына только одно на уме: дядина машина. Целыми днями не вылезает из «Волги».

Седа. Может быть, парень любит это дело? Поучится, станет автомехаником.

Гоар. Другое у него на уме. Смеется над студентами. Говорит: вот, будущие инженеры, получат диплом, и едва на хлеб себе заработают. А дядя — простой кладовщик, расписаться толком не может, — а у него и особняк и «Волга». Хотя бы скорее получить квартиру, вырваться из этого воровского гнезда. Тогда бы и Хорен к нам пришел.

Седа. Думаешь, он принесет тебе счастье?

Гоар. Мне самой хочется обогреть его, я ему нужна, я это чувствую.

Седа. Где взять силы, где взять силы?..

Гоар. Ты сегодня какая-то странная... Может быть, хочешь отдохнуть? Так я пойду.

Седа (*удерживает ее*). Гоар... посиди еще.

Гоар (*смотрит на Седу*). Если ты хочешь...

Седа (*не решаясь сказать главное*). Так что же нового в мастерской?

Гоар. Левон ездил в Крым, сегодня вернулся. Там памятник почти готов. Помнишь надпись? Ее уже начали высекать на граните.

Седа. Представляю, как сейчас ликует Левон.

Разговор явно не клеится. Наверху, в квартире Арабяна, по-видимому уже собрались гости. Оттуда доносится музыка, шум.

Гоар. Ах, Арам, Арам. Как он тебя любил... Тебя пригласили?

Седа. Да, но я не пойду. (*Вдруг нарочито веселым и безразличным тоном*). Послушай, Гоар, а нет ли у тебя знакомой женщины-гинеколога?

Гоар. Есть. Кому она нужна?

Седа. Мне.

Гоар. Seriously?

Седа. Вполне серьезно.

Гоар (*дружески и многозначительно*). Интересно, интересно, тот самый геолог?

Седа. Тот самый.

Гоар. Он любит тебя?

Седа. Безумно.

Гоар. А ты?

Седа. Еще больше.

Гоар (*захлебываясь от любопытства*). Ого, он, конечно, сделал предложение?

Седа. Хватит вопросов.

Гоар. Эх и скрытная! Это я перед тобой развязываюсь, как узелок.

Седа. Так как же с врачом?

Гоар. Сегодня же выясню.

Седа. Спасибо, очень тебя прошу.

Гоар. Дорогая, не беспокойся, сделаю. (*Обнимает Седу и уходит.*)

Седа (*в раздумье*). Как противно таиться... (*Рассеянно, не зная, чем заняться, берет книжку*).

Сверху все сильнее доносится музыка и шум.

(Раскрывает книгу, читает вслух:)

«Приди, приди, приди,
Хотя бы для прощанья,
Хотя бы без желанья —
Приди, приди, приди!»

Хоть с холодом в груди,
Рассеянный, далекий,
Насмешливый, жестокий, —
Приди, приди, приди!

Пусть горе впереди, —
Что плакать об утрате!
Хоть из чужих объятий —
Приди, приди, приди!..»

Звонок. Седа открывает дверь. Музыка наверху затихла. Входит Арабьян.

Арабьян (требовательно). Я ведь просил тебя прийти.

Седа. А я тебя просила не ходить ко мне.

Арабьян. Но я не обещал. Скажи, неужели тебе не хочется видеть меня?

Седа. Нет.

Арабьян. Врешь. Все веселятся, а я прислушиваюсь, прислушиваюсь... Думаю, вот-вот придешь.

Седа. Как легко живется таким, как ты: все ясно, никаких сложностей, горестей.

Арабьян. Что это на тебя нахлынуло?

Седа. Неужели ты не понимаешь, что я не могу прийти к тебе, в твой дом? Ведь я должна прийти как друг, выпить за счастье твоей семьи, твоей жены... Пить, улыбаться... Как воровка, бесстыжая воровка?..

Арабьян. Куда хватила!

Седа. Ты хочешь, чтобы я играла эту унижительную роль? И тебе не стыдно будет смотреть на меня и на свою жену — за одним столом? Или, может быть, твои чувства ко мне...

Арабьян. Тебе нужны красивые слова? Я никогда не умел их говорить.

Седа. Вот что, давай крепко-накрепко условимся: тот день мы с тобой вычеркнем из памяти. А еще лучше забыть все, все что было. И юность. Так забыть, будто тебя не было вообще.

Арабьян. Это невозможно.

Седа. Слышишь? Там у тебя снова играет музыка. Иди. Хозяин должен быть среди гостей.

Арабьян. Что мне эта музыка, эти гости... играют, поют, топают. Во всем шуме я слышу только тебя, только твой голос.

Седа (подхватывает его тон). Приходишь домой с работы, обедаешь, ложишься отдохнуть, просматриваешь газеты... Потом — скука. Тебе не о чем поболтать с женой. Разные интересы...

Арабьян. Разве я тебе это говорил?

Седа. Один из стандартов нашей жизни. Так говорят многие. Только что она была здесь. Видно, что человек она хороший.

Арабьян. Да, но душа...

Седа. Оставь пожалуйста. Душа! Все есть у человека: семья, дом, положение. И, конечно, так приятно, как бы на десерт после сытного обеда, спуститься на два пролета лестницы... Впрочем, спуститься так, чтобы не нарушить покой семьи, жены и, чего доброго, не испортить настроения самому себе и, таким образом, не нарушить пищеварения...

Арабьян. Седа!

Седа. Нет, нет... Я устала, устала от всего этого... Никогда больше не ходи сюда. Я требую. И зачем ты снова встретился мне, зачем?.. (Опережая Арабьяна, который хотел было возразить, неожиданно дерзким и вызывающим тоном). Арам, у меня будет ребенок!

Арабьян. Ребенок?

Седа. Да. Вот неожиданное последствие.

Арабьян. Ты не шутишь?

Седа. Ты бы хотел, чтобы это была шутка?

Арабьян. Это так вдруг...

Седа. А хорошо бы родить ребеночка. Такую маленькую девчонку, похожую на твою Гаянэ... Кажется, закон это разрешает? Мать-одиночка...

Арабьян (улыбаясь, с надеждой смотрит на Седа). Теперь я почти уверен, что это твоя очередная шутка...

Седа. Арам, я давно мечтала иметь ребенка от любимого человека. Наконец, мне повезло.

Арабьян. Если ты это серьезно, Седа...

Седа. Совершенно серьезно, Арам. Ведь ты же меня любишь? Играют, поют, топают, но во всем этом шуме ты слышишь только меня, мой голос.. Так встань с места и громко, чтобы все слышали, скажи: «Я люблю ее. Не могу жить без этой любви. Горжусь своей любовью!»

Арабьян
восемнадца
ты... Поло
га... И пот
мои дети
го... Одним
что ты гов

Седа

ет Арабьян

Я же пош

поверил! В

щины, как

ния... разв

(Подходит

плечо и на

Ах, как ты

Арабьян

да, нельзя

рала, прост

целую за э

И вдруг раз

Седа (р

рит на свок

Арам... Вид

Арабьян стои

(Тихим, но

сом.) Уходи

Арабьян опу

смотрит ему в

саживается на

Гаянэ. Т

Дверь у ва

волк, котор

Седа (за

слезы). Хор

волка не пу

Гаянэ. Т

Седа. Ег

Гаянэ. А

за тетей Се

пришли, и п

прячется мо

Седа. Не

Гаянэ.

в прятки. Я

Но я хитра

смотрю и во

вижу. (Смеет

(Смотрит на

вы плачете,

Арабьян (*сурово*). Седа, мне уже не восемнадцать. Мы взрослые люди, и я и ты... Положение в обществе, чувство долга... И потом, неужели ты хочешь, чтобы мои дети выросли без отца? И, кроме того... Одним словом, ты сама не понимаешь, что ты говоришь...

Седа (*бледная и ошеломленная, слушает Арабьяна и затем вдруг громко смеется*). Я же пошутила милый, пошутила... А ты и поверил! Вот наивный-то. Разве такие женщины, как я, ну, не очень строгого поведения... разве они могут быть матерями? (*Подходит к Арабьяну, кладет ему руку на плечо и насмешливо смотрит ему в глаза*). Ах, как ты перетрусил! Милый, успокойся.

Арабьян (*с облегчением вздыхает*). Седа, нельзя же так... Ловко ты меня разыграла, просто артистически! Дай я тебя поцелую за это... (*Тянется к Седе*).

И вдруг раздается звонкая, как взрыв, пощечина.

Седа (*растерянная, с удивлением смотрит на свою руку*). Я тебя ударила?.. Иди, Арам... Видишь, я тебя ударила.

Арабьян стоит, обескураженный.

(*Тихим, но еще более напряженным голосом*.) Уходи, Арам.

Арабьян опустил голову, медленно удаляется. Седа смотрит ему вслед, затем как-то неловко, боком присаживается на стул и плачет. Из коридора доносятся детский голос.

Гаянэ. Тетя Седа. (*Вбегает в комнату*.) Дверь у вас открыта... Вот придет серый волк, который бабушку проглотил...

Седа (*заставляет себя встать, вытирает слезы*). Хорошо Гаечка, я закрою дверь и волка не пушу.

Гаянэ. Тетя Седа, а где мой папа?

Седа. Его здесь нет, детка.

Гаянэ. А мама сказала, что папа пошел за тетей Седой. Ждали, ждали — и вы не пришли, и папа не пришел. Где тут у вас прячется мой папа?

Седа. Нет, деточка, он ушел.

Гаянэ. Мы с папой очень любим играть в прятки. Я закрываю глаза, а он прячется. Но я хитрая! Вот так, сквозь пальчики, смотрю и все вижу. А папа думает, что не вижу. (*Смеется*.) Давайте играть в прятки? (*Смотрит на Седу, замечает слезы*.) Ой-ой, вы плачете, тетя Седа... Это дедушка док-

тор виноват, он вам уколы делал? Очень больно?

Седа. Да, Гаечка, больно.

Гаянэ. Тетя Седа, давайте, я вас поцелую и все пройдет. (*Подходит к Седе*.) Где больно?

Седа (*обнимает девочку, показывает на свою щеку*). Вот здесь.

Гаянэ (*целует*). Прошло?

Седа. Прошло, прошло. (*Порывисто, с тоской целует Гаянэ*.)

Входит Елена. Седа, как бы испугавшись, отпускает Гаянэ.

Елена (*шутливо*). Ого, поймала вас в самый бурный момент проявления чувств. А мы там ищем Гаечку. Седа Григорьевна, я начинаю ревновать, вы отбиваете у меня дочь.

Гаянэ ходит по комнате, заглядывает во все углы, видимо, ищет отца.

Соседушка, дорогая, снова бью челом. У меня не хватает бокалов.

Седа. Возьмите, вы знаете, где стоят.

Елена (*с бокалами в руках*). Гаечка, пошли, доченька.

Гаянэ. А куда же девался наш папа?

Елена. Он сказал, что идет к вам...

Седа. Да, он был здесь. Вы меня извините, но я не приду. Очень плохо себя чувствую.

Гаянэ. Дедушка доктор сделал тете уколы.

Елена. Да, милая, вижу, и глаза у вас какие-то затуманенные. А, может, грипп? Вы знаете, у меня есть отличное средство, опять-таки совершенно оригинальное. Хотите, я вам принесу?

Седа. Спасибо, не нужно, пройдет. Писплю — и все пройдет.

Елена. Если почувствуете себя лучше, обязательно приходите.

Гаянэ. Тетя Седа, я и завтра к вам приду.

Седа. Хорошо, Гаечка, приходи.

Елена (*смеясь*). Опасная, ох какая опасная соседка!

Седа провожает Елену и Гаянэ, и когда возвращается в комнату, лицо ее несколько спокойнее.

Седа. Удивительно ясная женщина. Добрая, покладистая. «Свой парень». Такие не усложняют жизнь ни себе, ни другим.

Может быть, так и надо?.. (Берет книгу, рассеянно листая, читает.)

«Прости меня, любимый мой, прости...
И если загляжусь я ненароком,
И если позову полунамеком,
И, с жадной счастья в глубине глубин,
К твоей груди склонюсь на миг один,
Чтобы в тебе опору обрести, —
Прости меня, любимый мой, прости.
Любимый мой, счастливого пути».

Затемнение.

Потом комната Седа, только в ином ракурсе. Седа стоит на балконе и подбадривает детей, которые во дворе играют в мяч. Слышатся детский смех, крики, топот.

Седа. Гая, Гая, скорей хватай мяч!

Телефонный звонок.

(Входит в комнату, берет трубку.) Да... Это ты, Гоар?

Голос Гоар. Седа, ты готова?

Седа. Да...

Голос Гоар. Я сейчас приеду.

Седа. Я жду... Только скорей.

Голос Гоар. Постараюсь...

Седа задумалась. Держит в руке трубку, — короткие гудки. Со двора влетает в комнату мяч. Седа опускает телефонную трубку. Берет в руки мяч и рассматривает его, словно живое существо. Слышится голос Гаянэ: «Тетя Седа, бросайте мячик, тетя Седа!» Седа выходит на балкон, бросает во двор мяч.

Седа (с грустью смотрит во двор). Вот и у меня могла бы быть такая же кудрявенькая... А между тем Гоар спешит ко мне, и мы вместе поедem к врачу. Денька три полежу... А чужие дети будут бегать, резвиться под моим окном...

В коридоре раздаются шаги.

(Оглядывается почти с испугом, думая о том, не приехала ли Гоар.) Кто там?

Входит Асмарян.

Асмарян. Это я, Седа. Ты, кажется, испугалась?

Седа. Нет-нет...

Асмарян. В последнее время ты что-то мне не очень нравишься, девочка...

Седа. Да, я бы не отказалась сейчас запрятаться в какой-нибудь тихий уголок. Море, зелень, птицы. Вокруг ни души...

Асмарян. Если тебе потребуется Адам, телеграфируй, приеду.

Седа. Старый кадровик, вы несправимы.

Асмарян. Говорят, горбатого могила исправит. Шестнадцать дней просидел я в карцере, здесь, в родном Ереване. Было ничем не хуже могилы! Ждали расстрела и путевки в рай. Но, слава всевышнему, горб мой не исправили.

Седа. Об этом вы никогда не говорили...

Асмарян. Я не люблю нелепых детективов. А все это было так нелепо! Слушай, Седа, я ведь пришел с отличной вестью. Твой проект стадиона в Каджаране сегодня прошел с триумфом.

Седа (обрадовалась). Да?!

Асмарян. Даже предложили представить на премию. Ну?! Море, зелень, птицы... А?

Седа. Спасибо, спасибо... и не только за эту весть. Вы всегда излучаете какую-то добрую энергию.

Асмарян. Ах, сказали бы мне хотя однажды такие слова лет сорок назад! Бывало, ждешь от девушки ласкового слова, а она молчит, хоть топором это словечко вырубай.

Седа. Одолжите мне чуточку вашего жизнелюбия...

Асмарян. Да у тебя своего хоть отбавляй!

Седа (грустно). А поэт говорит:

«Я смеюсь несдержанно и бойко,
Чтобы ты не видел, как мне горько,
Смеюсь и больше ничего...»

Звонок.

(Снова встревожена.) Это Гоар... (Идет в коридор, откуда раздается ее возглас.) О, Левон!

Входят Седа и Левон.

Левон (сияет). Вот хорошо, и Степан Георгиевич здесь. Вывеску спустили с фасада гостиницы!

Асмарян. Ага!

Седа (радуясь). Неужели?!

Левон. Да, я только что оттуда. Иду и вдруг вижу: на гостинице — «Крунк». Остановился, протер глаза — да, «Крунк»! С победой, Степан Георгиевич!

Асмарян. Вот видите, какой удачливый парень этот Степан Асмарян! Что ни задумывает, то и свершается. Теперь остается только задумать полет на луну в сопровождении молоденьких стюардесс. А?! Это было бы неплохо. Впрочем, что на это скажет моя Евгинэ? Пойду-ка я ее порадую «Крунк»!

ком». Седа, может, пройдем к гостинице вместе? Как она теперь выглядит?

Седа. Извините, я бы так хотела, но... я жду Гоар...

Асмарян. Тогда помчусь один. Спасибо, Левон, за радость. *(Жмет руку Левону.)* Эх ты, дорогой ты мой романтик-пионер! *(Уходит.)*

Седа с беспокойством взглянула на часы.

Левон. Старая, железная гвардия.

Звонок.

Седа. Левон, открой, пожалуйста, это Гоар.

Левон *(вышел в переднюю и тотчас вернулся)*. Ты ошиблась: Хорен.

Седа. Хорен?

Хорен *(появляется)*. Да, это я, и не больше. Вы меня не ждали? Что ж, есть люди, которых почти никогда не ждут. *(Левону.)* Я позвонил к тебе домой, сказали, что ты здесь. Важные вести из Крыма. И вот я нашел тебя...

Левон *(с надеждой)*. Это, конечно, о памятнике?

Хорен. Кто такой Плотников? Ты его знаешь?

Левон. Как же, Иван Кузьмич, прораб, там, на строительстве памятника. Золотой старик, обещал известить меня, когда все будет сделано.

Хорен *(подает Левону бумагу)*. Вот я записал — телефонограмма.

Левон читает, лицо его мрачнеет.

Седа. Плохие вести?

Хорен. Разве Хорен приносит когда-нибудь добрые вести?..

Левон. Я не совсем понимаю... А что еще говорил Плотников?

Хорен. Во-первых, он волновался. За тебя, конечно, или за памятник, так что я переспрашивал его десять раз. Дело в том, что вчера ночью смотрел памятник какой-то местный начальник. Посмотрел и потребовал переменить надпись.

Левон. Зачем ее менять?!

Хорен. Вспомни, что я тебе говорил. Вместо солидной, стандартной эпитафии — какая-то лирика. Да еще на непонятном языке.

Седа. Буквы уже высечены на граните...

Левон *(Хорену)*. Вы пришли насладиться успехом своего пророчества?

Хорен *(с ноткой обиды)*. Говорят, что я скептик. А скептики вряд ли способны чем-либо наслаждаться. *(Вдруг горячо.)* Почему вы думаете, что я не могу хотя бы сожалеть вместе с вами, так же, как вы, огорчиться? Да знаете ли вы, что единственная моя радость — эта маленькая, так много страдавшая земля, ее камни, ее арки и орнаменты, ее сегодняшний день, ее будущее?!

Левон. А что вы сделали для этой земли?

Хорен. Эх, ты, счастливцев! Живчиком резвишься — и думаешь, что это и есть жизнь? Мне еще не было и четырнадцати лет, когда меня проработали на школьном собрании. Читал, видите ли, романы Раффи, буржуазного националиста. Хотелось вступить в комсомол, но боялся даже мечтать об этом: сын богача, нэпмана... Черт знает, с каким трудом удалось попасть в институт. Так нет, война. Мобилизовали, бросили в какой-то хозяйственный взвод. Чистил картошку для солдат. Потом создал этим солдатам памятник — и боялся сунуться...

Левон. Какой памятник?

Хорен. Спросили бы, почему так поздно я засиделся в мастерской? Не дежурил же я там для того, чтобы принять эту телефонограмму! Смотрите, в сорок два года я совсем седой, некуда приклонить голову, когда я ухожу с работы. А ведь всю жизнь я строил, строил, строил... Вот! *(Трясущимися от возбуждения руками открывает свою папку, выбрасывает на стол чертежи.)* Смотрите, смотрите...

Чертежи, эскизы падают со стола на пол, Левон подбирает их. Рассматривает вместе с Седой.

Левон. Школа... Дворец культуры...

Седа. Университет...

Левон. Когда же все это?

Седа. И для кого?

Хорен. А просто так, для души.

Седа. А это?

Левон. Это ведь памятник погибшим в Крыму. Да и как интересно решено. *(Хорену.)* Почему же вы не представили свой проект на конкурс?

Хорен. Зачем? Все равно отвергли бы. Хорен Маркасян — это же ничего не значит.

Левон. Хорен, но вы, надеюсь, не хотите сказать, что мой памятник принят незаслуженно?

Хорен. Мне нравится твой памятник. Я хочу сказать, что кроме таланта тебе помогают еще удача и счастливые времена. Зря я, кажется, открыл свою папку. *(Собирает свои бумаги.)* Есть жизни, похожие на эту папку. Долго-долго они остаются закрытыми, а потом, когда их открывают, уже поздно...

Левон. Совсем не поздно, Хорен, поверьте мне.

Хорен. А, все равно ничего не выйдет... *(Направился было к выходу, но остановился.)* Маленькая просьба, Седа... Если к вам зайдет Гоар, скажите ей, что я в мастерской.

Седа. Скажу. Счастливо, Хорен.

Хорен, не ответив, уходит.

Левон *(после паузы)*. Вот так Хорен... Истинно — закрытая папка.

Седа. А пророчество его оказалось верным. Стереть с гранита уже высеченную надпись!

Левон. «Родные! Пусть этот камень...» Мне казалось, что словами этой надписи я как бы разговариваю с отцом...

Седа. Окаменевшим мозгам нужны окаменевшие стандарты. *(В раздумье.)* Крунк, куда летишь? Крик твой слов сильнее...

Левон *(решительно)*. Я завтра же поеду в Крым. Если там своего не добьюсь, сяду на самолет — в Москву.

Седа. Иногда ты напоминаешь мне пловца, который заплывает далеко в море и забывает, что на возвращение тоже нужны силы...

Левон. И я найду их! Если хотите — сколько угодно, да. Да, да. Гостиницу Асмариана все-таки называли «Крунк»! Я хочу жить без оглядки, без опаски. А вы — своими сомнениями... вы, Хорен, Амалия, Арабян — взглядом, словом, намеком, даже молчанием — останавливаете меня...

Седа *(молча смотрит на Левона. В ее взгляде восхищение и горечь одновременно)*. Да, ты совсем новый человек, Левон... Вы выросли в счастливые годы. Вы умеете смотреть вперед без опаски.

Левон. А что вам мешает смотреть так же, как я?

Седа. В каждом из нас, в тех, кто вырос в иные времена, есть что-то от закрытой папки Хорена.

Левон. Времена изменились, Седа. Изменились к лучшему и — навсегда!

Седа. Я также уверена в этом, Левон, но люди моего поколения помнят немножко больше... Все мы счастливы, что из кабинетов, с площадей, из парков и вокзальных перронов убрали тяжелые статуи. Это замечательно. Да, но пьедесталы, Левон, пьедесталы еще остались! В нашей душе, в самой крови. Они тверже камня и бронзы...

Левон. Взрывать, надо взрывать и это!

Седа. Это — как старые надолбы на дороге... Разве ты не замечал, как это бывает? Говорим между собой — и все откровенны, и если есть какая-нибудь несправедливость, то резко ее осуждаем. А сказать о той же несправедливости публично, с трибуны, это уж, извините, в ином тоне и не всю правду, а скорее полуправду говорим... Знаем и видим иногда, что распоряжение глупое, даже вредное, но молчим, помалкиваем. Вдохновенно трубим о новой морали, а сами еще связаны внутренне тысячами старых нитей, идущих от предрассудков... Да, кстати, ты поедешь работать в Каджаран?

Левон. Конечно да, но Анаит не соглашается. Седа, может быть, вы ее уговорите?

Седа. Это значит — она должна бросить оперу, свое искусство, поставить крест на своем будущем? И поехать в Каджаран стирать твои носки...

Левон. Седа, но ведь Каджаран — это новый центр цветной металлургии. Этому городу позарез нужен главный архитектор.

Седа. Обыкновенный, традиционный мужской эгоизм.

Левон. Я готов поехать один, но как же нам жить врозь?

Седа. И не надо врозь! Оба талантливы, молоды, все у вас так гармонично... Зачем же своими руками разрушать счастье? Кому нужны эти жертвы?

Левон. Люди сражались в дни революции, своей грудью закрывали амбразуру дота... А я? Только и делаю, что оберегаю свое счастье?

Седа. Самоуничижение, энтузиазм... крошка. Смотрите, какой я примерный, лучше всех! Оставить свой дом, уехать куда-то... Согласись, это ведь поступок внешний. *(Не давая Левону возразить.)* Да, внешний. Вот только что мы с тобой «открыли» Хорена. Задумывался ли ты когда-нибудь всерьез о судьбе Давида? Каждому поколению — свое... Прикрой своей грудью ту амбразуру, из которой стреляют человеку в душу.

Левон
ляюсь в
завидоват
бывает ту
как женш
Седа
спасает: н
Левон
но, поел
будет от
Седа
дит к теле
ветствую,
Голос
Седа. А
Миша?
Седа
еще обиди
Голос
проект ста
Седа.
Голос
от зависти
руют, а я
торе. С ут
и обрызг.
Седа.
нибудь ста
Голос
Седа.
у меня к т
Голос
возможности
Седа.
в Каджара
Голос
не утверди
Седа.
Голос
Седа.
тура.
Голос
Седа.
лантивный
лее зрелый
Голос
Седа.
Левон
Седа
фон.) Миш
Голос
жалко тебя
ты слишком

Левон. Седа, я снова и снова влюбляюсь в вас... Впрочем, вряд ли можно позавидовать вашим поклонникам. Ох, как им бывает туго... Вы слишком умны. Это вас, как женщину, губит.

Седа (*также шутливо*). Но иногда и спасает: не выдвигают на высокие посты.

Левон (*смеется*). И все-таки, я, вероятно, поеду в Каджаран. Теперь уже трудно будет отказаться.

Седа. Хорошо, я помогу тебе. (*Подходит к телефону.*) Михаил Гаспарович? Приветствую, это Седа Аразян.

Голос по телефону. Здравствуй, Седа. А почему Михаил Гаспарович, а не Миша?

Седа. Ты уже такой большой человек, еще обидишься...

Голос по телефону. Слушай, твой проект стадиона — просто современное чудо.

Седа. Такая похвала из твоих уст, ого...

Голос по телефону. Скоро совсем от зависти подохну. Все творят, проектируют, а я сижу сиднем в своей высокой конторе. С утра до ночи заседания. Растволстел и обрюзг.

Седа. Так оставь свое кресло какому-нибудь старичку! Что, жалко?

Голос по телефону. Ах ты, заноза...

Седа. Ладно, Миша, шутки в сторону, у меня к тебе дело.

Голос по телефону. Изложи, по возможности кратко.

Седа. Ты назначаешь Левона Зограбяна в Каджаран главным архитектором?

Голос по телефону. Коллегия еще не утвердила.

Седа. Тем лучше.

Голос по телефону. Почему?

Седа. Есть более подходящая кандидатура.

Голос по телефону. Кто?

Седа. Человек, пожалуй, не менее талантливый, чем Левон, но, так сказать, более зрелый.

Голос по телефону. Короче, кто?

Седа. Я.

Левон (*удивленно*). Седа?!

Седа (*Левону*). Тебя тут нет. (*В телефон.*) Миша, что ты на это скажешь?

Голос по телефону. Знаешь, Седа, жалко тебя туда отпускать, для Каджарана ты слишком зрелая.

Седа. Остришь? Оказывается, тебя еще не покинуло чувство юмора?

Голос по телефону и Седа смеются.

Голос по телефону. Слушай, ты это серьезно?

Седа. Совершенно серьезно. Завтра я приду к тебе в Комитет, договоримся окончательно.

Голос по телефону. Отчаянная баба. Приходи.

Седа. Итак, до завтра. (*Опускает трубку.*)

Левон. Седа, ну, как это вы так вдруг?

Седа. Ты тоже думаешь, что я слишком зрелая для Каджарана?

Левон. Только что говорили о личном счастье, а сами бросаете все и готовы ехать бог весть куда...

Седа. А вдруг это самое личное счастье поджидает меня именно там? Что ж, я готова к встрече. Видишь — решение вышестоящих инстанций и голос сердца совпадают!

Левон (*улыбаясь в ответ Седе*). А я пришел просить, чтобы вы уговорили Анаит.

Седа. Иди, дорогой, иди. Поезжай в Крым, лети в Москву. Если даже на пути возникнет скала — долби ее без усталости. Ты прав, иные времена, и жить надо по-новому.

Левон уходит.

А Гоар все нет...

Звонок.

Вот теперь уж — она... (*Открывает дверь.*)

Входит Гоар.

Гоар. Я раньше не могла, прости, пожалуйста. Собирайся скорее! Такси ждет внизу.

Седа (*задорно*). Сядь-ка, подружка, такси не убежит.

Гоар (*смотрит на Седу*). Тю-тю-тю... Не взглянуть бы, вся расцвела...

Седа. Здесь был Хорен, искал тебя.

Гоар (*обрадовалась*). Скажите! А я была в военкомате. Ты понимаешь, моего Марата забирают в армию.

Седа. Отличный выход из положения.

Гоар. Да что ты, у моего Марата плоская стопа. Или мне так кажется... Там всякие походы, снаряды в несколько тонн...

Седа. Выдержит. И вернется крепким, настоящим парнем.

Го ар. Ох, милая, тебе легко судить, ты никогда не была матерью.

Седа (немножко задета). Буду.

Го ар. Будешь матерью? Ты выходишь замуж?

Седа. А что, и выхожу.

Го ар. Вот, значит, не зря говорят об этом русском геологе. Когда же ты решила? Звонил или письмо получила?

Седа. Перееду в Каджаран, а эту квартиру передам тебе.

Го ар. Скажи хоть слово серьезно.

Седа (в прежнем тоне). Сходим в загс и будем всячески укреплять советскую семью, а если не получится, тогда ответ готов: не сошлись характерами. Между прочим, к тому времени ребенок вырастет и будет ходить в детский сад.

Го ар. Седа, перестань шутить.

Седа. Какая ирония, я делаю самый серьезный шаг в своей жизни, а мне говорят: ты шутишь. Довольно, все ясно. Ты представляешь, Го ар, мой дом наполнится детским смехом! Я буду строить город, я построю школу, и в этой школе будет учиться моя девчонка или мой мальчишка... А когда вырастет, то будет умнее, и счаст-

ливее, счастливее меня! (Вдруг застыдилась своей откровенности.) Видишь, Го ар, а ты упрекала меня в том, что я скрытная... Иди ко мне, поздравь меня, подружка, с моей запоздалой радостью.

Го ар (безмолвно, глубоко растроганная, обнимает Седу. Вдруг спохватилась). Забыла, забыла отпустить такси! (Быстро выходит.)

Седа (подходит к раскрытой настежь двери балкона. Смотрит в небо, залитое тревожным светом вечерней зари). Лети, крунк, лети в свое гнездо...

Со двора доносятся веселые голоса играющих детей. Седа, стоя на балконе, трепетно вслушивается в этот радостный шум. Явственно раздается звонкий голосок Гаянэ.

Гаянэ. Тетя Седа, я к вам приду! Вот-вот уже иду, иду!

Слышны ее быстрые шаги на лестнице. Седа стоит посреди комнаты, в ее лице, во всем ее облике тревога, счастье, надежда.

Занавес

Перевел с армянского А. Салынский

✓ Алешин Драма
Драма в действиях
Галан В. Е. Дружка П. Дид в трех частях
Переводского Н. Гамзатов Р. Драма в действиях
Салынского Я. Зорин Л. — годы
Салынского Я. Зорин Л. — года
Кадрызде нок жарен в двух частях
Кауткиан куда летит в двух частях
А. Салынского Я. Катаев В. — мишкетик
Лаврентьев совсем рма в двух частях
Лийвес А. — рону гориз са в четы ствиях. П эстонского и Е. Позд Михаилков С дев В. — мужчина
ческая спе картинах
✓ Панова В. живешь
Собко В. — ния. Драма действиях картинах украинского
Стукалов О. настежь одиннадцат нах
Сухаревич они автрам медиа-новел частях
Финн К. — женщины
Хусаинов Ш. лет спустя тическая сп жизни Драма действиях картинах
Штритматтер веста голла са в двадц картинах с немецкого пелева
Абалкин Н. славский и менность

СОДЕРЖАНИЕ ЖУРНАЛА «ТЕАТР»

ЗА 1962 ГОД

	Номер журнала	Стр.			
ПЬЕСЫ					
✓ Адешин С. — Палата. Драма в трех действиях	11	13—36	Алексидзе Д. — День нашей жизни	2	43
Галан В. Ем. — Моя подружка Пикс. Комедия в трех действиях, четырех картинах	6	167—186	Алянский Ю. — В Ленинграде	2	150—154
Гамзатов Р. — Горянка. Драма в двух действиях, семи картинах. Перевод с аварского Я. Козловского	5	7—35	Амтман-Бриедит А. — Станиславский сегодня	12	33—34
✓ Зорин Л. — Друзья и годы. Драматическая хроника в трех частях	8	8—52	Анастасьев А. — День наудачу. (Заметки критика)	2	109—116
Кадрызаде С. — Цыпленок жареный. Шутка в двух картинах	8	164—166	Анджапаридзе В. — Станиславский сегодня	12	34
Капутикия С. — Крунк, куда летишь? Драма в двух частях. Перевел с армянского А. Салынский	12	163—184	Антонов С. — Его имени нет на афише	4	116—118
Катаев В. — Цветик-семицветик. Феерия	4	17—35	Апостолов С. — В Тарту	2	189—191
Лаврентьев В. — Где-то совсем рядом. Драма в двух действиях	1	21—57	Бабанова М. — Моя благодарность	4	46—47
Лийвес А. — По эту сторону горизонта. Пьеса в четырех действиях. Перевод с эстонского С. Левина и Е. Поздняковой	10	3—34	Бахрушин Ю. — Перебирая записные книжки	12	135—136
Михалков С., Медведев В. — «Настоящий мужчина». Сатирическая сцена в двух картинах	8	167—168	Бирман С. — День нашей жизни	2	43—45
✓ Панова В. — Как поживаешь, парень?	7	3—38	Бирман С. — Живой навсегда	12	90—95
Собко В. — Красная линия. Драма в трех действиях, шести картинах. Перевод с украинского	2	9—31	Боголюбский В. — Судьба театра	8	123—126
Стукалов О. — Окна — настужь. Пьеса в одиннадцати картинах	9	3—32	Босулав А. — День нашей жизни	2	45—46
Сухаревич В. — Пока они завтракают... Комедия-новелла в двух частях	4	144—159	Бояджиев Г. — День нашей жизни	2	46—48
Финн К. — Дневник женщины	7	39—67	✓ Бритаева З. — Станиславский сегодня	12	34—35
Хусайнов Ш. — Двадцать лет спустя. Драматическая сцена	10	160—164	Булгак Л. — В театре имени Гоголя	9	85—94
Чепури Ю. — Хозяева жизни. Драма в трех действиях, пяти картинах	6	3—37	Бурьян В. — Строитель. (К 80-летию со дня рождения Якуба Коласа)	11	124—126
Штригматтер Э. — Невеста голландца. Пьеса в двадцати двух картинах. Перевод с немецкого Л. Копелева	3	170—192	Вальдман Э. — «Театр одного актера» ставит Маяковского	6	81—85
СТАТЬИ					
Абалкин Н. — Станиславский и современность	12	8—16	Ваховский М. — Станиславский сегодня	12	36
			В Бобруйске	2	185—187
			Вишневская И. — Пушкин. (125 лет со дня гибели А. С. Пушкина)	2	121—128
			Волькенштейн В. — Станиславский сегодня	12	37—38
			Вольфсон А. — В Кемерове	2	136—138
			Впервые	11	37—47
			Гайдаров В. — Без веры человек не может!	12	119—120
			Гнацинтова С. — Мы всегда от него чего-то ждали	12	113
			✓ Георгиевский Г. — Станиславский сегодня	12	39—40
			Герлак В. — Станиславский сегодня	12	40—41
			Гончаров А. — Станиславский сегодня	12	41—42
			Горбунова Е. — Владимир Кириш. (К 60-летию со дня рождения)	8	127—133
			Готовцев В. — Два эпизода	12	110—111
			Грибов А. — Станиславский сегодня	12	42—43
			Григорьев М. — «Яков Богомолов»	8	86—92
			Гуляева Н. — Станиславский сегодня	12	43
			Давыдова Н. — Сорок тысяч «почему?»	11	85—91
			Дедюшко В. — Станиславский сегодня	12	43
			Дзюбинская О. — В Киеве	2	170—176
			Дзюбинская О. — «Горючее сердце»	12	153—154
			Добржанская Л. — Алексей Дмитриевич	4	52—54
			Добротин А. — Станиславский сегодня	12	44—45
			Елагин Л. — Чему он нас учит?	12	125
			Еленин А. — В Большом театре. (На репетиции 27 октября 1961 г.)	2	101—103
			Жарков В. — На среднем уровне	6	100—104
			Жаров М. — Памяти великой актрисы	12	161
			Заборовская Т., Иванникова Т. — Нам почастливилось	4	72—73
			Завадский Ю. — Станиславский сегодня	12	45—46
			Зись А. — Вопросы эстетики в решениях XXII съезда КПСС	7	68—77
			Зорин Л. — День нашей жизни	2	48—49
			Зоркий А., Локтев А. — В Ярославле	2	141—142
			Зуева А. — В ноябре 1917-го	12	115—116
			Израевский Б. — Памятное лето	12	116—118
			Ильинский И. — День нашей жизни	2	49
			Иоффе Ю. — Станиславский сегодня	12	46—47
			Катаев В. — Мой Станиславский	12	121—123
			Касымов М. — Станиславский сегодня	12	47
			Каюров Ю. — Станиславский сегодня	12	47—48
			Кнебель М. — Трудные, но счастливые годы	4	74—85
			Кнебель М. — Рядом с ним	12	74—82
			Коонен А. — Воспитатель	12	108—110
			Копченов И. — «Вторая стрелковая»	2	160
			Кораллов М. — У занковчан	10	78—85
			Кораллов М. — На областной сцене	11	99—106
			Кордыш Е. — «Рабочий вопрос». (Письмо в редакцию)	6	115—116
			Корнейчук А. — Манifest коммунизма	2	32—37
			Кристи Г. — К. С. Станиславский. (Краткий очерк жизни и творчества)	11	113—123
			Кристи Г. — Оперные спектакли	12	154—155
			Кружков Н. — Наша «Правда»	5	39—42
			Крымова Н. — Для домашнего обихода	1	147—154
			Крымова Н. — О Людмиле Фетисовой	7	132—136
			Крымова Н. — А как там Каарел Ирди?	8	106—114
			Крымова Н. — «Синяя птица»	12	152—153
			Кульмамедов А. — Станиславский сегодня	12	49—50
			Кучар А. — Янка Купала и белорусский театр. (К 80-летию со дня рождения)	7	145—147
			Лаврентьев В. — Ветер века	2	38—41

Лавровский Л.— День нашей жизни	2	50—51
Лаур Х.— Станиславский сегодня	12	50—51
Лаутер А.— Станиславский сегодня	12	50—51
Леонов Л.— Станиславский сегодня	12	51—54
Лепешинская О.— День нашей жизни	2	51—54
Литвинский Г.— В Минске	2	181—185
Лубан Л.— Утро вахтанговцев. (На репетиции 27 октября 1961 г.)	2	104—105
Лучинин П.— На вокзале в Харькове	12	107—108
Львов-Анохин Б.— Учитель	4	68—70
Любимова В.— Добрый знак	11	79—84
Магар В.— Говорят участники Конгресса Малашев Ю.— Коллективный художник	8	5
Мамедханлы Э.— Слово о Мирзе Фатали Ахундове	11	58—62
Марков П.— О Станиславском	1	125—135
Маревич Э.— Станиславский сегодня	12	54—55
Марьяненко И.— Великая школа	12	83—85
Мацкин А.— День нашей жизни	2	54—58
Мацкин А.— Нравственная идея Станиславского	12	17—27
Мдивани Г.— Форум народов	8	2—4
Медведев Б.— Когда театр приезжает в село	8	118—122
Мельцер М.— Берите от меня все, пока я жив!	12	131
Михайлов Л.— Станиславский сегодня	12	55—56
Михальский Ф.— Астров произносит речь к публике	12	118—119
Молостова И.— В Киевском театре оперы и балета	2	176—177
Моралевич А.— В Харьковске	2	130—132
Морозова Н.— у ростовчан. (На репетиции 27 октября 1961 г.)	2	107—108
Нехорошев Ю.— «Изобразительная режиссура» в пути	10	93—101
Образцов С.— Один день — это очень много	3	57—63
Один день	2	3—8
Орлов В.— Пусть придут молодцы!	12	28—32
О Станиславском	12	3—7
Охлопков Н.— Станиславский сегодня	12	58—59
Памяти Н. Ф. Погодина	10	35—36
Пансо В.— Дальше — тишина	4	64—68
Петкер Б.— Записи в журнале	12	136—137
Петров Н.— Капустники	12	111—113
Пименов Вл.— 1962 год	1	3—16
Пименов Вл.— Ленинградские премьеры	3	48—56
Пименов Ю.— Напряженная жизнь	4	50—51
Погодин Н.— Свежий ветер 30-х годов	4	40—45
Подгорный Н.— Станиславский сегодня	12	59—60

Покровский Б.— Станиславский сегодня	12	60—61
Полякова Е.— «На дне» По странницам театральной печати	2	117—119
Прокофьев В.— О завтрашнем дне нашего театра	3	74—79
Прудкин М.— Наш Константин Сергеевич	1	87—107
Путищев В.— Герцен и театр	12	128—129
Пыжова О.— Гнев	4	36—38
Равенских Б.— Станиславский сегодня	12	113—115
Радомысленский В.— Из дневника	12	61—62
Ральф Ю.— В Красноярске	12	126—127
Романова И.— В театре с волжских берегов	2	133—134
Ростоцкий Б.— Начало пути	11	73—78
Рыбаков Ю.— Традиции нарушаются — традиции живут	4	3—7
Саввина И.— День нашей жизни	9	95—101
Саввина И.— День нашей жизни	2	59
Самарин Р.— Блестящий ученый. (К 10-летию со дня смерти М. М. Морозова)	6	132—133
Самвелян Л.— В театре имени Сундукиана. (На репетиции 27 октября 1961 г.)	9	95—101
Сапжак Вл., Плущек В.— В Театре сатиры. (На репетиции 27 октября 1961 г.)	2	105—107
Сатыбалдин К.— В Алма-Ате	2	161—162
Сахновский-Панкеев В.— Театр верен себе	9	74—84
Сегеди И.— В Красноярском драматическом театре	5	89—93
Сергеев Л.— Под одной крышей	10	86—92
Сергеев М.— Будущее рядом с нами	5	94—97
Сердюк А.— День нашей жизни	2	59—60
Смирнов Б.— Только одна встреча	4	48—49
Смирнов Б.— С художника спросится	5	3—6
Смолицкая Н.— Вероятность факта и достоверность искусства	1	141—146
Соловьева И.— «Медведь»	4	86—90
Солодовников А.— День нашей жизни	2	61—63
Софронов А.— День нашей жизни	2	63—64
Стананова А.— Грандиозный размах. (Слово делегатов XXII съезда КПСС)	1	17—18
Судаков И.— Клочки воспоминаний	12	134—135
Сурков Е.— День нашей жизни	2	64—65
Сухаревич В.— В Калининне	2	144—147
Тарасова А.— Незабываемое	12	123—124
Товстоногов Г.— День нашей жизни	2	65—67
Товстоногов Г.— Станиславский сегодня	12	63—65
Тутаев М.— В ногу со временем	11	48—51
Уварова И.— Только ли в Киргизии	5	115—119
Уварова И.— Люди и краски	11	92—98

Урбанский Е.— День нашей жизни	2	67—68
Ужвий Н.— Станиславский сегодня	12	66—67
Фельдман Я.— В Ташкенте	2	162—167
Филиппов Г.— В армейских театрах	2	158—159
Хайченко Г.— Классика и современность	11	52—57
Хикмет Назым — День нашей жизни	2	68—69
Хмелик А.— День нашей жизни	2	69—72
Ходжаев А.— Учение, озаряющее путь	12	86—89
Холодов Е.— Событие	6	71—80
Черкасов Н.— День нашей жизни	2	72
Чернова А.— В тени развесистого сомбреро	9	102—110
Чернецкая И.— Станиславский звонит Мейерхольду	12	129—130
Честноков В.— Вера в народ. (Слово делегатов XXII съезда КПСС)	1	18—19
Шамович Е.— Показывает ГИТИС	10	102—110
Шаров П.— Станиславский сегодня	12	69
Шатрин А.— Напутствие	4	70—72
Шкловский В.— Станиславский сегодня	12	69—71
Шихматов Л.— В третьей студии	12	120—121
Штейн А.— День нашей жизни	2	73—75
Штейн С.— Станиславский сегодня	12	71—72
Шток И.— День нашей жизни	2	75—76
Шток И.— Слово о зрителе	9	111—116
Шубин А.— Станиславский сегодня	12	72
Щербина Г.— Сегодня у саратовцев	1	155—163
Щербина Г.— Возраст театра	5	81—88
Эфрос А.— Как жалко!	4	62—64
Юзовский Ю.— День нашей жизни	2	76—80
Юрасова Г.— Поэзия радости	11	63—72
Юровский Ю.— Станиславский сегодня	12	73
Яковлев Б.— Ленин читает	4	8—16
Якушенко Н.— Я экзаменуюсь у Станиславского	12	127—128
Яншин М.— Всегда первая встреча	12	132—134
Ярон Г.— День нашей жизни	2	80—81

ДИСКУССИЯ
НОВОЕ В ЖИЗНИ —
НОВОЕ В ДРАМЕ

Богуславский А., Диев В.— Неумирающие традиции	10	64—68
Велехова Н.— Мой младший друг	6	43—52
Громов Н.— Только единым фронтом	7	88—96
Грудцова О.— О плохих людях	6	56—61
Дмитриевский В.— . . . и вечный бой!	8	59—65
Добротин А.— Мысли вслух	6	53—55

✓ Золотнишки драки кушут
Зубков М. Ноя
Кагарлицкая же такое Карганов герце на мени
Киселев И. всерез Корнейчу говор о Коростыля кого ст Кошелев ли надо Малюгин искать и рить
Новский Л. письмо Митрофан
Петров И. мною ные...
Полонин без комед
Попова М. тоже стрим...
Рогачевский ходная по
Симухов жизни
Соболев И. спор — и
Трифопова дело непу
Шток И. ма непро речи
От редакци
К итога д

Дис

Вишневская стантин С его герои
Владимирова вем оди
Волчек Ю. рiations
Емельянов I доксы
Вирты
Кречетова I против П

А ва
Абакумова Р
Алиев А.
Арбузов А.
Бараташвили
Белокуров В.
Битюцкий В.
Бровкин В.
Василевский
Волков В.
Георгиевский
Гольдфельд
Губанов Л.
Делендик А.
Жаров М.
Замотина В.
Кайду Э.
Капусткина С.
Касумов И.
Климова А.
Кобьсь В.
Коледатов А.
Лордкипанид
Магар В.
Маевский Б.
Мансуров М.
Мдивани Г.

Золотницкий Д.—После драки кулаками машут	9	52—60
Зубков Ю.—Потомки Ноя	9	42—51
Кагарлицкий Ю.—Что же такое мелодрама?	8	66—72
Караганов А.—Еще о герое нашего времени	5	56—65
Киселев И.—Поговорим всерьез	10	37—45
Корнейчук А.—Разговор о драматургии	9	33—36
Коростылев В.—Кто от кого отстает	7	97—100
Коселев С.—К тому ли надо стремиться?	5	77—78
Малюгин Л.—Время искать и время спорить	10	46—56
Новский Л.—Открытое письмо драматургу Митрофанову	6	62—64
Петров Н.—«Пути, мною проложенные...»	6	38—42
Полосин Е.—Грустно без комедии...	5	79
Попова М.—«Мы ведь тоже коммунизм строим...»	5	78
Рогачевский М.—Исходная позиция	10	57—63
Симуков А.—Поэзия жизни народа	8	53—58
Соболев И.—Поиск спор — истина	9	37—41
Трифонов Т.—Смех — дело нешутное	7	76—87
Шток И.—Стенограмма непроизнесенной речи	5	49—55
От редакции	5	43—48
К итогам дискуссии	11	3—12

Дискуссионные портреты

Вишневская И.—Константин Симонов и его герои	7	101—106
Владимирова З.—Живем один раз!	10	69—73
Волчек Ю.—Тема с вариациями	9	61—65
Емельянов Б.—Парадоксы Николая Вирты	5	66—70
Жречегова Р.—Приеде против Приеде	8	73—77

А ваше мнение?

Абакумова Р.	5	71
Алиев А.	9	66
Арбузов А.	5	72
Бараташвили М.	8	78
Белокуров В.	6	66
Битюцкий В.	8	80
Бровкин В.	9	67
Василевский П.	9	67
Волков В.	8	79
Георгиевский Г.	9	68
Гольдфельд В.	7	109
Губанов Л.	6	65
Делендик А.	9	69
Жаров М.	5	75
Замотина Н.	9	70
Кайду Э.	7	107
Капутикян С.	8	81
Касумов И.	8	82
Климова А.	5	76
Кобьса В.	10	77
Колеватов А.	6	66
Лордкипанидзе Г.	6	67
Магар В.	10	75
Маевский Б.	7	108
Мансуров М.	9	70
Мдивани Г.	7	111

Михалков С.	7	111
Молчанов Б.	7	110
Мухтаров Г.	10	74
Никитин А.	10	76
Овчинников В.	6	67
Петкер Б.	5	73
Подобед А.	6	68
Розов В.	8	83
Рустамов Г.	7	108
Рядченко И.	8	83
Симонов Р.	5	74
Собко В.	5	74
Сумбаташвили И.	5	73
Сювалев К.	8	84
Таммур И.	6	66
Тихомирова Л.	8	82
Топорков В.	5	76
Успенский А.	10	75
Финн К.	6	69
Ходжинязов И.	8	81
Хугаева В.	6	68
Шгейн А.	6	69
Югевич С.	5	75
Яковлев Г.	9	71
Яшунский Г.	8	84
Дискуссия обсуждается драматургами	9	72—73

ПРЕМЬЕРЫ

Альтшуллер А.—«Коллеги»	4	98—99
Балатова Е.—«Рядом — человек»	7	123—125
Билинкис Я.—«Преступление и наказание»	8	98—99
Богуславский В.—«Хозяин»	5	113—114
Виноградов Ю.—«Суровое поле»	2	94—95
Вирен В.—«Ракетчики»	6	92—94
Владимирова З.—«Три толстяка»	8	97—98
Василинина И.—«Сказки Пушкина». «Упрямые лучи»	8	99—102
Владимирская А.—«Вечер балетов Стравинского»	9	122—124
Власенко А.—«Честность»	4	94—95
Волчек Ю.—«Орфей спускается в ад»	6	96—98
Гатеня А.—«Знакомьтесь, Вадюв!»	9	117
Гижимктели М.—«Лавина»	4	103
Горов К.—«Севильский цирюльник»	2	98—99
Громов Н.—«Ангей»	1	113—115
Гугушвили Э.—«Дети моря»	6	90—92
Гурабанидзе Н.—«Пиромани»	1	120—122
Данилова Л.—«Веглец»	4	95—98
Дзене Л.—«Илья Муромец»	7	121—123
Дзюбинская О.—«Игра без правил»	5	100—102
Дубасов Г.—«Современные ребята»	7	116—118
Дубровский В.—«Корчагинцы»	2	95—97
Дунина С.—«Лицом к лицу»	2	90—92
Дунина С.—«Саул»	6	94—96
Дьяконова З.—«Черноморский огонек»	7	127—128
Жукова Л.—«Чапай»	5	104—105
Зайцев Н.—«Голубая рапсодия»	5	102—104
Зингерман Б.—«Добрый человек из Сычуани»	11	107—109
Золотницкий Д.—«После свадьбы»	2	87—88
Зубков Ю.—«Весенний гром»	1	108—110

Зубков Ю.—«Хозяева жизни»	4	99—101
Иванова С.—«Яг-Морт»	7	129—131
Кривицкий К.—«Куроль-Олень»	2	99—100
Кузнецов В.—«Оптимистическая трагедия»	4	91—94
Курбатова Е.—«Лембиту»	1	119—120
Ланников А.—«Последний горизонт»	8	95—96
Ленч Л.—«Стряпуха замужем»	1	112—113
Медведев Б.—«Винтовка 492116»	5	106—107
Медведев Б.—«Дайте крышу Матуффло!»	9	120—122
Михайлова И.—«Так поступают все женщины»	8	102—104
Морозова Н.—«Волки и овцы»	8	104—105
Некрасов В.—«Четвертый»	2	83—85
Нестьев И.—«Севастопольский вальс»	4	103—105
Нехорошев Ю.—«День рождения Терезы»	1	115—117
Новицкий П.—«Мой друг»	1	117—119
Новоселицкая Н.—«Все это не так просто»	4	101—103
Пименов Вл.—«Над Днепром»	2	82—83
Рассадин С.—«Гамлет»	5	109—111
Ростоцкий Б.—«Яблоко раздора»	2	85—87
Ропина И.—«Хозяин»	1	110—112
Рыбаков Ю.—«Я — Фахриддинов»	1	122—124
Рыляну В.—«Знаменитый 702-й»	7	125—127
Самвелян Л.—«На мосту»	8	93—95
Сахарова И.—«Василий Теркин»	2	92—94
Смолицкая Н.—«Ленинградский проспект»	6	86—88
Соловьева И.—«Цветик-семицветик»	9	118—120
Султанбеков М.—«Комиссар Габбасов»	7	128—129
Сухаревич В.—«Милый обманщик»	5	112—113
Туровская М.—«Дом, где разбиваются сердца»	7	118—121
Фролов В.—«Кровь и пепел»	2	88—90
Хмеллевич А.—«Итальянец»	6	98—99
Холодов Е.—«Алексей Бережной»	5	107—109
Холодов Е.—«Бунт женщин»	11	110—111
Чеботаревская Т.—«Моя старшая сестра»	6	89—90
Чернова Н.—«Ванина Ванина»	11	111—112
Шитова В.—«Гость из ночи»	9	124—125
Шербаков К.—«Москва — Венера, далее везде...»	2	97—98
Шербаков К.—«Коллеги»	5	98—100

ТЕАТРАЛЬНЫЕ ПОРТРЕТЫ

Абалкин Н.—Юрий Завадский	1	64—66
Анастасьев А.—Николай Охлопков	1	70—71
Бояджиев Г.—Рубен Симонов	1	74—77
Габович М.—Галина Уланова	1	83—86

Гаевский В.—Балерина Семенова	1	136—140
Дмитерко Л.—Наталья Ужвий	1	81—82
Кабалевский Д.—Бесполойный талант (И. Ю. Шлепянов)	4	106—115
Курбатова Е.—Тийт Куузик	8	115—118
Макабик А.—Борис Платонов	1	72—73
Петерсон Н.—Эдуард Смильгис	1	78—80
Петров А.—Михаил Кедров	1	67—69
Пожарская М.—Мудрый художник (Н. А. Шифрин)	5	125—131
Радищева О.—Марк Прудкин	6	105—109
Туровская М.—Николай Акимов	1	58—60
Цимбал С.—Леонид Вивьен	1	61—63
Шировов А.—Поэзия человеческой простоты (В. Михайлов)	11	130—134

АКТЕРСКИЕ УДАЧИ, ДЕБЮТЫ

Бертенсон М.—...Все возрасты покорны (А. Плоткина)	10	148
Болдырев Ю.—Г. Кулеченко	4	134
Булгак Л.—В. Маркова и А. Волков	4	130—131
Владимирова З.—Серафима живет «нормально» (А. Тарасова)	3	36—37
Зонина Е.—Владимир Аниско	8	159
Максимова В.—Доброе для людей (И. Охлупин)	3	38—39
Масумян Б.	5	164
Оенос Ю.—Первая роль Людмилы Максаквой	3	13
Романьева И.—А. Михайлов — Робер де Монти	9	169
Силина Е.—В. Магар — Сом	7	176
Холодов Е.—Энтузиаст Григорий Гай (И. Соловьев)	3	34—35
Чернова Н.—Кондратьева — Жизель	7	173

КНИГИ О ТЕАТРЕ

Анастасьев А.—Книга о спектаклях и режиссерах	7	138—140
Асеев Б.—Два исследования о Малом театре	6	110—113
Астахов И.—Разговор о художественном вкусе	8	134—137
Баскин М.—Против современной буржуазной эстетики	9	126—129
Бояджиев Г.—Перед поездкой в Болгарию	7	137—138
Громов Н.—Серьезные недостатки серьезного труда	9	130—139
Грудцова О.—Повесть о Стрепетовой	1	167—168
Грудцова О.—Книга об актере	5	146—147
Давыдов Ю.—Гармония синтеза или деспотизм абстракций?	10	126—132
25 000 экземпляров хорошей книги	3	70

Дубинская А.—О мастерстве драматурга	7	140—141
Залесский В.—Строгая книга	11	142—143
Калмановский Е.—Путь к теме	6	113—114
Корнилова Е.—Восьмитомный Шекспир	8	137—140
Кочарян С.—Запечатленное время	11	143—144
Крыжицкий Г.—Пособие по вывиху	5	147—148
Ладур М.—Искусство больших масштабов	11	137—140
Пархоменко М.—О трагическом	11	135—137
Полякова Е.—Том восьмой и последний	3	64—69
Рапопорт И.—Страницы воспоминаний	1	166—167
Савицкий В.—Борьба продолжается	11	140—142
Смолицкая Н.—В поисках адресата	8	140—142
Туровская М.—Чехов и театр	4	119—120
Фрейдкина Л.—Сто авторов!	10	133—137
Яковлев Б.—Революция и театр	1	164—166
В наступающем году. Издательство «Искусство»	1	168
Новые книги	3	70
В этом году	4	120

Газетное обозрение	7	141—144
	9	140—142
	11	145—146

ВОСПОМИНАНИЯ

Нежный И.—С Немировичем-Данченко в Тбилиси	7	148—159
Файко А.—Из тетради драматурга. Радин	9	143—152
Файко А.—Три встречи Штейн А.—О Вишневском и не только о нем...	10	111—125
	5	132—145

ПУБЛИКАЦИЯ

Два месяца одного года	12	144—149
Из записных книжек разных лет А. Д. Попова	4	55—58
Из записных книжек Станиславского 1919—1938	12	138—143
Из студенческих конспектов	4	59—61

НА СТАРЫХ СПЕКТАКЛЯХ

Вайнштейн Л.—Нежданное в «Жизели»	3	42—44
Зорина Г.—На сцене — Пушкин	7	180—181
Кристи Г.—В 1279-й раз	5	120—122
Медведев Б.—Как в драме	4	138—139
Полякова Е.—Через тринадцать лет	5	122—124
Романьева И.—Через одиннадцать лет	3	40—42
Шитова В.—Ребенок — тоже человек	3	46—47
Ясколко Е.—«Карточный домик» не развалился	3	44—46

ФЕЛЬЕТОНЫ, РАССКАЗЫ

Ардов В.—Светло-темные перспективы. Фельетон	1	184—185
Кратчайшие размышления Виктора Ардова на театральные темы	11	167—168
Ардов В.—Мемуарные эксцессы. Как я не встретился со Станиславским. (Пародия)	12	156—157
Захаров М.—Басни в прозе	10	146—147
Лиходеев Л., Акимов Н.—Премьера была вчера. (Фельетон с продолжением)	3	71—73
Паперный З.—Писатели — Корнею Чуковскому. (Литературные пародии)	7	174—175
Сазонов В.—Ромео с нагрузкой. Фельетон	9	163—164
Юровский Ю.—Иван Иванович сердится. (Фельетон)	10	138—140

ХРОНИКА ТЕАТРАЛЬНОЙ ЖИЗНИ

Аболимов П.—В начале сводной афиши	4	124
Абрагам С.—Мостовики говорят о Медее	11	154
Актеры театра на экране	3	11
Алянский Ю.—Мимолетное становится вечным	8	150—151
Андреев В.—Актер и художник	8	158
Антонов С.—Казанские «Коллеги»	10	156
Балинов А.—Это нужно, как хлеб	3	25
Бебинг Л.—Неон озаряет сцену	3	21
Булгак Л.—Чудо краски	10	149—150
Васильева М.—Живая душа	4	125
Ведин В.—Театр с зеркалом	7	171
Взрослые играют в куклы	7	177
Волков Н.—Энтузиаст театра	5	161
Всегда с народом	1	6—105
Все промелькнуло перед нами	5	150—153
В Институте истории искусств	3	32
В Министерстве культуры СССР	8	144
В 1962 год они входят заслуженными артистами РСФСР	1	179
В университетах культуры	3	24
Габаева Е.—Людмила Гришина	8	146
Герои «Шторма» продолжают бороться	9	155
Гижимктели М.—Котэ Марджанишвили и «быть или не быть?»	11	152
Глебов А.—Сусанна Магдесян	9	167—168
Головня Л.—На экране	12	159—160
Градаевский А.—Эксперимент	5	163
Губайдуллин Х.—50 лет на сцене	6	128
Губайдуллин Х.—Театр «Нур»	11	155

Данилов театра
 Дель Бор
 Для чего
 сценны
 Дмтриев
 В Ла
 туюе
 Драгоценн
 патры
 Друзья из
 Дубровск
 мэн—
 Дубровск
 Дьяконов
 в потер
 Евсеев Б.
 книгам
 холодно
 Евсеев Б.
 Ла Скал
 Еще о кон
 Жданова
 кин В.—
 ной Эби
 Забавы За
 ксандров
 Загорный
 фии
 впервые
 Загрянская
 художник
 Зенкович
 ная сим
 Зотова М.
 ка имен
 Зубкова
 этого де
 Зубкова Е.
 шая тор
 Зубкова Е.
 крестке т
 Изюмский
 свет
 Интервью
 ворским
 Моисея В.
 съезда у
 цев
 Карцевский
 10 000 км
 дома
 Кивелева
 это так
 Кузина И.
 шайтес
 Кулаков Е.
 Полосин
 Летние га
 Динк Э.—В
 театре
 Магомедов
 Батыра
 Маленко
 ская слов
 Мар Н.—
 съезда из
 Марджаниш
 швили
 Марков Н.
 60 лет
 Маслих
 грима
 Медведев
 трагедии
 Морозова Н.
 народной
 атра
 Морозова Н.
 путь
 На огонь
 Разговор
 Может
 рубрика
 Средь бел
 Наследство
 Нязова Э.
 зи В.—14
 сутки
 Нова
 Андровской

Данилов Н. — Солдат театра	11	157
День Бородина	9	153—154
Для чтения и для сцены	4	131
Дмитриевский В. — В Ленинградском тюзэ	9	166—167
Драгоценности Клеопатры	11	158—159
Друзья из Кубы	3	21
Дубровская Г. — «Ромэн» — 30	7	173
Дубровский В. — 29! 4=?	11	150—151
Дьяконова З. — Человек в потертом костюме	4	128
Евсеев Б. — «Без нас книгам было бы холодно»	5	160
Евсеев Б. — Триумф в Ла Скала	9	170—171
Еще о конкурсах	4	135
Жданова К., Березкин В. — В театральной библиотеке	3	22—23
Забавы Эмили Александровой	1	180—181
Загорный А. — Фотографии публикуются впервые	6	128
Загянская Г. — Молодые художники	10	147
Зенкович Ю. — «Снежная симфония»	4	136—137
Зотова М. — Библиотека имени Хмелева	10	157
Зубкова Е. — Дебюты этого дня	3	12
Зубкова Е. — Не нарушая торжества	5	165—166
Зубкова Е. — На перекрестке трех искусств	7	171
Изюмский Б. — Добрый свет	6	129
Интервью с В. А. Фаворским	8	143
Иоэльс В. — Делегаты съезда у вахтанговцев	3	6
Карцевский В. — За 10 000 километров от дома	1	172
Кивелева Н. — Началось это так	4	126
Кузина Г. — «Прислушайтесь — время!»	8	148—149
Кулаков К. — Евгений Полосин	11	166
Летние гастроли	6	117
Линк Э. — В Пярнуском театре	8	144
Магомедов Р. — Имени Ватрыя	1	183
Маленко Е. — Мастерская слова	10	157
Мар Н. — Делегаты съезда идут в театр	3	4—5
Марджанов-Марджаншвили	9	157—158
Марков П. — Яншину 60 лет	11	152—153
Маслих В. — Мастер грима	7	178—179
Медведев Б. — Вечер трагедии	7	166
Морозова Н. — Международный день театра	7	164
Морозова Н. — Трудный путь	10	143
На огонек	6	118
Разговор не окончен	7	167
Может быть, без рубрики?	9	156
Средь бела дня	4	132
Наследство режиссера Ниязова Э., Ашкенази В. — 14 часов в сутки	3	30—31
Новая роль Ольги Андровской	3	24

Новые пьесы на сцене	6	129
Новый московский сезон	11	148
Новоселицкая Л. — Молодые одесские бутылки	9	168
Норд Б. — Я люблю рисовать	11	163
От комиссии по литературному наследию А. Д. Попова	6	118
Перельман В. — День музея	3	26—27
Перельман В. — Чувство ответственности	5	166
Перельман В. — Пусть «не место красит!»	7	168—169
Пименов Вл. — Людмила Зельдина	11	155
Письмо Яблочкиной	3	10—11
Планы марджановцев	10	151
Плисецкая в Париже	5	154—155
Полянский И. — У нас в Вольске	8	147
По следам нашего выступления	10	145
Праздник балета в Латвии	11	167
Праздник советской культуры	12	158
Прилуцкая Е., Живоцова Т. — В отчете и в жизни	1	173—174
Рейльян Р. — «Ярославские ансамбли»	8	152
Ремарк в театре «Угала»	8	162
Репертуар театров в 1961 году	1	170—171
Репертуар театров в 1962 году	11	164—165
Рославлева Б. — Рисунки Павла Вунина	10	144—145
Роштин К. — Высшие режиссерские курсы	4	133
Румянцев Г. — Человек с открытой душой	10	152—153
Сазонов В. — Сто лет Тагильскому театру	11	149
Сапунов В. — Артисты и спорт	8	151
Сатаев А. — Первый казахский режиссер	5	162
Свердловская опера в Москве	10	154—156
Свободин А. — Сны Полифилии	6	121—124
Свободин А. — Смильгис размышляющий	7	165
Серебренникова Б. — В Кремлевском театре	8	153
Серебренникова Б. — Разговор в партбюро	10	142
Серебренникова Б. — В музеях	12	160
Слова горькие и теплые	7	175
Смелков Ю. — Улица Горького, дом 16	3	16—20
Сторожакова Л. — Рай Удовикова	5	156
Сторожакова Л. — Рыцари книги	8	162
Театр оперетты	6	130—131
Трейер Э. — В Раквере	8	158
Трунина Л. — Советский балет в Латинской Америке	1	182
Туровская М. — Дядя Багдасар	8	154—155
Турчинович В. — Дворец съездов	4	122—123
Уланова Г. — Алла Шелест	11	161
Уварова И. — Что там?	6	119
Уварова И. — Репортаж из мастерской художника	8	156—157

Факты.. и по поводу Где же молодые?	3	33
Репертуар театров в 1961 году	7	122—115
Академические болезни	9	161—162
Филатов А. — На целине — Малый	1	176—177
Филатов А. — Артисты-газетчики	3	28
Филатов А. — Звук под микроскопом	9	171—172
Ходунова Е. — Не говорят ли о чем-то эти цифры?	11	160
«Чайка» вручена	3	9
Чебан В. — «К грядущему»	4	127—128
Черейский И. — Юность в пути	5	167—168
Черейский И. — Оживление в зале, смех, аплодисменты	8	160—161
Чернова Н. — Миниатюры Голейзовского	4	140—141
Чернова Т. — Нелли Серкова	5	172
Чернявский Д. — Полвека в строю	4	132
Шашкова Н. — Бабочкин читает Гоголя	6	125—126
Шедвиговский И. — На встречу звездам	5	169
Шереметьевская Н. — Всегда молодое искусство	5	157—159
Шумов В. — Плавающий театр	1	178—179
Юбилей Анны Лацис	6	126

НАМ СООБЩАЮТ ИЗ:

Алма-Аты	9	160
Арзамаса	2	139
Артемовска	2	177
Арташата	5	168
Архангельска	2	139
Астрахани	7	177
Ашхабада	2	167
Баку	8	153
Баку	2	168
Балашова	2	140
Балахны	2	140
Ватуми	2	168
Вауска (Латвия)	2	187
Благовещенска	2	133
Бобруйска	2	180
Бреста	1	175
Бреста	2	180
Брянска	2	140
Брянска	4	139
Брянска	5	162
Брянска	10	152
Брянска	11	162
Бугуруслана	7	177
Бугуруслана	11	156
Буйнакска	9	163
Великий Лук	2	140
Верхне-Виллойска	2	133
Вильнюса	2	187
Вильнюса	4	135
Вильнюса	5	171
Вильнюса	10	150
Винницы	2	177
Владивостока	2	130
Владивостока	6	127
Владимира	2	140
Владимира	4	135
Волгограда	2	140
Вологды	2	140
Вольска	2	140
Воркуты	2	142
Воркуты	4	139
Воронежа	1	174
Воронежа	2	142
Воронежа	7	166
Воронежа	10	150
Вышнего Волочка	2	143
Гомеля	2	180
Гомеля	4	142
Гомеля	2	143
Гомеля	11	162
Губахи	2	155

Гурьева	2	161	Небит-Дага	2	167	Чебоксар	2	158
Дзержинска	2	143	Нижнего Тагила	2	138		8	152
пос. Дзержинска	2	133		9	165	Челябинска	11	161
Днепропетровска	2	177	Николаева	2	179		2	139
	11	156	Новгорода	1	175		8	150
Донецка	1	183		2	154	Черемхова	9	160
	2	177	Новокузнецка	9	160	Чернигова	1	175
Душанбе	4	133	Новосибирска	2	133	Черновиц	2	180
	2	167	Новочеркаска	2	154		11	156
Еревана	2	168	Нукуса	2	162	Чистякова	10	150
	4	142	Одессы	2	179	Читы	5	168
	6	129		5	171		7	177
	8	146	Омска	9	160	Шадринска	4	129
Жданова	11	156	Орджоникидзе	2	135	Шяуляя	2	182
Житомира	8	152	Оренбурга	2	154			
	7	172		8	146			
Звенигородска (Черкасская обл.)	2	177	Орска	11	156			
Иванова	2	143	Павлова-на-Оке	2	154	Апушкин Я.— В защиту одноактной пьесы	10	165—166
Изберга	9	160	Паневежиса	6	129	Белов В.— Паладины искусства	6	147—149
Иркутска	2	133	Пензы	4	129	Богданов П.— Принципы, возможности, предложения	8	179—181
	6	129	Перми	6	129	Василлина И.— Парадокс	4	170
Йошкар-Олы	2	143		1	183	Герман А.— Что же такое коллектив?	6	150—151
Казани	2	143	Петрозаводска	2	155	Герман А.— Спектакль о себе	10	171—172
	8	150	Петропавловска - Камчатского	2	130	Давиденко А., Расинская Д.— Самый важный урок	6	136—138
Калинина	2	143	Полтавы	2	179	Данельян А.— Афиша на пяти языках	10	158
Калининграда	2	158	Пресновки	2	161	Дебют и бенефис	6	182
Пос. Калининно (Армения)	2	168	Пскова	11	161	Для делегатов конгресса	10	170
Калуги	2	147	Пугачева	2	155	Ешукнов В.— Воспитание режиссера	10	168—169
	8	150	Пярну	2	191	Из редакционной почты	8	182
	8	150	Риги	2	188	Иозель В.— Народный артист в народном театре	8	175—176
Караганды	2	161	Ровно	2	179	Лебедева В.— Не копия, а образ	6	143—145
	4	129	Ростова-на-Дону	2	155	Литвинов А.— Далеко от Волгограда	4	172—173
Ката-Кургана	2	162	Рязани	1	174	Литинский Г.— Издержки славы и невнимания	4	162—166
Каунаса	4	129	Салавата	2	155	Майновский В.— Театр политических съездов	6	151
	9	165	Саранска	2	156	Мильный И.— Экспонаты будущего музея	10	164
Кафана	2	168	Сарапула	10	153	Нацвалишвили Т.— Люди одного города	4	167
	8	150	Саратова	1	179	Отчет Татарии	10	170
	10	152	Свердловска	2	162	Пименов В.— «Сердце у меня одно»	8	174—175
Кемерово	2	135	Севастополя	9	160	Пример Моссовета	10	171
Киева	1	177	Семипалатинска	2	161	Романеева И.— Гости из Харькова	8	178—179
	2	169	Села Сибай	2	156	Саидмурад С.— Большая радость	4	160—161
Кизела	2	148	Симферополя	2	179	Сидорина И.— Пять театров и еще много других. (После просмотра народных театров РСФСР)	8	169—173
Кимр	2	147	Смоленска	5	170	Смирнов Г.— Назревшие вопросы	4	171
Кинешмы	2	148	Советска	2	156	Уварова Е.— Студийная дорога	8	177—178
Кировабада	4	135	Советской Гавани	1	175	«Улица пережитков, 13»	4	168
Кировакана	2	168	Ставрополя	10	152	Хикмет Назым — Шоссе Энтузиастов в Омске	4	160—161
	11	161	Станислава	5	168	Юнашевская Е.— Свой путь	6	139—142
Комсомольска-на-Амуре	2	130	Стерлитамака	2	156			
	7	172	Сухуми	2	168			
Котласа	2	148	Сызрани	10	152			
Краматорска	2	178	Сыктывкара	2	177			
Краснодара	2	148	Таллина	2	191			
	10	142	Тамбова	4	139			
Кривого Рога	2	178	Ташкента	2	157			
Кузнецка	1	183	Тбилиси	4	162			
	2	135	Томска	2	139			
Села Кумух	2	148	Тулы	9	162			
Курска	4	133	Улан-Удэ	2	127			
Кустаная	5	162	Ульяновска	2	153			
Кутаиси	2	168	Урюпинска	2	168			
Ленинграда	1	174	Усть-Каменогорска	2	165			
	2	148	Уфы	2	133			
	5	168		4	157			
Ленинакана	6	127		7	177			
	11	156		8	152			
Лиепая	2	188		10	153			
	11	161		2	161			
Луганска	10	142	Тбилиси	2	180			
Львова	2	178	Томска	9	142			
	4	129	Тулы	2	179			
Магнитогорска	2	139	Улан-Удэ	2	167			
	6	127	Ульяновска	2	188			
Майкопа	5	170	Урюпинска	4	142			
	9	160	Усть-Каменогорска	2	161			
Махачкалы	4	142	Уфы	2	157			
	9	165		4	133			
	10	153		7	177			
Мелекеса	2	149		8	152			
Минска	2	180		10	153			
	10	153		2	161			
Минусинска	11	156	Фрунзе	2	180			
Могилева	2	180	Харькова	2	142			
Москва	11	156		4	179			
Мукачева	2	178	Херсона	2	167			
	4	129	Хорога	2	188			
	11	161	Целинограда	5				

НАРОДНЫЙ ТЕАТР

НАМ СООБЩАЮТ ИЗ:

Вильнюса
Владимира
Вознесенска
Выборга
Вязьмы
Гатчины
Георгийска
Грозного
Дербента
пос. Дз
(Краснояр
Днепропет
Еревана
Ессентуко
с. Захаров
ской обл.
Иванова
Казани
с. Калинин
Каменска-Ур
Козьмодем
Краматорска
Ленинграда
Маргелана
Маяковского
Мукачева
Нарьян-Мара
Небит-Дага
Нижнего-Лом
Новочеркас
Одессы
с. Октябрьск
АССР)
Осташкова
Пензы
Перми
с. Приволье
шевской об
Пскова
Ст. Редкино
ской обл.)
Ртищево
Рубежного
обл.)
Симферопо
Сланцев
Спасска (Ф
обл.)
Старой Рус
городской об
Темрюка
Ткварчели
Уссурийска
Ханты-Манс
Читы
Энгельса
ЗАРУБЕ
Австрия
Марков П.—Е
дапент
Чернова Н.—
«иллюзии»
Австралия
Тридцать лет
театра
Харли Ф.—Ст
ский сегодн
Коротко
Алжир
Страницы
ской борьбы
Англия
Буш А.—Говор
стники Кон
де Валуа Н.—
шей жизни

Вильюса	4	167	«Вишневый сад» в Лондоне	8	185—186	Мештергази Л.—Говорят участники Конгресса	8	6
Владимира	4	168	Гатри Т.—Станиславский сегодня	12	39	Хонт Ф.—Станиславский сегодня	12	49
Вознесенска	4	168	Дивайн Д.—Станиславский сегодня	12	44	Коротко	9	191
Выборга	8	183	Друзина М.—О сценичности драматургии Шона О'Кейси	11	180—184	Венесуэла		
Вязьмы	4	169	Карлсен Д.—Театр Сэдлерс Уэллс	3	93	Каракас, 27 октября	3	105
Гатчины	6	146	Ковент-Гарден	3	91—92	ГДР		
Георгиевска	8	183	Королевский шекспировский театр	3	90	Вашмачков Е., Саввин К.—Берлин, 27 октября	3	108
Грозного	4	169	Крымова Н.—Мельпомена в Сити	3	88	Валлентин М.—«На дне» Горького и мы	6	189—192
Дербента	4	183	Лосева Н.—Пьесы, которые заставляют думать	11	187—188	Готтшалк К.—День нашей жизни	3	110
пос. Дзержинского (Красноярского края)	6	142	Майлс Б.—Театр «Русалка»	3	88	Клюев В.—Ростокский народный театр	3	111
Днепропетровска	8	183	Майлс Б.—Станиславский сегодня	12	54	Линцер М.—Берлин, 27 октября	3	106—107
Еревана	4	169	Редгрейв М.—Станиславский сегодня	12	48	Немецкий театр ставит «Вильгельма Телля» Д-р Писенс — Немецкий театр	3	109
Ессентуков	4	169	Рейнбоу Ф.—Инглиш Стейдж компани	3	86	Стомпер С.—В театрах Лейцига	3	112
с. Захарово (Рязанской обл.)	6	146	Роберте П.—Лондон 27 октября	3	84—85	Хакс П.—День нашей жизни	3	110
Иванова	6	152	Театр Олд Вик	3	94	Хелльмих Х.—Станиславский сегодня	12	67—68
Казани	4	168	Торндайк С.—День нашей жизни	3	87	Голландия		
с. Калинино (Армения)	4	146	Торндайк С.—Станиславский сегодня	12	65—66	Верс ван К.—Станиславский сегодня	12	36
Каменска-Уральского	6	152	Урнов Д.—Современник из Стратфорда Уэскер А.—День нашей жизни	3	89	Индия		
Козьмодемьянска	8	183	Шестаков-Дмитриев Д.—Водородная бомба и Аристофан	9	173—177	Потабенко С.—Спектакль на площади	3	113—114
Краматорска	6	146	Коротко	8	189	Индонезия		
Ленинграда	6	142	Аргентина			Театр теней Индонезии	9	189—191
Маргелана	6	152	Барлетта Л.—Театро дель Пуэбло	3	95—96	Ирак		
Маяковского (Грузия)	8	183	Бельгия			Хаба А.—«Дядя Ваня» на иракской сцене	8	185—187
Мукачева	8	183	Брюлен Т.—Станиславский сегодня	12	36	Испания		
Нарьян-Мара	4	167	Сперанский Е.—Театр Тоона VI в Брюсселе	11	190—191	Бояджиев Г.—Комедия тысяча и одна	11	169—175
Небит-Дага	4	168	Коротко	9	191	Италия		
Нижнего-Ломова	8	183	Бирма			Буацелли Т.—День нашей жизни	3	120
Новочеркаска	4	167	Коротко	8	189	Марков П.—Пять спектаклей театра Эдуардо	7	182—192
Одессы	4	169	Болгария			Надольфи В.—День нашей жизни	3	117
с. Октябрьского (Башк. АССР)	6	152	Бениеш М.—День нашей жизни	3	99	Паренти Ф.—День нашей жизни	3	118
Осташкова	4	169	Бояджиев Г.—Когда розы танцуют	10	189—190	Рим, 27 октября	3	115—116
Пензы	4	169	Герджиков С.—Театр кукол «Софил»	3	101	Троицкая Г.—Мария Каллас в «Медее» Керубини	11	191—192
Перми	10	167	Дановский Б.—Сатирический театр	3	100	Ферсен А.—День нашей жизни	3	117
с. Приволье (Куйбышевской обл.)	6	146	Капушев Д.—Военно-Дановский	9	186—187	Де Филиппо Э.—День нашей жизни	3	119
Пскова	6	146	Манов Е.—День нашей жизни	3	97	Коротко	9	191
Ст. Редкино (Калининской обл.)	6	142	Огнинова Ю.—Станиславский сегодня	12	57—58	Исландия		
Ртищево	10	167	Чапразов А.—День нашей жизни	3	98	Коротко	9	191
Рубежного (Донецкой обл.)	6	146	Цанков В.—Станиславский сегодня	12	68—69	Китай		
Симферополя	6	146	Коротко	8	191	Тишков А.—Пекин, 27 октября	3	121—122
Слащев	6	142	Венгрия			Ростоцкий Б.—Сближение стилей. (Пекин — Шанхай — Ханчжоу)	5	173—179
Спасска (Рязанской обл.)	6	152	Гаевский В.—Здесь танцуют	11	176—179	Эйдлин Л.—Традиция и новаторство. (О китайском национальном балете)	1	186—192
Старой Руссы (Новгородской обл.)	6	152	Ленкен Л.—Будапешт, 27 октября	3	102—103	Коротко	8	191
Темрюка	8	183	Ленкен Л.—Новый музыкальный театр Венгрии	11	185			
Ткварчели	6	146	Майор Т.—Национальный театр	3	104			
Уссурийска	6	146						
Ханты-Мансийска	4	169						
Читы	8	183						
Энгельса	4	167						
ЗАРУБЕЖНЫЙ ТЕАТР								
Австрия								
Марков П.—Вена — Будапешт	4	174—181						
Чернова Н.—Венские «иллюзии»	10	192						
Австралия								
Тридцать лет Нового театра	8	191—192						
Харди Ф.—Станиславский сегодня	12	68						
Коротко	8	189						
Алжир								
Страницы героической борьбы	10	190						
Англия								
Буш А.—Говорят участники Конгресса	8	5						
де Валуа Н.—День нашей жизни	3	93						

Куба		Пименов Вл.— Новое в румынских театрах	6	153—166	Тодрия Н.— «Дорогой лжец» в Париже	8	187—189	
Фрейре Н. Г.— Гавана, 27 октября	3	123—126	Румынские драматурги о румынской драме	6	187—188	Коротко	8 9	191 191
Монголия		Силвестру В.— Бухарест, 27 октября	3	141—144	ФРГ			
Ломакина И.— Улан-Батор, 27 октября	3	127—128	Стоенеску В.— День нашей жизни	3	143	«Есть ли надежда для немецкого театра?»	10	191—192
Норвегия		Театр комедии	3	143	Пискатор Э.— Станиславский сегодня	12	48	
Наг М.— Осло, 27 октября	3	129—130	США		Коротко	9	192	
Якуб В.— Любимый драматург норвежских детей	11	188—189	Американский театр взывает о помощи	9	188—189	Чехословакия		
Коротко	9	191	Ливинг тизтр	3	150	Ламкова Г.— «Черный театр»	3	160
ОАР		Минц Н.— Станиславский и американский театр	12	101—106	Странска А.— Прага, 27 октября	3	158—159	
Мандур М.— Говорят участники Конгресса	8	6	Тизтр де Лис	3	149	Фличек Ю.— Театр имени Олдржиха Стибора	3	161
Фуад Р.— Станиславский сегодня	12	66—67	Уэдделл Н.— Театр «Феникс»	3	151	Шереметьевская Н.— Продолжение знакомства	9	178—183
Коротко	9	191	Коротко	8	191	Штепанек З.— Станиславский сегодня	12	73
Польша		Коротко	9	191	Коротко	9	192	
Вроблевский А.— «Третья, патетическая» в Лодзи	4	190—192	Уганда		Чили			
Голембский Е.— Театр Выбжеже	3	137	Коротко	9	191	Канепа М.— День нашей жизни	3	162
Государственный польский театр	3	140	Уругвай		Университетский театр	3	163	
Деймек К.— День нашей жизни	3	138	дель Чоппо А.— Эль Гальпон	3	152	Швейцария		
Давонковский А.— День нашей жизни	3	135	Финляндия		Коротко	9	192	
Дымыша А.— День нашей жизни	3	135	Абалкин Н.— Гости из Суоми	10	173—179	Швеция		
Жуковский Ф.— День нашей жизни	3	139	Франция		Андерберг Б.— День нашей жизни	3	165	
Красковский Е., Брошкевич Е., Скушанка К.— Театр Людовы «Первая Конная» в Познани	9	187—188	Барсак А.— Театр «Ателье»	3	153	Грандицки П.— Кретс-театер Бурж	3	166
Ростоцкий Б.— Станиславский и польский театр	12	96—100	Бачелис Т.— Тревоги и надежды Франции, как их выражает Жан-Луи Барро	10	180—188	Кульберг Б.— День нашей жизни	3	164
Рудницкий А.— Из «Голубых страниц»	7	160—162	Беро Д.— Восточный драматический центр	3	155	Мешке М.— Театер Марионет	3	165
Ренэ Л.— Станиславский сегодня	12	62	Гаевский В.— Клод Бесси	5	192	Нурберг Л. Г.— Норчепинг — Линчепинг	3	166
Скушанка К.— Станиславский сегодня	12	62—63	Женни Б.— Театр «Старой голубятни»	3	154	Орегорд Э. Х.— День нашей жизни	3	164
Чанерле М.— Варшава, 27 октября	3	131—134	Зингерман Б.— Трое из ТНР	4	182—189	Сюндстрем Ф.— Городской театр Упсала	3	167
Коротко	8	191	Интервью через шесть лет. (Жан-Поль Сартр о современном французском театре)	9	184—185	Югославия		
Румыния		Киффен Р.— Ле Гренье де Тулуз	3	157	Милошевич М.— Станиславский сегодня	12	55	
Михалаки И.— Театр в Тимишоаре	3	143	Комеди Франсез	3	154	Япония		
Никулеску М.— Цэн-дэрикэ	3	143	Марсо М.— День нашей жизни	3	155	Бирюков А.— Токио, 27 октября	3	168—169
			«Мир» в Марселе, Париже, Страсбурге	11	186—187	Коротко	9	192

Главный редактор Вл. ПИМЕНОВ

Редакционная коллегия: О. ДЗЮБИНСКАЯ, М. КНЕБЕЛЬ, Н. КРЫМОВА, П. МАРКОВ, Б. РОСТОЦКИЙ, Ю. РЫБАКОВ (зам. главного редактора), А. СОФРОНОВ, Г. ТОВСТОНОГОВ, Е. ХОЛОДОВ, А. ШТЕЙН

Адрес редакции: Кузнецкий мост, 9/10. Телефоны: К 4-93-93, Б 1-11-63.

Художественный редактор В. Федоров Технический редактор М. Коробова

Рукописи не возвращаются.

Сдано в производство 2/X 1962 г. А09711. Подписано к печати 28/XI 1962 г.
 Объем 12 п. л. Формат 84×108^{1/16}
 Уч.-изд. л. 22,39 Тираж 21 500 экз. Цена 1 руб. Заказ 691

Московская типография № 4 Управления полиграфической промышленности Мосгорсовнархоза, Москва, ул. Баумана, Денисовский пер., д. 30.

СОВЕТ ПИСАТЕЛЕЙ И КОМПОЗИТОРОВ ВСЕСОЮЗНОГО УПРАВЛЕНИЯ ПО ОХРАНЕ АВТОРСКИХ ПРАВ

доводит до сведения всей авторской общественности, что ВУОАП (и его отделения в союзных республиках) охраняет права авторов при издании и публичном исполнении литературно-художественных и музыкальных произведений

Выступая в качестве представителя авторов по закону, ВУОАП, в соответствии с действующим законодательством союзных республик, получает со всех зрелищных предприятий и культурно-просветительных учреждений страны авторский гонорар за публичное исполнение литературно-художественных и музыкальных произведений и выплачивает этот гонорар по принадлежности авторам или наследникам авторов.

Все авторы, как члены Союза писателей СССР и Союза композиторов СССР, так и не состоящие членами этих творческих союзов, имеют право на получение авторского гонорара за публичное исполнение их произведений, осуществленное при платном для зрителей входе или силами платных исполнителей.

Для реального использования этого права автору разрешенного к исполнению литературно-художественного или музыкального произведения, еще не установившему связи с ВУОАП, следует сообщить в ВУОАП свой адрес, фамилию, имя и отчество, а также выслать текст или клавишное произведение разрешенного к исполнению произведения, указав при этом фамилию, имя и отчество соавтора (если произведение создано в соавторстве), автора музыки, написанной к тексту, или автора текста к музыке. На основании этих данных ВУОАП осуществляет регистрацию произведений.

В соответствии с действующим законодательством, гонорар за публичное исполнение произведений авторы могут получить только через ВУОАП; за произведения, не зарегистрированные в ВУОАП, гонорар авторам не начисляется.

ВУОАП (его отделения) регистрирует только уже принятые для публичного исполнения литературно-художественные и музыкальные произведения и охраняет авторские права исключительно в отношении литературно-художественных или музыкальных произведений.

Материалы для регистрации следует направлять по адресу: г. Москва В-17, Лаврушинский пер., д. 17/19, Всесоюзному управлению по охране авторских прав.

Совет писателей и
композиторов ВУОАП