

К. С. Станиславский

Статьи. Речи. Отклики. Заметки. Воспоминания

(1917--1938)

К. С. Станиславский. Собрание сочинений в восьми томах
Том 6. М., "Искусство", 1959

Статьи. Речи. Отклики. Заметки. Воспоминания (1917--1938)

Редактор тома Г. В. Кристи

Составление, редактирование и комментарии Н. Н. Чушкина и Г. В. Кристи

Комментарии написаны при участии С. В. Мелик-Захарова

СОДЕРЖАНИЕ

От составителей

СТАТЬИ, РЕЧИ, ОТКЛИКИ, ЗАМЕТКИ, ВОСПОМИНАНИЯ

1917--1938

[Проект воззвания Союза московских артистов]

1. [О благотворительной деятельности артистов]
2. [Об эстетическом воспитании народных масс]
3. [Об организации студии Союза артистов]

[О Театре-Пантеоне]

1. Доклад на общем собрании Товарищества МХТ 22 (9) мая 1918 г.
2. [Обращение к общему собранию Товарищества МХТ]
3. [Обращение к Художественному театру]

[О различных направлениях в театральном искусстве]

1. Ремесло
2. Искусство представления
3. Искусство переживания
4. Смешанные направления

Воспоминания о С. И. Мамонтове

[Воспоминания об А. А. Стаховиче]

[А. Р. Артем и М. А. Самарова]

Обращение к участникам митинга работников театрального искусства 22 декабря 1919 г.

[О книге В. С. Смышляева]

[О постановке "Принцессы Турандот"]

1. Телефонограмма Е. Б. Вахтангову 27 февраля 1922 г.
2. Запись в книге почетных посетителей Третьей студии МХАТ

Театр -- голодающему

[О гастрольной поездке Художественного театра в Европу и Америку в 1922--1923 гг.]

[Театр в борьбе за мир]

["После четвертьвековой работы..."]

Речь на вечере памяти Н. Е. Эфроса 6 октября 1924 г.

Малый театр

Приветствие Моисси на вечере в Художественном театре 7 января 1925 г.

Вступительное слово на "Утре памяти декабристов" в МХАТ 27 декабря 1925 г.

[Об Оперной студии]

1. Оперная студия имени К. С. Станиславского

2. ["Для чего нужна Оперная студия?"]

Речь на заседании, посвященном десятилетию со дня основания Второй студии МХАТ, 27 декабря 1926 г.

[К десятилетию газеты "Известия"]

В Московскую государственную консерваторию

[О постановке "Богемы"]

[Об А. И. Южине]

1. Речь на похоронах 25 октября 1927 г.

2. В Правление Общества любителей грузинской культуры . 223 Речь на собрании Общества друзей Оперной студии 19 ноября 1927 г.

[К столетию со дня рождения Г. Ибсена]

Письмо в редакцию

Искусство актера и режиссера

["Началось с любительских спектаклей в доме отца..."]

Речь на торжественном заседании, посвященном тридцатилетию МХАТ, 27 октября 1928 г.

Из последнего разговора с Е. Б. Вахтанговым

Разные виды театров. [Из подготовительных материалов для вступительной главы книги "Три направления в искусстве"]

[О кино]

Мое мнение по поводу перехода Оперного театра моего имени в

Экспериментальный театр

Несколько мыслей по поводу режиссерского факультета

Из подготовительных материалов для обращения в Правительство

[Воспоминания]

1. В. В. Лужский

2. Н. Г. Александров

Благодарность поэту

Гёте. [К столетию со дня смерти]

[К десятилетию Закавказских Советских Республик]

[Приветствие Музею МХАТ]

[К столетию Александрийского театра]

[Из ответов на вопросы газет]

1. [Приход в театр нового зрителя]

2. [О кризисе западноевропейского театра]

3. [О репертуарном плане Художественного театра]

4. [О молодых силах МХАТ]

5. [О поднятии и углублении актерского мастерства]

6. [О задачах театральной академии]

7. [О книгах по "системе"]

Законы оперного спектакля

МХАТ жадно ждет современных пьес

К юбилею В. А. Симова

[О театральных зданиях]

1. [О размерах театров]
2. К проекту большого театра в г. Воронеже
[Первому Всесоюзному съезду советских писателей]
Огромный талант, замечательный мастер
[Об А. А. Блоке]
О сестрах Гнесиных
[Чеховскому Юбилейному комитету]
Октябрь и театр
[О Л. А. Сулержицком]
Творческое сближение
Сталинградскому тракторному заводу
Путь мастерства
С народной трибуны
Из материалов статьи к двадцатой годовщине Октябрьской революции
Приветствие зимовщикам станции "Северный полюс"
Из ответов на приветствия к семидесятипятилетию со дня рождения
1. Участникам юбилейного вечера в Клубе мастеров искусств
2. Участникам юбилейного вечера в Доме актера
3. В редакцию газеты "Известия"
[К сорокалетию МХАТ]
Боритесь за крепкий дружный коллектив

Комментарии
Указатель имен
Указатель драматических и музыкально-драматических произведений

ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ

Материалы, составляющие содержание шестого тома, охватывают два последних десятилетия жизни и творчества К. С. Станиславского и характеризуют его как деятеля советского театра.

Этим определяется особое место настоящего тома в ряду других томов Собрания сочинений. На его страницах раскрываются различные этапы борьбы Станиславского за утверждение реалистического метода в советском театре, вырастает образ великого художника-гражданина, патриота своей Родины, проникновенного мыслителя и тонкого наблюдателя жизни, руководителя театров и воспитателя нескольких артистических поколений. Материалы шестого тома дают возможность глубже понять и оценить выдающуюся роль Станиславского в развитии советской театральной культуры. Он предстает перед нами как "старый рулевой сцены", который уверенно ведет "свой корабль в свободную и надежную гавань социализма". Именно так определяет Станиславский свою роль в одном из подготовительных материалов для обращения к Советскому правительству в 1931 году.

Шестой том, в котором печатаются избранные статьи, речи, отклики на различные общественные и театральные события, воспоминания и фрагменты из незавершенных сочинений Станиславского с 1917 по 1938 год, является прямым продолжением пятого тома и построен по тому же хронологическому принципу. Но если в пятом томе представлены все наиболее значительные материалы литературного архива Станиславского дореволюционного времени, то в шестом томе печатается лишь часть его литературного наследия советского периода. В

советские годы были созданы все основные труды Станиславского: "Моя жизнь в искусстве", две части "Работы актера над собой", материалы по "Работе актера над ролью", -- составившие содержание первых четырех томов Собрания сочинений. Эпистолярное наследие этого периода печатается в последнем томе. Таким образом, Станиславский советской эпохи представлен в восьмитомном Собрании сочинений шестью томами, что важно учитывать при изучении его творческого наследия.

Деятельность Станиславского, связанная с годами становления и развития советского театра, особенно плодотворна по результатам, отличается наибольшей глубиной и зрелостью мысли. Значение шестого тома -- в актуальности входящих в него материалов и остроте поднятых в них проблем современного театрального искусства. В различных по жанру и характеру документах тома, половина которых публикуется впервые, читатель найдет ответ на ряд важнейших, животрепещущих вопросов театральной практики и теории. Обращается ли Станиславский к общественности в форме статьи или речи, составляет ли тезисы доклада, вспоминает ли об умершем артисте или о зарубежных гастролях, выступает ли с приветствием или делает заготовки для будущей книги, -- он всегда одержим страстной любовью к театру, проникнут его насущными интересами, озабочен его судьбами, крылен его высокими целями.

В своих многочисленных письменных и устных общественных выступлениях, нашедших отражение на страницах настоящего тома, Станиславский принимает на себя всю полноту ответственности за развитие возглавляемого им театрального направления, старается всякий раз отыскать наилучшее решение задач, возникающих перед театром, и наметить программу его дальнейшего роста. Выступая с юбилейной речью или докладом в стенах Художественного или Оперного театра, он выдвигает проблемы, важные для всего советского искусства, и адресует, по существу, ко всем своим театральным современникам. Поэтому многие высказывания Станиславского по конкретному, частному поводу приобретают нередко обобщенное значение и являются вкладом в современную театральную эстетику.

Вполне понятно, что идейно-эстетические воззрения Станиславского не оставались неизменными. Вспоминая о первых послереволюционных годах, он впоследствии говорил: "Несмотря на то, что наш театр всегда был революционным, все же мы оказались недостаточно подготовленными к неожиданной перемене, которая была быстро и смело совершена народом нашей страны... Начались новые искания, пересмотр старого, поиски новых путей".

Материалы шестого тома дают возможность проследить, как под влиянием советской действительности происходил процесс идейной перестройки и становления общественно-политических взглядов Станиславского и в связи с этим дальнейшая эволюция его теории и художественной практики. И если в 1919 году на митинге работников театрального искусства он в своем выступлении пытался отграничить "плоскость чистой эстетики" от области политики, то уже через несколько лет от этой наивной формулировки не останется и следа. "Жизнь современного человека, его идеи мы призваны передавать на сцене", -- заявлял он в своей речи на тридцатилетнем юбилее МХАТ в 1928 году. Настойчивое стремление Станиславского со всей искренностью и глубиной "заглянуть в революционную душу страны", понять внутренние процессы, происходящие в окружающей его действительности, позволило ему по-новому оценить значение политического критерия в искусстве, понять, что театр должен стать "трибуной для пропаганды новой жизни".

Его идейно-творческие воззрения приобретают особенную зрелость и убежденность к середине тридцатых годов, когда он, сознательно встав на позиции

метода социалистического реализма, глубоко ощутил, что его идеалы в искусстве встречают активную поддержку со стороны народа, партии и правительства. "Общественное мнение, статьи в "Правде" поддержали избранное нами направление. Мы поняли наш путь -- искусства социалистического реализма, и более уверенно пошли по нему", -- писал Станиславский в 1938 году. "...Как отрадно быть актером, который сознает свою воспитательную, общественную и политическую роль!" -- заявлял он в последние годы своей жизни, органически прийдя к осознанию великой созидательной силы социалистических идей. Ряд высказываний Станиславского середины тридцатых годов в статьях "Октябрь и театр", "С народной трибуны", "К сорокалетию МХАТ" и других, характеризующих его как передового советского художника, по праву войдет в золотой фонд современной театральной эстетической мысли.

То, что идейно-политические взгляды Станиславского формировались на протяжении ряда лет и испытали известную ломку в первые послереволюционные годы, не помешало ему сразу же встать в ряды активных строителей молодого советского театра. Страстный патриот своей Родины, он никогда не был пассивным созерцателем великих революционных преобразований, происходивших в стране. Он видел пробуждение огромной духовной, творческой мощи своего народа и не мог оставаться безучастным. Первый же документ, публикуемый в томе, -- "Проект воззвания Союза московских артистов" -- свидетельствует о его активном участии в решении новых задач, выдвинутых перед театральной общественностью Февральской революцией, а затем Великой Октябрьской социалистической революцией.

В новых общественно-политических условиях, когда идея создания народного театра, о котором так страстно всю жизнь мечтал Станиславский, стала реальностью, он считал своим гражданским долгом всемерно содействовать эстетическому просвещению широчайших народных масс и стремился сделать завоевания театрального искусства достоянием всего народа. В рукописях 1917 года он подчеркивает, что "русский театр переживает важный исторический момент", и призывает работников сцены к профессиональному и идейно-творческому объединению, к созданию сети высокохудожественных общедоступных народных театров. Без всяких оговорок и колебаний он убежденно становится на путь служения революционному народу и призывает к этому не только работников театра, "о и всех деятелей искусства.

Приход в театр широкого народного зрителя Станиславский называл моментом "великим и торжественным", "одним из самых важных фактов нашей театральной жизни". Для Станиславского понятие народности и общедоступности не превращалось в синоним упрощенности и примитивности. Наоборот, общедоступность и народность являлись для него высшим идеалом в искусстве. По убеждению Станиславского, искусство должно воплощать "идеалы, самим народом созданные", быть активным проводником передовых идей современности. "...Ни искусство, ни культура в целом, -- писал он в 1931 году, -- не суть отвлеченные ценности, одно наличие которых должно удовлетворять общество. К культурным ценностям общество вправе предъявлять свои требования, а сама культура должна быть активной культурой".

Подлинно народный театр, по убеждению Станиславского, -- это прежде всего театр передовых идей, понимающий "свою высокую миссию" и существующий ради великой "национальной, патриотической, и общечеловеческой цели". В одном из документов его литературного архива, относящемся к августу 1934 года, говорится, что в дни мирного строительства, как и "в дни переворотов мирового значения, залы советских театров оставались переполненными. Значит, есть в искусстве театра то, что служит миру, но есть и то, что нужно бойцу за этот мир:

искусство нужно и в борьбе за идеалы трудового человечества и в мирном труде осуществления этих идеалов. В этом-то и заключается наше вдохновение и стимул к художественному творчеству".

К числу важнейших проблем современности, которые, по его мнению, призвано решать театральное искусство, Станиславский относил прежде всего проблему борьбы за мир и дружбу между народами. "...Театр должен быть одним из главных орудий борьбы с войной и международным средством поддержания всеобщего мира на земле", -- утверждал он в середине двадцатых годов. Станиславский упорно, из года в год, возвращался к этой мысли. В 1937 году он сделал следующую запись, опубликованную недавно в журнале "Иностранная литература" (1956, № 10, стр. 223): "Общими усилиями народов всего мира надо создавать новую великую человеческую культуру, которая должна сделать ненавистную всем войну ненужной и навсегда заставить пушки замолчать". Тема борьбы за мир и дружбу народов получает отражение в ряде материалов настоящего тома: "Театр в борьбе за мир", "Началось с любительских спектаклей в доме отца...", "Творческое сближение", "Из материалов статьи к двадцатой годовщине Октябрьской революции" и др. "Мы несем рядом с красным знаменем -- пальмовую ветвь мира" -- так понимал Станиславский задачу искусства, которая выражала в его представлении миролюбивую советскую политику.

Он ратовал за развитие и укрепление широких культурных связей между различными нациями и государствами с целью сближения их между собой. Он приветствовал идею международного соревнования в области науки, культуры и спорта. Он считал, что искусство должно быть могучим средством борьбы за высокие гуманистические идеалы человечества. Он верил, что "с победой социализма во всем мире" роль театра значительно возрастет. "Перед ним откроются неизмеримые горизонты. Актеры всего мира будут вызывать друг друга на художественное соревнование, -- мечтал Станиславский. -- Их художественные достижения будут оружием, в руках с которым они будут вызывать друг друга на поединок, и это будут единственные войны будущего".

Станиславский и Немирович-Данченко понимали, что живая, непосредственная связь театра с жизнью не может осуществляться без тесной связи с современной литературой. Вспоминая о прошлом, Станиславский подчеркивал решающее влияние на творческий рост Художественного театра великих драматургов-современников -- Горького и Чехова, а также Ибсена и Гауптмана. "Репертуар -- сердце театра", -- утверждал он в одном из обращений к труппе МХАТ, видя в драматургии идейную основу театрального искусства.

В первые же годы после Октября Станиславский мечтал о создании революционного спектакля большого идейного масштаба и глубокого социального звучания. В одной из своих статей 1924 года А. В. Луначарский писал, что Станиславский "положительно тоскует по большой революционной пьесе, но как строгий художник он требует, конечно, от такой пьесы большого формального совершенства" {"А. В. Луначарский о театре и драматургии", т. 1, М., 1958, стр. 300.}. Молодая советская драматургия на первых порах не отвечала еще этим высоким требованиям, и Станиславскому казалось, что для создания полноценных реалистических произведений о великих революционных событиях понадобится длительный срок, может быть, "несколько десятков лет". Это привело его к неправомочному выводу, что для отображения в искусстве сложных явлений современной жизни нужно "отойти от нее на расстояние и с высоты птичьего полета" обобщить ее в художественных образах. Подобный вывод, сделанный Станиславским в 1922 году, в период заграничных гастролей, противоречит всему творческому опыту Художественного театра, который с момента своего

возникновения стал театром современной темы, воплощая в произведениях Горького, Чехова, Л. Толстого животрепещущие проблемы современности.

Вскоре практика советского искусства, и в частности самого МХАТ, опровергла это мнение Станиславского. В середине двадцатых годов начали появляться значительные произведения советских драматургов, в том числе "Бронепоезд 14-69" Вс. Иванова, поставленный Станиславским к десятилетию Октября. "...Каждая из современных пьес, поставленная театром, не говоря уже о "Бронепоезде", многое объяснила и многое дала театру", -- отмечал он в "Письме в редакцию" 1928 года. Станиславский активно включился в работу по созданию нового, современного репертуара МХАТ, способствуя тем самым росту советской драматургии. Он возобновил свои творческие связи с Горьким, вел большую и плодотворную работу со многими советскими писателями -- Вс. Ивановым, Л. Леоновым, В. Катаевым, М. Булгаковым, А. Афиногеновым, А. Корнейчуком и другими.

Станиславский ставил перед драматургами большие творческие задачи, расширял и углублял их понимание сценического искусства, увлекая их масштабностью идейно-художественных замыслов. При обсуждении постановки пьесы "Унтиловск" Л. Леонова, выпущенной МХАТ в феврале 1928 года, Станиславский говорил: "Мало показать на сцене революцию через толпы народа, идущие с флагами, надо показать революцию через душу человека". Эта же мысль о необходимости глубоко раскрыть психологию современного человека, проникнуть в самую сущность явлений современной жизни получила развитие в его речи на тридцатилетии МХАТ.

Намечая репертуарную линию Художественного театра, Станиславский утверждал в 1931 году, что МХАТ должен "ставить и исполнять лучшие и наиболее социально насыщенные и идейные произведения современной драматургии, которые со всей силой художественной глубины раскрыли бы происходящие в стране процессы, их направляющую идею, страстную и глубокую жизнь наших современников, не впадая в примитивную однодневность и агитационность, а выдвигая на первый план и разрешая основные вопросы, волнующие страну".

Подводя итоги сорокалетию МХАТ, он с удовлетворением отмечал успехи театра в создании нового репертуара: "МХАТ за последний двадцатилетний срок выполнил большую и важную работу по театру и драматургии в сотрудничестве с писателем. Конечно, не все удавалось нам, но кое в чем достигнуты неплохие результаты".

Практическая сторона деятельности Станиславского по созданию советского репертуара широко освещена в записях современников, драматургов и работников театра. В материалах шестого тома получили отражение его принципиальные взгляды на вопросы репертуара и драматургии. Эти вопросы поднимаются Станиславским в его докладе о Театре-Пантеоне; в материалах к тридцатилетию и сорокалетию МХАТ; в статье "Искусство актера и режиссера", в которой утверждается признание ведущей роли драматургии в театральном искусстве; в подготовительных материалах для обращения в правительство, где Станиславский горячо протестует против ремесленных "пьес-однодневок", ставя перед драматургами и театром задачу создания пьес "длительного значения"; в заметке "Приход в театр нового зрителя"; в приветствии Первому Всесоюзному съезду советских писателей, где он призывал мастеров слова дать театру "большие художественные произведения, достойные великой роли, которую играет в мировой жизни наша удивительная страна". Для выяснения требований Станиславского к драматургии особенно характерна его статья "МХАТ жадно ждет современных пьес", в которой он восстает против драматургических шаблонов и штампов и

выдвигает на первый план задачу овладения типическими образами, слепленными "из живого мяса" и наполненными "настоящей и трепетной жизнью".

Учение Станиславского об органическом действии, о природе сценического конфликта, о сквозном действии и сверхзадаче, о "перспективе" артиста и роли, о действенной логике развития образа, о характерности и пр., так же как и ряд его принципиальных высказываний, помещенных в настоящем томе, представляют большую ценность для теории и практики современной драматургии. Это подтверждается многими свидетельствами не только драматургов, которые работали со Станиславским, как Вс. Иванов, Л. Леонов, А. Афиногенов, но и теми, которые не имели с ним непосредственного общения, но испытали на себе влияние его идей. Вот что писал по этому поводу драматург Б. Ромашов: "Я глубоко убежден, что изучение системы Станиславского, проникновение в особенности актерского мастерства, раскрываемые его учением, знакомство с его превосходными анализами композиции классических пьес, с работой над советскими драматическими произведениями, с его пониманием драматических жанров, с теми задачами, которые система ставит перед актерами, является для драматурга подлинно театральным университетом, пройдя который он может проникнуть в глубокие тайны драматургического искусства" {Цит. по книге: Н. Абалкин, Система Станиславского и советский театр, изд. 2, М., 1954, стр. 244.}.

В материалах шестого тома нашла яркое отражение борьба Станиславского за утверждение и развитие реализма в советском театре. К началу двадцатых годов им был вчерне завершен теоретический труд о различных борющихся между собой направлениях в театральном искусстве, в котором дается уничтожающая критика театрального "ремесла" и глубокая характеристика двух основных направлений в искусстве театра -- "представления" и "переживания". Опираясь на десятилетнюю подготовительную работу над этим сочинением, Станиславский изложил в нем теоретические основы избранного им реалистического направления в искусстве, которое он называет "искусством переживания".

К вопросу о борьбе различных направлений в сценическом искусстве Станиславский возвращается во впервые публикуемой рукописи "Разные виды театров". Он дает в ней описание театральных представлений самых разных типов и жанров: от примитивного ремесленного спектакля до грандиозного "мистериального" зрелища; от импрессионистской постановки философской "норвежской" пьесы до представления "Свадьбы Фигаро" в так называемом "синтетическом театре", являющегося примером формалистического искажения классики; от "театра гастролера", пренебрегающего принципом сценического ансамбля, до театра, где доминирует художник, подавляющий собой и актеров и самого драматурга. Станиславский приводит читателя к выводу, что подлинный театр должен ставить перед собой большие идейно-воспитательные цели, создавать лишь такие сценические произведения, в которых в красивой, правдивой и увлекательной форме говорится "о чувствах и мыслях людей, человечества, вселенной".

Для понимания теоретических взглядов Станиславского на сценическое искусство имеет значительный интерес и включенная в состав тома статья "Искусство актера и режиссера". В ней дается краткое изложение "системы" и обоснование принципов сценического реализма.

Защита реализма как ведущего метода в советском театре, упорная и непримиримая борьба против "ядовитых суррогатов" искусства -- формализма и декадентства -- пронизывают все содержание тома. Чем острее разгоралась борьба против творческой линии Художественного театра и "системы", тем настойчивее и последовательнее Станиславский проводил в жизнь свои идеи. Он разоблачал антинародную, космополитическую сущность формализма, который, по убеждению

Станиславского, нанес огромный вред современному театру и "на много лет задержал развитие нашего искусства".

Тема борьбы с формализмом проходит в ряде принципиальных высказываний Станиславского, в его полемике о гротеске, в набросках "Разные виды театров", в статьях "Октябрь и театр" и "С народной трибуны", в материалах к двадцатилетию Октябрьской революции и сорокалетию МХАТ. Станиславский видел историческую заслугу Художественного театра в том, что он "более усиленно, чем другие театры, более твердо, чем они", боролся с опасностью формализма и недооценкой великих реалистических традиций прошлого.

Бесплодному нигилизму некоторых театральных новаторов, пытавшихся перечеркнуть культурные завоевания прошлого и достижения русской театральной школы, Станиславский противопоставляет глубочайшее уважение к прогрессивным традициям в искусстве и выдвигает требование тщательного изучения пройденного театром пути. Тема преемственности реалистических традиций проходит в ряде приветствий, адресованных Малому и Александрийскому театрам, Московской консерватории, а также в воспоминаниях о деятелях искусства, артистах и писателях. Подлинное новаторство в искусстве, по мнению Станиславского, может зародиться лишь на почве овладения всем богатством мастерства, завоеванным прошлыми поколениями. "Охранять традиции -- значит давать им развитие, так как то, что гениально, требует движения, а не академической неподвижности",-- писал он. Обращаясь в 1938 году к советской молодежи, Станиславский призывает ее "не только овладеть всем, что создала старая культура, но и поднять культуру на новые высоты, которые были недоступны людям старого общества".

Путь Станиславского в искусстве неотделим от истории Художественного театра, так же как и творческий путь МХАТ неотделим от имени Станиславского. "Художественный театр -- мое гражданское служение России", -- говорил Станиславский Вахтангову. Ряд важнейших, программных документов, входящих в состав шестого тома, освещает творческие искания МХАТ и определяет перспективы его развития.

Вскоре после Октябрьской революции, в мае 1918 года, Станиславский выступил с предложением коренной реорганизации Художественного театра с целью превращения его в Пантеон русского искусства. Три взаимосвязанных документа о Театре-Пантеоне раскрывают взгляды Станиславского на роль Художественного театра в новых исторических условиях его существования. Заслуживают внимания набросок "После четвертьвековой работы", речь на десятилетии со дня основания Второй студии МХАТ, "Письмо в редакцию" и ряд других материалов. Для понимания творческой истории МХАТ особенно значительны юбилейные выступления и статьи Станиславского к тридцатилетию и сорокалетию театра, отмечающие важнейшие этапы его идейно-художественного роста, а также материалы для обращения в правительство, написанные в 1931 году. В этих материалах Станиславский раскрывает недостатки театра, ошибки его руководства и предлагает программу обновления творческой и организационной деятельности МХАТ для наиболее плодотворного его использования в условиях социалистического строительства. Первый, расширенный, вариант этого обращения отличается особой взволнованностью и полемической остротой. Некоторое сгущение красок и преувеличение негативных сторон деятельности МХАТ в этот период были вызваны беспокойством Станиславского за судьбу созданного им театра и за его будущее. Станиславский не был удовлетворен первоначальной редакцией обращения, подверг ее коренной переработке и в последующих вариантах дал более трезвую и объективную оценку положения Художественного театра. Включение в состав настоящего тома не только позднейшей, но и первоначальной редакции обращения к правительству

объясняется тем, что она ярко характеризует максимализм художественных требований Станиславского, его непримиримость к компромиссам в искусстве и страстную преданность любимому делу.

В томе впервые публикуются воспоминания Станиславского о триумфальной гастрольной поездке МХАТ по Европе и Америке в начале двадцатых годов, которая укрепила мировой авторитет русского театрального искусства. Станиславский, возглавлявший эту длительную поездку театра за рубежом, относился к ней с необычайной ответственностью. Он рассматривал гастроли МХАТ как демонстрацию русской национальной культуры, как высокий патриотический долг. "Наша культура духа может... сыграть огромную первенствующую роль в мировой жизни человечества, -- писал он в начале двадцатых годов.-- Одним из звеньев таковой культуры духа [является] театр, притом театр специфически русский, цель которого не развлекать зрителя постановками, виртуозностью актерских зрелищ, а воздействовать непосредственно на живой дух зрителя органически созданной живой жизнью человеческого духа. Эта особенность чисто русского драматического театра кажется откровением заграничным нашим коллегам и уже не раз получала признание первенства русской школы в мировом театре".

В своих воспоминаниях Станиславский делится с читателем непосредственными впечатлениями о Европе и о первых днях пребывания в Америке, с глубоким вниманием и интересом относясь ко всем явлениям быта, культуры и искусства. В тексте этих не законченных автором воспоминаний еще нет окончательных суждений и выводов о состоянии зарубежной культуры. Но в ряде материалов, написанных в последующие годы, Станиславский на основе своих личных наблюдений с горечью отмечал кризисное состояние зарубежного театра, который, по его мнению, задыхается в тисках экономических трудностей, все более теряет свои высокие гуманистические идеалы и вековые реалистические традиции. "...Я знаю много театров, которые служат тому, чтоб возбуждать взаимную ненависть, снобизм, разврат,-- писал Станиславский в наброске "Театр в борьбе за мир". -- Я знаю страны, где такие театры поддерживаются субсидиями государств или содержатся ими, а идейные театры, пытающиеся пойти по тому пути, по которому должен шествовать театр, влачат жалкое существование, поддерживаемые грошами частных лиц, преданных идее подлинного театра".

Тяжелому кризисному состоянию искусства за рубежом Станиславский противопоставлял творческий подъем советской культуры и искусства. "У нас в стране двери всех театров открыты народу. Все делается для того, чтобы народ получил максимальный доступ к искусству и сам в полной мере раскрыл себя как его творец... Ни в одной стране, ни в одну эпоху не создавалось подобных условий для театра",-- отмечал Станиславский в статье "Октябрь и театр". В заметке о кризисе западноевропейского театра Станиславский подчеркивал, что у нас работники искусств поставлены в такие условия творчества, о которых их западным коллегам "только приходится мечтать".

Творческая биография Станиславского советского периода не исчерпывается его работой в Художественном театре. С 1918 года он принял на себя руководство Оперной студией Большого театра, преобразованной впоследствии в Оперный театр его имени. Оперной студии и проблемам развития музыкального театра посвящен ряд материалов тома. К их числу относятся беседы об Оперной студии, о постановке "Богемы", речь на собрании Общества друзей студии и представляющая теоретический интерес статья "Законы оперного спектакля". Вслед за Чайковским, который проводил четкую грань между концертной и сценической музыкой, Станиславский подчеркивает их различие, утверждая, что оперная музыка подчиняется сценическим законам и включает в себе драматическое действие.

Отрицая оперный спектакль как костюмированный концерт, он утверждает, что каждая опера должна рассматриваться как "музыкальная драма", главным выразителем которой является певец-артист. В конспективном наброске "Для чего нужна Оперная студия?" Станиславский устанавливает прямую связь между своими исканиями и творческой практикой Шаляпина. По его мнению, Шаляпин являлся "законодателем в опере", подобно тому как Щепкин был законодателем в драме.

До последних дней жизни Станиславский не ослаблял своей заботы о воспитании артистической смены. Проблемы театральной педагогики затронуты в статье "Несколько мыслей по поводу режиссерского факультета", в комментариях к которой приведен развернутый план программы воспитания режиссера; в заметке "о задачах театральной академии"; в статье "Путь мастерства". О работе с молодежью говорится во многих статьях и заметках шестого тома. Знаменательно, что последняя по времени статья Станиславского "Боритесь за крепкий дружный коллектив" обращена к советской молодежи и звучит как его завещание молодому артистическому поколению.

Материалы тома затрагивают обширный круг вопросов общественной и театральной жизни, обнаруживая широту кругозора Станиславского и его живую связь с советской действительностью. Передовой деятель театра, он откликался на самые различные явления жизни, общественные события и даты. Его глубоко интересовали успехи социалистического строительства, героизм советских людей, состояние театрального дела в стране, развитие культуры и искусства братских национальных республик. Из числа многих обращений, приветствий, заметок и откликов Станиславского, написанных в последнее десятилетие его жизни, в шестой том включены лишь некоторые документы. Это определяется характером настоящего издания, в которое входят лишь избранные сочинения Станиславского. Дальнейшее изучение творческого архива Станиславского, его режиссерских партитур, записей бесед и репетиций, стенограмм, записных книжек и пр. повлечет за собой новые публикации документов, характеризующих деятельность Станиславского, и расширит наши познания о его титаническом творческом труде.

Г. Кристи, Н. Чушкин

СТАТЬИ. РЕЧИ. ОТКЛИКИ. ЗАМЕТКИ. ВОСПОМИНАНИЯ

1917-1938

[ПРОЕКТ ВОЗЗВАНИЯ СОЮЗА МОСКОВСКИХ АРТИСТОВ]

1917

1. [О БЛАГОТВОРИТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ АРТИСТОВ]

В Москве и в других городах России во время сезона устраивается очень много благотворительных спектаклей, концертов, вечеров, лекций об искусстве и проч. Нет общества, которое бы не прибегало к помощи артистов при осуществлении своих добрых целей. И школы, и народные университеты, и педагоги, и учащаяся

молодежь, и библиотеки, и богадельни, приюты, ясли, больницы, попечительства, военные учреждения, частные лица -- все идут к нам в тяжелые минуты своего существования. По приблизительному подсчету, в Москве ежегодно устраивается до шестисот благотворительных концертов, спектаклей и вечеров, которые приносят до двух миллионов рублей.

Кто же благотворит?

Благотворители, патронессы, устроители концертов. Им -- непосредственная благодарность из уст нуждающихся, им признание заслуг, почет, им при старом строе -- чины и ордена.

Я не хочу умалять заслуг благотворителей; их труд велик, а помыслы чисты.

Но артисты?

Какова их роль в этом большом художественно-благотворительном деле?

Артисты поют, читают, играют, танцуют. Им хлопают, делают овации, подносят цветы; их благодарят изустно, письменно и печатно.

"А в сущности, -- думают многие, -- что стоит артисту приехать на десять минут, чтоб спеть или прочесть два номера, получить за это цветы, овацию и в хорошем автомобиле вернуться домой, с приятным сознанием совершенного доброго дела. Да будь у меня талант..." и т. д.

Так ли уж легка эта художественно-благотворительная деятельность?

Артисты знают, чего это им стоит, сколько энергии, сил, нервов и времени она требует. И хорошо еще, если один концерт в вечер, а то и два и три. Бывают концерты после только что сыгранного спектакля в своем театре; бывают концерты в промежутках между актами пьесы, в которой занят артист. И так -- пятьдесят, восемьдесят, сто концертов в сезон! Это уже повинность, тяжелая добровольная служба, которой артист отдает последние минуты необходимого ему отдыха.

Все ли граждане делают то же? Все ли они возлагают на себя такие добровольные общественные повинности?

К сожалению, художественно-благотворительное дело распределяется между артистами неравномерно. Одни артисты, которых узнали и полюбили на эстраде, работают сверх сил, другие же, наоборот, очень редко выступают в концертах.

Как урегулировать общую работу, как облегчить и вместе с тем как еще больше расширить нашу художественно-благотворительную деятельность?

Пусть же не только отдельные имена знаменитостей, но и целые ансамбли хороших артистов выполняют программу благотворительных концертов. Пусть ансамбли являются их центром и пусть, наконец, не личности, а сама программа концерта привлекает зрителя.

Наконец, и самое главное, пусть благотворительная деятельность артистов станет не только благотворительной, но и художественной. Для этого надо обратить внимание и разработать программы концертных выступлений. Надо оградить их от антихудожественной смеси кабаре с серьезным искусством, митинга -- с художественным отделением, Пушкина и Моцарта -- с еврейским анекдотом. Без морщенья бровей, без скучной серьезности, без поучительной научности надо уметь давать стиль и физиономию каждому концерту, надо умело и со вкусом соединять возвышенное, лирическое, комическое и шутливое. Нельзя нарушать эстетических задач своего искусства даже ради доброго дела; нельзя благотворить, изменяя своему богу.

Пусть особые комиссии из артистов, певцов, режиссеров, представителей хореографии, литературы, музыки и проч. со вкусом и знанием подбирают концертные номера, связанные между собой общим стилем, мыслью, чувством эпохи, национальностью. Пусть сами поэты, музыканты пишут специальные концерты, отдельные номера которых образуют одно художественное целое.

Пусть режиссеры всех московских театров выработают для таких концертов особую художественную форму.

Концертная эстрада -- еще неизведанная и неиспользованная область искусства, которая с нетерпением ждет своего вдохновителя. Подумайте, что можно сделать с такой сильной, разнообразной армией артистов, которые украшают собой театры Москвы!

Эта работа потребует много труда и времени. Конечно, нельзя ждать результатов в скором будущем. В ожидании их следует упорядочить обычные концертные выступления.

Переходя к административной стороне художественно-благотворительного дела, прежде всего задаешь себе вопрос: зачем нам нужны посредники между нами и бедными, организаторы концертов и спектаклей? Разве мы сами не можем быть благотворителями, разве мы сами не сумеем устроить наши выступления? Разве у нас в театрах нет администраторов и помощников, испытанных и знающих наше дело?

Представьте себе, что Союз артистов снимает на год вперед целый ряд концертных помещений в Москве для намеченных благотворительных концертов. Массовое устройство концертов, программы которых многократно повторяются разными исполнителями в разных частях города, в разных слоях общества, -- значительно легче, удобнее, скорее и, главное, дешевле, чем организация их в одиночку. При таком порядке сокращение расходов выразится процентах в десяти, а административная часть, однажды и навсегда установленная, облегчится во много, много раз.

Этого мало. При систематическом и массовом устройстве концертов или спектаклей станет возможным установить закулисный порядок. Вспомните недоразумения, манкировки артистов, замены, сутолоку, нераспорядительность, неорганизованность благотворительных концертов. Сколько нервов, сил и времени они берут у артистов.

Раз что благотворительная деятельность будет признана общественным делом, гражданским долгом, раз что она, как будет сказано ниже, будет в известной мере оплачиваться, можно будет перенести на концерты ту закулисную дисциплину и этику, к которым привыкли артисты. Пусть и в концертах, как и в театрах, опоздания и манкировки станут немыслимыми. Пусть и в концертах явятся свои режиссеры, администраторы, ведающие каждый своею частью. Это облегчит во много раз устройство концертов, а артисты сохраняют время и нервы. Тогда не будет трудно приехать к известному часу на десять минут для исполнения своего концертного номера.

Переходя к материальной стороне художественно-благотворительной деятельности артистов, рассуждаешь так: справедливо ли, что артисты, всю жизнь работающие для бедных, остаются под старость без всякой общественной помощи и призрения? В этом вопросе, если не считать пенсий бывших императорских театров, весь артистический мир России должен надеяться только на себя самого. Но артисты легкомысленны и не заботятся о себе. Правда, существуют спектакли и концерты так называемого "дня артистов" ¹. Правда, существуют полезные благотворительные учреждения Театрального общества. Но ведь это капля в море. Они обслуживают ничтожную часть нуждающихся всей необъятной театральной России. Под старость, когда артист перестает быть нужным обществу, он предоставлен сам себе и не может рассчитывать ни на правительственные, ни на существующие городские, сословные и другие учреждения и богадельни, в пользу которых в свое время артист так много пел, играл, читал или танцевал, когда был силен. На его обращение ему ответят обычную фразу: "Идите в Театральное общество".

Так позаботимся же сами о себе!

Пусть от каждого устраиваемого благотворительного концерта отчисляется 20% в пользу Союза артистов. Не следует забывать при этом, что в этой сумме заключается и 10% экономии в расходах по устройству самого концерта.

При шестистах благотворительных концертах, даваемых ежегодно в Москве и приносящих два миллиона рублей, сумма ежегодного отчисления в пользу Союза будет равняться четыреста тысячам рублей. Известная часть этой суммы, в виде установленной разовой платы, поступит участникам концерта, остальная же сумма пусть отчисляется в благотворительный фонд артистов, обеспечивающий их старость.

Эта мера оградит артистов и от большой доли эксплуатации, которая бесспорно существует в деле художественно-благотворительной деятельности артистов.

Пусть же все артисты Союза обязуют себя подпиской или словом отныне не участвовать ни в одном благотворительном концерте иначе, как под флагом Союза.

Пусть благотворительные общества, нуждающиеся в нашей помощи, записываются в канцелярии Союза. Никому отказа не будет. Концерты устраиваются по порядку записи.

Пусть все афишные столбы, газетные объявления, стены заборов и домов будут заклеены афишами Союза, постоянно свидетельствующими всей Москве о большой общественной работе артистов: Союз артистов Москвы -- в пользу учащихся; Союз артистов -- в пользу яслей; Союз артистов -- в пользу богадельни; Союз артистов -- в пользу революционной организации, кооперации, военных, городских, сельских учреждений и проч. и проч.

Кто благотворит?

Союз артистов.

Кто выполняет свой гражданский долг?

Артисты.

Кому непосредственная благодарность нуждающихся, общества, народа?

Московским артистам.

2. [ОБ ЭСТЕТИЧЕСКОМ ВОСПИТАНИИ НАРОДНЫХ МАСС]

Русский театр переживает важный исторический момент. Обновляющаяся Россия предъявляет театру требования, совершенно исключительные по трудности их выполнения.

Пусть без конца открываются школы, народные университеты, пусть устраиваются общеобразовательные классы и лекции, беседы и проч. для поднятия умственного развития масс. Но одних знаний мало. Необходимо воспитывать самые чувства людей, их души. Одно из главных человеческих чувств, отличающее его от зверя и приближающее его к небу, -- эстетическое чувство. Это та частичка бога, которая вложена в человека. По необъяснимым причинам эстетическое чувство совершенно забыто при нашем воспитании. Между тем эстетика дает жизнь. Наука, лишенная эстетики, сушит ее; религия без эстетики не трогает души; война, не облагороженная эстетическим чувством, превращает рыцарей в убийц; революция без эстетики принимает уродливые формы и превращает свободу в распущенность. Эстетика облагораживает и оживляет все, к чему она прикасается. Она поможет облагородить душу наших новых, нетронутых, почти первобытных зрителей.

Область эстетики -- наша область. Здесь ждет нас важная работа в процессе коллективного строительства России. В этой области прежде всего мы обязаны выполнить наш гражданский долг. Призовем же служителей всех искусств. Пусть художники широко распахнут двери своих картинных выставок для народа, пусть

архитекторы позаботятся о красоте улиц и общественных зданий, пусть музыканты и певцы в широком масштабе организуют народные концерты и проч.

Но самую большую помощь в деле пропаганды эстетики в широких массах могут принести театры. Им даны самые богатые возможности, самые сильные средства для художественного воздействия на тысячи зрителей одновременно ¹.

Начать с того, что театр обладает исключительно большой притягательной силой. Сухая форма обыкновенной проповеди или лекции -- не популярна. Любовь же толпы к зрелищу и развлечению -- безгранична; вот почему она с такой охотой стремится в театр, чтоб развлекаться, и там с невероятной легкостью проникается чувствами поэтов и артистов. Подобно всем другим искусствам, театр воздействует на зрителей через посредство сердца; это лучший путь при общении с толпой.

Люди идут в театр для развлечения, но незаметно для себя выходят из него с разбуженными чувствами и мыслями, обогащенные познанием красивой жизни духа.

Впечатления, получаемые в театре, неотразимы, потому что они создаются не одним только искусством актера, а почти всеми существующими искусствами, взятыми вместе; не одним человеком, а одновременно целой толпой участников спектакля.

Сила театра в том, что он к о л л е к т и в н ы й художник, соединяющий в одно гармоническое целое творческую работу поэтов, артистов, режиссеров, музыкантов, танцоров, статистов, декораторов, электротехников, костюмеров и прочих деятелей сцены. Эта большая, сплоченная и хорошо вооруженная армия воздействует одновременно, общим дружным натиском на целую толпу зрителей театра, заставляя биться сразу, в унисон, тысячи человеческих сердец. Насыщенная атмосфера спектакля развивает заразительную массовую эмоцию. Зрители, взаимно гипнотизируя друг друга, тем самым еще сильнее развивают силу сценического воздействия.

Благодаря всем этим свойствам нашего искусства оно воспринимается легче всех других искусств. Чтение доступно только грамотным, понимание читаемого требует привычки, музыкальные тонкости ясны лишь специалистам, немая статуя или картина много говорит душе художника, но не всегда доступна пониманию простого зрителя. Сценическое же искусство так ярко, образно и полно иллюстрирует свои произведения, что их форма может быть доступна всем: от профессора до крестьянина и от младенца до старика.

Пусть наше искусство недолговечно, пусть оно исчезает с прекращением творчества, пусть оно принадлежит лишь современникам, но зато оно неотразимо для них по полноте и силе воздействия.

Значение театра в деле эстетического воспитания народных масс еще хоть и не оценено в полной мере, но уже начинает сознаваться обществом. В последнее время правительство и демократические организации все чаще и чаще обращаются за помощью к театру, а многие тысячи свежих, нетронутых зрителей толпятся у порога театра и с нетерпением ждут, когда откроются для них двери.

Зрелища и просвещение! Или, вернее, просвещение через зрелище!

Как и чем ответить на эти призывы и обращения? Проще всего организовать целую сеть народных театров обычного типа. Были бы средства и субсидии, а антрепренеры и безработные актеры найдутся. Что не сойдет у просвещенного зрителя, сойдет у невзыскательной и неискушенной толпы.

Но такие театры не могут воспитать эстетического чувства народных масс; напротив, они только отравят нетронутую искусством душу нового зрителя накопившейся веками пошлостью театрального ремесла ².

Театр -- обоюдоострый меч: одной стороной он борется во имя света, другой -- во имя тьмы. С той же силой воздействия, с которой театр облагораживает зрителей,

он может развращать их, принижать, портить вкусы, оскорблять чистоту, возбуждать дурные страсти, служить пошлости и маленькой мещанской красоты.

В самом деле, в портале сцены можно показывать самые разнообразные спектакли, начиная с религиозных мистерий и кончая балаганом с дрессированными крысами и говорящими моряками. Сцена, как белый лист бумаги, терпит все, что бы на ней ни изображали.

Впечатления от таких спектаклей самые противоположные. Одни из них развлекают, другие радуют, третьи возвышают, четвертые, наоборот, принижают, пятые развращают и т. д.

И каждое из представлений, исполняемых на сцене, называют в общезнании "театром", и каждое здание, где исполняются эти представления, тоже называют "театром".

Театр приютил под своим кровом все роды искусства, все виды зрелищ, от возвышенного до низменного, а золотая рама сцены их узаконила.

Театр -- искусство, театр -- балаган, театр -- здание слились в понятиях людей в одно неразрывное целое, и потому теперь почти все, что мы видим в театре, принимается за искусство.

Границы настоящего театра и балагана затерялись в представлении большинства людей, которые стали пользоваться театром не для больших культурных миссий, а лишь для маленьких буржуазных целей.

В таком виде театр становится орудием общественного зла. Тем более опасным, чем больше сила его воздействия.

Чему же чаще служит театр -- добру или злу?

Вспомните убогие зрелища, которыми под видом театра, с дозволения начальства и одобрения цензуры, воспитывали эстетическое чувство простого народа. Вспомните, что смотрит по дешевым ценам или бесплатно учащаяся и другая молодежь, которой суждено за отсутствием хорошего дешевого театра проводить свои досуги там, где выдают контрамарки, то есть там, куда не ходит публика. Вспомните жалкое искусство дешевых театров. Вспомните, чем впервые пробуждают в театрах эстетическое чувство детей, остро и на всю жизнь воспринимающих первые сценические впечатления.

Вспомните, наконец, что миллионы людей, лишённые театра, воспитывают свой вкус на любительских спектаклях, на пошлостях синемаатографа, которые тоже называют театрами, на кафешантанах, на балаганах и разных других зрелищах, рожденных безвкусицей и тривиальностью.

Но еще убедительнее говорят нам цифры. Сколько на свете театров, извращающих свою высокую миссию?

Тысячи.

Сколько на свете увеселительных учреждений или просто кабаков, прикрывающихся высоким именем театра?

Десятки тысяч.

Сколько на свете театров с приличным репертуаром и исполнением?

Едва ли наберется десяток.

А сколько на свете театров, достойных своего высокого наименования?

* * *

Перемешайте между собой все полученные цифры, как перемешаны в понятиях людей их представления о театре, и тогда вам станет ясно, как осторожно надо

пользоваться словом "театр", особенно при обсуждении его культурно-просветительной миссии ³.

Как уберечь нарождающиеся театры и новых зрителей от ошибок театра, накопившихся веками? Как удержать важное для нашего отечества дело эстетического просвещения народных масс в руках настоящих артистов, а не театральных эксплуататоров?

Мы не готовы к такой большой и важной миссии!

Правда.

Мы не в силах накормить миллионы духовно голодных и жаждущих красоты и искусства?!

И это правда.

Но мы можем создать несколько типов театров: общедоступных, народных, деревенских и проч. ⁴. Пусть они служат образцом того, что д о л ж н о и м о ж н о, пусть они будут укором для тех, кто готовится эксплуатировать толпу. Пусть сами неискушенные зрители сравнивают то, что хорошо и что дурно в искусстве, и создают себе верные критерии.

Дело народного общедоступного или деревенского театра сложно тем, что оно требует сочетания несочетаемых условий.

Для того чтоб театр был н а р о д н ы м, он должен быть дешевым.

Красота, эстетика, художественность требуют талантливых, артистов и режиссеров, но они стоят дорого, а народный театр должен быть дешевым. Чем дешевле расценка мест в театре, тем он должен быть вместительнее, чтоб покрывать бюджет, но драматический спектакль требует интимного помещения, которое не может окупать расходов.

Раз что театр должен быть велик, он не допускает интимных чувств. Нельзя кричать о том, что говорится шопотом. Нужны постановочные пьесы, полные тона, громкая речь, большие артистические темпераменты, яркое творчество, нужна трагедия, в которой боги вещают народам, а цари громко зывают к богам. Но постановки стоят дорого. Настоящие трагические артисты -- еще дороже, так как они редки. Когда же истинное вдохновение по необходимости заменяется театральностью, настоящий пафос -- актерским, выпуклость творчества -- наигрышем, художественная постановка -- бутафорской роскошью, тогда надо забыть об эстетике и высоких артистических задачах.

Все "театральное" светит, но не греет. А наша цель прежде всего согреть душу простого зрителя. Без этого театр лишается своей главной духовной ценности и превращается в простое зрелище или забаву глаза.

Как же выбраться из этого заколдованного круга?

Что не по силам одному человеку, одному театру, то могут сделать многие артисты и театры.

Пусть каждый из московских театров и студий, спектакли которых будут признаны подходящими для народа, один или два раза в неделю переносит свою деятельность из своего обычного помещения в народные театры. Получится не менее 14--16-спектаклей, то есть недельный репертуар для двух театров. Тогда вместо одного большого театра, в котором нельзя играть драму, можно создать два малых, интимных театра, в которых можно сохранить тот духовный аромат пьесы и исполнения, который наиболее ценен и важен во всяком драматическом спектакле.

Пусть театры берут за эти спектакли лишь половинную сумму своего обычного сбора, так как народные театры не в силах оплачивать обычного их полного сбора. Убытка от этого не будет никому, так как освобождающееся на этот вечер помещение можно эксплуатировать или параллельным спектаклем незанятой части труппы, или отдачей помещения на этот вечер в аренду. Получаемый доход с избытком покроет другую половину уступленного театрами сбора.

Так устраняются все главные трудности и недостатки народных театров, неподходящие размеры здания, и сохраняется дешевизна расценки мест. Кроме того, народ получает наравне со всеми другими, более зажиточными гражданами все лучшее, что есть в Москве.

Если же в одном из театров поставят большую постановочную пьесу, ее без ущерба можно будет перенести в большой оперный театр. И в этом случае простой зритель получит по доступным ему ценам настоящий художественный, а не бутафорский спектакль.

3. [ОБ ОРГАНИЗАЦИИ СТУДИИ СОЮЗА АРТИСТОВ]

Мы, артисты, нетерпимы в вопросах нашего искусства; мы -- партийны. И у нас есть свои черносотенцы, октябристы, кадеты, эсдеки, большевики и проч. Казалось бы, чем больше направлений, способов, приемов и форм творчества, тем лучше, а не хуже для искусства, задачи которого чрезвычайно широки. Ведь искусство призвано создавать "жизнь человеческого духа".

Эта жизнь бесконечно разнообразна, как и сама душа человека. И сколько бы ни было приемов и средств для выявления жизни духа, -- их все-таки будет слишком мало, чтоб в достаточной мере исчерпать душу человека. Поэтому следует приветствовать всякие творческие возможности в нашем искусстве, конечно, если они создаются живым чувством артиста. И реализм, и импрессионизм, и стилизация, и футуризм (если только он уже существует в нашем искусстве) нужны нам, раз что они применяются с умением и к месту, раз что они передают те оттенки чувствований, которые они призваны выражать.

К сожалению, многие из артистов признают только одно свое направление и отвергают все остальные. Отсюда -- партийность, обособленность отдельных лиц, направлений, целых театров; отсюда и взаимное непонимание.

Я думаю, что оно нередко происходит по недоразумению. Мы принуждены судить о принципах чужого искусства лишь по сплетням, понаслышке, по ученым лекциям теоретиков, которые не понимают нашего искусства, а умеют лишь красиво говорить о нем.

Мы не изучаем практически принципов чуждых нам направлений. Мы даже не можем их изучать практически, если б даже и хотели этого, так как мы работаем в разных, конкурирующих друг с другом театрах. Неудобно расспрашивать у конкурентов о тонкостях их искусства, раз что и в нашем деле существуют патенты.

Непонимание и недоговоренность создают рознь там, где люди могли бы, может быть, сговориться и понять друг друга.

Союз артистов должен создать свою студию, которая могла бы соединить людей всех направлений для более близкого практического изучения всех сторон и глубин нашего искусства.

Было бы наивно думать, что такая студия примирит все направления. Конечно, нет. Но зато она выяснит многие недоразумения путем общих практических опытов. Ведь о нашем деле можно говорить, спорить и судить только на опыте, на практике. Студия поможет бороться с косностью, которая благодаря обособленности театров и разрозненности артистов так часто встречается в нашем искусстве. Она не уничтожит, а сгладит шероховатости и пропасти, которые разъединяют отдельные направления и артистов, и внушит уважение к их творческой работе.

Таким образом, главная задача студии сводится не к тому, чтоб убеждать людей другого лагеря и переводить их в свою партию. Нет. Было бы большой ошибкой посягать на артистическую свободу и индивидуальность. Задача студии гораздо скромнее и практичнее. Студия должна лишь открыть возможность своим членам

проявлять себя в творчестве. Она должна облегчить сценические пробы и эскизы артистов, режиссеров и других творческих деятелей театров всех толков и направлений.

Художник, прежде чем писать большую картину, делает очень много этюдов. Не удался один, он рвет его и делает другой; пропадет небольшой холст и немного красок. Но в театре не разорвешь больших декоративных полотен и многочисленных костюмов, необходимых для всякой сценической пробы. А огромный труд живых людей?!

Наше искусство -- коллективно, громоздко. Его эскизы требуют много жертв и денег. Студия благодаря своим скромным размерам хоть и не уничтожит совершенно трудностей и дороговизны сценического эскиза, тем не менее она сделает его возможным. Спектакли, повторяющие эти пробы для небольшого кружка лиц, окупят расходы.

В этих практических пробах -- пропаганда отдельных направлений, почва для сближения, когда оно возможно, и лучший способ изучения и понимания искусства. Ведь в нашем практическом деле понимать -- значит чувствовать принципы и технику искусства.

При наличии студии ее задачи могут быть значительно расширены, что даст ей возможность не только окупить свои расходы, но и давать хорошую прибыль в общую кассу Союза артистов.

В каждом театре есть способные артисты, которым по тем или иным причинам не хватает работы в своем театре. Они томятся от безделья. Пусть же такие артисты и режиссеры идут в студию и ставят ряд спектаклей. Со всех театров можно будет собрать большую и прекрасную труппу. Общая художественная атмосфера студии сгладит пестроту и разнохарактерность принципов и приемов творчества артистов, сошедшихся с разных сторон для общего дела.

Я думаю, что не один, а очень много спектаклей создадутся таким образом. Возможно, что создадутся и целые специальные студийные труппы из молодежи по примеру уже существующих, которые образуют свое маленькое автономное дело. Кто знает, может быть, из многих маленьких автономий создастся и большая федеративная артистическая республика, которая распространится не только на Москву, но и на всю Россию. А может быть, среди этих студий будут отделения и от народностей, живущих в России, и от иностранных артистических учреждений. Ведь до войны возникала же речь о такой интернациональной студии¹. Она поможет до известной степени если не самому сближению, то по крайней мере взаимному духовному познанию народов через их литературу и искусство. Я верю, что и эта важная миссия взаимного сближения и познания назначена нам.

Искусство, точно самые чуткие щупальца, зондирует и открывает родственные черты отдельных людей и целых народов. Если это так, то наша обязанность работать и в этом направлении.

В студиях Союза могут быть приготовлены повторения наиболее удавшихся спектаклей из репертуара московских театров. Отдельная группа свободных артистов, руководимая одним из создателей или участников такого вновь воспроизводимого спектакля, повторяет постановку, применяя ее, конечно, к индивидуальностям своих артистов. Из таких спектаклей может со временем образоваться целый ряд гастрольных передвижных театров для провинции.

Я не сомневаюсь, что только таким образом возможно поднять дело в провинции и избавить ее от тех творческих выкидышей и недоносков, которые выбрасываются зрителям с одной или двух репетиций по сто и более пьес в сезон.

Если многочисленная армия артистов Москвы поверит выставляемым нами задачам и примется дружно за их осуществление -- сбудется сон, который кажется несбыточным наяву.

Мне представляется большая площадь -- несравненно больше, чем наша Театральная... ².

- - -

Студия Союза сама собою, естественно создаст целый ряд ядер, из которых можно будет постепенно формировать отдельные автономные труппы со своей самостоятельной физиономией, направлением, репертуаром. Конечно, нужен общий соответствующий этой задаче план при составлении труппы, репертуара, общей организации, общей администрации и проч.

Каждая из этих трупп будет автономна, а все вместе создадут федеративный строй, центр управления которого будет сконцентрирован в Правлении Союза. Каждая из трупп, смотря по отделу студии, где формировалась труппа, будет, естественно, иметь свою самостоятельную индивидуальную физиономию, свой самостоятельный оригинальный репертуар, свою администрацию. Мало того, автономность труппы может быть распространена и на материальную сторону. Все доходы, расходы, бюджет могут остаться на ответственности самой труппы, которая выплачивает лишь известный процент центру, то есть Союзу. Общее руководство, эксплуатация, монтировка, внешняя постановка, режиссура, художественное направление также остаются за Художественным советом Союза.

Вероятно, в большинстве случаев труппы эти не будут в состоянии оплачивать дорого артистов, и потому состав этих трупп будет из хороших интеллигентных, знающих, хорошо подготовленных артистов, но степень их таланта -- лишь средняя, так как чуть явится настоящий талант, чуть он вырастет художественно и в материальных своих требованиях, его возьмут в столичные труппы Союза, и таким образом студийные труппы лишатся своих наиболее талантливых питомцев. Это несправедливо, обидно для студий, может лишать их энергии и, главное, разжижать и уменьшать их художественную ценность... Но и тут Союз придет на помощь. У главной центральной труппы всегда остаются на сезон то одни, то другие артисты без работы. Их можно будет посылать на гастроли или на определенные роли на целый сезон или на известный срок.

Как же эксплуатировать эти труппы с их самостоятельным репертуаром, не повторяющимся в других труппах? Ими можно пользоваться и в самой Москве, для порайонных и других спектаклей, для иногородних гастролей, наконец, для провинциального дела. Лучший и единственный способ упорядочить провинциальное дело и повысить художественную сторону провинции -- только с помощью центра, то есть московского Союза, с помощью автономных отдельных трупп при их федеративном строе и взаимной и общей художественной связи, направлении.

В чем гибель настоящего искусства в провинции? В необходимости ставить много пьес, в невозможности при таких условиях ставить их тщательно, успевать пережить и обставить. Плохо поставленный спектакль неинтересен. Его нельзя повторять. Это условие еще больше увеличивает количество постановок, а количество постановок еще больше, уменьшает их качество. Беда в том, что бюджет провинциального театра не позволяет держать хороший ансамбль. Несколько премьеров, на которых, собственно говоря, держится весь театр, съедают весь бюджет и заставляют экономить и назначать скромное жалованье всем другим артистам. Наконец, нельзя требовать от частного антрепренера больших затрат и расходов на хорошую срепетовку и внешнюю обстановку. Это стоит очень больших денег.

При Союзе и той системе, которая рекомендуется, все эти неразрешимые затруднения сами собой устраняются. Хорошая труппа, хорошие артисты в главных ролях, хорошая срепетовка и художественная постановка, хороший литературный репертуар, хороший режиссер, художник и центральный театр Союза повысят интерес к таким спектаклям настолько, что пьесы можно будет повторять много раз. Это доказывает сама жизнь. Стоит тщательно поставить пьесу в провинции, стоит приехать из столицы в провинцию хорошей труппе -- и пьеса выдержит многие и многие повторения. Но этого мало, предлагается постоянный обмен трупп в течение сезона: два месяца труппа играет в одном городе, два -- в другом. При наличии десяти пьес у каждой труппы, при повторении их пять-шесть раз получится репертуар на хороший сбор на целых два месяца. Для больших городов, вроде Одессы, Киева, Петрограда, конечно, это слишком скромный подсчет. В таких городах труппа могла бы гастролировать значительно больше.

На это возражат, что переезды трудны и беспокойны. Правда. Но ведь и сейчас провинциальные артисты ведут полубродяжническую жизнь. При большом деле, каким будет Союз, при его капитале легко облегчить эту неприятную сторону жизни артистов таких передвижных провинциальных и порайонных театров. Снимая театры, можно снимать и приспособлять и квартиры для труппы, обставлять их прилично, с хорошим домашним столом. Это и дешевле и семейнее. Артисты приживутся к этим квартирам. От них отпадет необходимость искать жилище, устраиваться после каждого переезда, они избавятся от гостиниц, счетов, холодных закусок ресторанного стола, катарра желудка и проч.

При расширении дела, при дальнейших выпусках школ и студий дело провинциальных театров будет расширяться... ³.

[О ТЕАТРЕ-ПАНТЕОНЕ]

1. ДОКЛАД НА ОБЩЕМ СОБРАНИИ ТОВАРИЩЕСТВА МХТ 22 (9) мая 1918 г.

Все то, что я намерен здесь высказать, продиктовано мною с единственной целью указать каждому из нас на его гражданский долг громадной важности: русское театральное искусство гибнет, и мы должны его спасать, в этом наша общая обязанность. Спасти же его можно лишь таким путем: сохранить все лучшее, что создано до сих пор предшественниками и нами, и с огромной энергией приняться за новое творчество.

Для этого требуется общее напряжение и усилия, но только отнюдь не те ремесленные усилия, под которыми принято подразумевать обычный актерский труд. Я разумею иную созидательную работу, требующую личной творческой инициативы.

Что же призваны мы сохранить от прошлого?

Прежде всего у нас в руках Московский Художественный театр, который в настоящую минуту призван играть совершенно исключительную роль. Среди опустошенного русского театра он является почти единственным хранилищем традиций подлинного русского театрального искусства. Следовательно, ближайшая цель каждого из всех нас, причастных к общему делу, будь он пайщик, студиец или рабочий, сохранять МХТ и заботиться о его благоденствии и дальнейшем процветании.

Как же провести эту основную цель в жизнь? Нужно разобрать и оценить прежние завоевания и рассмотреть те наличные силы, которыми мы располагаем. Завоевания театра -- это его огромный сценический и театральный опыт и весь внутренний метод творчества актера. Что касается наличных сил театра, то они весьма многочисленны и разнообразны. За 30 лет существования МХТ (считая Общество искусства и литературы и деятельность Владимира Ивановича в Филармонии) образовался целый ряд наслоений в традиции искусства актера. Одни актеры, основатели театра, помнят времена работ в Пушкино; другие, как, например, группа Берсенева, не знают этого периода и помнят театр лишь с момента Студии на Поварской, когда в театр вливались новые веяния; третья группа, Первая студия, не знает первых двух периодов исканий, а начала прямо с третьего, то есть со времени исканий так называемой "системы"; четвертая [группа], Вторая студия, наиболее свежая и не измятая предыдущими ошибками, игнорирует все муки первых трех этапов и сразу пользуется готовыми результатами их работ ¹.

Получаются четыре формации актеров, родственных между собою в главной сути нашего дела, но весьма различных в понимании многих сторон искусства и способов работы. Наравне с разными периодами образования искусства и формации актеров сама жизнь за эти 30 лет создала целый ряд резко друг другу противоположных периодов, как, например, восьмидесятые годы, эпоха дореволюционная, первая революция (1905 г.), вторая революция, большевизм и т. п. Каждый из этих периодов, в свою очередь, создал свое поколение, свою формацию людей. Возможно ли соединить обычным механическим способом всю "эту пеструю группу в одно целое? Попробуем на минуту признать это возможным. Что же получится? Наиболее сильные, авторитетные и опытные потянут молодых в свою сторону, но их прием работы, прекрасный сам по себе, окажется органически неприемлемым для артистов позднейшей формации. Получится насилие, будет убита инициатива, и ее заменит ремесленная работа. Для развития же художественного творчества обязательно нужна инициатива, которая возможна лишь при свободе ее проявления.

Как же сохранить эту свободу? Путем образования отдельных автономных студий. Однако если каждая студия будет вести свою самостоятельную линию, то это, казалось бы, неизбежно приведет к распылению всего дела. Напрасный страх! Все отдельные группы, к счастью, неразрывно связаны навсегда одной основной общей сутью нашего искусства, которое вылилось через общие работы, искания в определенные методы МХТ. Но только каждый подходит к ним своими путями, своими самостоятельными ошибками и достижениями. И пусть! Все-таки художественная связь остается, что и есть самое важное в вопросе общей работы. Чем индивидуальнее будут создания отдельных групп и их умелых соединений и комбинаций, тем разнообразнее будет творчество всего нашего театра в целом. Все лучшее, что будет создано каждой из отдельных студий, должно быть принесено после тщательных исправлений на сцену основного МХТ, являющегося гордостью всех трупп, образцом наивысших достижений общего творческого дела. Это не тот МХТ, который мы знаем в теперешнем его виде, и не тот, который был когда-то, а иной, лучший, самый лучший, какой может быть создан при наличных его силах. Это театр -- Пантеон русского искусства, вперед которым современный МХТ с его "Скрипками", "Лапами" должен казаться банальным и вульгарным ².

В Пантеоне не может быть неудач, так как все недостаточно хорошие постановки не должны выходить из стен студий. Такой новый МХТ должны обожать все, от первого актера до рабочего, и надо дать возможность каждому обожать этот театр и служить ему ³. Самая высшая радость и честь для всякой студии в отдельности

должно быть признание ее работ годными для МХТ. Эта удача вписывается в скрижали студии.

В жизни МХТ мы видели один случай, когда всем участникам дела была дана полная инициатива. Это было при постановке "Юлия Цезаря", когда в несколько недель в стены театра доставили такой материал, какого при работе отдельных лиц не соберешь годами ⁴. Каких же результатов можно достигнуть для Театра-Пантеона, если к этому будут призваны, однажды и навсегда, старые и молодые, крупные и малые работники общего дела! Пусть все любовно несут свои посильные творческие лепты в Пантеон русского театра.

Таким образом, МХТ и основная его суть -- внутренние достижения от прежних работ, вылившиеся в его методы, -- должны явиться прочной художественной связью между всеми студиями.

Создавшиеся условия, о которых я здесь говорил, являются теми внутренними причинами, которые, естественно, требуют сконструировать наше большое дело в следующем виде. Нужны четыре студии по четырем формациям актеров: студия группы артистов-основателей, студия группы Берсенева, Первая студия и Вторая студия. Над всеми ими, как купол, высится МХТ -- Театр-Пантеон, а в зените всего или отдельные, наиболее компетентные лица, или целая корпорация избранных лиц, представляющих собою что-то вроде режиссерской литературно-художественной коллегии.

Но есть и другая связь между всеми студиями и МХТ -- материальная. В основу этого вопроса я ставлю следующее положение: каждый труд должен быть оплачиваем по заслугам, конечно, в размере материального оборота дела. Каждому должна быть дана возможность свободного применения своих сил на пользу общего дела. Чем больше принесено пользы, тем больше получаешь. Нужно ли говорить, что главным мерилom оценки должна быть прежде всего художественная сторона дела.

Материальная сторона только тогда подстегивает к работе, когда близко стоишь к делу и близко видишь и результаты своей работы и их правильную оценку. Поэтому каждая студия должна стремиться к тому, чтобы в материальном отношении быть независимой и автономной. Пусть же она сама окупает свои расходы и оплачивает свой труд, а если получается прибыль, то в зависимости от ее размеров участникам студий может быть выдан дивиденд в размере, не превышающем 50--70% получаемого жалованья. Но отчисление узаконенных процентов в запасный, пенсионный и другие капиталы, остаток от общей прибыли вносится в общую кассу главного учреждения -- МХТ. Из этих взносов и из выручки от своих оборотов МХТ оплачивает все свои расходы, кроме содержания артистического персонала, покрываемого каждой студией в отдельности. Если за оплатой всех этих расходов остается прибыль, она считается общей сверхприбылью и делится между всеми студиями, причем студия артистов-основателей пользуется значительными преимуществами.

Административная сторона МХТ управляется также выборными лицами от всех студий, которые заботятся о том, чтобы возможно выгоднее и ближе к основной цели эксплуатировать свое здание. В нем или идут спектакли МХТ, или, прекратив их, театр передает здание для гастролей одной из студий, или устраивает там общедоступные спектакли, хореографические вечера, концерты, лекции, литературные концерты по особой программе, научный кинематограф и т. п.

Такая система имеет то преимущество, что разгружает МХТ от одного из главных расходов -- оплаты артистического персонала, дает возможность театру ставить новые пьесы, уже заранее изученные в студии, что гарантирует от обычных ошибок и лишних затрат, неизбежных при всякой постановке.

Чтобы нарисовать большую картину, необходимы этюды. Студия дает этюды, которые стоят гораздо меньше, чем большие пробные театральные картины. Другое удобство этой системы в том, что материальное обязательство и риск по отношению к МХТ становятся минимальными, приходится окупать лишь хозяйственную сторону дела. Допустим, что она выражается в 600 тысяч рублей. Допустим еще, что некоторые из студий не смогут покрыть своего бюджета и останется убытку 100 тысяч. Итого на МХТ ляжет расходу 700 тысяч. Нужно 100 спектаклей, чтобы их окупить. Все остальные спектакли явятся сверхприбылью, желательной, но не обязательной. 100 спектаклей, падающих на четыре студии, дело совсем не рискованное. Отсюда большая материальная свобода МХТ, а материальная свобода несет с собою и художественную свободу. Есть репертуар и пьеса, достойная МХТ,-- театр объявляет свои гастроли, нет ее -- театр прекращает гастроли и эксплуатирует свое здание иными способами, как уже сказано выше. Разладилась какая-нибудь пьеса и перестает отвечать высоким требованиям Пантеона -- она переносится для налаживания и замен в одну из студий. Случилось, что революция, невозможные цены на рабочие руки делают ведение МХТ невыгодным, он закрывается на время, а все артисты оплачиваются заработком студий.

Переводя весь намеченный план организации на практику, нужно прежде всего озаботиться, чтобы у каждой из четырех артистических групп была своя студия, их обеспечивающая.

Допустим на минуту, на мой взгляд, вещь невозможную, что отдельные студии начнут откалываться от общего дела. Допустим, что Первая студия могла бы это сделать теперь или в скором времени (я лично совершенно отрицаю эту возможность, так как у студии нет ни полного состава труппы, ни режиссерского персонала, ни опыта, который давал бы возможность повести дело самостоятельно)⁵. Такое отделение Первой студии от общего дела поставило бы в очень затруднительное положение и группу основателей и группу Берсенева. Надо, чтобы эти группы были гарантированы от такой зависимости и сорганизованы в более самостоятельное целое. Группа Берсенева, при своем настоящем комплекте, не составляет труппы ⁶, ей следует поэтому или присоединиться к группе основателей, или к Первой студии. Если она соединится с Первой студией, то равновесие будет нарушено, так как та группа становится и многочисленной и сильной, а группа основателей будет покинута в тот момент, когда она после 20-летней работы начала нуждаться в помощи. Поэтому казалось бы нормальным ее слияние с основателями.

Тогда на первый взгляд проще всего было бы оставить все по-старому, так как и теперь МХТ тесно слит с этой группой, но беда в том, что нынешнее слияние скорее механическое, нежели органическое. Оно нарушает одно из основных положений, которое, на мой взгляд, должно быть заложено в фундамент общего построения. Сейчас группа Берсенева лишена всякой инициативы; одна ее часть очень много участвует в спектаклях МХТ и потому переутомлена работой, другая, напротив, изнывает от бездеятельности. На долю этой группы чаще всего выпадают случайные и быстрые замены, что только портит артистов. Малочисленность группы не дает ей возможности устраивать самостоятельных спектаклей для мало занятых, развернуть свои творческие работы, не спешно, на основах всех других студий, и получить за свой труд заслуженную художественную и материальную оценку. Поэтому ее доходы и будущность не имеют перспективы, так как она не может рассчитывать на добавочный дивиденд по примеру имеющихся студий. Положение этой группы стало настолько остро, что она поставила ребром вопрос о коренном изменении своей участи.

Кипя в гуще самой жизни МХТ, группа Берсенева лишена, однако, возможности влиять на ход работ и самой жизни театра. Авторитет старших товарищей так силен, а гипноз самого здания театра и его атмосферы так непобедим, что для молодежи психологически невозможно почувствовать себя авторитетными в такой обстановке. Даже в том случае, если бы сами старшие товарищи захотели позаботиться об установлении другой атмосферы, я считаю, что это не удалось бы, и потому еще раз подчеркиваю, что МХТ остается без молодой инициативы, которая проявляется в студиях.

В то же время основатели театра, наиболее потрудившиеся в нем, начинают настоятельно требовать отдыха и помощи в своей работе. Инертность их за последние годы объясняется отнюдь не потерей работоспособности и не художественной отсталостью. Причина заключается в естественной усталости, в громадном расходе энергии и инициативы за 20 лет театра. Ведь эта 20-летняя работа не обычная театральная служба, а упорная борьба за существование самого дела и отстаивание основных его идей. Усталость актеров МХТ доходит до такой степени, что начинают встречаться даже уклонения от новых ролей, слышатся просьбы о замене в старых ролях, что в прежнее время казалось невозможным. Случаи болезни все чаще, самые болезни серьезнее, а признаки переутомления все острее. Поэтому я призываю актеров-основателей МХТ примириться с нормальностью своего утомления и подчиниться в дальнейшем законам природы и жизни. Старое старится, молодое растет. От стариков требуется опыт, мудрость и терпимость, от молодежи д_е_л_о_в_а_я_и_н_и_ц_и_а_т_и_в_а_и_с_а_м_ы_й_н_а_п_р_я_ж_е_н_н_ы_й_т_р_у_д. В старой атмосфере добиться новых взаимоотношений и комбинаций невозможно. Нужны новые условия и обстановка. Но так как молодая группа Берсенева не сможет самостоятельно управиться в МХТ, то пусть, как уже было сказано, его направляют общие усилия выборных от всех групп театра. Для группы Берсенева вполне достаточно, если она возьмет на себя и проведет в жизнь создание Артистической студии, которая соединит в себе и стариков и молодых и тем самым сделает первые шаги к дальнейшему общему тесному слиянию всех участников дела во славу МХТ.

Ввиду всего сказанного я бы считал необходимым снять Камерный театр, единственный, который при настоящих условиях оказалось возможным получить в долгосрочную аренду, и передать его группе Берсенева для образования новой, Артистической студии, то есть общей студии для артистов-основателей и молодежи. Административную часть нового дела я считал бы необходимым поручить группе Берсенева⁷.

- - -

Я пока не упоминаю об одной из самых важных задач МХТ -- общедоступных спектаклях. Более чем когда-либо, лелею эту задачу, но она настолько сложна, что к ней можно подойти только тогда, когда главный строй всего дела будет прочно установлен. Поэтому этот доклад, спешно написанный, прошу считать неполным и вызванным лишь ближайшими событиями.

Прошу также не забывать, что на осуществление Театра-Пантеона в полном его виде можно рассчитывать не в самом близком будущем, а лишь после нескольких лет самой упорной, напряженной работы через студии.

2. [ОБРАЩЕНИЕ К ОБЩЕМУ СОБРАНИЮ ТОВАРИЩЕСТВА МХТ]

Как я уже писал, вопрос идет о спасении русского искусства -- это гражданский долг, от которого никто из нас не имеет права отказываться. Поэтому если собрание найдет, что вывести театр из тупика может лишь мое назначение диктатором, то пусть оно предпишет мне быть этим диктатором. Отказываться я не считаю себя вправе, но предупреждаю, что никаких административных и хозяйственных дел я на себя не возьму, а ограничу свою роль лишь проведением общего художественного плана, уже известного из моего прошлого доклада. Проводить что-либо противное моим взглядам я не смогу. Будучи актером в старых пьесах и режиссером многих новых, я буду чрезвычайно занят; кроме того, болезнь лишает меня возможности брать на себя обязанности, большие тех, о которых я здесь упоминал.

Выбирая меня в диктаторы, каждый обязывается честным словом подчиняться моим начинаниям и всецело помогать их осуществлению.

3. [ОБРАЩЕНИЕ К ХУДОЖЕСТВЕННОМУ ТЕАТРУ]

Имею ли я право после всех разговоров считать этот разговор последним, решающим и отказаться на будущее время от моего проекта и совещания о нем? Если я не имею права, то что надо сделать, чтобы его получить?

Понимает ли Художественный театр, что создание МХТ, то есть Пантеона,-- последняя цель моей жизни, ради которой мне стоит продолжать работать так, как я работаю. Понимает ли театр, что я не в силах отказаться от этой мечты, потому что я твердо знаю, что без этого Художественному театру суждено рассыпаться в самом ближайшем времени. Пантеон же может сохранить до известной степени то, что нами сделано за всю нашу жизнь. Понимает ли [Художественный] театр, что служить тому, что происходит в театре сейчас, нет ни сил, ни смысла, особенно когда знаешь, что осталось жить недолго. Такой театр надо скорее и со славой закрыть ¹.

Понимает ли театр, что без идеи и цели я ни физически, ни нравственно работать не в силах. Понимает ли он, что члены МХТ, как выяснило время, до удивления разные люди. Что они могут жить вместе только при одном условии -- общей художественной задаче, то есть -- Театр-Пантеон, что с уничтожением этой цели нас может связать только прошлое, товарищеский долг за всю свою жизнь, что такая связь имеет значение для создания богадельни, но не художественного учреждения. Что такая цель тянет к гробам, могилам, а не возбуждает к жизни.

Понимает ли театр, что, отняв у меня эту основную цель в жизни, театр парализует меня как артиста ² или против желания заставляет искать иного места, где бы осуществить свою мечту, конечно, продолжая отдавать ту дань своим прежним товарищам, которая ложится на меня до конца жизни. Понимает ли театр, что теперь, больше чем когда-либо, у меня много средств для осуществления своей цели и в России и в Москве.

Понимает ли театр, что я не в силах отказаться от этой цели, так как верю в то, что спасение театра есть спасение искусства. Понимает ли, что устаревший и постаревший Художественный театр не может создать Театр-Пантеон, что ему нужна помощь всех студий, и, кто знает, может быть -- и оперной, и опереточной, и даже балетной ³. Понимает ли театр, что теперь решается мое "быть или не быть".

Понимает ли театр, что художественный путь только единственно выгодный, а путь материальный -- в результате убыточен. Понимает ли театр, что, отказываясь от моего плана Театра-Пантеона в полном его размере, театр тем самым, после

временного соединения, даст полную свободу студиям. Понимают ли, что после отказа я не имею никакого права удерживать студию в Москве ⁴.

Понимает ли Художественный театр, что теперь, спасая студию, спасает одновременно себя.

[О РАЗЛИЧНЫХ НАПРАВЛЕНИЯХ В ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ]

1. РЕМЕСЛО

Можно докладывать роль со сцены, то есть грамотно читать ее в однажды и навсегда установленных для этого формах сценической интерпретации.

Это не искусство, а только "ремесло".

За много веков существования нашего искусства, очень косного и редко обновляемого, ремесло актера получило огромное распространение и право гражданства. Ремесло задавило истинное искусство, так как недаровитых ремесленников -- подавляющее большинство, а талантливых творцов -- до отчаяния мало.

Вот почему приходится довольно подробно говорить о ремесле.

Но есть и другая причина, заставляющая останавливаться на ремесле.

Дело в том, что нередко даже большие артисты унижаются до ремесла, а ремесленники возвышаются до искусства.

Тем точнее артисты должны знать границы своего искусства и начала ремесла; тем полезнее и ремесленникам понять черту, за пределами которой начинается искусство.

В чем же заключается ремесло и где его границы?

* * *

В то время как искусство "переживания" стремится ощущать чувства роли каждый раз и при каждом творчестве, а искусство "представления" стремится пережить роль дома, лишь однажды, для того чтобы сначала познать, а потом подделать форму, выражающую духовную суть каждой роли, актеры ремесленного типа, забыв о переживании, стремятся выработать однажды и навсегда готовые формы выражения чувств и сценической интерпретации для всех ролей и направлений в искусстве. Другими словами, в искусстве "переживания" и "представления" процесс переживания неизбежен, в ремесле он не нужен и лишь попадает случайно.

Ведь актеры-ремесленники не умеют создавать каждую роль в отдельности. Они не умеют переживать и естественно воплощать пережитое. Актеры-ремесленники умеют лишь докладывать текст роли, сопровождая доклад раз и навсегда выработанными средствами сценической игры.

Для этого актерам-ремесленникам нужны определенные приемы чтения всех ролей, им нужны готовые штампы для иллюстрации всех человеческих чувств, им нужны установленные трафареты для передразнивания всех человеческих образов. Приемы, штампы и трафареты упрощают задачи актерского ремесла.

Ведь и в самой жизни сложились приемы и формы чувствований, упрощающие жизнь недаровитым людям. Так, например, для тех, кто не способен верить, установлены обряды; для тех, кто не способен импонировать, придуман этикет; для тех, кто не умеет одеваться, созданы моды; для тех, кто мало интересен, выработаны условности и, наконец, для тех, кто не способен творить, существует ремесло. Вот почему государственные люди любят церемониалы, священники -- обряды, мещане -- обычаи, щеголи -- моду, а актеры -- сценическое ремесло с его условностями, приемами, штампами и трафаретами.

Ремесло не имеет отношения ни к искусству переживания, ни к искусству представления, основанным, как и всякое искусство, на полном или частичном переживании.

Ремесленник не живет, а лишь передразнивает жизнь, человеческие чувства и образы раз и навсегда установленными примамы сценической игры.

Вот как создались эти приемы.

Для того чтобы выразить чувство, надо его ощущать. Передразнить чувство нельзя. Поэтому ремесленник, не способный к переживанию, оставляет самое чувство в покое и все свое внимание обращает на телесное действие, или движение, характеризующее несуществующее переживание. Таким образом, ремесленник имеет дело не с самим чувством, а лишь с его результатом, не с душевным переживанием, а лишь с физическим действием, выражающим пережитое ¹.

Поэтому на языке жеста, как и в речи актера, отражается не самое переживание, которое отсутствует у ремесленника, и даже не создается иллюзия его, как в искусстве представления, а просто механически передразнивается телесное отражение человеческого переживания, то есть не самое чувство, а его внешний результат, не духовное содержание, а лишь внешняя форма его. Эта раз и навсегда зафиксированная маска чувства скоро изнашивается на сцене, теряет свой ничтожный намек на жизнь и превращается в простой механический актерский штамп.

Целый ритуал таких штампов, раз и навсегда установленных, образует актерский изобразительный обряд, который сопровождает условный доклад или чтение роли.

Всеми этими ремесленными приемами игры актеры хотят заменить переживание и творчество.

Конечно, ничто не заменит настоящего чувства, тем не менее некоторые ремесленные штампы скрепя сердце терпимы хотя бы потому, что они не лишены смысла, а иногда даже и вкуса. Гораздо чаще ремесленный штамп оскорбляет дурным вкусом и удивляет узостью понимания человеческой души, прямолинейностью отношения к ней или просто глупостью. Тогда получается карикатура на человеческое чувство, над которой можно только смеяться. Но время и вековая привычка делают уродливое привычным и даже родным, и потому многие карикатурные штампы навсегда приросли к ремеслу и включены теперь в ритуал актерских обычаев.

Иные штампы так износились и выродились, что не сразу доберешься до их происхождения. Актерский прием, потерявший всякую внутреннюю суть, его породившую, становится простой сценической условностью, ничего не имеющей общего с настоящей жизнью и потому искажающей человеческую природу артиста. Такими условными штампами полон балет, опера и особенно ложноклассическая трагедия, в которой хотят однажды и навсегда установленными ремесленными способами передать самые сложные и возвышенные переживания героев. Но сложная жизнь нашего чувства меньше всего поддается ремесленной, механической трактовке.

Нет никакой возможности перечислить великое количество условностей, приемов, штампов и трафаретов, накопившихся в ремесле актера.

Существуют приемы и штампы: для доклада роли, то есть для голоса и дикции; для воплощения роли, то есть для походки, движений и действий, для пластики и внешней игры; для выражения всевозможных человеческих чувств и страстей; для передразнивания целых образов и типов разных слоев, эпох и национальностей; для исполнения отдельных пьес и ролей (Городничего, Фамусова и пр.). Кроме того, накопилось большое количество актерских привычек, ставших: от времени традиционными.

* * *

В ремесле актера выработаны однажды и навсегда общеактерская речь и пластика, то есть общая и обязательная для всех манера докладывать роль и держаться на сцене сообразно с требованиями ремесла.

Эти общеактерские приемы преподаются в театральных школах учителями дикции и танца.

Задачи такой общеактерской речи и пластики -- облагородить голос, дикцию и движения актеров, сделать их красивыми и усилить их сценическую эффектность и образную выразительность. Но, к сожалению, благородство не всегда понимается правильно, красота растяжима, а выразительность нередко поддается дурным вкусом, которого на свете гораздо больше, чем хорошего. Вот почему вместо благородства незаметно создалась напыщенность, вместо красоты -- красивость, а вместо выразительности -- театральная эффектность. И в самом деле, начиная с условной речи и дикции и кончая походкой актера и его жестом,-- все служит крикливой стороне театра, недостаточно скромной для того, чтобы быть художественной.

В результате ремесленная речь и пластика актера свелись к показной эффектности, к напыщенному благородству, из которых создалась своя особая театральная красивость. Ремесло выработало свою красивость. Настоящая красота не поддается определению, но, конечно, она не похожа на то, чему поклоняются ремесленники. Настоящая красота волнует и глубоко западает в душу, ремесленная красивость лишь слегка дразнит зрение и чувство, не оставляя в душе глубоких следов. Настоящая красота возвышает чувства, воображение и мысли; красивость остается на уровне будничных ощущений, представлений и мышления. Настоящая красота рождена здоровой, сильной и нормальной природой; красивость родилась от бессилия, худосочия и придуманной условности. Настоящая красота не терпит насилия над природой, считая его уродством; она не порывает тесной связи с жизнью; красивость рождена насилием природы и любит его, так как не знает естественной мощи. Между красотой и красивостью такая же разница, какая существует между живым цветком, выращенным землей, и бумажным цветком, сработанным в мастерской.

Для того чтобы хорошо понять бессмысленность ремесленных приемов, штампов и трафаретов, приходится ознакомиться с ними в общих чертах.

Начнем с приемов доклада роли, то есть с голосовых штампов.

* * *

Чтобы докладывать зрителям текст своих ролей, актерам-ремесленникам нужны громкие голоса, нередко доходящие до крика, им нужна дикция, до навязчивости

четкая. Громкая и четкая речь необходима не только потому, что она слышна во всех углах театров и манежей, где актерам-ремесленникам нередко приходится играть, но такая бойкая речь нужна главным образом потому, что она бодрит зрителя.

Вспомните зычные актерские голоса с жирным произношением гласных, с раскатистыми, шипящими, свистящими или трещащими согласными, с выкриками отдельных слогов, нередко нарушающими логическое ударение и самый смысл.

Вспомните актерское подчеркнутое произношение слогов и чрезмерное договаривание каждого слова и всех без исключения концов фраз.

Вспомните актерскую чеканную дикцию со слогами, нанизанными, как бисер.

Вспомните актерскую слащавую певучесть при декламации с форсовством дикции, столь прославленным в цыганском пении.

Откуда взяты эти декламационные распевы, голосовые переливы и кадансы актерского пафоса? Хороший и дурной вкус ремесленника черпал их везде: в народных выкриках глашатаев и разносчиков, в причитаниях баб, в воплях плакальщиц, в возгласах дяконов, в чтении священника в церквах, в говоре сказителей и прочих красивых и безвкусных условностях, пытающихся заменить звуком и интонацией душевную суть отсутствующего чувства.

Правда, в отдельных случаях, то есть при изображении быта, такого рода характерная манера речи типична и потому уместна, но нельзя же ставить эти бытовые условности в основу актерской речи.

Общеактерская речь, раз и навсегда выработанная, оживляется многими приемами, копирующими несуществующее у ремесленников переживание. Так, например, сила и слабость чувства передаются силой или слабостью самого звука голоса, доходящего то до крика, то до шопота. Энергия темперамента иллюстрируется также в прямом смысле, то есть ускорением темпа и учащением ритма речи.

Любовь всегда передается певучей речью; страсть раскатывает согласные и рвет слова; энергия сердито отчеканивает слога; героизм любит задорные голосовые фиоритуры и злоупотребляет криком. Лиризм доводит речь до пения, особенно при вздохах восторга или отчаяния.

И даже отдельные выражения, фразы и слова имеют свой штамп, заменяющий душу слова и тоже взятый в прямом значении слов. Так, например, произнося фразу: "длин...н...ный, длинный ряд днеей, дооолгих веечереов", актер-ремесленник постарается иллюстрировать голосом длину дня и вечера протяжно-певучей дикцией, причем, если дни и вечера скучные, то актер придаст грустный оттенок голосу, а если они веселые, то тембр голоса будет светлым.

При фразе "вдруг раздался короткий звук" актер-ремесленник непременно передаст голосом и мимикой неожиданность и удивление при слове "вдруг", а слово "короткий" передаст коротким звуком.

Как сильно нужно углубиться и сосредоточиться в себе самом при фразе "вот оно, это страшное чувство"! Чтоб произнести эти слова искренно в минуту сильного переживания, необходимо прежде всего самоуглубление. В ремесле актера -- не то: ремесло лишь окрашивает слова "вот оно" тоном проникновенности, а слово "страшный" -- краской страха.

И тут, если страшное чувство относится к любви, то есть к светлому чувству, актер не пожалеет светлых открытых звуков и любовной слащавости, но если слова относятся к мрачному чувству злобы, ревности и проч., тогда актер-ремесленник не пожалеет согласных; послышатся десятки раскатистых "rrrrrrr", свистящих "ssss", шипящих "шшшшш" и носовых "ннн", [которые] удлинят простое слово "страшное" до размеров "сссттттрррашннное".

Как часто в жизни говорят совсем просто и по самому пустому поводу восклицая "боже мой" или "нет сил"! Это привычные поговорки. На сцене -- не то. Актер-ремесленник воспользуется и этими ничтожными восклицаниями для своих изобразительных актерских целей. Он придаст словам большее значение, чем они заслуживают; он закричит или застонет; он нахмурится или схватится за голову, стиснет лоб и выразит своим голосом ужас или потерю сил, хотя бы это не было в прямой связи с ролью.

Слова "мечь", "проклятие" привычно тянут актера-ремесленника к трагическим тонам, точно так же, как слова "большой, маленький, высокий, длинный, широкий" тянут к образному измерению размеров и пространства, слова "сладкий, горький" тянут к вкусовой иллюстрации, а слова "милый, гадкий, добрый, злой, веселый, грустный, молодой, старый" и проч. толкают ремесленника к изображению прямого значения слова, а не того внутреннего смысла фразы, при котором употребляется слово.

Кроме четкости речи и ее образности, актеры-ремесленники заботятся и о характерности речи, и для этого придуманы целые коллекции штампов.

Военные говорят на сцене непременно басом с резким обрыванием слов, как при строевой команде, фаты грассируют, картавят и тянут некоторые гласные, мужики говорят всегда с запинками, открытыми вульгарными голосами; духовные говорят на "о", чиновники говорят мелкой рассыпчатой речью и проч.

Ремесло выработало какую-то особенную штампованную речь для разных возрастов и характеров. Так, например, молодые люди и особенно барышни, тем более наивные, говорят на очень высоком регистре, нередко доходящем до визга; зрелые, рассудительные мужчины и дамы говорят на низких и более густых звуках и проч.

* * *

В соответствии с зычными голосами, чеканной дикцией и торжественным докладом речи создались картинная пластика, выхоленная жестикуляция и эффектная актерская игра.

Начать хотя бы с торжественно-размеренной поступи актеров. Ведь они не ходят, а шествуют по сцене, не сидят, а восседают, не лежат, а возлежат, не стоят, а позируют.

То же произошло и с движениями и с общеактерской пластикой.

Вспомните руки актеров, то изгибающиеся с ритмической плавностью, то обрывающие движения с ритмической резкостью; вспомните застывание актеров в неподвижности или, наоборот, их щедрое разбрасывание поз и жестов.

Разве актеры поднимают руки на сцене? Нет! Они их воздевают. Руки актера ниспадают, а не просто опускаются; они не прижимаются к груди, а возлагаются на нее, не выпрямляются, а простираются вперед. Кажется, что у актеров не руки, а руцы, не пальцы, а персты -- до такой степени движения их обрядно-торжественны. Каждый жест и каждая поза актера нарочито-картинны и просятся если не на полотно, то на фотографию.

Не подлежит сомнению, что прародителем ремесленной пластики актера была античная скульптура, но ее трудно теперь узнать на сцене. Позы Аполлона исправлены оперными тенорами, а жесты Венеры отзываются балетной танцовщицей.

Дело в том, что время, привычки, рутина, хороший и дурной вкусы перемешали в одну общую массу весь материал, который попадался под руки ремесленникам при

выработке ими общеактерской пластики. Образцы античной скульптуры слились с приемами балетного танца, с запыленными трафаретами старой сцены, с недоношенными принципами будущего искусства, с личными особенностями отдельных популярных артистов, с искаженными традициями гениев, с ремарками плохих авторов, с банальностью бульварных романов, с прочими образцами ремесленной красоты. Теперь все смешалось, перебродило веками, оселось, наслоилось и точно сплавилось в один неразъединимый сплав, холодный и бездушный.

Тем не менее большинство по привычке любит пластику актеров. Любуется, но не верит ей.

Между тем для чего нужна пластика? Для того чтобы красиво воплощать жизнь человеческого духа.

Но без переживания, которого не хочет знать ремесло, нет жизни духа и нечего воплощать; без переживания пластика теряет свое назначение красивой выразительницы жизни духа; она начинает существовать сама для себя и служит не чувству, а только слову. Пластика -- для пластики, пластика как самостоятельный акт, формально протоколирующий прямое, а не скрытое значение слова. Такая роль низводит пластику до степени простой театральной красоты.

Между тем роль пластики значительна. Пластика -- скульптор нашего тела, создающий художественную форму творческому чувству артиста. Этот скульптор должен неразъединимо слиться с артистом.

Другими словами, простая и естественная пластика должна стать однажды и навсегда природным свойством актера, его второй натурой. Она должна, подобно самому чуткому аппарату, полно и красиво отражать творческую душу актера.

Красивая пластика должна быть результатом гармонического и плавного переживания. Жест должен аккомпанировать чувству, а не слову; жест должен рождаться от чувства.

Пусть же само чувство плавно и пластично переливается из одного переживания в другое; пусть пластика также красиво и плавно отражает душу; только такая пластика исполняет свое назначение.

Итак, пластика ради пластичности -- мертва. Пластика, иллюстрирующая слово, -- смешна. И только пластика как красивая выразительница чувства и душевной жизни необходима в нашем искусстве.

* * *

Кроме общеактерской ремесленной пластики существует бесконечное количество образных штампов, приспособленных к самым разнообразным моментам актерской игры.

Образные штампы, подобно голосовым, смешны и часто нелепы своей прямолинейностью, односторонностью и дурным вкусом.

Прежде всего существуют образные штампы, иллюстрирующие отдельные слова. Но здесь, как и в области речи, жесты и движения протоколируют прямое значение слова, а не скрытое под ним чувство. И здесь слова "маленький, большой, красивый, урод, добрый, злой" и т. д. имеют свои определенные заштампованные движения, иллюстрирующие величину, объем, внешний вид, свойство и т. д.

Таким образом, словесные штампы тесно связаны с пластическими штампами. Они взаимно поясняют и дополняют друг друга. В одних случаях жест служит слову, в других, наоборот, слово иллюстрирует движение.

Существуют штампы, которые пытаются намекнуть на якобы открытое, но на самом деле не существующее в ремесле чувство и переживание. Тут особенно ярко обнаруживаются безвкусице, прямолинейность и тупость ремесла и в то же время бессилие и беспомощность механического штампа.

Нельзя же в самом деле раз и навсегда заштамповать человеческое чувство, страсти, свойства и душевные состояния, не убив их; нельзя жить на сцене механически.

Ремесло подходит к разрешению сложных душевных процессов артистического переживания с самой внешней стороны, то есть с конца. Оно копирует лишь внешний результат переживания. Так, например, любовь выражается воздушными и настоящими поцелуями, прижиманиями к сердцу и своей и чужой руки (так как принято считать, что человек любит сердцем), коленопреклонениями (причем красивые и благородные опускаются на одно колено, чтобы быть картиннее, а комики -- на оба, чтобы быть смешнее), закатыванием глаз кверху (при возвышенных чувствах, к которым причисляется любовь, смотрят кверху, то есть на небеса, где находится все возвышенное), страстными движениями (нередко граничащими с членовредительством, так как влюбленный не должен владеть собой), кусанием губ, блеском глаз, раздутыми ноздрями, задыханием и страстным шопотом, резко выделяющим свистящие "сссс..." (быть может, потому, что в самом слове "страсть" их много), и другими проявлениями животного сладострастия или слащавой сентиментальности.

Волнение выражается быстрым хождением взад и вперед, дрожанием рук при распечатывании писем, стуком графина о стакан и стакана о зубы при наливании и питье воды.

Спокойствие выражается скукой, зеванием и потягиванием.

Радость -- хлопанием в ладоши, прыжками, напеванием вальса, кружением и раскатистым смехом, более шумливым, чем веселым.

Горе -- черным платьем, пудренным лицом, грустным качанием головы, сморканием и утиранием сухих глаз.

Таинственность -- прикладыванием указательного пальца к губам и торжественно крадущейся походкой.

Приказание -- указательным пальцем вниз.

Запрещение -- указательным пальцем вверх.

Сила -- сжиманием кулака и ударом по столу.

Болезнь -- удушливым кашлем, дрожью и головокружением (театральная медицина признает только чахотку, лихорадку и малокровие).

Смерть -- вдавливанием груди или разрыванием ворота рубашки (ремесло признает только две смерти: от разрыва сердца и от удушья).

Приятное поясняется улыбкой, неприятное -- гримасой; страдание выражается передразниванием внешних проявлений страдания, радость, горе, любовь, ревность, гнев -- передразниванием внешних результатов радости и горя, любви, ревности и гнева, как будто бы каждое из этих чувств состоит только из одного настроения, а не из многих, самых разнообразных и часто друг другу противоречащих. В ремесле белым рисуют по белому, черным -- по черному.

В результате -- сухость, безжизненность и условность дурного вкуса, да и немудрено, раз что ремесло стремится не переживать, а только действовать.

Еще хуже, когда ремесло, в угоду своей прямолинейности, освещает чувство только с одной и притом с самой общедоступной его стороны, то есть любовь -- со стороны ее животного сладострастия, ненависть -- со стороны ее звериной кровожадности, гордость -- со стороны ее чванства, возвышенность -- со стороны сентиментальности, молодость -- со стороны ее наивности, героизм -- со стороны его внешней картинности.

Нехорошо, когда сила выражается пыжением, энергия -- множественностью, когда испуг граничит с паникой, простое удивление -- со столбняком, страх -- с ужасом, ирония -- со злорадством, волнение -- с истерией, веселье -- с разнузданностью, нервность -- с припадком сумасшествия, обморок -- с агонией, скромность -- с ломанием.

"О, наш театр! -- восклицает Теодор Лессинг ².-- Актер разыгрывает истерику там, где едва должна пробиться слеза, и выпускает раздирающие крики там, где живое чувство выразилось бы едва заметным дрожанием голоса".

Преувеличение, узость взгляда и односторонность превращают штамп в простой технический фокус, пластические движения -- в гимнастику, а самую актерскую игру -- в профессиональный условный ритуал. Но даже и тогда, когда актер-ремесленник минутами, случайно заживает чувством роли (ведь человек же он!), он торопится заштамповать пережитое. Новый штамп включается в обиход ремесленных привычек актера и очень скоро изнашивается. Эта склонность к штампованию и к занашиванию всего живого составляет типичную особенность актеров-ремесленников, которые заштамповали в своем ремесле даже простоту, искренность, естественность и самое вдохновение. Вспомните ужасный тип актеров, кокетничающих простотой или представляющихся вдохновенными.

"Все эти штампы, как и многие другие актерские привычки, взяты из жизни. Отчего же не пользоваться ими на сцене?" -- возражают и оправдываются ремесленники.

Конечно, отчего же не пользоваться ими, если сама природа нуждается в них для выражения жизненных, но только не условных, сценических переживаний. Беда всякого штампа -- в его механической приученности, которая мертвит и лишает всякой жизненности.

Кроме того, в самой жизни много других, более красивых, тонких и выразительных внешних способов передачи человеческих чувств. Не лучше ли брать их из жизни вместо запыленных и всеми заносенных штампов ремесла?

Ведь даже в платьях и одеждах стараются уходить от тех устаревших мод, которые сделались достоянием всех³.

* * *

Кроме штампов в ремесле актера образовалась целая галлерея готовых образов, превратившихся в ремесленные трафареты. Они определяют однажды и навсегда, как в театрах играют аристократы, военные, чиновники, крестьяне, фаты, обманутые мужья, пылкие любовники и проч.

И в этих случаях материал для трафаретов берется из настоящей жизни, но на сцене он перерабатывается до неузнаваемости. Узость и прямолинейность отношения ремесленников к жизни превращают живые образы в безжизненные манекены.

И тут ремесло преувеличивает благодаря своей беспомощности, и тут оно прямолинейно благодаря своей узости.

Поэтому все кажется непривычным и смешным, если подходить к ремесленным трафаретам от жизни и правды.

Так, например, театральные аристократы куда аристократичнее настоящих, фаты -- куда фатоватее, красавцы -- красивее, герои -- героичнее, мужики -- мужиковатее, военные -- более военны, и генералы кажутся на сцене генералиссимусами по сравнению с настоящими.

Это преувеличение, а часто и нелепость происходят потому, что трафарет аристократа, например, берется не от благородных традиций или сословных предрассудков, характеризующих его, а только со стороны щеголеватости и светских манер, внешне намекающих на высокое происхождение. Однако ремесленные штампы оказались слишком грубыми даже для внешней подделки природной родовитости и утонченной изысканности манер аристократов.

Театральное благородство не идет дальше общеактерской пластики, фатовской щеголеватости, цилиндра, монокля, выправления манжет, игры с золотой цепочкой, перчатками и других приемов дурного тона. Бессилие ремесленных штампов нервит актеров и толкает их на утрировку и преувеличение, которые еще больше портят дело.

И к трафарету крестьянина на сцене подходят не со стороны его добродушия, наивности или первобытности, не со стороны его природных инстинктов, а лишь со стороны угловатости его речи и манер, со стороны непристойности его внешних привычек. Однако при этом театральная щепетильность не оставляет своего контроля. В угоду театральной красоты нередко грязные мужицкие полушубки заменяются новенькими, чистыми, бабы ножки обуваются в модные туфельки, а корсеты придают привычную для господ стройность театральным крестьянкам. Так создались на сцене Иваны Сусанины, Антонида, Майорши, Чародейки, театральные Никиты и Акимы; так создались на сцене вместо русских мужиков лощеные пейзажи.

Не только отдельные сословия и типы, но и целые роли имеют свои, раз и навсегда установленные трафареты. Чтоб сыграть Городничего, Хлестакова, Фамусова, Несчастливцева и проч., ремесленнику нужно только выучить текст роли и привыкнуть к нему, а остальное, то есть психология, интонации, движения, походка, манеры, грим, костюм, места, переходы, планировка и проч., раз и навсегда установлено традицией, созданной славными предшественниками. "Лучше их не сделаешь, зачем мудрить", -- говорят ремесленники. Поэтому они стараются раз и навсегда запомнить, как играются классические роли.

Вот почему ремесленники так хорошо знают и из поколения в поколение передают прославленные интонации Щепкина, знаменитые трактовки некоторых сцен П. Садовским, не интересуясь при этом внутренними причинами, их породившими; вот почему знаменитые фразы: "Я пригласил вас, господа, с тем, чтобы сообщить вам пренеприятное известие", или "Аркашка! Куда и откуда?", или "В сенат подам, министрам, государю"⁴ и проч. и проч. -- получили неизменяемые интонации и, точно по нотам, зафиксированы однажды и для всех; вот почему незнание штампов и трафаретов ролей считается невежеством, а изменение их -- кощунством; вот почему все Несчастливцевы, Скалозубы, Городничие и прочие сценические изделия ремесленников похожи друг на друга, как капли воды.

Но похожи ли традиционные трафареты на свои оригиналы, их породившие, то есть на образы, созданные Щепкиным, Садовским, Шуйским и другими славными предшественниками и законодателями? Вот важный вопрос, который не задают себе ремесленники.

Может ли быть похож всеми заношенный, не раз перешиваемый сюртук на свой прежний вид, когда он только что вышел из рук создателя-портного?

Не самые создания гениев, а лишь их обноски стали традицией в ремесле.

Но что же стало с бессмертным заветом Щепкина брать образцы из жизни? Над ним глумятся ремесленники, сами того не подозревая, и горе тому, кто дерзнет с благоговением напомнить о драгоценном наследии гения.

Что сделалось с мечтами Гоголя, так ясно выраженными им в письмах? В подтверждение своей правоты ремесленники ссылаются на авторитет

протестующего Гоголя для того, чтобы продолжать делать именно то, против чего протестовал Гоголь ⁵.

Что сделалось с законами, данными актерам в "Гамлете" самим Шекспиром? Они заболтаны, как слова старой молитвы, потерявшей от частого повторения свой смысл.

В обиходе ремесленных штампов немало таких, которые создаются случайно: понравились ремесленнику внешние приемы или манера другого артиста двигаться, ходить и говорить -- и он копирует эту манеру, потом заштамповывает ее и со временем вводит в число своих постоянных привычек, нередко переходящих в традиции.

Так копировались голос Ермоловой, дикция Федотовой, пластика Ленского, кисти Самарина, произношение Шуйского, жест Комиссаржевской и проч. И все внешние копии оставляли какой-то след в наслоениях ремесленных штампов.

Мне пришлось проследить эволюцию образования такого случайного штампа.

Один знаменитый французский артист блеснул в костюмной пьесе эффектным поклоном. Русский артист, бывший со мной на том же спектакле, запомнил и перенес жест на русские подмостки. Теперь эта манера кланяться преподается в школах и считается обязательной в костюмных пьесах всех эпох.

К числу таких же случайных штампов можно причислить индивидуальные жизненные привычки самого актера. Они невольно проскакивают на сцену и получают там подчеркнутое значение. Индивидуальные особенности походки, манеры держаться, кланяться, вставать, садиться, движение рук, кистей и пальцев, разные тики головы, лица, тела и прочие привычки человека-актера скоро затаскиваются на сцене и становятся театральными даже и в жизни.

Сюда же следует отнести личные актерские чисто сценические (не жизненные) привычки, сами собой создавшиеся или благоприобретенные на сцене. Они слагаются или благодаря физиологическим причинам, заставляющим мышцы особым образом сокращаться при искусственном волнении, или же эти привычки создаются случайно в удачные минуты, потом запоминаются и сознательно вводятся в обиход ремесленных приемов и штампов. В самом деле, у многих актеров бессознательно прорываются рефлекторные движения и жесты. Так, например, одни от напряжения дирижируют себе маханием ли пальцев, дерганием ли рук, киванием ли головы, сжиманием ли кулака и тем помогают искусственному напряжению; другие от напряжения или в помощь ему костенеют, натуживаются, поднимают плечи, принимают какую-нибудь особенную позу и тем помогают трудной мышечной работе; третьи от напряжения или ради него обостряют дикцию, преувеличивают чистоту произношения слов, отчеканивают их; четвертые помогают себе движением бровей, мышц лица и другими тиками и проч.

От всех этих насилий и ненормальностей также остаются следы в коллекции штампов актера-ремесленника.

Существует много сценических привычек и штампов, порожденных чисто актерской небрежностью. Ведь актеры любят сценическую небрежность, смешивая ее с легкостью или непринужденностью таланта.

Например, вспомните комическую быстроту, с которой пишутся на сцене письма, прочитываются длинные статьи, как быстро выпиваются стаканы воды, бутылки вина, как быстро пьянеют от них и протрезвляются, как быстро глотают целые обеды и наедаются досыта, как быстро оправляются перед театральными зеркалами, как ломают перья и потом продолжают ими писать, как сразу начинают и сразу перестают смеяться и плакать, как сразу падают в обморок и приходят в себя, засыпают и просыпаются и, наконец, как долго готовятся ж смерти и неожиданно умирают.

Во всех этих действиях, ставших механически бессознательными, утерян внутренний смысл. Для ремесленников, боящихся пауз, все эти действия кажутся ненужными подробностями, задерживающими ход пьесы.

Чем больше небрежности при выполнении таких будничных мелочей, тем больше, по мнению ремесленников, отвлеченности и внутренней глубины (которая совершенно отсутствует в ремесле) в искусстве артиста.

Вот почему многие ремесленники кокетничают небрежностью своих штампов.

Зачем обманывать себя: все эти ненужные условности ремесла и по настоящий день сохранились. Пожалуй, время и культура облагородили формы ремесла, но его ошибки остались прежними.

Заразительность актерских штампов и трафаретов так велика, что сценическое самочувствие незаметно переносится в личную жизнь ремесленника, а актерские привычки превращаются в его вторую натуру.

И в жизни у ремесленников зычные голоса, чеканная дикция, декламационный пафос, торжественная поступь, эффектная картинность, преувеличенная выразительность, энергичная жестикация, внешняя красивость, искусственный темперамент, быстрый темп веселья, мышечная энергия и проч. И в жизни актеры аристократичнее аристократов, фатоватее фатов и красивее красавцев. И в жизни трагики не умеют смеяться, комики считают своей обязанностью постоянно смешить, кокетки -- кокетничать, а ingénue -- всех удивлять своей наивностью.

Актерские привычки не только въедаются в человека, но даже изменяют его физиологически и духовно, развивая одну часть природы в ущерб другим ее частям.

Мне пришлось присутствовать при смерти одного актера-ремесленника. Казалось, что он даже в эту страшную для человека минуту по-актерски представляет. И даже в беспамятстве и агонии мышечные актерские привычки не покидали умирающего.

Когда приемы представления и материалы для штампов берутся не от переживания человеческих чувств, а собираются случайно повсюду и оцениваются дурным вкусом, которого, как и везде, несравненно больше в ремесле актера, тогда происходит досадное и оскорбительное для искусства искажение.

Так, например, вульгарный актерский апломб смешивается с уверенностью истинного таланта; слащавость принимается за лиризм, пафос -- за трагизм, сентиментализм -- за поэзию, фатовство -- за изысканность вкуса, простая актерская наглость -- за смелость таланта, резкость -- за силу его, навязчивость -- за художественную яркость, утрировка -- за красочность, поза -- за пластику и крик и несдержанность -- за вдохновение.

Как бы ни были прекрасны сами по себе ремесленные штампы и трафареты, как бы ни было совершенно их механическое выполнение, они не могут не только передразнить настоящей жизни, но даже сделать интересным сценическое зрелище и владеть вниманием толпы в течение всего спектакля. Штампы и трафареты, взятые отдельно, бессильны благодаря своей безжизненности.

Что же может оживить их?

Конечно, настоящее переживание.

Но ремесло потому именно и ремесло, а штамп потому именно и штамп, что в них нет настоящей жизни духа, то есть переживания.

Чем же заменить его?

Его ничем нельзя заменять.

Но ремесленник принимает простое актерское волнение, ошибочно называемое эмоцией, за настоящее творческое переживание, он смешивает физическую потугу с темпераментом, мускульное напряжение -- с силой, мышечную судорогу -- с выявлением чувства, механическое действие -- с душевным процессом.

Нет, актерская эмоция -- не переживание; это только телесный акт, механическое возбуждение периферии тела, то есть поверхностной сети нервов, мускулов и проч.

Актерская эмоция -- совершенно самостоятельный физический акт, не зависящий от внутреннего чувства. Это своего рода сценическая истерия, это актерское кликушество. Ведь истеричные натуры и кликуши могут по заказу вызывать припадки без всякой внутренней причины, а лишь только раздражением внешних, поверхностных нервов.

Вот что говорит об этом известный писатель по вопросам искусства Теодор Лессинг:

"В психологической жизни человека существует закон, по которому утомленная, обессиленная душа, вместо того чтобы изливать избыток чувств посредством тех или других внешних проявлений -- жестов, движений, взволнованных слов, -- пытается возбудить в себе подъем чувств, прибегая к тем самым жестам, движениям, словам, которыми она прежде выражала эти чувства. Происходит как раз обратное тому, что при нормальных условиях душевной жизни: напряжение мускулов, усиление кровообращения и т. п. сообщают душе то искусственное возбуждение, которого она и искала в данном случае. Но после искусственного подъема наступает еще большее истощение душевных сил, за которым следуют новые попытки возбуждения. Это явление и называется истерией. Явление это чрезвычайно распространено в нашей культурной жизни. В целом, богатом силами человеческом существе... всякий душевный процесс, будет ли то личное чувство или художественное творчество, начинается внутри и тогда уже выражается в известной внешней форме, -- выражается обычно с известной сдержанностью. Но современное человечество, утратившее душевную цельность и душевную энергию, все время делает отчаянные усилия, чтобы как-нибудь разогреть, разжечь в себе угасающие чувства и страсти. Оно делает то самое, что обычный актер на сцене, который, начиная "представлять" страсти и чувства известною мимикой, жестами и т. п., наконец вызывает в себе какое-то бледное, расплывчатое, иногда искаженное подобие этих чувств и страстей. В жизни, как и в искусстве, люди нашего времени постоянно "представляются", для самих себя представляются чувствующими, как это свойственно истеричным. И чем меньше у них живых внутренних сил, тем напряженнее, преувеличеннее внешние выражения этих поддельных, искусственно вздуваемых чувств. Чем меньше непосредственного содержания в душе художника той или другой категории, тем более он старается придать яркость, "выразительность" форме своего произведения и при этом зачастую теряет чувство меры, прибегает к эффектам, которые режут чуткое ухо или глаз, как художественная фальшь...".

В самом деле, быть может, правильнее называть актерскую эмоцию сценической истерией? ⁶

Ремесленник учится в школах и на сцене искусственно вызывать ее.

Этому помогает в большой мере нервная атмосфера кулис, волнующая актера не меньше, чем военные сигналы боевого коня.

Придя в беспричинное нервное состояние, механическое возбуждение, называемое актерской эмоцией, ремесленник может произносить какие угодно слова и выполнять какие угодно действия, производя при этом на зрителя довольно сильное, волнующее впечатление. Но это -- впечатление без внутреннего смысла; оно не опускается в душу, оно не содержательно, а пусто, как орех без сердцевины. Зрителя волнуют не чувства, в которых суть всего искусства, -- волнует истеричная форма актерского действия. Как часто не понимаешь слов, произносимых актером с исступленной быстротой, как часто в импрессионистических пьесах не понимаешь смысла происходящего на сцене и тем не менее волнуешься от какого-то электричества, исходящего из актера.

Нельзя равнодушно смотреть на истерику, хотя не понимаешь причины, ее вызвавшей. Трудно не заразиться нервным состоянием кликуши при всем отвращении к ее грубой форме проявления нервности.

Ремесленник может приводить себя во внешне возбужденное состояние без всякой внутренней причины. Так, например, я видел актера, пользующегося большой известностью, который перед трагической сценой с усилием качал столб, чтобы зажечь в себе вдохновение. Конечно, он при этом, подобно гимнасту, только напрягал мышцы, но не волю. Конечно, в таком чисто физическом возбуждении нет места ни переживанию, ни чувству.

Напротив, мышечное возбуждение, вызванное не чувством, а механической потугой, исключает всякое переживание и мышление.

Механическая актерская эмоция нужна для того, чтобы оживлять мертвые штампы и сделать ремесленную игру более оживленной, то есть для того, чтобы механически воздействовать на зрителей.

Если в искусстве переживания все должно служить чувству, а в искусстве представления все служит воплощению роли, то в ремесле все служит воздействию на зрителей.

В настоящем искусстве воздействие происходит само собой. Оно основано на заразительности искреннего чувства и переживания. В ремесле воздействие основано на долговременной привычке к театральным условностям, ставшим благодаря времени необходимыми и даже любимыми театральной толпой.

Чтобы понять неестественность актерской эмоции, лучше всего сравнить искусственный процесс ремесленного возбуждения с нормальным творческим процессом у настоящего артиста.

В искусстве, как и в жизни, чувство зарождается и проявляется двумя путями: от души к телу или, наоборот, от тела к душе. То есть от центра к периферии или от периферии к центру.

Чаще всего сначала зарождается внутреннее желание, и потом оно проявляется во внешнем действии. Но бывает и наоборот: знакомое внешнее действие вызывает внутреннее чувство, которое привычно связано с ним.

Искусство переживания и отчасти искусство представления стремятся к первому пути, то есть к зарождению настоящего чувства в душе и к естественному выявлению его телом. Только в крайних случаях, когда нет иных средств, настоящие артисты прибегают к обратному направлению творчества, то есть от телесного воплощения к внутреннему переживанию ⁷.

Но ведь ремесло не умеет возбуждать творческого чувства, если не считать случайностей, происходящих помимо воли самого актера. Ремесленники принуждены всегда начинать с конца, то есть с телесного подражания внешним результатам переживания, и никогда не доходить до начала, то есть до самого процесса духовного переживания.

Для получения противоестественной мышечной энергии существует много приемов. Можно возбуждать себя напряжением телесных движений, силы звука голоса. Можно возбуждать себя ускорением темпа движений и речи, отчего комкают слова, теряется выразительность жеста и пропадает внутренняя суть роли. Можно мышечно возбуждать себя выжиманием насильственного смеха или слез, сердитым, крикливым голосом, плаксивым нытьем, угрожающими движениями, фальшивым обмороком или истерикой. Для получения таких искусственных мышечных возбуждений одни сжимают до крови пальцы рук или ног; другие до боли сокращают диафрагму, отчего нарушается дыхание; третьи сдавливают горло, отчего у них является сипота; четвертые напрягаются всем телом, отчего у них наливаются кровью шея и лицо; пятые приобретают от напряжения тики лица или

постоянно, назойливо повторяющиеся жесты. Словом, у каждого вырабатываются свои приемы для возбуждения мышечного напряжения и актерской эмоции.

В лучшем случае ремесленникам удастся с помощью таких неестественных средств возбудить бледное подобие ощущений, но чаще всего чувство остается в дремлющем состоянии, так как оно совершенно не подготовлено у ремесленника для сценического переживания. Бедность творческих средств и чисто внешний их характер -- типичная особенность ремесла и главное его отличие от настоящего искусства.

Передразнивая чужое чувство, ремесленник дразнит свое. Дразнит, но не возбуждает к жизни дремлющее в нем творческое чувство.

Когда хочется спать, а надо бодрствовать, мы усиленно двигаемся и жестикулируем руками, чтобы возбудить внутреннюю энергию, но ведь это не заменяет сна! Когда душа скована тоской, а надо быть веселым,-- механически бодрим себя, но это не заменяет настоящей бодрости. Когда при благодушном настроении приходится быть строгим, стараемся механически взволновать себя громким голосом, нервной походкой, строгим лицом, но эта игра не омрачает благодушия.

И ремесленник возбуждает себя на сцене только мышечно, чтобы изобразить и заменить отсутствующее чувство; и чем сильнее изображаемое чувство, тем бессильнее ремесло, тем больше физическое напряжение. Но разве ремесленник достигает этим своей цели?

Ремесленник напоминает в эти минуты ребенка, которого заставляют представить, как он любит маму. Малышка тоже напрягается, судорожно сжимает кулачки, пыжится именно потому, что не имеет других средств выразить любовь, о которой к тому же он не имеет представления. И ремесленник не имеет других средств выражения чувства, и ремесленник часто не знает тех чувств, которые он изображает, и у ремесленника такая же бедность и примитивность изобразительных средств, но, на его счастье, веками изуродованные, доверчивые зрители так же наивно верят актеру, как сентиментальная мать -- любви ребенка.

Все эти приемы, штампы и трафареты докладывают, представляют роль и волновать зрителей образуют раз и навсегда выработанную актерскую манеру сценической игры ремесленника. Ремесленные приемы, штампы и трафареты преподаются в школах, и те, кто их изучил, считаются настоящими артистами.

Ремесленники оправдывают свою театральность условиями творчества актера, архитектурой и акустикой театра, стихотворной формой произведений поэтов, требующей особой игры, повышенным стилем трагедии, требующей позы, и отдаленностью изображаемой эпохи, которой почему-то приписывается театральная напыщенность. Но если допустить неизбежность некоторых театральных условностей, зачем же создавать еще новые условности актера? Почему одна условность должна непременно порождать другую -- большую? Разве, чем больше условностей, тем лучше, а не хуже?

Казалось бы, напротив, чем их меньше, тем творчество проще, естественнее и свободнее.

И полно, так ли виноваты поэты, как об этом говорят ремесленники? Разве сами актеры расстаются с любимыми условностями в современных платьях и пьесах, в которых нет ни повышенного стиля, ни отдаленной эпохи, ни стихов, как, например, у Чехова?

Ведь и в этой обстановке актеры-ремесленники шествуют, восседают, возлежат и красуются. И в современных пьесах они любят голосовые штампы, классические руки, скульптурные кисти, жест Венеры или Аполлона, откинутую назад ногу, фотографическое коленопреклонение и все свои привычки, въевшиеся в плоть и кровь актера.

И в современных пьесах, как и в костюмных, эти привычки, особенно сильно дают себя чувствовать именно тогда, когда требуются настоящие переживания. В эти минуты обнаруживают бессилие ремесленных штампов и призывают на помощь все, что имеется в распоряжении ремесла,-- мышечные потуги и весь арсенал условностей,-- пытаюсь усердием актера одолеть непреодолимое. В эти минуты ремесленнику некогда разбираться, в плаще он или во фраке, со шпагой или с тростью, и потому он остается в современных костюмах и пьесах, таким же театральным, условным, каким был в стихотворных, произведениях и в средневековых колетах.

Но и в спокойные минуты простых переживаний ремесленники не оставляют условной образности, так как ремесленник принципиально не признает на сцене естественных человеческих чувств и их выражений. Ремесленник считает их ненужным, будничным натурализмом, а настоящую художественную простоту сценической передачи считает излишним упрощением возвышенного.

Когда хорошее ремесло не творит, а ловко и со вкусом подделывает творчество, оно до известной степени терпимо. Но когда ремесло самоуверенно кичится своей безвкусицей, оно становится нестерпимым.

А ведь именно такое плохое ремесло преобладает в русском искусстве, так как русский актер не способен, подобно иностранному ремесленнику, систематически и терпеливо вырабатывать и усовершенствовать свои актерские приемы и ремесленные штампы ⁸.

Вот почему так невыносимы именно в русском ремесле актера и самый акт показывания безвкусных штампов, и тот грубый штамп, который показывается, и примитивные механические приемы показывания ⁹.

2. ИСКУССТВО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ

Искусство артиста, создающее театр второго типа, или в т о р о е
н а п р а в л е н и е н а ш е г о и с к у с с т в а, ставит себе целью
создание ж и з н и ч е л о в е ч е с к о г о д у х а и
о т р а ж е н и е э т о й ж и з н и в х у д о ж е с т в е н н о
с ц е н и ч е с к о й ф о р м е.

Но второе направление подходит к своей цели совсем другими путями и выполняет намеченное иначе, чем первое направление. Там, в ремесле, изображают внешнее действие, внешнюю жизнь, фабулу пьесы, а во втором направлении изображают в н у т р е н н и й о б р а з и с т р а с т и роли.

В полную противоположность ремеслу второе направление начинает свою творческую работу с процесса живого, человеческого, так сказать,
п о д л и н н о г о п е р е ж и в а н и я роли. Лишний или только случайный в ремесле процесс подлинного переживания является
о б я з а т е л ь н ы м и н е и з б е ж н ы м во втором направлении.
Нет и с к у с с т в а б е з т в о р ч е с к о г о
п о д л и н н о г о п е р е ж и в а н и я. В т о р о е
н а п р а в л е н и е п о т о м у и м е н н о и
и с к у с с т в о, а н е р е м е с л о, ч т о е г о
т в о р ч е с т в о з а р о ж д а е т с я ч е р е з п р о ц е с с
п о д л и н н о г о п е р е ж и в а н и я.

Пока не время говорить о нем и выяснять разницу, которая существует между творческим, подлинным, и ремесленным, актерским, переживаниями. В следующей главе и на протяжении всей книги этому вопросу отдано много места и внимания.

Замечу только, что процесс творческого, подлинного переживания во втором направлении протекает совершенно так же, как и в третьем, о котором речь впереди. Чтоб не повторяться в будущем, я пока ограничиваюсь сказанным.

Следующий творческий процесс -- воплощения -- неразрывно связан с переживанием. Он также совершается естественным путем, на основании законов самой природы, по неразрывной связи души с телом.

Артисты второго направления переживают и естественно воплощают каждую роль, но только не на сцене, перед толпой зрителей, а дома, наедине с самим собою, или на интимных репетициях.

Роль переживается артистом однажды или несколько раз для того, чтоб подметить внешнюю телесную форму естественного воплощения чувства. Благодаря остроте двигательной (мышечной) памяти, свойственной людям нашей профессии, артист запоминает не самое чувство, а его видимые внешние результаты; не самое чувство, а форму, им создаваемую; не самое внутреннее душевное состояние, а телесное двигательное ощущение, его сопровождающее; не самое душевное переживание, а его физическое воплощение.

Это делается потому, что второе направление признает возможным подлинное человеческое переживание только наедине с самим собою, в тиши кабинета; на сцене же, в обстановке публичного творчества, живое, подлинное переживание роли считается во втором направлении невозможным. Эта невозможность обуславливается, так же как и в первом направлении, несовершенством архитектуры, акустики театра, волнующими и рассеивающими условиями публичного творчества и прочими препятствиями, якобы убивающими живое чувство на сцене.

Но если б даже второе направление признало подлинное переживание и естественное воплощение возможным на сцене, в обстановке спектакля, то и тогда его сочли бы нежелательным и даже вредным для искусства, прежде всего потому, что подлинное переживание и его естественное воплощение считают несценичными. Они слишком тонки, неуловимы, мало заметны в театре.

Для того чтобы сделать воплощение внутренних невидимых образов и страстей роли сценичным, надо, чтобы оно было выпукло, ясно и заметно на большом расстоянии, отделяющем артистов от зрителей. Надо искусственно подчеркивать сценические приемы выявления, надо пояснять, показывать их ради большей наглядности. Словом, нужна известная доля театральности.

Если в ремесле, при грубом изображении простой и понятной фабулы пьесы, требуется ради большей ясности подчеркнутая игра актера, то, по мнению второго направления, она тем более необходима там, где вопрос идет о душевных образах и страстях роли, которые нельзя ни видеть, ни слышать. Только через наглядную сценическую форму можно передать со сцены если не самое подлинное чувство, то его телесное проявление, подмеченное в момент переживания при подготовительной работе. По мнению второго направления, творить надо дома, а на сцене надо показывать результаты творчества. В эти минуты публичного творчества важно не то, как переживает сам артист, а важно то, что чувствует смотрящий его зритель¹. Словом, не самое переживание, а его наглядные результаты нужны на сцене. А если они недостаточно сценичны, надо исправлять природу и ее творчество.

Существует и другая, более важная причина, заставляющая второе направление исправлять природу и ее творчество и допускать условность. Дело в том, что во

втором направлении считают подлинное переживание и его естественное воплощение не только малосценичными, но и

н_е_х_у_д_о_ж_е_с_т_в_е_н_н_ы_м_и. Реальная жизнь, подлинное чувство и его естественное физическое воплощение, в том виде, как они сами собой проявляются, считаются во втором направлении грубым натурализмом, фотографирующим будничную жизнь на сцене, излишним упрощением возвышенного. Реальная жизнь, подлинное чувство, не подкрашенные на сцене известной долей театральности, слишком б_у_д_н_и_ч_н_ы_и_с_е_р_ы. Они недостаточно пышны и праздничны для торжественной обстановки публичного спектакля. Гнев, радость, любовь, доброта, изображенные артистом на сцене, должны быть благороднее тех чувств и страстей, которые знакомы нам в жизни. Декламационный пафос, актерская картинность -- сценичнее, а потому и красивее простого скромного порыва чувства и его естественного выражения.

И_с_к_у_с_с_т_в_о_п_о_м_н_е_н_и_ю_в_т_о_р_о_г_о_н_а_п_р_а_в_л_е_н_и_я_д_о_л_ж_н_о_б_ы_т_ь_л_у_ч_ш_е_к_р_а_с_и_в_е_е_с_а_м_о_й_с_к_р_о_м_н_о_й_п_р_и_р_о_д_ы_о_н_о_д_о_л_ж_н_о_и_с_п_р_а_в_л_я_т_ь_о_б_л_а_г_о_р_а_ж_и_в_а_т_ь_д_е_й_с_т_в_и_т_е_л_ь_н_о_с_т_ь. В театре нужна не самая подлинная жизнь с ее реальной правдой, а сценическая красивая у_с_л_о_в_н_о_с_т_ь_э_т_у_ж_и_з_н_ь_и_д_е_а_л_и_з_и_р_у_ю_щ_а_я.

Второе направление полагает, что театр по самой своей природе -- условен, а сцена слишком бедна средствами, для того чтоб давать иллюзию настоящей жизни. Поэтому театр не только не должен избегать условностей, но, напротив, должен их создавать; и раз что условности неизбежны в театре, пусть они станут в основу искусства; чем больше условностей -- тем лучше. Искусство -- не реальная жизнь и даже не ее отражение; искусство -- само творец. Оно создает свою собственную жизнь, вне времени и пространства, прекрасную своей сценической условностью.

На этот раз естественное творчество самой природы исправляется условностями по чисто художественным требованиям искусства. Правда, условность фальшивит, лжет; она сушит естественную форму воплощения чувства; она транспонирует подлинное творчество, переносит его из плоскости жизни в плоскость представления. Она даже создает вывих между душой и телом. Но сам артист не знает этого, так как привычка делает условность его второй натурой. Как разобраться, как разделить в себе самом свою первую, человеческую, от второй, актерской, натуры? Это нелегко, и потому не удивительно, что артисты плохо разбираются в своем самочувствии на сцене в момент публичного творчества.

Условность во втором направлении изображает не простое внешнее действие и фабулу, как штамп в ремесле, а она изображает внутренний образ и страсти пьесы, созданные раньше подлинным живым переживанием наедине, у себя дома. Поэтому условность второго направления должна быть д_у_х_о_в_н_о_с_о_д_е_р_ж_а_т_е_л_ь_н_о_й. Нужды нет, что она не отражает свежих чувств, только что пережитых сейчас, в самый момент публичного творчества. Тем не менее условность второго направления говорит всегда о живых чувствах, пережитых раньше, при домашней работе.

Сценическое создание второго направления показывает зрителю со сцены не сам оригинал роли (оригинал был создан раньше, в тиши кабинета), а лишь портрет с этого оригинала, снятый с натуры и повторяемый на глазах толпы каждый раз и при каждом повторении публичного творчества.

В то время как в первом направлении штамп и ритуал актерского действия являются сплошной условностью и ложью, грубой подделкой под правду, которой

не веришь ни секунды, во втором направлении условность отзывается правдой и напоминает ее, так как она взята с нее.

Пушкин сказал: "Истина страстей, правдоподобие чувствований в предлагаемых обстоятельствах -- вот чего требует наш ум от драматического писателя" ².

Правда второго направления не в истине страстей, а в п_р_а_в_д_о_п_о_д_о_б_и_и чувств.

Таким образом, правда второго направления -- особая, не та подлинная, которую мы знаем в жизни. Правда или по крайней мере правдоподобие необходимы в искусстве для того, чтоб творчество стало у_б_е_д_и_т_е_л_ь_н_о как для самого артиста, так и для смотрящих его зрителей. Искусству надо в_е_р_и_т_ь. Если артист не поверит тому, что он делает и говорит по своей роли, он не заживет ею ни дома, ни в театре; а не заживя ролью, он не познает самого внутреннего образа и страстей роли и не будет в состоянии с п_р_а_в_д_о_п_о_д_о_б_и_е_м говорить о них. Ему незачем являться перед зрителями и нечем будет общаться с ними, а самим зрителям нечего будет воспринимать от артиста.

Б_е_з_в_е_р_ы_н_е_т_п_е_р_е_ж_и_в_а_н_и_я_н_е_т_т_в_о_р_ч_е_с_т_в_а_и_е_г_о_в_о_с_п_р_и_я_т_и_я. Однако правдоподобие второго направления рождает не ту веру, которую мы знаем в жизни, которая убеждает всю нашу духовную и физическую природу. Во втором направлении создается лишь д_о_в_е_р_и_е к творческой работе артиста, примирение со сценической ложью и условностью театра, успех обмана, ловкой техники, успех самого искусства артиста, а через него и самого поэта. Полуусловной правде и полуусловной вере второго направления нельзя отдаться целиком; ей веришь и отдаешься лишь наполовину, не душой и телом, а умом, зрением, слухом, некоторой долей эстетического чувства. Словом, второе направление создает не подлинную реальную правду и веру в нее, а лишь п_р_а_в_д_о_п_о_д_о_б_и_е_с_ц_е_н_и_ч_е_с_к_о_г_о_п_е_р_е_ж_и_в_а_н_и_я_и_д_о_в_е_р_и_е_к_н_е_м_у.

У второго направления не только своя правда, своя особая вера в нее, но и своя к_р_а_с_о_т_а. В этой области, как и в области переживания и правды, второе направление прежде всего консультирует собственную природу. Но, как и там, не доверяет ей вполне, а в то же время не признает и ремесленной красоты.

Артисты второго направления исправляют по своему вкусу естественную красоту своего интуитивного творчества и его выявления; они приспособляют естественную красоту к сцене и театру, то есть делают ее сценичной. Получается нечто среднее между подлинной красотой и ремесленной театральной красотой. Чем талантливее артист, тем он ближе к природе и к ее естественной неподдельной красоте, чем он менее талантлив, тем он ближе к ремесленной красоте.

Второе направление культивирует свою красоту с совершенно исключительной заботой. И это понятно: стоит вспомнить, что сам артист второго направления отрекся от всякой помощи режиссера³ и художника, радующих обыкновенно о красоте, живописности, эффектности и занимательности зрительной стороны спектакля. Они [актеры] -- всё в таких театрах; они заполняют собой весь спектакль, кроме них, нечего смотреть в театрах второго типа. Они одни могут принести на сцену красоту, и потому забота о ней и вся ответственность за нее ложатся всею своей тяжестью на самих артистов второго направления ⁴.

В искусстве второго направления, как и в первом направлении, много показного, но при этом внешнем сходстве между ними большая разница.

Ремесло, как уже сказано, показывает внешнее действие и фабулу пьесы, а второе направление -- пережитые дома образ и страсти роли.

Ремесло показывает внешние штампы и ритуал актерского действия, второе направление демонстрирует художественную сценическую форму роли.

В ремесле штампы и ритуал актерского действия создаются механически, а во втором направлении художественная форма роли порождается живым, подлинным творческим чувством. В ремесле штамп вырабатывается однажды и навсегда, тогда как во втором направлении художественная форма роли создается каждый раз, для каждой роли, для каждого артиста, для каждого образа и страсти.

Корни штампа -- в театральных условностях, корни художественной формы -- в подлинной жизни, переживании и живом чувстве. Таким образом, различие между штампом и художественной формой лежит очень глубоко. Оно -- в самом происхождении, в самой природе их. Чтобы не превратиться в ремесло и самой не стать штампом, художественная форма второго направления должна всегда говорить о живом, подлинном, когда-то пережитом человеческом образе и страстях. Склонность к красивой художественной форме во втором направлении очень велика. Она в природе самого таланта артистов этого толка, она доводит их до к_у_л_ь_т_а_с_ц_е_н_и_ч_е_с_к_о_й_ф_о_р_м_ы.

В самом деле, по окончании процесса подлинного переживания и естественного воплощения роли артистам второго направления предстоит создать н_а_и_л_у_ч_ш_ую_д_л_я_с_ц_е_н_ы_х_у_д_о_ж_е_с_т_в_е_н_н_ую_ф_о_р_м_у_о_б_ъ_я_с_н_я_ю_щ_ую_п_е_р_е_ж_и_в_а_е_м_о_е_а_р_т_и_с_т_о_м_т_о_е_с_т_ь_в_н_у_т_р_е_н_н_и_й_о_б_р_а_з_и_с_т_р_а_с_т_и_р_о_л_и_и_е_е_ж_и_з_н_ь_ч_е_л_о_в_е_ч_е_с_к_о_г_о_д_у_х_а.

С этого момента работа артиста как бы переходит из плоскости жизни в п_л_о_с_к_о_с_т_ь_у_с_л_о_в_н_о_с_т_е_й_т_е_а_т_р_а_и_с_ц_е_н_ы. Естественно создавшаяся форма воплощения пережитых чувств роли проверяется со стороны ее сценичности, пластичности, художественности, типичности и проч. Для этого надо как бы подсмотреть себя самого на сцене в естественно созданной роли. Это достигается с помощью артистического воображения, с помощью внутреннего внимания, с помощью мускульного ощущения своего движения, жеста и всего внешнего образа. Зная себя, оттенки своего самочувствия и свои данные, артист до известной степени угадывает то впечатление, которое производит на сцене его естественная, сама собой создавшаяся форма роли. Артист критикует и оценивает ее, стараясь уловить живые намеки природы. Они подсказывают его воображению лучшую, более сценичную форму роли, о которой и начинает мечтать сам артист. Сравнивая естественно созданное с мечтой о создании, мысленно исправляя форму роли, артист старается сделать ее богаче, пышнее, эффектнее, красочнее и выразительнее, словом, сценичнее, приближая свое создание к театру и удаляя его от живой, подлинной жизни.

Создав в воображении наилучшую форму для сценической передачи внутреннего образа и страстей роли, артист старается воплотить ее внешними, телесными сценическими средствами. Став скульптором своей мечты, артист лепит из себя самого наилучшую форму, красиво воплощающую когда-то пережитые внутренний образ и страсти роли. В н_е_ш_н_и_й_о_б_р_а_з роли, то есть грим, костюм, типичные привычки, манеры, походка, голос роли, также сначала создается в воображении артиста, а уж потом переносится им на себя самого, как модель на полотно картины.

По словам знаменитого французского артиста Коклена (старшего), одного из типичных представителей второго направления, создание внешнего образа совершается следующим образом: "Артист видит на воображаемом лице костюм и надевает его на себя, видит поступь, движения, походку, жесты, слышит голос и подражает им, замечает физиономию и заимствует ее. Словом, артист схватывает в

воображении каждую черту и переносит ее, но не на холст, а на самого себя. Он, так сказать, выкраивает, режет и сшивает собственную кожу, пока критик, таящийся в его первом "я", не почувствует себя удовлетворенным и не найдет положительного сходства с изображаемым лицом" ⁵.

Так создается сценическая форма роли, подсказанная природой и усовершенствованная искусством артиста второго направления. Эта форма говорит о когда-то испытанных творческих, подлинных переживаниях. Она красиво иллюстрирует созданный внутренний образ, страсти и самую жизнь человеческого духа роли; она объясняет задуманный рисунок и душевную трактовку роли, показывает искусство и технику самого артиста.

В результате получается наилучшая форма, выражающая произведение поэта и творчество артиста.

Создав однажды и навсегда наилучшую форму роли, артист учится передавать ее технически, то есть он учится ее представлять. В этот момент создается совпадение с первым направлением, которое также представляет роль. Но и на этот раз не надо забывать о весьма существенной разнице: артисты второго направления представляют не фабулу пьесы, а образы и страсти ее.

С помощью упорной систематической технической работы, создающей механическую привычку, артист учится повторять созданную форму роли как дома, так и на сцене, пока его мускулы не приспособятся вполне в этой работе, пока не создастся механическая приученность. Дальнейшее повторение созданной формы роли совершается почти без участия чувства, одними приученными мускулами тела, лица, интонациями и звуком голоса, всей виртуозной техникой и другими приемами своего искусства.

Привыкнув к механическому воспроизведению роли, артист может повторять свою актерскую работу во всякое время, по заказу, без затраты нервов и духовных сил. Последнее считается не только лишним, но даже вредным при публичном творчестве, так как всякое творческое волнение, переживание нарушает актерское самообладание и расчет артиста и изменяет рисунок и форму роли, однажды и навсегда зафиксированные. Неясность же формы и неуверенность ее передачи вредят впечатлению. Чем спокойнее совершается творчество, чем больше самообладание артиста, тем яснее передается рисунок и форма роли, тем сильнее воздействие ее на зрителей, тем больше успех артиста ⁶.

На целом ряде генеральных репетиций и спектаклей артист учится демонстрировать тысячной толпе результаты своего переживания и творческой работы так, чтоб ни одна черта задуманного рисунка роли, ни одна из частей ее формы "е оставались непонятными.

Нужен тонкий расчет, большая артистичность и опыт, чтоб не попасть при этом на ложный путь простого ремесленного самопоказывания вместо демонстрации наилучшей формы образа и страстей роли.

Теперь творчество кончено, роль не только создана, но и показана. Таким образом, первая половина творческой работы второго направления отдана процессу переживания роли, а вторая -- процессу ее представления.

Второе направление совмещает в себе оба основных принципа нашего драматического искусства: с одной стороны -- принцип переживания, а с другой -- принцип представления роли, опираясь то на первый из них, то на второй, но в разные моменты творчества. Вначале, при подготовительной работе, -- на принцип переживания, в конце, при демонстрации своей творческой работы, -- на принцип представления. Второе направление -- не ремесло представления, так как в ремесле

отсутствует процесс переживания, а во втором направлении он обязателен. Второе направление следует признать и с к у с с т в о м
п р е д с т а в л е н и я, и этим названием я буду пользоваться в будущем, говоря о втором направлении.

Достигает ли искусство представления своей основной цели -- создания жизни человеческого духа?

Нет. Оно лишь до известной степени приближается к ней. Не создавая самой живой жизни духа, искусство представления образно говорит о ней, о душевных страстях, о внутренних образах ролей.

Как уже было сказано, второе направление создает, по выражению Пушкина, не самую "и с т и н у с т р а с т е й", а лишь "п р а в д о п о д о б и е ч у в с т в о в а н и й в п р е д л а г а е м ы х о б с т о я т е л ь с т в а х".

Оно стоит на самой границе между правдой и условностью переживания; оно балансирует между ними, точно на острие ножа. Один шаг влево -- и искусство представления попадает в область реальной правды чувства, которой оно так избегает; один шаг вправо -- и оно во власти условной лжи и ремесла. Искусство представления хоть и ценит, но недооценивает значения процесса подлинного переживания и естественного воплощения при создании живой жизни духа и ее воплощении.

Только живое создает живое, поэтому ни ослепительные эффекты театральности, ни праздничная красота сценической условности, ни самый принцип представления результатов переживания непригодны для создания живого. Пусть эти условные средства прекрасны для представления роли, но они бессильны и грубы для создания души роли и для передачи беспредельно огромной, бесконечно сложной, неуловимо тонкой и неизмеримо глубокой жизни человеческого духа. Актерская игра -- топорная работа по сравнению с подлинным живым переживанием и естественным воплощением самой природы, сплетающей паутину из человеческих чувств. Как топором не выполнишь тончайшей ювелирной работы, так и грубыми актерскими средствами не передашь неуловимых оттенков жизни человеческого духа.

Наша природа не может одновременно жить для себя, забывая о зрителе, и в то же время помнить о нем и жить напоказ. Мы умеем в жизни отдаваться нашим духовным потребностям, но мы не умеем плакать и страдать для развлечения зрителей; мы не умеем раздваиваться в момент переживания между собой и зрителем. Такое состояние непривычно нашей природе, которая требует и на сцене естественной, подлинной жизни по законам, ею самой установленным. Она не мирится с условностями актерской игры.

Ложь и искусство несовместимы. Ложь исключает правду, без которой не может быть творчества природы.

Совмещение актерской лжи с творческой правдой создает вывих, разлад души с телом, уродство человеческой природы. Ложь обманывает глаз и ухо, но не убеждает чувства; ложь не проникает в глубокий центр человеческой души, где скрыто наше "я", властитель всей нашей духовной и физической природы; ложь дурманит, но не убеждает, она дразнит поверхностно, но не проникает глубоко в душу зрителя, ее действие непродолжительно. Кончился спектакль, жизнь вступит в свои права, впечатления от театральной иллюзии унесутся зрителем в атмосферу естественной жизни, подлинной реальной правды, и обман обнаружится. Тогда все виденное в театре переоценится, покажется лишь занимательным зрелищем, красивым вымыслом, которым можно развлекаться, но которому нельзя верить, и отношение к театру станет несерьезным, легкомысленным, а искусство потеряет

свой главный, духовный смысл. Поэтому все, что от лжи, непригодно для творческих средств. Ложь -- враг искусства.

Искусство представления чрезвычайно трудно и сложно. Оно требует совершенства для того, чтобы оставаться искусством. В противном случае оно превращается в простое ремесло.

Надо быть настоящим художником и тонким знатоком своего дела, чтобы удержаться в атмосфере настоящего искусства. Нужна блестящая техника, неистощимаая фантазия, большое знание, огромный опыт, чтоб создавать механически, без всякого участия чувства, живые сценические образы, передающие тончайшие изгибы человеческой души, или чтоб обманывать своим искусством зрителей. Нужна большая чуткость и разработка внешних данных, для того чтоб, не переживая, представлять переживание и с помощью виртуозной техники давать если не самую жизнь, то, по выражению Пушкина, "правдоподобие чувствований". Нужны большой опыт и знание своего искусства и театральной аудитории, чтоб подготавливать себе успех заблаговременно, при домашней работе, то есть учитывать его вперед при выработке формы и приемов творчества. Такой успех достигается с помощью блеска совершенной техники, с помощью красоты законченности формы, с помощью артистического такта, ума, знания психологии человека и театральной толпы и ловкого пользования всеми условиями публичного творчества.

Вот почему артисты этого направления отличаются большой трудоспособностью. Лучшие виртуозы искусства представления в течение всей своей жизни изо дня в день упражняли голос пением, дикцию -- чтением, пластику -- физической гимнастикой и спортом, фантазию -- знакомством с произведениями всех родов искусства, слух и ритм -- музыкой, а литературный вкус -- изучением мировых поэтов.

Конечно, эти упражнения и уход за собой необходимы всем актерам вообще, но для артистов-техников они приобретают совершенно исключительное значение. Вот почему в искусстве представления выработка и поддержание внешней техники составляют постоянную заботу артиста. Остановка в работе может вызвать повторение одних и тех же заученных приемов творчества, создающих шаблон, то есть ремесло.

Искусство представления требует не только разнообразия, но и с_о_в_е_р_ш_е_н_с_т_в_а, чтоб оставаться искусством, в противном случае оно может превратиться в простое ремесло. Тем более трудно удержаться на уровне истинного искусства, что на практике условностями приходится пользоваться не только ради художественных целей, но и по чисто практическим причинам. Условность удобна при обычной, спешной работе театра. Она сговорчивее и покладистее, чем капризная и своевольная творческая природа, с ее ненарушимыми законами и неподкупной правдой. Подлинные чувства и переживания громоздки: они требуют времени для своего естественного развития, они не поспевают за всеми изгибами каприза творческих желаний. Артист нетерпелив. Он хочет скорее видеть результаты внутреннего творчества. Условность услужлива, она на лету, почти механически схватывает и протокольно повторяет то, что было создано дома, при подготовительной работе артиста. В этот момент искусству грозит большая опасность, так как вместо художественной формы, изображающей образы и страсти роли, легко попасть в простой ремесленный штамп и ритуал актерского действия.

Остальных препятствий творчества второе направление не боится, так как оно создано применительно к ним.

Несмотря на все трудности искусства представления, его творческие результаты не вознаграждают в полной мере затраченного труда. Это трудное и неблагодарное искусство. Оно менее глубоко, чем сильно; в нем форма интереснее содержания;

оно больше действует на слух и зрение, чем на душу, и потому оно скорее восхищает, чем потрясает.

Правда, и в этом искусстве можно добиться красивых впечатлений. Они захватывают, пока их смотришь, о них хранишь красивое воспоминание, но это не те впечатления, которые греют душу, глубоко западают в нее и создают творческое чудо в нашем искусстве.

Воздействие такого искусства остро, но непродолжительно; ему больше удивляешься, чем веришь. Поэтому не все ему доступно. Все то, что должно поражать неожиданностью и эффектом, или то, что требует картинного пафоса, полного актерского тона,-- в средствах искусства представления. Но для выражения тонких чувств или глубоких страстей его средства или пышны, или слишком поверхностны. Тонкость и глубина человеческих чувств не поддаются техническим приемам интерпретации; они нуждаются в подлинном переживании в самый момент их воплощения на сцене.

Таким образом, в лучшем случае искусство представления способно создавать сильные, красивые, но неглубокие, непрочные, скоропреходящие впечатления. В худшем случае искусство представления незаметно переходит в ремесло.

3. ИСКУССТВО ПЕРЕЖИВАНИЯ

Цель искусства переживания заключается в создании на сцене ж и в о й
ж и з н и ч е л о в е ч е с к о г о д у х а и в
о т р а ж е н и и э т о й ж и з н и в
х у д о ж е с т в е н н о й с ц е н и ч е с к о й ф о р м е.

Такая "жизнь человеческого духа" может быть создана на сцене не ловкостью комедианта, а правдивым, искренним чувством и истинной страстью артиста.

"И с т и н а с т р а с т е й, п р а в д о п о д о б и е
ч у в с т в о в а н и й в п р е д л а г а е м ы х
о б с т о я т е л ь с т в а х -- в о т ч е г о т р е б у е т н а ш
у м о т д р а м а т и ч е с к о г о п и с а т е л я", -- сказал А. С. Пушкин. Это -- слова для нашего знамени. Живое, подлинное чувство и "истина страстей" создают прежде всего жизнь человеческого духа роли, доступную нашему сознанию.

Но этим далеко не исчерпывается творческая цель.

Мы привыкли придавать слишком много значения как в жизни, так и на сцене всему сознательному. На самом же деле только одна десятая нашей жизни протекает в плоскости сознания, а девять десятых человеческой жизни -- бессознательны. Профессор Эльмар Гетс говорит: "По меньшей мере девяносто процентов нашей умственной жизни подсознательны". Модслей утверждает, что "сознание не имеет и десятой части тех функций, которые ему обыкновенно приписывают" ¹. Если так, то, создавая сознательную жизнь роли, мы создаем лишь одну десятую ее. Такая урезанная жизнь -- уродство. Она подобна гениальному произведению с безжалостными вычерками лучших мест: "Гамлету" без монолога "Быть или не быть".

Артист должен создавать в каждой роли, на каждом спектакле не только сознательную, но и бессознательную часть жизни человеческого духа роли, наиболее важную, глубокую, проникновенную, не только в нашей реальной, но и в сценической жизни.

Однако не легко иметь дело с той областью, которая недоступна сознанию. Такая задача не по силам простой актерской технике, как бы совершенна она ни была.

Такая задача по силам лишь самой природе, которая одна может бессознательно творить живые создания. Е й и к н и г и в р у к и ! Вот почему искусство переживания ставит в основу своего учения п р и н ц и п е с т е с т в е н н о г о т в о р ч е с т в а с а м о й п р и р о д ы п о н о р м а л ь н ы м з а к о н а м , е ю с а м о й у с т а н о в л е н н ы м .

Искусство, творчество -- не "и г р а", не "и с к к у с с т в е н н о с т ь" и не "в и р т у о з н о с т ь т е х н и к и", а с о з и д а т е л ь н ы й п р о ц е с с д у х о в н о й и ф и з и ч е с к о й п р и р о д ы .

В этом процессе очень много общего со всякой другой работой природы. В самом деле, при творчестве роли, как и при созидательной работе природы, существует много моментов, родственных между собой. Так, например, и там и здесь наблюдаются процессы, аналогичные с обсеменением, оплодотворением, зачатием, рождением, образованием внутренней и внешней формы, созданием воли, сознания, духовных элементов, свойств, привычек и проч. Есть и свои творческие муки, точно при рождении, и разные периоды образования роли, и определенное время, необходимое для выполнения творческой работы. Чтоб посеять и вырастить плоды, овес, чтоб зачать и родить ребенка, нужно определенное, природой установленное количество времени. Чтоб зачать, выносить, родить и вырастить роль, нужно также определенное, творческой природой установленное время ². Есть и свои стадии развития роли после ее первого появления на свет раппы, свое младенчество, отрочество, зрелость роли. Есть и свои способы питания и вскармливания ее и неизбежные болезни при росте и проч.

Словом, у каждого сценического создания, у каждой роли -- своя жизнь, своя история, своя природа, с ее живыми, так сказать, о р г а н и ч е с к и м и э л е м е н т а м и д у ш и и т е л а. Сценическое создание -- живое, о р г а н и ч е с к о е с о з д а н и е, сотворенное по образу и подобию человека, а не мертвого, занесенного театрального шаблона. Сценическое создание должно быть убедительно; оно должно внушать веру в свое б ы т и е. Оно должно б ы т ь , с у щ е с т в о в а т ь в природе, ж и т ь в нас и с нами, а не только к а з а т ь с я , н а п о м и н а т ь , п р е д с т а в л я т ь с я с у щ е с т в у ю щ и м.

Искусство переживания обладает наилучшими и наиболее сильными творческими возможностями, так как оно творит в тесном и неразрывном сотрудничестве с самой творческой природой, то есть с наивысшей созидательной и художественной силой и наисовершенным творцом-художником.

Искусству переживания доступны все сферы, плоскости, оттенки, неуловимые тонкости сознательной, бессознательной и сверхсознательной жизни человеческого духа, конечно, в зависимости от степени дарования и творческих данных каждого отдельного артиста ³.

Все чувства, ощущения, помыслы роли должны стать живыми, трепещущими чувствами, ощущениями и помыслами самого артиста. Он должен творить жизнь человеческого духа роли из своей собственной живой души, а воплощать ее своим собственным живым телом. Материалом для артистического творчества должны служить его собственные живые чувства, вновь зарождающиеся под влиянием роли, его воспоминания о ранее пережитых зрительных, звуковых и других образах, испытанных эмоциях, радостях, печалях, всевозможных душевных состояниях, идеях, знаниях, фактах и событиях. Словом, воспоминания о сознательно воспринятых в жизни чувствах, ощущениях, состояниях, настроениях и проч., родственных изображаемому лицу. Таким образом, п р и р о д е п р и н а д л е ж и т г л а в н о е м е с т о в

т_в_о_р_ч_е_с_т_в_е, а т_в_о_р_ч_е_с_т_в_о е_е о_с_н_о_в_а_н_о н_а
и_н_т_у_и_ц_и и а_р_т_и_с_т_и_ч_е_с_к_о_г_о ч_у_в_с_т_в_а,
к_о_т_о_р_о_м_у о_т_к_р_ы_т п_о_л_н_ы_й п_р_о_с_т_о_р в
н_а_ш_е_м и_с_к_у_с_с_т_в_е.

Творческая работа чувства совершается с помощью п_р_о_ц_е_с_с_а
п_о_д_л_и_н_н_о_г_о н_о_р_м_а_л_ь_н_о_г_о п_е_р_е_ж_и_в_а_н_и_я
ж_и_з_н_и ч_е_л_о_в_е_ч_е_с_к_о_г_о д_у_х_а р_о_л_и и
е_с_т_е_с_т_в_е_н_н_о_г_о в_о_п_л_о_щ_е_н_и_я п_е_р_е_ж_и_т_о_г_о.
Вот почему процесс творческого переживания становится в основу артистической работы, а наше направление получает свое наименование: и_с_к_у_с_с_т_в_о
п_е_р_е_ж_и_в_а_н_и_я.

Надо переживать роль, то есть ощущать ее чувства, каждый раз и при каждом повторении творчества. "Каждый великий артист должен чувствовать и непременно чувствует то, что он изображает,-- говорит старик Томазо Сальвини, лучший представитель этого направления.-- Артист не только обязан испытать волнение раз или два, пока он изучает свою роль, но он должен испытывать волнение, в большей или меньшей степени, при каждом исполнении роли, будь то в первый или в тысячный раз... Актер, не чувствующий изображаемого волнения,-- ловкий механик. Зритель говорит: что за чудо, если б только эта кукла была жива, она заставила бы меня плакать и смеяться. Актер переживающий слышит другие восклицания: это настоящая жизнь, это сама действительность; смотрите: я плачу, я смеюсь... Способность чувствовать отличает истинного художника, все же остальное лишь механическая сторона дела, общая всем видам искусства" ⁴. И так, артист должен чувствовать, переживать на сцене. Но разве можно ничего не чувствовать и не переживать, разве существуют в жизни человека такие моменты, когда он ничего не чувствует и не переживает? ⁵

Каждый человек в каждую минуту своей жизни непременно что-нибудь чувствует, переживает, а если б он ничего не чувствовал, он был бы мертвецом. Только мертвые ничего не чувствуют. Все дело в том, ч_т_о чувствует и переживает артист, то есть в самом качестве переживаемого на сцене чувства.

Однако переживания артиста на сцене не совсем те, которые мы знаем в жизни. Начать с того, что на сцене артисты редко переживают, так сказать, первичные чувства. Гораздо чаще, почти всегда, они живут повторными чувствами, то есть ранее пережитыми и знакомыми по жизни чувствами, воскресающими по воспоминанию (аффективные чувства). Такие чувства обладают очень важными для сцены свойствами. Дело в том, что чувства, переживаемые нами в реальной жизни, загромождены случайными, побочными подробностями, часто не имеющими отношения к сущности переживаемого. Но повторные (аффективные) чувства, которыми пользуется артист на сцене, очищены от лишнего. Этот процесс совершается в нашей памяти чувствований (аффективной памяти) от времени, сам собой.

Время очищает, кристаллизует чувство от лишних подробностей, оставляя в воспоминании лишь самое главное, существенное -- чувство или страсть в ее чистом, голом виде. Вот почему нередко подлинные переживания в реальной жизни производят нехудожественное впечатление, и те же чувства, очищенные временем и перенесенные на сцену, становятся художественны. Воспоминания красивее реальной действительности. Время -- лучший эстет. Повторные (аффективные) переживания нередко производят на зрителей более сильное впечатление, чем первичные. Это происходит потому, что часто человек, остро впервые переживающий в жизни сильные чувства, не может говорить о них связно; слезы душат его, голос пресекается, волнение спутывает мысли. Это мешает слушающему вникать в сущность переживаемого горя и понимать его. Но время не

только эстет, но и лучший целитель; оно умеряет чувства, уравнивает страдания, разлад и заставляет людей совсем иначе относиться к минувшим событиям. О прошлом говорят не спеша, последовательно, понятно. При таком рассказе слушающий понимает все и вникает в сущность горя. На этот раз рассказчик значительно более спокоен, а плачет слушающий. То же происходит и в нашем искусстве. Артист бурно, несдержанно, неясно переживает роль дома и на репетиции. Но время и работа над собой создают в его душе и теле равновесие и гармонию.

На спектакле артист говорит о пережитом понятно, выдержанно и красиво, и он сравнительно спокоен, а плачет зритель.

Между реальным и сценическим переживанием есть еще существенная разница, которая зависит от самого свойства таланта артиста. Нередко на сцене человек не тот, что в жизни. Свойство артистического таланта таково, что он придает своим созданиям на сцене элементы благородства, эстетизма, обаяния, манкости внутренней и внешней красоты. Эти необходимые для артиста свойства отличают талант от обычной посредственности или бездарности ⁶.

Новое различие между реальным и сценическим переживанием в том, что в жизни человек непрерывно переживает, тогда как на сцене артисту приходится отдавать дань театральным условностям и для этого минутами отвлекаться во время творчества от нормальной жизни своего чувства и от творческого переживания. Об этом Томазо Сальвини говорит так:

"Актёр живет, он плачет и смеется на сцене, но, плача и смеясь, он наблюдает свой смех и свои слезы. И в этой двойственной жизни, в этом равновесии между жизнью и игрой состоит искусство".

Искусство переживания ценит не столько силу, сколько качество чувств и переживания. С того момента, как в основу творчества становится

п р о ц е с с е с т е с т в е н н о г о т в о р ч е с к о г о
п е р е ж и в а н и я самой природы, все направляется к тому, чтоб помогать ей в ее созидательной работе. Эта помощь выражается, с одной стороны, в р а б о т е а р т и с т а н а д с о б о й, а с другой стороны -- в р а б о т е н а д р о л ь ю. Начну с последней.

Р а б о т а а р т и с т а н а д р о л ь ю начинается с первого чтения пьесы, с первого знакомства с нею. С этого момента и до публичного выступления артист проходит целый ряд творческих этапов (периодов), во время которых сознательно создаются п р е д л а г а е м ы е поэтом, режиссером и самим артистом о б с т о я т е л ь с т в а роли и бессознательно зарождается и с т и н а с т р а с т е й самого артиста. Предлагаемые обстоятельства пьесы и роли изучаются прежде всего через подробный анализ внутренних и внешних условий жизни роли, через самоанализ, помогающий познавать отношение самого артиста, его живых чувств ко всему, что происходит в пьесе, через оживление условий или предлагаемых обстоятельств жизни пьесы собственным творческим воображением. Мысленно став в самую гущу воображаемой жизни, артист познает собственным опытом если не всю жизнь человеческого духа роли, то ее отдельные живые моменты. В состоянии мысленного бытия сами собой зарождаются бессознательные побуждения артистических чувств, та "истина страстей", о которой говорит Пушкин.

Этот момент можно уподобить обсеменению или оплодотворению души артиста семенами роли. Среди оживших обстоятельств жизни роли артист начинает действовать, сначала мысленно, то есть в плоскости жизни своего воображения, а потом и на сцене, среди ее реальной обстановки, которая научает верить артиста и оживлять до полноты иллюзию. Это достигается через сложную работу, с помощью душевной и физической техники. В оживших в артисте и вне его обстоятельствах

сами собой, интуитивно рождаются "истина страстей" или "правдоподобие чувств", родственные роли.

Так создается на сцене жизнь человеческого духа; сначала -- частично, а потом и в целом. С помощью элементов, которые угадывает и находит в себе артист, создается душа и внутренний образ роли. Благодаря неразрывной связи души с телом живая жизнь человеческого духа роли естественно, сама собой отражается в живом теле артиста, создавая внешнюю жизнь его человеческого духа⁷. С помощью новых, усвоенных для роли внешних приемов и привычек создается живой образ; его подлинная ж и з н ь ч е л о в е ч е с к о г о д у х а и и с т и н а с т р а с т е й на сцене, непосредственно воздействующие на главный центр человеческой души артиста и зрителя, с одной стороны, овладевают всем существом артиста и достигают высшей силы его творчества и воздействия, а с другой стороны, добиваются у самого зрителя высшей степени восприятия⁸.

В связи с требованиями, предъявляемыми работой над ролью, совершается продолжительная, долголетняя р а б о т а н а д с о б о й. Она заключается в подготовке к творчеству своего душевного и физического аппарата для выполнения всех духовных и телесных творческих периодов и отдельных процессов, необходимых при работе над ролью, начиная от первого знакомства с нею, анализа ее, создания внешних и внутренних обстоятельств, оживления их, переживания, зарождения истины страстей, кончая воплощением пережитого внутреннего образа во внешнем образе и действиях роли. Один из главных моментов при работе над собой заключается в том, чтоб научиться по заказу вызывать в себе духовное и телесное состояние, которое создает наилучшую почву для артистического вдохновения.

Работа артиста над собой находится в прямом соответствии с работой над ролью. Она подготавливает к творчеству духовный и телесный аппарат артиста (его чувство, волю, ум, воображение и проч., его мимику, голос, речь, тело, движения, походку и проч.). В этой работе над собой артист, с одной стороны, освобождается от всего, что мешает творчеству природы и ее созидательному процессу переживания, а с другой стороны, артист утверждает то, что этому помогает.

Созидательной работе природы, и в частности артистическому переживанию, больше всего мешают трудные условия публичного творчества. Они заключаются в том, что артист, выставляемый напоказ перед толпой, попадает в рабство к зрителям. Он обязан нравиться им, иметь у них успех во что бы то ни стало. Эта зависимость от толпы вызывает состояние беспомощности, растерянности, скованности, напряженности, страха, волнения, рассеянности, желания угождать зрителям игрой напоказ и проч. Все это создает противоестественное состояние, которое мы будем называть а к т е р с к и м с а м о ч у в с т в и е м. Оно является первым препятствием для свободного творчества природы.

Как и чем оградить себя на сцене от актерского самочувствия? Нельзя же приказывать себе не бояться толпы зрителей, не волноваться, не теряться, стоя на сцене. Бесполезно запрещать себе поддаваться всем этим понятным человеческим слабостям. Они неизбежны. Гораздо целесообразнее научиться создавать в себе то состояние, которое приближает артиста на сцене к более нормальному человеческому состоянию, при котором только и можно творить. Такое нормальное состояние артиста на сцене мы будем называть т о р ч е с к и м с а м о ч у в с т в и е м⁹. Создавая его, тем самым мы вытесняем из себя неправильное актерское самочувствие. Другими словами, вырабатывая в себе то, что помогает творчеству природы, артист тем самым устраняет то, что этому мешает.

Что значит создавать в себе творческое состояние? Не значит ли это, что его можно как бы складывать в себе из отдельных ощущений, состояний, подобно

химику, соединять их в себе, как органические вещества в реторте? Да, именно так. Подобно тому как химик, соединяя элементы, создает из них новое органическое вещество, так и актер разрабатывает в себе отдельно каждый из составных элементов творческого самочувствия; соединенные вместе, они дают то правильное, естественное самочувствие, при котором только и можно творить. Гениям даются от природы все составные элементы творческого самочувствия, обыкновенные люди с задатками артистов могут вырабатывать каждый из этих составных элементов в отдельности и после соединять их вместе ¹⁰.

Из каких же составных элементов, свойств, состояний, явлений складывается творческое самочувствие? Что же нужно для этого? Прежде всего надо хорошо развитое воображение, которое переносит артиста из мира повседневной действительности, где нет благоприятной почвы для творчества, в другой мир -- артистической мечты, грезы, воображаемой жизни, где только и возможно творчество. Без работы воображения не обходится ни один, даже начальный, подготовительный момент творчества. Поэтому в первую очередь надо развивать жизнь своего воображения. Это достигается систематическими соответствующими упражнениями. Далее необходимо уметь втягивать в творческую работу все двигатели нашей психической жизни, то есть эмоцию, волю, ум, которые составляют душу творческого самочувствия.

Ум нетрудно затянуть в работу интересными мыслями, анализом. На волю можно воздействовать увлекательными творческими задачами, которые придумывает творческое воображение. Но на чувство нельзя воздействовать непосредственно. На него можно влиять косвенными путями: с одной стороны, через его ближайших сподвижников, то есть через ум и волю, а с другой стороны -- с помощью разных, присущих артистам свойств, способностей, состояний и проч., которые надо уметь по заказу вызывать в себе и втягивать в общую творческую работу. Таковыми свойствами, способностями, состояниями, помогающими втянуть в творческую работу щепетильное чувство и в то же время способствующими созданию творческого самочувствия, являются хорошо развитые творческая сосредоточенность и память наших чувствований (аффективная память), чувство правды, красоты, ритма, логика чувств, живое ощущение объекта и общение с ним как сознательными путями, так равно и бессознательными, как видимыми, так и невидимыми, то есть через душевные излучения. Все эти артистические свойства, способности и состояния даруются природой и поддаются систематическому развитию. Они-то и являются составными элементами творческого самочувствия, которое создает в душе артиста наилучшую почву для зарождения творческого чувства и самого вдохновения. Так с их помощью артист воздействует на свое чувство и втягивает его в творческую работу.

Но для творческого самочувствия и для самого чувства важны не только душевные, но и телесные свойства, способности, состояния артиста, необходимые для творчества. Ими проникнуты все творческие данные артиста, его физический аппарат воплощения: голос, мимика, дикция, речь, пластика, выразительные движения, походка и проч. Они должны быть яркие, красочны, чрезвычайно чутки, отзывчивы, обаятельны, рабски подчинены велениям внутреннего чувства. Такое физическое подчинение духовной жизни артиста создает телесное творческое самочувствие, находящееся в полном соответствии с внутренним творческим самочувствием.

Работа над собой и над ролью создает соответствующую технику ¹¹, основой которой являются, с одной стороны, знание природы и ее законов, а с другой -- систематическое упражнение и привычка, сначала сознательная, но постепенно превращающаяся в подсознательную или просто механическую (моторную). По удачному выражению С. М. Волконского ¹², надо "трудное сделать привычным,

привычное -- легким, а легкое -- красивым". Техника артиста -- сознательна. Он пользуется одной десятой, доступной в творчестве нашему сознанию, для того чтобы познать и зародить к жизни естественным путем девять десятых бессознательной творческой жизни роли: б_е_с_с_о_з_н_а_т_е_л_ь_н_о_е_ч_е_р_е_з_с_о_з_н_а_т_е_л_ь_н_о_е_ -- вот лозунг техники нашего искусства.

Техника бывает внутренняя и внешняя, то есть душевная и физическая. Внутренняя техника направлена к возбуждению творческого процесса переживания, а внешняя техника -- к естественному и красивому воплощению пережитого с помощью голоса, интонации, мимики и всего телесного аппарата артиста.

Результатом творчества искусства переживания является живое создание. Это не есть слепок роли, точь-в-точь такой, каким ее родил поэт; это и не сам артист, точь-в-точь такой, каким мы знаем его в жизни и действительности. Новое создание -- живое существо, унаследовавшее черты как артиста, его зачавшего и родившего, так и роли, его оплодотворившей. Новое создание -- дух от духа, плоть от плоти роли и артиста. Это то живое, органическое существо, которое только одно и может родиться, по неисповедимым законам самой природы, от слияния духовных и телесных органических элементов человека-роли и человека-артиста. Такое живое создание, зажившее среди нас, может нравиться или не нравиться, но оно "есть", оно "существует" и не может быть иным. И если ожившее создание не ответит замыслам поэта, нельзя исправить его извне, по частям и по своему вкусу; нельзя, подобно [Агафье Тихоновне] из "Женитьбы" Гоголя, приставлять [губы Никанора Ивановича к носу Ивана Кузьмича], а надо создавать новое создание, надо искать новые органические элементы в душе артиста и роли и создавать из них все новые и новые комбинации, все новые соединения, которые дадут создание, родственное поэту.

Так создается жизнь человеческого духа на сцене, духовный и физический образ роли.

Теперь рассмотрим, как относится к этой жизни зритель и что доходит со сцены до его души, глаза и уха.

Зритель приходит в театр, чтоб развлечься, и сидит хозяином, откинувшись назад, и с требовательным ожиданием. Но при раскрытии занавеса зритель ждет необычное для сцены и театра, меньше всего напоминающее сцену, театр и те впечатления, к которым веками приучали его именно сцена и театр. При первом раскрытии занавеса зритель видит или условную, театральную обстановку на сцене, или, напротив, реальную декорацию. В реальной декорации обстановка, планировка комнат, их характер и стиль знакомы зрителю. Но почему декорация не только знакома, но и б_л_и_з_к_а нашей душе? Это происходит потому, что она проникнута поэзией, а поэзия воскрешает в душе и памяти человека не только знакомые, но главным образом красивые и потому д_о_р_о_г_и_е воспоминания и пережитые чувства.

Но почему декорация не только близка, но и значительна? Почему она иногда представляется нам символом? Хорошая декорация та, которая передает не фотографическую точность действительности, не квартиру Ивана Ивановича, а квартиру всех таких людей, как Иван Иванович. Хорошая декорация та, которая характеризует самые условия, которые создали таких людей, как Иван Иванович. В другой раз зритель видит декорацию, изображающую средневековую комнату или чужеземный пейзаж, со снеговыми горами, пальмами и морем. Средние века чужды современному человеку, а знойный юг не знаком многим северянам. Но почему и эта декорация тоже б_л_и_з_к_а и тоже з_н_а_ч_и_т_е_л_ь_н_а на сцене? Художник точно подсмотрел наши человеческие, юношеские мечты, сны, сказки, воспоминания, предчувствия, представления о виденном и забытом, и все то

дорогое и тайное, что сознательно или, еще чаще, бессознательно хранится глубоко в душе каждого человека.

А вот и еще новая декорация или, вернее, обстановка сцены: стройные ширмы, кубы ¹³ или пышные складки материй, которыми нередко драпируют сцену вместо обычной реальной обстановки. Такое убранство сцены условно до последней степени, но почему эта условность так з_н_а_к_о_м_а_и_б_л_и_з_к_а нашей душе, так величава и з_н_а_ч_и_т_е_л_ь_н_а на сцене? И зритель опять недоумевает. Он не знает, что не самые складки материи или ширмы, а таящееся в них настроение, неуловимое сочетание линий, комбинация красок и световых бликов вызывают в нас непонятные, неуловимые, непередаваемые, но вместе с тем знакомые и близкие нашей душе переживания. Это те самые красивые и страшные ощущения, которые восхищают и пугают нас во сне, которые чудятся нам в темных углах при страхе, горе и в возвышенные моменты жизни. Все это бессознательно заставляет работать воображение зрителя и помимо его воли принимать участие в творчестве. Таким образом, и условная обстановка может быть убедительна, лишь бы в ней не было ничего, бутафорского.

В жизни все театральное кажется неестественным и лживым, чуждым душе и правде. Но естественная складка материи -- сама правда, ей веришь, она близка нам как в жизни, так и на сцене.

И не только жизнь вещественного, материального мира, но и жизнь звука и мир света не забыты на сцене. Свет и звук играют важную роль в жизни нашего духа: сумерки, тьма или закат заставляют нас чувствовать совсем иначе, чем восход солнца; вечерний звон настраивает нас на лирику, мечту и молитву, а набат наполняет душу тревогой. Но почему на сцене и звук и свет становятся такими близкими душе и значительными? И это случается тогда, когда они проникнуты не простой житейски-обывательской, а художественной правдой. В этих случаях сценический звук и свет нужны и помогают творчеству. Но беда, если они рождаются от театральной лжи, от бутафорского эффекта! Тогда они мгновенно убивают жизнь и взамен создают бутафорское театральное настроение на сцене. Да и вся атмосфера комнаты, вся жизнь дома на сцене, идущая от живого быта, от этических, религиозных начал, от семейных традиций и проч., могут быть проникнуты художественной правдой и тогда способствовать созданию жизни духа или рождаться сценической ложью, условностью театрального ремесла и тогда способствовать созданию лжи.

Словом, не важно -- условна декорация и вся постановка, стилизованы они или реальны; все формы внешней сценической постановки следует приветствовать, раз что они применены с умением и к месту. Жизнь так неисчерпаемо сложна и разнообразна, что никаких приемов и способов сценического творчества не хватит, чтобы исчерпать ее целиком. И реализм, и импрессионизм, и стилизация, и футуризм нужны искусству в отведенных им природой областях. Важно, чтоб декорация и обстановка сцены и сама постановка пьесы были у_б_е_д_и_т_е_л_ь_н_ы, чтоб они создавали атмосферу красивой правды, а не лжи на сцене; важно, чтоб они утверждали веру в правду чувств и помогали главной цели творчества -- с_о_з_д_а_н_и_ю_ж_и_з_н_и_ч_е_л_о_в_е_ч_е_с_к_о_г_о_д_у_х_а. И простая декорация современной комнаты может красноречиво говорить о духовной жизни ее обитателей, но она может также выдвинуть на первый план лишь фотографическую точность быта, во славу внешнего натурализма, который задавит жизнь человеческого духа на сцене. В то же время и театральная условность сукон и ширм может быть проста, естественна, правдива, может служить хорошим фоном для выявления артистом жизни человеческого духа на сцене, но та же условная декорация может быть вычурной, неестественной, кричащей, во славу внешней показной театральности и

в ущерб внутренней жизни человеческого духа. Сценическая атмосфера, сгущенная художественной правдой и оживленная искренней верой в нее, создает неотразимые творческие средства воздействия на толпу зрителей и превосходную атмосферу и почву для самочувствия и творчества артиста.

Артисты входят в комнату, а не выступают на подмостки, как полагается в других театрах; в них нет ничего театрального, эффектного, выученного, актерского. Напротив. Техника их незаметна, она как будто отсутствует (не в этом ли ее совершенство?). Ни особенным образом поставленных голосов, ни сценической речи, ни театрального пафоса, ни актерской поступи, ни безупречной пластики, ни всего того, что делает артистов о с о б е н н ы м и л ю д ь м и, ни того, что делает их на сцене с о в с е м н е л ю д ь м и. Нет напряжения, столь свойственного актерам, нет работы, старания быть страстным, нет потуги родить возвышенное чувство, нет спазмы, судороги тела вместо силы. Не только физические, но и духовные действия артистов обоснованы, логичны и последовательны. Артисты не обливаются театральными слезами, не корчатся от хохота, не хватаются за волосы от ужаса -- сразу, не дав еще договорить того, что вызывает самые слезы, смех и ужас. Артисты естественно доходят до них, пройдя целую гамму последовательных чувств, приводящих в конечном результате к слезам, смеху или ужасу. Другими словами, они переживают самое чувство, а не копируют только его конечные результаты, как в других театрах.

На этот раз в комнату входят люди; актеры отсутствуют. Такие сценические образы не умирают по окончании представления, а живут дальше в наших мыслях. Одни из артистов -- действующих лиц пьесы -- красивы, изящны, благородны или возвышенны, другие, напротив, невзрачны, угловаты, пошлы. Многие из них сценически обаятельны, но только не тем чисто актерским, а настоящим человеческим обаянием, которое мы знаем и которому мы поддаемся и верим в жизни. Но странно, почему в хорошей пьесе и при хорошем исполнении, как бы ничтожны и мелки ни были изображаемые люди, они близки, нужны, интересны и значительны для нас и для нашей жизни? Почему они нередко становятся символами? Почему, смотря "Ревизора", невольно думаешь об истерзанной и несуразной России? Почему, смотря "Вишневый сад" и присутствуя при рубке его деревьев, оплакиваешь отжившую, лишнюю, но красивую дворянскую жизнь? Причина та же. Художественная жизнь человеческого духа, очищенная поэзией, глубоко прочувствованная, густо насыщенная типичной правдой, говорит уже не о личности, а о целом явлении, приобретает значение не частное, а общественное.

Зритель чувствует, что люди на сцене приходят в комнату не потому, что это нужно автору для его фабулы, тенденции или мысли; не потому, что это нужно артисту, чтоб объяснить свою роль, чтоб показывать свои чувства и переживания, не потому, что это нужно самим зрителям для развлечения или забавы. Чувствуешь, что люди приходят в комнату ради важного для изображаемого лица дела, ради какой-нибудь цели, вопроса, выполнения поручения, общения с другими людьми. Непрерывная цепь общения и дел создают духовную и внешнюю жизнь роли.

Ясно не только, как течет день дома, ясны и взаимоотношения людей между собой. Факты и события, создающие судьбы людей, плавно или бурно протекают на сцене, и зритель, точно по инерции, втягивается в самую гущу этой жизни. Борясь или подчиняясь судьбе, люди на сцене действуют, и эти действия лучше всего вскрывают их внутренние страдания, радости, взаимоотношения и всю жизнь человеческого духа на сцене.

Н и ч е г о н е т з а р а з и т е л ь н е е д л я ж и в о г о ч е л о в е ч е с к о г о о р г а н и з м а з р и т е л е й , к а к ж и в о е ч е л о в е ч е с к о е ч у в с т в о с а м о г о а р т и с т а. "Если хочешь, чтоб я плакал -- плачь сам". Стоит зрителю

почувствовать раскрывшуюся душу артиста, заглянуть в нее, познать духовную правду его чувства, физическую правду выявления его, и зритель сразу отдается этой правде чувства и бесконтрольно верит всему, что видит на сцене. Вместо бутафорской красоты и эффектной театральной лжи зритель сразу познает на сцене п_р_а_в_д_у, но не ту маленькую правду, которую создает на сцене пресловутый внешний натурализм, а иную -- в_ы_с_ш_у_ю, д_у_х_о_в_н_у_ю, х_у_д_о_ж_е_с_т_в_е_н_н_у_ю, п_р_а_в_д_у, а_р_т_и_с_т_и_ч_е_с_к_о_г_о, ч_у_в_с_т_в_а, из которого создается на сцене красивая и возвышенная жизнь человеческого духа.

Правда и аромат живой жизни -- очень редкие явления на сцене, они поражают и захватывают куда больше, чем обычная, показная пышность театральности, они сценичнее. Правда и вера взаимно создают и поддерживают друг друга. Если вера в действительность артистического чувства создает правду, то и правда укрепляет веру как самого творящего артиста, так и смотрящего зрителя. И зритель верит в действительность того, что происходит на сцене, начиная с декорации, кончая переживанием артистов. Мало того, смотря на артистов, зритель сам заражается их чувствами и переживаниями, то есть принимает непосредственное участие в жизни сцены своим личным чувством. Создается правда и вера не только духовная, но и физическая. Такая вера распаивает душу зрителя для непосредственного общения с ним самого артиста -- из души в душу. Тогда совершается ч_у_д_о, которое составляет главную мечту, силу, цель нашего искусства. Тогда театральное уходит со сцены, и театр перестает быть обычным театром. Зритель теряется от такого неожиданного превращения; он забывает свою роль требовательного судьи и становится просто человеком. Сбитый с позиции, к которой он веками приучен в театре, зритель незаметно для себя как бы пересаживается со своего обычного театрального кресла, на котором он издавна привык сидеть, забавляться и критиковать в театре, на другое кресло -- н_а_б_л_ю_д_а_т_е_л_я, с которого можно смотреть и вникать глубоко в душу артиста и заражаться его чувствами. Артисты и зрители, каждый по-своему, создают то настроение, на которое лишь намекает поэт в своем произведении. Артисты творят это настроение на сцене, а зрители -- в другой половине здания театра. Только в этой насыщенной атмосфере зала и сцены, как в банках, заряженных электричеством, образуется высокое напряжение чувства, его легкая проводимость и восприимчивость. В такой атмосфере два встречных тока, идущие со сцены и из зрительного зала, дают искру живого общения, которая воспламеняет сразу тысячи сердец одновременно. Только в такой атмосфере и при таком совместном творчестве можно передать со сцены н_е_п_е_р_е_д_а_в_а_е_м_о_е, то есть то б_е_с_с_о_з_н_а_т_е_л_ь_н_о_е, что составляет суть лучших старых и новых произведений, самую важную часть души их авторов. При таком сотрудничестве зрителя можно говорить не только о том, что поддается видимому жесту, протоколу слова, но и о том, что поддается только чувственному излучению.

Таким образом, после поэта, артистов и других участников спектакля зритель, как бы приобщаясь к творчеству, становится одним из коллективных творцов спектакля. В этой роли зритель невольно проникает в атмосферу поэзии и творчества, которая воспитывает вкус, разжигает эстетическое чувство и возрождает к жизни художника, дремлющего в душе каждого человека. Только глупому человеку можно передать все словами, для более умных и чутких существуют неведомые пути общения -- лучи нашей воли. Этими путями общения широко пользуется искусство переживания, и потому создаваемая им жизнь человеческого духа переливается всеми тонами чувства, точно радужный спектр. Палитра артистов таких театров полна, богата и выразительна. Какой бедной и

неполной кажется жизнь на сцене других театров, лишенная бессознательной и наиболее важной сущности жизни нашего духа.

Зритель, вовлеченный в творчество, уже не может спокойно сидеть, откинувшись назад, тем более что и артист уже не забавляет его. На этот раз сам зритель тянется на сцену и там чувствами и мыслями принимает участие в творчестве. А по окончании спектакля он не может отдать себе отчета в своих чувствах. Он уходит из театра молча, без шумных аплодисментов или эффектных оваций. Нельзя аплодировать правде, живым людям, отцу, матери, сестре, другу или врагу. Их можно только любить или ненавидеть. Тихо и бесшумно уходит зритель из театра, точно боясь расплескать то, что до края переполнило душу. Его тянет домой, а не в шумный ресторан с его пестрой толпой. Ему хочется говорить не столько о том, что он видел в театре, сколько о том, что возбудил театр в его душе. Вспоминаются куски своей и чужой жизни, отвлеченные мысли, чувства, расширяется горизонт фантазии, вспоминаются забытые стихи, мелодии, картины и все то, что способно разбудить жизнь его художественного мира. А на следующий день впечатление, точно после настоящего важного жизненного события, не уменьшается, а, напротив, разрастается, расширяется, углубляется, дополняется, и хочется опять идти в театр, чтоб вновь пережить то, что отделило от земли и приблизило к небу. А через год действующие лица пьесы становятся так близки и необходимы зрителю, что он как бы включает их в списки своих знакомых. "Надо навестить Фамусовых" или "Поедемте к Прозоровым" ("Три сестры"),-- говорит зритель о действующих лицах, отправляясь в театр посмотреть полюбившуюся ему пьесу.

Впечатления, рожденные художественной правдой и верой в нее, органически сливаются с нами; они, точно острыми орудиями, глубокими царапинами врезаются в память. Дивишься их глубине и прочности. Время не только не стирает, но, напротив, углубляет их в чувстве, расширяет в представлении, дополняет в содержании и навсегда сливает их с нашей природой. Такие сценические впечатления бережно хранятся в тайниках нашей души наравне с самыми светлыми впечатлениями, добытыми в природе и в жизни нашего духа собственным жизненным опытом ¹⁴.

- - -

Ближайшим сотрудником природы в ее творческой работе является х_у_д_о_ж_е_с_т_в_е_н_н_а_я_п_р_а_в_д_а_и_е_с_т_е_с_т_в_е_н_н_а_я_к_р_а_с_о_т_а. Это не та маленькая внешняя правда, которая приводит к натурализму, и не та искаленная на сцене правда, которую мы знаем в театре, которая перерождается в условную театральную правду, с которой миришься, но которой не веришь душой, как это наблюдается в других направлениях.

Это иная, высшая, художественная, подлинно органическая правда природы, правда самого чувствования, правда ощущения, правда переживания и воплощения. Это та самая "истина страстей", о которой говорит Пушкин. Этой правде верит вся органическая природа человека, сам главный центр ее, наше сокровенное "я". Подлинная органическая правда чувства сразу захватывает и убеждает как духовную, так и физическую природу артиста и самого зрителя. Для того чтоб впечатление вошло глубоко и полно в душу зрителя, необходимо, чтоб он поверил тому, что видит и слышит в театре. Но для этого надо, чтоб сначала сам артист поверял тому, что он создает на сцене. Без веры самого артиста в подлинность своего чувства и переживания нет творчества. Без веры зрителя в действительность переживания артиста нет глубокого и прочного восприятия. Только тогда

воздействие артиста прочно и глубоко, когда оно проникает в главный центр души зрителя.

Сценическая правда третьего направления -- то, чему искренно верит артист. В театре надо в_е_р_и_т_ь. Каждое чувство должно быть или казаться п_о_д_л_и_н_н_ы_м. Рождается ли эта вера по детской доверчивости артиста и зрителя, или благодаря реальному существованию того, во что веришь,-- безразлично. Даже сама ложь должна сделаться правдой в глазах артиста и зрителя, для того чтоб быть искусством. Только в таком виде ложь и искусство совместимы. Пусть стул, декорации, изображаемый артистом образ, его чувства и переживания будут подлинными или поддельными, но пусть и сам артист и все зрители не сомневаются в том, что подделка -- действительность. Пусть существует в искусстве "нас возвышающий обман", но пусть этот обман действительно обманывает и ничем не отличается в наших глазах от правды. Т_а_й_н_а_и_с_к_у_с_с_т_в_а_в_т_о_м_ч_т_о_б_в_ы_м_ы_с_е_л_п_р_е_в_р_а_щ_а_т_ь_в_к_р_а_с_и_в_у_ю_х_у_д_о_ж_е_с_т_в_е_н_н_у_ю_п_р_а_в_д_у. "Над вымыслом слезами обольюсь".

С того момента, как вся природа артиста органически поверит подделке, последняя станет для нее правдой, а, почуяв ее, природа, естественно, начинает жить нормальной, подлинной, органической жизнью. И наоборот, с того момента, как артист или зритель усомнится в действительности того, чем живет артист,-- прекращается правда, переживание, жизнь, само искусство и начинается представление, театральная ложь, подделка, ремесло. Природа и правда, правда и вера -- неразлучны.

Второй сотрудник и верный друг нашей природы -- е_с_т_е_с_т_в_е_н_н_а_я_к_р_а_с_о_т_а. О_н_а -- с_а_м_а_п_р_а_в_д_а. Третье направление не признает ни условной красоты, ни тем более красивости, конечно, за исключением тех случаев, когда они являются характерной чертой быта эпохи, стиля и проч.

Всякая условность -- продукт насилия и лжи, которые не могут быть красивыми. Условность придумывается; она делается, она вырождается из правды. Красоту же нельзя делать, она есть, она уже давно создана природой вокруг нас, в каждом из нас. Кроме того, условность сознательна, тогда как красота не поддается решительно никакому словесному определению, ни модной теории, ни ученой формуле. Это-то и свидетельствует о том, что она выше нашего сознания.

К_р_а_с_о_т_а -- с_в_е_р_х_с_о_з_н_а_т_е_л_ь_н_о_е_ч_у_в_с_т_в_о. Лучшей красоты, чем сама природа, не существует на свете. Надо уметь смотреть и видеть красивое. Надо уметь переносить красоту на сцену из жизни и природы так, чтоб не помять и не изуродовать ее при переноске. "Берите образцы из жизни и природы" -- вот общий смысл заветов нашего учителя М. С. Щепкина ¹⁵.

4. СМЕШАННЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ

Искусство переживания, представления и ремесло во все времена боролись между собой. Стоило усилиться первому, как тотчас, в противовес ему, зарождалось второе из направлений, и оба они в конце концов вырождались в соответствующее ремесло.

Все три указанные направления нашего искусства (переживание, представление и ремесло)¹ существуют в их чистом виде лишь в теории. Действительность не считается ни с какими классификациями и перемешивает актерскую условность с подлинным живым чувством, правду -- с ложью, искусство -- с ремеслом и проч.

Вот почему в искусство переживания ежеминутно вторгаются моменты представления и ремесла, а в ремесло -- моменты истинного переживания или представления. В каждом отдельном спектакле, в каждой отдельной роли, точно в калейдоскопе, проходят все три направления: то артист искренно живет на сцене, то вдруг, соскакивая с верного пути, начинает представлять или просто болтать слова и привычно, по-ремесленному лицедействовать и проч. Все дело в том, сколько в каждом отдельном случае, в каждом отдельном театре, спектакле, постановке, исполнении -- от подлинного творчества и сколько от актерского представления или от простого ремесла. В каждом отдельном случае различные соотношения, сочетания создают всё разные типы театра, всё разные творческие индивидуальности артистов, всё разные физиономии спектакля. Получается бесконечный ряд самых неожиданных и разнообразных комбинаций, смещений направлений искусства, типов театра, артистических коллективов и самостоятельных актерских единиц.

Все эти неисчислимые комбинации увеличиваются в арифметической прогрессии от того условия, что наше театральное искусство, так сказать, _с_о_б_и_р_а_т_е_л_ь_н_о_е, то есть что оно соединяет под кровом театра все искусства: драму, музыку, танцы, живопись, пластические искусства, архитектуру для общего, совместного и одновременного творчества и воздействия на толпу зрителей театра. Но этого мало. Каждое из собираемых искусств (то есть живопись, музыка, танцы и проч.), взятое в отдельности, имеет свои оттенки, стили, направления. В соединении с предыдущими комбинациями нашего актерского и режиссерского искусства они создают новый бесконечный ряд комбинаций театров, коллективов, отдельных индивидуальностей и проч.

И этот новый бесконечный ряд комбинаций, в свою очередь, умножается в геометрической прогрессии, если принять во внимание, что наше искусство не только собирательное, но и _к_о_л_л_е_к_т_и_в_н_о_е, то есть что в его творчестве участвует одновременно не одно лицо, а целая группа артистических индивидуальностей, режиссеров, певцов, музыкантов, танцоров, сотрудников, статистов, хористов, электротехников и проч. Каждый из них приносит свою комбинацию достоинств, недостатков, окрашивает общее творчество своими личными оттенками, отчего в конечном результате вырастают новые комбинации соотношений в каждом отдельном театре, спектакле.

Нет никакой возможности рассмотреть в отдельности каждый театр, каждого актера и его искусство. Пусть воображение поможет представить всю сложность и бесконечность вырастающего перед нами материала для исследования. Отказываясь от такой непосильной для меня работы, я ограничусь несколькими отдельными, наиболее типичными примерами театров, коллективов артистов, иллюстрирующими мою мысль.

Допустим, что в театральном коллективе сильнее всех поэт. Сам он или его заместитель, то есть литературно образованный режиссер, может создать хороший _л_и_т_е_р_а_т_у_р_н_ы_й_ _т_е_а_т_р, в котором в первую очередь будут заботиться об изысканном репертуаре с утонченным, оригинальным толкованием произведения поэта. В таких театрах интересна общая концепция произведения поэта, оригинальный и неожиданный подход к пьесе, ее трактовка проведения основной идеи, передача стиля, характеристика и психология действующих лиц и проч. Вся сценическая работа поэта или литературно образованного режиссера обоснована литературным знанием, интересными комментариями, нередко поэтическим прозрением. В каждой паузе, интонации, жесте актера, в каждом предмете, поставленном на сцене, содержится скрытый смысл. Все это вместе взятое глубоко и полно вскрывает пьесу. Артистам и сотворцам спектакля остается

довериться своим талантливым литературным руководителям, слепо исполнять их волю и в точности передавать чужой замысел.

Результатом такой работы является интересный литературный спектакль, большой и почтенный успех, серьезные рецензии, ученые споры, рефераты, диспуты и проч.

Нельзя отрицать пользы и культурного значения такого театра -- они велики. Но достигает ли он основной цели нашего искусства, то есть создания жизни человеческого духа и ее красивого воплощения? Нет. Это -- вне пределов возможности таких театров, потому что живая жизнь духа роли создается на сцене исключительно живой жизнью духа самого артиста и передается зрителям непосредственно, излучениями из души в душу. Раз что артист встречается лицом к лицу со зрителем, понятно, что только он один и может непосредственно общаться с ним. Важно, чтоб каждый момент жизни роли был пережит и прочувствован не только поэтом или режиссером, но главным образом самим артистом, его подлинными человеческими чувствами ².

Когда в театре сильнее всех р_е_ж_и_с_с_е_р, на первый план выдвигается сценическая постановка, усиленно подчеркивается сценическая фабула пьесы. Изобретательность режиссера, его сценические трюки, интересные планировки, красивые группировки выдвигаются на первый план и становятся самой сильной стороной спектакля. Создается т_е_а_т_р_р_е_ж_и_с_с_е_р_с_к_о_й_п_о_с_т_а_н_о_в_к_и, в которой опять-таки роль артиста низводится до простого сценического аксессуара, предназначенного быть пешкой в руках всемогущего режиссера.

Но могут быть иные комбинации. Допустим, что в театральном коллективе сильнее всех х_у_д_о_ж_н_и_к. Его талант закрывает собой все остальное и выдвигает на первый план живописную сторону постановки, все, что доступно палитре художника. Основная мысль или сущность пьесы будет наиболее ярко передаваться на полотне и в красках декорации, в живописных группах. Сцена превратится в большое полотно художника, а театр -- в выставку художественных декоративных полотен.

В этом празднике для глаза актер является вешалкой для красочных костюмов живописца и живой копией его эскизов. Но в них художник не считается с линиями человеческого тела, а ради стилизации или художественной манеры письма нередко срезает человеческие плечи, удлинняет руки и ноги, вытягивает шеи, носы, пальцы, искривляет в вычурной линии тело. Но, к сожалению, все эти художественные красоты его стиля остаются лишь на бумаге и не переносятся на тело артиста, кости и мясо которого не могут срезаться, перерождаться, сокращаться или удлиняться до необходимых художнику пределов. Все эти причины делают артиста весьма плохим передатчиком замысла и стиля художника-костюмера.

В таких театрах царит художник, он закрывает собой и подчиняет себе всех остальных коллективных сотворцов спектакля, начиная от самого режиссера и до артиста включительно, который поступает в услужение к художнику. В большинстве случаев подход художника к пьесе самый неожиданный. Даже выбор пьесы и составление репертуара зависят часто от тех живописных исканий, которыми занят в данную минуту художник. Ему нет дела ни до творческих эволюций искусства, ни до творческих задач артиста, ни до художественной или общественной миссии театра. Художник ищет во всякой новой работе своих красочных живописных заданий. Ему нужен театр только для того, чтоб выявлять себя самого.

Нередко выбор пьесы в таких театрах художника зависит от его прихоти или простой случайности. Если художник вернулся из Китая или Индии и привез оттуда эскизы, он ищет для своей постановки, все равно -- мистерию или водевиль, но

непременно из жизни этих стран и народов, и в репертуар театра попадает Рабиндранат Тагор или Калидаса³. Если художник провел лето в старинной усадьбе и увлекся тридцатыми или сороковыми и пятидесятыми годами -- ставят Тургенева или инсценируют для сцены "Обрыв" Гончарова. Нередко в угоду художнику доходят до абсурда. Допустим, что он выбирает пьесу из эпохи XVIII века, увлекшись пышностью двора и аристократизмом эпохи. Как назло, в пьесе отводится двору второе место, главная же цель -- прославление демократии. Не беда, художник с помощью режиссера введет шествие, балет, мимодраму, интермедию и в них, против здравого смысла, отведет душу и создаст такую пышность и великолепие двора, которые давят скромную демократию и спутывают все карты и планы поэта. Успех художника растет за счет поэта, за счет спектакля, за счет театра и самого здравого смысла⁴. Но вот художнику захотелось написать декорации для инсценировки Достоевского, или, положим, для мистерии, или для трагедии Софокла. Он не интересуется, есть ли в труппе артисты, которые, подобно Достоевскому, заняты богоисканием, есть ли в труппе артисты, хоть до известной степени знакомые с религиозным экстазом. В результате получается красивый спектакль, в котором нет главного, ради чего написана пьеса, то есть в ней не хватает бога.

В другой раз художник захочет пошалить красками и подведет их гамму так, что какое-нибудь одно пятно получает необычайную силу и доминирующее значение. Хорошо еще, если это пятно падет на главное лицо пьесы. Это поможет сосредоточить на нем все внимание. Но ведь художник не всегда считается с намерениями литератора, и тогда бывает очень плохо. Я знаю такой [случай]. В одной из постановок известный художник с необыкновенной силой и умением выделил ярко-желтое платье одного из самых незначительных действующих лиц пьесы. Это пятно было так ярко, что нельзя было ничего видеть на сцене, кроме него. Естественно, что главные лица пьесы отошли на задний план. Художник имел огромный успех и получил много комплиментов, но пьеса и ее главный исполнитель стали жертвой художественной шалости, прихоти живописца.

Но вот художник театра, увлекшись импрессионизмом или кубизмом, захотел провести на сцену в первой попавшейся, ближайшей очередной постановке, будь то Островский, Гоголь или Чехов, свою новую манеру письма. Белая бумага эскиза или загрунтованный театральный холст терпят все. Но может ли артист поспеть в своем искусстве за капризами художника? Не поспевая за живописью в поисках и выработке новой формы, которая бы соответствовала приемам письма декораций, артист внешне подделывается под художника внешними ремесленными путями или же в стилизованные и футуристические декорации вносит обычные реальные приемы, и тогда он мешает художнику, а художник -- ему.

Нередко художник не сговаривается с артистами и режиссером; он работает отдельно от них, в другом городе и высылает по почте эскизы и даже гримы для артистов. Сжившись со своим образом, артист получает совсем неподходящий для него эскиз грима и должен произвести в себе ломку, чтоб хоть как-нибудь сочетать несочетаемые два образа -- его и художника⁵.

Чем талантливее художник, тем опаснее его ошибки, тем больше он довлеет над артистом; и театром, тем больше он ослепляет и сбивает с толку зрителей, изменяет подход к пьесе, творческую точку отправления при постановке пьесы и тем сильнее производимое им насилие над театром и артистами.

Во всех таких театрах литератора, режиссера, художника роль актера становится лишь служебной, третьестепенной, не идет дальше копирования, подделки под чужое творчество и сводится к простому актерскому ремеслу. При таком насилии над артистом не может быть речи о подлинном переживании. В самом деле, не может быть такого всеобъемлющего таланта и совершенной актерской техники,

чтоб быть в состоянии подлинно пережить и почувствовать все самые разнообразные толкования литератора, замыслы и принципы режиссера, причуды фантазии, стиля и манеры письма художника и проч. Никто не станет требовать от Л. Толстого, чтоб он умел писать одновременно так, как Маяковский, Достоевский, Метерлинк и Эдгар По. Никто не требует от Репина, чтоб он одновременно мог писать картины приемами Рафаэля, Матисса, Гогена и Натальи Гончаровой ⁶. Никто не ждет от Рахманинова, чтоб он писал симфония так же, как их писали Скрябин, Моцарт, Штраус ⁷ или Стравинский. Почему же требуют от одного и того же артиста, чтоб он играл то по заветам Щепкина, то по указке Мейерхольда, Таирова или провинциального режиссера Макарова-Землянского.

Не может же один человек чувствовать и владеть замыслами всех художников, литераторов и режиссеров, нередко идущих не от интуиции и чувства, а лишь от сухой, рассудочной теории, которую можно постигнуть умом, но нельзя пережить чувством. Можно запомнить и внешне выполнить указания, касающиеся планировки, внешнего воспроизведения того или другого чужого замысла, не участвуя в нем душой. Такая роль посредника, передатчика между творцом и истолкователем спектакля и зрителями возможна и доступна актеру. Но когда речь идет о передаче подлинного человеческого чувства, часто не поддающегося сознанию, самой души произведения или роли, тогда нужны не ум и техника артиста, а его живое, непосредственное чувство. Для этого необходимо подлинное переживание самого артиста, необходимо найти в себе самом живые чувства человека, аналогичные, родственные с теми же чувствами поэта или режиссера.

В этой области сверхсознательного чувства нельзя быть деспотом и залезать в чужую душу со своими личными требованиями, причудами и выдумками. Каждый артист, как бы он ни был талантлив, не может почувствовать, пережить и оживить все, что придет в голову и в ум литератору, режиссеру или художнику. Необходимо, чтоб они, предъявляя свои требования к артистам, считались с данными, духовными и физическими возможностями каждого из них и заботились о том, чтоб требования не превышали возможности.

В подавляющем большинстве случаев ставящие спектакль заботятся лишь о себе самих, о том, чтоб показать себя, не считаясь ни с запасом живых аффективных воспоминаний артистов, ни с объемом их воображения, творческих сил и возможностей. Далекие от творческой психологии артистов, режиссеры и художники руководствуются лишь своими планами, идеями и замыслами постановки. Мудрено ли, что большая часть их заданий постигается лишь умом, а не творческим чувством артиста и передается им сухо, не пережито, технически, по-актерски ремесленно. Артист невольно урезывает план режиссера и часто ограничивается красивым, холодным докладом или внешней копией чужих замыслов. При этом на пустые, не пережитые места роли садятся штампы, которые создают ремесло.

Талантливый артист не мирится с ролью простого докладчика или пешки в руках режиссера, поэтому театры, основанные на деспотизме одного из коллективных творцов спектакля, обречены на то, чтоб обходиться средними дарованиями артистов-полуремесленников.

Лишь случайно, при совпадении замыслов режиссера с таковыми же данными артистов, создается слияние режиссера-деспота с поработленным им артистом.

Нельзя не признать за такими театрами литератора, режиссера или художника многих их достоинств: интеллигентность, культурность, хороший художественный или литературный вкус, знания, большую изобретательность и проч.

Но в смысле чисто актерского искусства они не идут дальше полуремесла, полупереживания, представления штампов или штампованного представления. Каждое из таких определений найдет себе место в таких театрах, насилующих

чувство, тело и творческую душу артиста. И лишь отдельные случайные вспышки истинного вдохновения артистов создают минуты истинного творчества и подлинного искусства.

Несмотря на все минусы таких театров, задавленных деспотизмом режиссера, литератора или художника, их следует признать культурными, полезными учреждениями. Они несут знание, развивают литературный вкус, заставляют мысленно говорить о возвышенном, но они бессильны передать то самое важное, сверхсознательное, что больше всего ценится в нашем искусстве, что составляет девять десятых жизни человеческого духа, что передается на сцене исключительно через излучения творческого чувства самого артиста, через его личный успех у толпы зрителей.

Когда в театре силен один из главных актеров -- он давит все остальное, и создается т_е_а_т_р_г_а_с_т_р_о_л_е_р_а_т_е_а_т_р_о_д_н_о_й_а_к_т_е_р_с_к_о_й_и_н_д_и_в_и_д_у_а_л_ь_н_о_с_т_и⁸.

Если в театре сильна вся труппа -- центр тяжести переходит к ней, и создается т_е_а_т_р_а_н_с_а_м_б_л_я⁹.

ВОСПОМИНАНИЯ О С. И. МАМОНТОВЕ

Я душевно грущу о том, что болезнь лишила меня возможности поклониться праху дорогого и незабвенного Саввы Ивановича и присутствовать при последнем земном обряде прощания с ним. Еще больше я сожалею о том, что узнал грустную весть о его кончине тогда, когда его прах был уже предан земле. Сегодня снова болезнь лишает меня возможности присутствовать при гражданских поминках покойного. Чтоб хоть издали принять участие в печальном торжестве, шлю несколько листков, которые прошу прочесть¹. Ни болезнь, ни умение не дают возможности написать воспоминания, достойные памяти покойного. Трудно охватить и оценить его многогранный талант, сложную природу, красивую жизнь, многостороннюю деятельность. Расскажу "не мудрствуя", чему я был свидетель, и если воспоминания не будут соответствовать сегодняшнему грустному настроению, вина в том самого жизнерадостного Саввы Ивановича.

Я помню его почти с тех пор, как сам себя помню. Первое знакомство с ним особенно памятно мне. Впервые я увидел его на сцене любительского спектакля в нашем доме. Увидел -- и бежал в детскую, так сильно Савва Иванович напугал меня тогда своим громким басом и энергичным размахиванием большим хлыстом. Потом я помню его в подмосковной деревне отца². Он носил тогда длинный плащ с серебряными аграфами, вывезенный из Италии. Большая широкополая шляпа и довольно длинные волосы придавали ему артистический вид, и тогда, еще под впечатлением первого знакомства, я следил за ним лишь издали, на почтительном расстоянии.

Савва Иванович был в нашей семье общепризнанным авторитетом в вопросах искусства. Принесут ли картину, появится ли доморощенный художник, музыкант, певец, актер или просто красивый человек, достойный кисти живописца или резца скульптора, -- и каждый скажет: "Надо непременно показать его Савве Ивановичу!" Помню, принесли вновь покрашенный шкаф с моими игрушками; небесный колер и искусство маляра так восхитили меня, что я с гордостью воскликнул: "Нет, это, это непременно, непременно надо показать Савве Ивановичу!" Еще пример: к нам приехали гостить две воспитанницы отца -- очень красивые девушки; одна брюнетка, другая блондинка. Как же не показать их Савве Ивановичу. И вот, скрывая от красавиц истинный смысл затеи, вся наша компания поехала встречать

почти единственный в то время поезд, который приходил из Москвы. С ним ежедневно возвращался к себе в имение Савва Иванович. Задержали поезд, показали красавиц, рассказали всю их родословную и после с гордостью прибавляли, говоря о них: "Сам Савва Иванович остался в восторге".

Вокруг Саввы Ивановича группировался кружок "передвижников", тогдашних новаторов в живописи. Большой кабинет в московском доме Мамонтовых с знаменитой в то время статуей "Христа" Антокольского, с "Ковром-самолетом" Васнецова, с художественной обстановкой и следами артистического беспорядка и легкой богемы был центром сборища и всевозможных затей, душой которых всегда был живой, веселый, кипучий, увлекающийся и талантливый Савва Иванович. Раз в неделю, по известным дням, в кабинете появлялся длинный стол с зеленым сукном, приготовленный точно для заседания. Вокруг стола рассаживались чтецы, художники, артисты, любители, и происходило чтение "Ревизора", "Леса", "Женитьбы", "Короля Лира", в которых Савва Иванович читал обыкновенно главные роли. В другие дни в знаменитом кабинете царили мрак и тишина, нарушаемая отдельными репликами. Блики световых пятен освещали полотна художников, гипсы скульпторов и самую модель. Савва Иванович лепил, а его приятели-художники писали. Иногда знаменитый кабинет переполнялся звуками. Это значило, что Савва Иванович отыскал какого-нибудь певца или певицу и по целым вечерам пел с ними дуэты и трио, уча их петь или играть, восторгаясь и радуясь открывшимся талантам. По всему дому лились звуки молодых голосов, сливаясь со старым, немного дребезжащим басом. Впоследствии, когда дети Саввы Ивановича стали подрастать, он устраивал для них в знаменитом кабинете спектакли³. Выбирали красивую сказку, или же сам Савва Иванович брался за перо и писал пьесу "ad hoc" {к случаю (*лат.*)}. С течением времени, по мере того как дети росли, -- репертуар становился серьезнее и дошел до трагедии. Обыкновенно спектакли происходили во время рождественских праздников. Тогда на целую неделю или на две весь дом превращался в театральные мастерские и швальни. В одной из комнат расстилалось полотно для Василия Дмитриевича Поленова⁴, и он со своим молоденьким помощником К. А. Коровиным⁵ готовил декорацию своего акта. В другой комнате Илья Ефимович Репин⁶ со своим помощником, хотя бы, например, Серовым⁷, писал другой акт. В третьей комнате работал Виктор Михайлович Васнецов⁸, суеился Врубель⁹. В другой половине дома кроили, шили, примеряли костюмы. Где-то по углам репетировали, в кабинете стучали топоры: строили сцену, а в большой столовой с утра до вечера не сходил со стола самовар и угощения для всех участников спектакля. Здесь было наибольшее оживление. Молодежь, которая всем мешала и которую отовсюду гоняли, толкалась вокруг чайного стола в ожидании ролей. В комнате стоял гул от звонких молодых голосов. И среди всей этой юной компании, перекидываясь забавными шутками, сидел Савва Иванович и писал первый акт той пьесы, постановку которой спешно готовили наверху.

"Дядя Савва, напиши мне такую роль, чтобы всех девчонок за волосы таскать по сцене", -- помню, приставал к С. И. один из его шустрых племянников. Савва Иванович тут же писал шуточную сцену, в которой кто-то из старших давал шалуну подзатыльник. Сцена читалась, тут же со всеми реальными подробностями репетировалась, имела огромный успех и в конце концов вычеркивалась к искренней радости проученного шалуна. День спектакля был содомом. Все опаздывало, роли не успевали выучить; Савва Иванович сам ставил декорации, освещал их, дописывал пьесу, режиссировал, играл, гримировал; при этом шутил, веселился, восхищался, сердился. Конечно, наскоро слепленный спектакль, всегда, впрочем, интересный по замыслу и частично по выполнению, не мог обходиться без курьезов и инцидентов. Так, например, ставился апофеоз, изображавший богов

Олимпа. Из столов нагромодили два этажа; наскоро рассаживались боги и богини; все мальчики с седыми бородами, которые их еще больше молодили, ждали Зевса, который задерживал антракт и срывал успех. Зевса изображало очень почтенное лицо среди художественного мира ¹⁰. Савва Иванович сам побежал за ним и провел его через публику, закутав пледом. Зевс торопливо лез на второй этаж. Савва Иванович его подталкивал; еще один толчок -- и Зевс наверху, а плащ остался внизу, он зацепился за первый этаж, и Зевс сидел на троне в костюме Адама, точно в бане на полке; гомерический смех богов, конфуз и смущение богинь, но Савва Иванович не сразу отдал плащ провинившемуся Зевсу, он потомил его и даже попугал.

"А ну-ка, дайте занавес", -- крикнул он за кулисы. Паника, а Савва Иванович залился своим типичным смехом с катарральным хрипом, заканчивавшимся бесконечным кашлем ¹¹.

Таким был Савва Иванович у себя дома; но ему приходилось быть совсем иным на людях в качестве директора, тогда еще Ярославской, а не Архангельской ж. д. После второго звонка, окруженный инженерами, разными чинами службы, точно император, окруженный свитой, Савва Иванович шел по перрону; властный, строгий, он выслушивал доклады, не смотря на говорившего, принимал прошения, читал их, передавал кому-то и шел дальше твердой походкой, как всегда красивый, значительный, но совсем другой, чем у себя дома в кругу артистов. Раскланиваясь направо и налево, то снисходительно, то строго, он искал кого-то глазами по окнам вагонов, а встретив, кого искал, он говорил ему деловым тоном:

"Садитесь ко мне, у меня есть дело".

Обыкновенно до отхода поезда Савва Иванович стоял у окна все с тем же официальным лицом, отдавая последние распоряжения, дослушивая забытые доклады. Прощальные поклоны, подобострастные приветствия в ответ -- и поезд трогался. Савва Иванович быстро затворял дверь купе, снимал свою шляпу и пальто и сразу преображался.

"Я очень рад тебя видеть, -- говорил он с нежностью, глядя пристально на вагонного гостя своими молодыми лучезарными глазами. -- Я наврал, ты понял, конечно. Никакого дела у меня нет, но я знаю, что тебе надо поговорить со мной. Мы любим одно... и это самое важное в жизни, а это..." -- и он махнул в сторону окна с каким-то отчаянием, точно конфузясь за ту роль, которую ему приходится играть там, на перроне вокзала среди чинов службы.

"Ты каждый день треплешься в Рогожскую ¹², а я..." -- и опять тот же молчаливый жест в сторону окна. Потом, точно чтобы отогреть душу, Савва Иванович начинал развивать мысль о том, что религия падает и искусство должно занять ее место. Стоит жить только для красоты... ¹³. После этого он открывал деловой, такой пухлый и страшный портфель, который только что почтительно был внесен в вагон курьером. Савва Иванович показывал самые сокровенные тайны, которые скрыты были среди деловых бумаг. Зачем он возил их с собой в портфеле? в правление?!

"Вот, смотри, сегодня Врубель сидел и мазал, а я подобрал. Чорт его знает, что это, а хорошо. А вот новая опера, -- и Савва Иванович вынимал несколько листов нот, вырванных из клавира. -- Я перевожу. Вот слушай". -- И он вполголоса пел какую-то арию, предварительно захлопнув дверь, чтобы не услышал обер-кондуктор.

"А вот письмо Серова из Архангельска или с Мурманска" ¹⁴.

И Савва Иванович уходил в новую область своего увлечения и начинал мечтать об оживлении Севера, о его красотах и богатствах, об его значении или о том, как на Московском вокзале будут висеть картины Серова и Коровина, которые изобразят предельный пункт дороги на Архангельск, тогда еще только строившейся.

"Надо приучать глаз народа к красивому, на вокзалах, в храмах, на улицах".

Всем, что делал Савва Иванович, тайно руководило искусство. И в Мурмане, и в Архангельске, и в оживлении Севера было много жажды красивого; и в его философии и религии сквозило искусство, и в важном, таком страшном толстом портфеле пряталось искусство. Не удивительно поэтому, что он становился львом, когда ему приходилось защищать искусство от грубого насилия профана. Таким я его видел в Нижнем-Новгороде, во время Всероссийской выставки. Чиновники обидели и не смогли оценить Врубеля¹⁵. И Савва Иванович заступился... и как... Чтоб окончательно добить врагов, он решил выстроить на свой собственный счет большой павильон и показать всему миру настоящий русский талант. И он показал и заставил оценить его. Я видел Савву Ивановича в день генерального сражения с комиссарами выставки, в день принятого решения о постройке павильона Врубеля. К вечеру боевой пыл остыл, и Савва Иванович был особенно оживлен и счастлив принятым решением. Мы проговорили с ним всю ночь. Живописный, с блестящими глазами, горячей речью, образной мимикой и движениями, в ночной рубашке с расстегнутым воротом, освещенный догорающей свечой, он просился на полотно художника. Полулежа на кровати, он говорил о красоте и искусстве. Потом он говорил с экстазом о своей новой любви, уже свившей прочное гнездо в сердце Саввы Ивановича, о Федоре Шаляпине¹⁶.

"Не выгонишь его со сцены, -- умилялся он. -- Сегодня, например, собрал мальчишек и репетировал с ними марш детей из "Кармен". И ведь никто его не просил; сам, собственной охотой".

Шаляпин был, конечно, самым большим увлечением Саввы Ивановича, который сгруппировал вокруг любимца интересных людей. Он с восхищением рассказывал мне во время одной из вагонных поездок о том, как Федор -- так звал он Шаляпина -- "жрет" знания и всякие сведения, которые ему приносят для его ролей и искусства. При этом, по своей актерской привычке, он показал, как Федор Иванович жрет знания, сделав из обеих рук и пальцев подобие челюсти, которая жует пищу.

Савва Иванович был трогателен и мил не только в своих увлечениях, но и в разочарованиях. Так, например, одно время он увлекался Мазини¹⁷ и мечтал видеть его в "Лоэнгрине". Специально для него была поставлена эта опера, но Мазини изменил и ушел в другую антрепризу. Этот поступок любимца кровно обидел Савву Ивановича, -- было жаль его, когда он говорил об измене. Но Савва Иванович умел мстить, хотя и не всегда удачно. Он решил выписать, назло Мазини, самого настоящего немецкого Лоэнгринга, "с пивом, понимаешь, прямо из самой Лоэнгринии", как выражался Савва Иванович, мечта гром и молнии в сторону обидчика. Наконец немец из Лоэнгринии приехал. Фамилия его никому не была знакома. Шенгоф, Шенгофер, что-то вроде этого¹⁸.

"Жаль только, что он не в голосе, -- говорил Савва Иванович перед началом спектакля. -- На репетиции он пел вполголоса, но все-таки видно, что это... такой... настоящий вагнеровский певец".

Наконец дебютант выехал на лебедях. Маленький, пухленький немец, но с огромным апломбом, казалось, что он сейчас запоет "Deutschland, Deutschland über alles" {"Германия, Германия превыше всего" (нем.) -- начальные слова гимна кайзеровской Германии. -- *Ред.*} -- так он был уверен в своей нации и горд. Запел. Публика переглянулась. Действительно, пивной тенор, голос -- из бочки, звук не вибрировал, не летел в зал, а падал тут же -- у самых ног певца.

Недоумение: все переглянулись -- выжидали.

Во втором акте, после одного из восклицаний: "Э-э-э... лъза!", с столь трудной для пения немецкой буквой "Э", обыкновенно добываемой вагнеровскими певцами откуда-то из недр живота, кто-то в публике откликнулся таким же пустым, пивным,

немецким звуком. Смех. После следующего такого же восклицания, которых, точно назло, так много в партии Лоэнгрина, злая шутка повторилась не только зачинщиком, но и несколькими другими голосами. При следующих восклицаниях количество участвующих в отклике все увеличивалось и к последнему акту уже дошло до воя всей толпы. Наступил финал. Лоэнгрину подали лебедей; их неоднократно тянули, чтобы сдвинуть с места, но они застревали; при этом певец чуть не падал от толчков, теряя равновесие. Эти подпрыгивания Лоэнгрина во время пения красивого прощания выходили у него очень смешными. Жестоко было смеяться, но удержаться от смеха было невозможно. Финальная ария кончилась, а лебеди все еще брыкались на месте. Нисколько не смущенный, с презрением поглядывая на гоготающую толпу, Лоэнгрин ушел пешком по воде за кулисы, презирая варваров и еще больше убеждаясь, что "Deutschland, Deutschland über alles". Апломб и наглый взгляд возмутили зрителей, и хохот перешел в свист. Страдая за Савву Ивановича, я поспешил за кулисы, чтобы его утешить, и что же: я застаю Савву Ивановича в кабинете, где он лежал на диване, покатываясь со смеху.

"Вот потешил немец!" -- стонал С. И. среди смеха. Успокоившись, он стал вспоминать с восторгом о том, как пел Лоэнгрин божественный Мазини.

В момент полного расцвета своей общественной и государственной деятельности, значение которой оценили только во время теперешней войны, Савва Иванович, не по своей вине, попал на скамью подсудимых ¹⁹. Я был у него, когда он сидел под домашним арестом. Он с удвоенным рвением занимался скульптурой, пользуясь как моделью всеми частными приставами, которые охраняли его.

"Вот смотри, Костя, это вся московская полиция", -- говорил он, показывая на целый ряд бюстов, точно выстроенных на параде. Тут были частные пристава и их помощники всех частей Москвы.

"Это все мои друзья, -- добавлял он. -- Знаешь, они очень сердечные люди, гораздо добрее, чем те, наверху, в Петербурге. Смотри, вот этот, например, -- и он назвал имя, отчество и фамилию одного из своих друзей, -- он прежде всего отрапортовался мне по-военному и извинился за то, что принужден исполнять такую гнусную обязанность. А ночью я слышал, как он заглашал в подушке рыдания, и я подошел к нему, и мы проговорили по душе почти всю ночь и расстались друзьями".

Суд над Саввой Ивановичем был его бенефисом, как рассказывал один из артистов очевидцев. Когда его оправдали -- зал дрогнул от рукоплесканий. Не могли остановить оваций и толпы, которая бросилась со слезами обнимать своего любимца.

Я думал, что после всего случившегося Савва Иванович целиком отдастся искусству. Но я ошибся. Внутренняя рана и обида не давали ему покоя. Из самолюбия или по чувству правоты он хотел во что бы то ни стало вернуть прошлое, если не для себя, то для детей. Материального довольства он не вернул, но любовь и уважение к себе он удесятирил. Живи и скончайся он не в России, а в другой стране, ему поставили бы несколько памятников: на Мурмане, в Архангельске, на Донецкой ж. д. и на Театральной площади. Но мы в России, и потому на его похоронах были только близкие. Мы еще не доросли до того, чтобы уметь ценить и понимать крупные таланты и больших людей, как Савва Иванович. Он был одним из них, и он еще не понят и не оценен в полной мере. Он был прекрасным образцом чисто русской творческой натуры, которых у нас так мало и которых так больно терять именно теперь, когда предстоит вновь творить все разрушенное. Мир праху его и низкий поклон за все то добро и за ту пользу, которую он принес мне как человеку и артисту.

[ВОСПОМИНАНИЯ ОБ А. А. СТАХОВИЧЕ]

У покойного друга было в жизни три любви: семья, театр и лошади. В области коннозаводства и спорта я не судья. Семейная жизнь -- тайна. Она не подлежит огласке. Однако не будет нескромно с моей стороны припомнить, что покойный был прекрасным мужем и отцом. Но в семейной жизни судьба была к нему жестока. Болезнь сына, болезнь жены, разлука с ними, жизнь в вагоне между Bergplage, Давосом, Римом и Москвой¹, смерть младшей дочери, смерть жены, наконец, внушки.

В семейных радостях ему также не везло. Сын женился в Швейцарии, а бедный Алексей Александрович умер, не увидав молодых. Недавно родилась внучка, чтоб тотчас умереть, быть может, от холода и нужды,-- на Кавказе.

Покойный был мудр в своей семейной жизни.

Нужна была мудрость, чтоб продлить жизнь смертельно больной жены, чтоб, живя в Риме, заставить сына блестяще кончить Московский университет и быть оставленным при нем.

Когда старшая дочь, увлеченная идеями Толстого, бежала к Льву Николаевичу, конечно, предварительно переодевшись в хорошенькое крестьянское платье,-- Алексей Александрович сказал: "Смотрите, чтоб Дражка не убежала к Горькому"². А Дражке было тогда лет пять.

Второй любовью покойного издавна стал театр. Это была родовая наследственная любовь³.

Еще до моего знакомства с Алексеем Александровичем я слышал, что он певец, ученик Котоньи, что он пел с самим Тамберликом⁴. Это оказалось правдой только отчасти. Увлечение Котоньи довело его до того, что он, блестящий офицер Конной гвардии, по собственному шутливому признанию Алексея Александровича, добровольно сделался чуть не камердинером своего кумира. И с Тамберликом Стахович пел дуэт, но не так удачно, как рассказывала молва. Он прекрасно пародировал свое выступление в концерте с Тамберликом, изображая, как у блестящего конногвардейца дрожала правая нога и голос, как он фальшивил и как старик Тамберлик покрывал его своими могучими верхними нотами, как сконфуженный дебютант слишком усердно раскланивался, но не по причине успеха, а благодаря конфузу.

Я познакомился с Алексеем Александровичем за кулисами Охотничьего клуба. Мы играли "Акосту" для благотворительного спектакля Стрекаловой⁵. Присутствовали великий князь Сергей Александрович, великая княгиня Елизавета Федоровна, которые тогда только что переехали в Москву.

В антракте великие князья приходили к нам за кулисы, чтоб благодарить и знакомиться с артистами. Среди свиты выделялся красавец адъютант Стахович. Его изящество, обаяние, любезность, веселость, такт сразу привлекали к нему общее внимание. Великие князья, как полагалось, оставались не долго, но адъютант их не уходил еще долго. Он смешил, острил, он нас хвалил. А это очень нужно робким, неуверенным в себе любителям, какими мы были тогда. А Алексей Александрович умел восторгаться, хвалить, ободрять.

При следующих посещениях наших любительских спектаклей великими князьями красавец адъютант бывал всегда с ними даже и не будучи дежурным. Он приходил к нам за кулисы и все ближе знакомился с любителями.

Следующие встречи со Стаховичем происходили на приемах у великого князя.

В ожидании своей очереди мы любовались изяществом красавца адъютанта, его французским языком, умением принять, обласкать, помочь, ободрить или наотрез отказать назойливым просителям.

"Я всю жизнь был на народе, всю жизнь играл роли. Придворный -- тот же актер", -- говаривал Алексей Александрович, вспоминая о прошлом.

Следующие встречи произошли на репетициях великосветского спектакля ⁶.

Стахович пел баритонную партию в "Песни торжествующей любви". Причем старик Гельцер мимировал, Альтани дирижировал, а весь оркестр Большого театра аккомпанировал ⁷.

Позже, уже будучи артистом, Алексей Александрович увидал у меня свою фотографию в костюме, снятую после того спектакля, -- и покраснел.

Через некоторое время фотография исчезла.

Дальнейшие встречи со Стаховичем происходили уже в Художественном театре. Алексей Александрович раньше всех приходил на репетицию и позже всех уходил с нее.

Первое время его робкие замечания слушались только из любезности.

Воспитанный на парижских театрах, он не понимал еще наших мук и исканий, не чувствовал еще Чехова, Горького, Ибсена, Гауптмана. Он в то время становился нужным театру в другой области.

Происходила ли ссора, -- он смягчал и ликвидировал конфликт. Грозил ли Трепов или архиерей закрытием театра или запрещением ⁸, Алексей Александрович летел по начальству, чтоб отстранять грозивший удар.

Впадал ли в уныние артист, Алексей Александрович запирался с ним в его уборной и ободрял его.

Наступала премьера спектакля, и Алексей Александрович бегал в антрактах по уборным артистов и раздувал ничтожный успех в большое событие, что придавало энергию для следующего акта.

Алексей Александрович умел поговорить с критиком и задобрить его для предстоящей рецензии о спектакле театра.

Когда нужно было исправить манеры, произношение иностранных фраз -- обращались к Стаховичу.

В официальные дни Алексей Александрович становился церемониймейстером театра.

Когда кто-нибудь из молодежи нуждался, Алексей Александрович приходил на помощь и делал это незаметно, весело, шутя.

Когда кто-нибудь заболел, Стахович первый навещал больного артиста. Были случаи, когда все разъезжались на отдых, оставляя больного на Стаховича. Тогда блестящий полковник превращался в сиделку и ждал в московской пыли выздоровления больного.

Впоследствии я на себе испытал его ласку и нежную, трогательную заботу. Месяц, проведенный в Риме в его семье, после перенесенного тифа, остается светлым, незабываемым воспоминанием в моей жизни ⁹.

Алексей Александрович был бескорыстным другом театра.

Постепенно эта роль расширялась и перешла в область искусства.

Началось с того, что он стал образцом хороших манер и умения держаться, то есть сценического *maintien* ¹⁰.

Его копировали. То и дело приходилось слышать на репетициях и за кулисами: "А как бы это сделал Стахович?", или "Мне хочется схватить такую-то манеру Стаховича", или "Надо спросить у Стаховича".

А режиссеры говорили актерам:

"Попросите Стаховича показать вам эту сцену" ¹¹.

Скоро внешняя сторона постановок стала подвергаться его негласному контролю. С ним советовались о костюме и гриме, об обстановках комнат, усадеб и светских гостиных. И Стахович возил к своим друзьям и знакомым режиссеров и

художников за материалом для постановки. Он стал негласным участником в постановках.

Но не только в светских гостиных и пьесах оказался полезным Стахович. Он хорошо ориентировался и в деревне и в крестьянской избе при постановке "Власти тьмы".

Мы поехали за материалом в его имение -- Пальну ¹². Там нас приняли по-царски. Многие думают, что Художественный театр устраивал свои экспедиции ради мертвого бытового постановочного материала, но мы гораздо больше интересовались живым человеческим материалом, жизнью человеческого духа той среды, которую мы изображали. Ради этого мы ездили в деревню при постановке "Власти тьмы". Ради этого ходили в ночлежки Хитрова рынка при постановке "Дна".

И при искании этого живого материала Стахович оказался чрезвычайно полезным. Он умел вызывать споры, ставить такие темы, которые заставляли вскрывать ужас "власти тьмы" или минуты просветления.

Негласное участие Стаховича в постановках театра все больше и больше расширялось. Это участие доходило даже до мелочей и курьезов. При этом мне вспоминается такой случай.

Среди еще не убранной после спектакля декорации стоит на сцене фонограф, и группа людей, отчаянно лая по-собачьему, то подходит к рупору, то отходит. Среди участников этого оригинального хора был Савва Иванович Мамонтов (попавший случайно), какой-то инженер (специально приглашенный как специалист) и адъютант великого князя полковник Стахович, тоже специально приглашенный. Он был в парадном мундире, в полковничьих эполетах, так как вырвался с бала, чтоб полаять шавкой, а после лететь назад на службу.

При постановке "Горя от ума" Алексей Александрович показал себя сведущим не только во внешней бытовой стороне, но и со стороны чисто литературной.

С этих пор с ним начинают часто совещаться по вопросам репертуара и толкования пьес.

К этому времени разразилась декабрьская революция 1905 года, а в январе 1906 года мы уехали за границу ¹³. Часть гастролей Стахович провел с нами, в роли друга, советчика, заступника и помощника в сношении с властями.

Вернувшись из-за границы, театр оказался почти банкротом, так как все блестящие сборы, собранные там, были съедены феноменальными расходами. И тут на помощь приходит милый друг театра -- Стахович.

Он достает денег среди членов своей семьи, у родственников и знакомых, которых приглашает стать пайщиками дела.

С этих пор Стахович занимает официальное положение в совете и правлении театра в качестве представителя вкладчиков.

Он помог упорядочить материальную сторону дела.

После войны Стахович переменял мундир генерала на штатское платье и уже тайно задумал сделаться актером ¹⁴. Однако не так-то легко было привести в исполнение это намерение. Предрассудки, связанные с театром и карьерой актера, еще сильны. Стаховичу пришлось бороться. Но в конце концов он перешагнул рубикон.

Он не только не желал скрываться под псевдонимом, но, напротив, гордился тем, что его имя будет печататься на афишах. И знаете, кто больше всех ему завидовал? Папа. Его старик отец, который до конца своей жизни не переставал мечтать пойти по стопам сына. А кто его поддерживал? Его братья и сестры.

Стахович решил выступить в роли князя Абрезкова в "Живом трупе". На дебюте удивил всех нас своим самообладанием и выдержкой. Мы трусили за него куда больше, чем он сам.

"Что же удивительного,-- говорил нам Алексей Александрович.-- Я уже давно актер, только на других подмостках! Кроме того, разве я зря сидел на репетициях больше десяти лет".

Странно. С того момента как Стахович стал актером, его отношение к режиссерам и директорам театра изменилось. Не теряя своего достоинства, он вел себя как подчиненный.

Старый генерал, привыкший командовать, умел и повиноваться, как начинающий дебютант.

В смысле аккуратности, точности, исполнительности, трудоспособности Стахович служил примером. Он имел большие задатки для того, чтоб быть прекрасным артистом. Как жаль, что он раньше не отдался нашему делу; из него бы успел выработаться превосходный артист комедии.

Многие роли он играл прекрасно. Лучшими считались граф Любин в "Провинциалке" и дядя Мика во Второй студии ¹⁵. Он стал и в жизни дядей Микой среди зеленого кольца молодежи Второй студии. Много любви, сердца, увлечения, надежды, бодрости и дружеских отеческих забот он принес молодежи.

Чем больше рос и утончался в нем художник и эстет, тем труднее было ему перенести прозу и тяжесть наступившего крохоборства.

Очутившись после дворца в своей собственной кухне, вдали от детей, лишенный всего имущества, потерявший здоровье, почувствовавший старость, усумнившись в своих силах для дальнейшей работы, он боялся стать в тягость другим, впал в тяжелую меланхолию и мечтал о смерти, как об единственном выходе.

Он жил как артист и эстет, а умер как военный, который не хотел сдаться.

Он, который, как никто, умел шутить и смеяться, он, воспитанный на французской комедии, пережил в последнюю минуту жизни трагедию, которая достойна пера Достоевского.

Мир праху его, вечная память нашему милому товарищу, другу, сотруднику и помощнику.

[А. Р. АРТЕМ И М. А. САМАРОВА]

Артем -- один из самых очаровательных артистов, каких я видал. Все его создания, вместе с ним самим, хочется вылепить и поставить в ряд в витрину, или на красивую полку, или на камин. Он был весь скульптурен. Из него легко было бы сделать статуэтку гнома или деда Мороза. Он был в жизни некрасив, мало того, очень некрасив: маленького роста, толстенький, с кривыми ногами, старым лицом и смешным носом, задранном кверху; глазки у него были маленькие, как у поросеночка. Шапка волос на голове, которые при большом движении разбрасывались и придавали ему вид растрепанного. Очень выразительные для комических ролей кисти рук и ноги, умеющие выделять необыкновенные "па". Несмотря на это, он казался очаровательным, чистеньким, милым старичком, которого хочется целовать и лелеять.

В этой милой и смешной фигуре скрывалась нежная, поэтичная и красивая душа подлинного артиста. Артем -- одна из тех ярких индивидуальностей, которые не повторяются. Может быть, найдутся артисты лучше, но такого именно, как Артем, больше не будет никогда. Не удивительно, что и мы все, и Вл. И. Немирович-Данченко, и Чехов, и все, кто знал его за границей, ценили в нем то, что он превосходный *unicum*.

М. А. Самарова -- в молодости очаровательная худенькая и пикантная женщина, а под старость очень полная, маститая, смелая по лепке образов и их трактовке,

всегда с большим талантом, юмором и умом. Под старость она -- Медведиха, как дразнили ее товарищи-актеры, то есть походила на покойную Надежду Михайловну¹. Это сходство было и выражалось в том, что в ней и в ее таланте было что-то увесистое, сочное, жирное -- основательное.

Даже в старости, когда она гримировалась под молодую (как, например, в пьесе Вл. И. Немировича-Данченко "В мечтах"), она была очень красива на сцене. Но наравне с этим она могла вылепить из себя и Наполеона I (на одном из капустников), и милую няньку Марину (в "Дяде Ване"), и Анфису (в "Трех сестрах"), и моветонную Зюзюшку ["Иванов"] с какой-то свиной физиономией, и величественную Хлёстову в "Горе от ума". В жизни она была необыкновенно остроумна, умна, когда нужно -- едка и слезлива. Она так же легко закатывалась в заразительном смехе, как и обливалась слезами. К сожалению, сама она мало ценила себя как артистку и неохотно бралась за новые роли. Быть может, ради большего спокойствия она как-то незаметно раньше времени состарила себя и поощряла тех, кто помогал ей сходиться с лестницы...

ОБРАЩЕНИЕ К УЧАСТНИКАМ МИТИНГА

РАБОТНИКОВ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА

22 декабря 1919 г.

Понимать искусство -- значит чувствовать его.

Далеко не всем дана эта способность.

К счастью для русского театра, ею обладает наш руководитель Анатолий Васильевич Луначарский. Он это доказал не раз на деле, в своих речах и статьях. Он понимает, как трудно выработать истинные традиции искусства, без которых оно не может существовать, как трудно сплотить артистические коллективы, могущие со стройностью оркестра выполнять сложные творческие задачи сцены.

Нужны десятки лет, века для созидания, но достаточно одного декрета для их разрушения.

Анатолий Васильевич понимает, что искусство -- мстительно и что оно не терпит насилия, что писание пьес по заказу на великие события дня, что игра артистов по приказу, а не по собственному увлечению создают не самое искусство, а лишь пародию на него, которая не отражает, а профанирует великие переживаемые события.

Анатолий Васильевич понимает, что нужно дать время артистам и старому искусству для того, чтобы переродиться и создать новые формы, чтоб проникнуть глубоко в сущность великих событий и выявить живую душу русского народного искусства.

Анатолий Васильевич понимает также, что нельзя давать заказов и рецептов для создания нового искусства, как нельзя приказывать родить ребенка на собственный вкус; он понимает, что только великие события, народные страдания и радости, время, наконец, не поддающиеся нашему сознанию тайны творческой природы артистов способны создать новое искусство, что тягаться в творчестве с самой природой смешно и что насильно вызывать преждевременные роды нового опасно.

Новое само придет тогда, когда ему придти надлежит.

Наконец, наш руководитель понимает, что плоскость нашего искусства -- эстетика, из которой нельзя безнаказанно переносить искусство в иную, чуждую

его природе плоскость политики или практической утилитарной жизни, так точно как нельзя политику переносить в плоскость чистой эстетики.

В трепетном ожидании нового русского всенародного искусства будем искать и работать с удвоенной силой и благодарить судьбу за то, что она отдала театр под охрану того, кто умеет понимать, то есть чувствовать, наше, далеко не всем доступное искусство актера.

Душевно сожалею о том, что нездоровье лишило меня возможности высказать почтенному собранию представителей русского искусства все то, что изложил в этом письме.

К. Станиславский

1919 21/XII

[О КНИГЕ В. С. СМЫШЛЯЕВА]

Можно реквизировать у человека его дом, квартиру, недвижимость, бриллианты, но нельзя безнаказанно реквизировать его душу, мечту, цель жизни и нельзя безнаказанно присвоить ее себе, нельзя уродовать ее, нельзя выдавать чужую мысль за свою и точно своей собственностью милостиво делиться ею с другими, не спросив даже о том разрешения.

Но В. С. Смышляев держится иного мнения.

Мой бывший ученик Смышляев выпустил книгу под названием: "Теория обработки сценического зрелища", издание Пролеткульта, г. Ижевск, 1921 г.

В этой книге я не нашел ни одной новой мысли, ни одного практического совета, который принадлежал [бы] ее автору и который заслуживал бы издания новой книги. К удивлению, она с начала до конца полна моих мыслей, моих практических советов, теоретических положений. Сохранены даже мои выражения, моя терминология. Читая книгу, я вспоминаю репетиции, на которых я говорил те или другие мысли, вспоминаю согнувшуюся фигуру ученика Смышляева, постоянно записывающего мои [замечания].

"Эти методы (т. е. мои [--К. С.]) явились в результате долгого изучения образцов театрального искусства, театральных теорий (от Щепкина до Таирова и Мейерхольда) и как результаты многих произведенных автором экспериментов, как в плоскости театральной педагогики..." -- пишет Смышляев в предисловии.

Мой шкаф ломится от записей и материала, рукописей будущей книги, которую я мог бы уже напечатать пятнадцать лет тому назад¹. Но есть причины, которые не дают мне возможности этого сделать.

Вопрос совершенно исключительной важности в последовательности и постепенности развития творческого процесса при создании роли. И пока практика не научит меня и не укажет порядка, постепенности и главной линии артистической работы, я не решаюсь издать книги. Все остальное, то есть все составные творческие процессы в отдельности, изучено мною, проверено и принято театрами, артистами и учениками, которые идут по моим указаниям.

То, что мне мешает обнародовать мою работу, не послужило препятствием для Смышляева. Он, не поняв главной, основной сути моей четвертьвековой работы, перепутав все основные положения, с легкомыслием и сомнением, достойным изумления, издал так называемую систему Станиславского, укрывшись за модные теперь ширмы коллективного творчества...².

Нельзя же считать за новость и мою так называемую систему, которую неопытно, путано и неверно изложил Смышляев в его книге, с сохранением даже моих

выражений и моей неудачной терминологии, которую я стараюсь постепенно исправить. Нельзя же считать за новшество пресловутое коллективное творчество (просто ансамбль и массовые сцены), которое четверть века тому назад нашумело в театре и с тех пор в достаточной мере надоело. Нельзя также считать за новое коллективные пробы создания пьес, которыми в свое время увлекались вместе с Сулержицким Горький и Ал. Толстой, котор[ый] после этих проб напечатал пьесу, созданную вместе с ними [со студийцами. -- *Ред.*] при общем творчестве³.

В поступке Смышляева два момента: один относится лично ко мне, другой затрагивает товарищескую писательскую этику и потому заслуживает общественного внимания.

Смышляев не имел мужества признаться в том, что он заимствовал все у меня, он не счел нужным упомянуть об этом в книге. Это дело его совести. Но вот что важно для меня. Он оказался плохим и отсталым учеником. Он пишет о задах и пишет неверно. Он искажил мои мысли. Моя практика и МХТ ушли за это время значительно дальше его. То, что он пишет, -- неверно.

[О ПОСТАНОВКЕ "ПРИНЦЕССЫ ТУРАНДОТ"]

1. ТЕЛЕФОНОГРАММА Е. Б. ВАХТАНГОВУ

27 февраля 1922 г.

Около телефона стоят старики Художественного театра и просят передать, что все восхищены, восторжены.

Этот спектакль -- праздник для всего коллектива Художественного театра. Ради искусства мы требуем, чтоб он [Е. Б. Вахтангов. -- *Ред.*] себя берег. Беру с него честное слово перед всем МХТ, товарищами и питомцами. Я должен ему рассказать о финале спектакля. Был взрыв радости. Открыли занавес. Раздались восклицания: "Не хотим расходиться". Мы сидели, занавес был раскрыт, потребовали оркестр. Была длинная пауза, пока выносили цимбалы (и другие инструменты), все ждали и радовались. Прослушали марш оркестра. Хотели устроить общение, свободное, залы и сцены, но пожалели исполнителей. В жизни МХТ таких побед наперечет. Я горжусь таким учеником, если он мой ученик. Скажите ему, чтобы он завернулся в одеяло, как в тогу, и заснул сном победителя.

2. ЗАПИСЬ В КНИГЕ ПОЧЕТНЫХ ПОСЕТИТЕЛЕЙ

ТРЕТЬЕЙ СТУДИИ МХАТ

Меня заставляют писать в три часа ночи, после показанного спектакля "Турандот". Впечатление слишком большое, радостное: возбуждение артиста мешает бездарному литератору, который сидит во мне.

Поздравляю -- молодцы!!!

Но самый большой молодец -- наш милый Евгений Богратионович. Вы говорите, что он мой ученик. С радостью принимаю это название его учителя, для того чтобы иметь возможность гордиться им.

Ему дай бог здоровья и мудрость в сохранении его.

А вам...?!

Отец говорил мне: учись быть богатым (это было давно, не во времена Советской России).

Я вам завещаю: учитесь быть известными (если судьба судила вам эту роскошь).
Это наука трудная.

Спасибо.

Любящий вас

Станиславский

ТЕАТР -- ГОЛОДАЮЩЕМУ

Театр -- голодающему! Голод -- и театр!!

В этом нет противоречия.

Театр -- не роскошь в народной жизни, но насущная необходимость. Не то, без чего можно и обойтись, но то, что непреложно нужно великому народу. Театр -- не праздная забава, не приятная побрякушка, но большое и культурное дело. В это мы, работники театрального искусства, верим непоколебимо.

Нельзя на время отложить театральное искусство, повесить замки на его мастерскую, приостановить его бытие. Искусство не может заснуть, чтобы потом по нашему хотению проснуться. Оно может лишь заснуть навсегда, умереть. Раз остановленное -- оно погибнет. Приостановить искусство -- значит погубить его. Оно если я воскреснет, то разве через столетия. Гибель же искусства -- национальное бедствие.

Если бы мы думали иначе, мы не отдавали бы театру все свои силы в такое время, как сейчас, когда нельзя отвлекать человеческие силы на праздное, ненужное, когда наша родина проходит через великий крестный путь, когда совесть повелевает каждому отдать всю в нем заключающуюся силу на то, чтобы уменьшить страдания и муки близких.

Пройдет время, голод будет изжит. Залечатся раны. Тогда нам будут признательны за то, что во время крестного пути было спасено искусство.

Тем более мы счастливы, что сегодня мы отдаем сохраняемое нами для народа искусство на помощь тому же голодающему народу.

Москвичи помнят, с какою отзывчивостью русские артисты в былое время откликались на нужды своих ближних. Сколько благотворительных учреждений содержалось концертами, в которых артисты в течение десятков лет участвовали безвозмездно.

И теперь, когда мы приходим на помощь тем, которые голодают,-- Москва должна поверить нам, должна верить в нашу готовность, в наше бескорыстие и в нашу отзывчивость. И, как в былое время, она поможет нам в этом деле.

В годы военных бедствий мы сами ездили на фронт и из рук в руки передавали пожертвования Москвы. Теперь мы также поедem на голод и накормим голодающих!

Поддержите нас сегодня!

К. Станиславский

[О ГАСТРОЛЬНОЙ ПОЕЗДКЕ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА В ЕВРОПУ
И АМЕРИКУ В 1922--1923 гг.]

Кроме довольно многочисленных встречающих, преимущественно из бывших артистов МХТ, застрявших за границей ¹, меня уже ждала при въезде сама Америка, или, вернее, ее первые ласточки. При выходе из вокзала на Friedrichstraße меня ждал Семен Львович Гест, брат Морриса Геста², нашего менеджера, с целым штатом фотографов и кинематографских съемщиков.

Надо было инсценировать для Америки кинематографическую сцену встречи. При выходе из вокзала на Friedrichstraße я увидел толпу, которая меня приветствовала, не скажу, чтоб очень пылко. Какие-то люди снимали шляпы, кланялись, аплодировали. Я был тронут вниманием и любезно отвечал на приветствия. Тем временем кинематографы трещали с разных сторон, а фотографы щелкали своими аппаратами. Мне подали великолепный букет. Тут аппараты зашипели и защелкали еще сильнее. Подъехал автомобиль, я полез в него, но тут произошло какое-то замешательство. Искали жену Станиславского -- артистку Лилину, чтоб поднести и ей букет цветов. Искали и дочь и сына, чтоб посадить их вместе со мной в автомобиль. Подлинный сын нашелся, так как мы приехали вместе с ним; что же касается жены и дочери, то их не могли найти, так как они задержались в Риге. Кинематографы и кодаки смутились и перестали щелкать и шипеть. Меня вывели из автомобиля, заставили войти наверх в вокзал, потом сойти с лестницы под ручку с какой-то полной дамой. Автомобиль откатился и снова подкатился, толпа снова меня приветствовала с теми же поклонами и аплодисментами и без экспансивности.

Я снова раскланивался и благодарил, но уже с меньшей искренностью, чем в первый раз. И снова я влез в автомобиль. За мной протиснулась полная дама с поднесенным ей букетом и села рядом, а за ней вошла более худая и молодая и уселась напротив на спускной стул. Замахали шляпами и платками, сильнее затрещали кодаки и кинематографы. Автомобиль тронулся и отъехал. Я поспешил представиться моим новым спутникам. Но не успел я снять шляпу и протянуть руку, как автомобиль уже остановился для того, чтобы высадить моих незнакомок. На следующий день во всех кинематографах Берлина показывали картину под заглавием "Приезд директора МХТ К. Алексеева-Станиславского с женой, артисткой театра Лилиной, дочерью и сыном". А потом кинематографические ленты были высланы в большом количестве в Америку, где также там демонстрировались во всех городах, где предполагалось устроить гастролы театра.

Меня повезли в одну из лучших гостиниц Берлина. Этого требовал наш американский менеджер. Экономия могла бы скомпрометировать в глазах американцев все предприятие. В самом деле, если б корреспондент или интервьюер застал меня, представителя театра, в скромной обстановке, у него создалось бы нежелательное впечатление о стесненности или недостаточности материального обеспечения нашего предприятия. Такое впечатление может родить подозрение, недоверие к делу, а это опасно, особенно для щепетильной и подозрительной Америки, привыкшей к тому, что ее обманывают и эксплуатируют заезжие артисты-псевдознаменитости.

Не следует забывать, что с момента прибытия в Берлин каждый наш шаг был на учете у приставленных к нам корреспондентов американских газет. Начиная с

Берлина, с нами все время путешествовала специальная корреспондентка³, приехавшая из Америки, от самого Геста.

Делать нечего, я должен был пускать пыль в глаза. Вот для чего мне был приготовлен превосходный номер в гостинице "Fürstenhof", где я был встречен предупредительным хозяином. Он поднес мне букет, и я, как балерина, с огромной охапкой цветов пошел по великолепной лестнице в свою комнату. И она была заполнена всевозможными цветочными, фруктовыми, конфетными и другими подношениями. Большой чайный стол был перегружен всевозможными яствами и сладостями, а посреди стола возвышалась невиданных мною размеров корзина с фруктами. Эта громадная корзина являлась как бы эмблемой исключительно большого, широкого гостеприимства американцев, которые ждали нас за океаном.

Казалось бы, что после скромной жизни в Москве вся эта роскошь и удобства культурного европейского города должны бы были вскружить мне голову. Но нет! Мое внимание хоть и не пропускало никаких деталей новой жизни, но скользило поверх их, не задевая чувств. Берлин не поразил меня. Напротив, снобизм чопорной многолюдной гостиницы раздражал и смущал меня. Я отвык ходить по мягким коврам, в которых утопали ноги, точно в мягком песке или липкой грязи. Я старался больше, чем надо, приподымать ноги при ходьбе, как это делают при переходе улицы в мокрую погоду. От этого походка становилась смешной и неуклюжей, и я спотыкался. В своем номере, заставленном вещами, посудой и подношениями, я боялся шевельнуться. Того гляди, повалишь или разобьешь что-нибудь.

Лишь только я обосновался в своей комнате, потянулись длинной вереницей посетители и визитеры. Тут и авторы, написавшие пьесы, конечно, на самые современные революционные темы, тут и молодые барышни или юноши, желающие поступить на сцену, тут и любопытные, тут и поклонники и поклонницы театра, просящие контрамарки, тут и представители всевозможных обществ, ходатайствующие об устройстве в их пользу спектаклей. И все эти лица, забыв о том, что мы еще только направляемся в Америку с пустыми карманами, а не возвращаемся из нее с набитой мошной, уже предъявляли к нам серьезные материальные требования. Тяжело отказывать всем этим лицам. Немногие из них принимали наши доводы; большинство же обижалось и вызывало длинные объяснения, отнимавшие время от спешных текущих дел.

Но едва покончишь эти длинные объяснения, как приходил кто-нибудь из журналистов немецких или американских газет для новых осведомительных сведений и составления статей, очень важных для нашего театра. Каюсь, я боялся этих бесед и интервью. Они напоминали мне экзамен или допрос следователя. Часто, не без злого умысла, задавались коварные вопросы, на которые никак не ответишь, чтоб не обидеть кого-нибудь. Удовлетворяя одних -- справа, одновременно раздражаешь других -- слева. А там, смотришь, незаметно затягиваешься в политику, которой я не имел права касаться, хотя бы потому, что я до удивления бестолков и невежествен в этой области. Всякий поймет щекотливость моего тогдашнего положения. Приходилось быть тактичным, очень осторожным.

Когда вопросы переходили на темы о чистом искусстве, я знал по опыту, что на многие из них бестактно и опасно давать исчерпывающие ответы. В этих случаях надо говорить все или ничего не говорить, а лишь отговариваться. Сказать все -- значит прочесть допрашивающему трехгодичный курс. Но это невозможно, и потому приходится по возможности обходить наиболее важные и интересные вопросы.

Немало у нас таких тем, о которых можно говорить по существу только лишь с тонким специалистом нашего дела⁴.

Конечно, первый вопрос каждого интервьюера о новом революционном, или пролетарском, искусстве в России. Как объяснить, что нет и не может быть отдельного искусства для каждого из сословий, что на свете существует только два искусства -- хорошее и плохое. Как объяснить, что искусство отражает большие события лишь через несколько десятков лет и что последняя мировая катастрофа, не знающая подобной в истории, потребует, быть может, большего времени. О таких событиях можно судить лишь на расстоянии, издали. Иначе не охватишь их полностью -- во всем их целом.

В самом деле, если смотреть в упор на хаотически нагроможденные большие и маленькие камни, лежащие у подножия или посреди громадной горы, то не увидишь самой горы и не сможешь судить об общем виде всего длинного хребта со снеговыми вершинами. И только отъехав от него на сто верст, можно увидеть грандиозную картину, о которой не имеешь представления на близком расстоянии.

Освободившись от посетителей, приходилось заниматься административными вопросами, которыми, по счастью, ведали способные и опытные люди, с одной стороны, привезенные из Москвы (Подгорный, Бертенсон, Гремиславский, Таманцова, Бокшанская) ⁵,-- а с другой стороны, чрезвычайно талантливый русский наш менеджер Л. Д. Леонидов ⁶, знающий условия зарубежных театров и имеющий большие связи во всех странах и городах Европы. Надо, чтоб не специалисты нашего дела уяснили себе трудность, рискованность и сложность предпринятого нами дела. Это целая мобилизация артистической армии. Мы намеревались в течение года возить по всей Европе, Америке и по океану большой коллектив из шестидесяти человек с женами, малолетними детьми, восемью американскими вагонами театрального имущества, декораций и костюмов. Американский вагон равняется двум русским. Таким образом, чуть не шестнадцать вагонов декораций! Прицепите к ним два вагона с актерами -- и получится огромный поезд. Его предстояло провести через все таможни, выправить во всех странах огромное количество виз, написать для этого много сотен разных опросных листов на всевозможных языках, со странными, подчас непонятными вопросами. Бесконечное количество пересадок, выгрузки и разгрузки большого багажа (до трехсот мест -- больших сундуков, корзин, громадных ящиков). Прибавьте к этому свыше двухсот ручных мест, которые сваливались на общую тележку и сносились в новые вагоны. Там они снова разбирались каждым из их владельцев.

В свое время, при путешествии Мейнингенской труппы ⁷, мы удивлялись их организации и не могли понять, как они справлялись со своим огромным имуществом. Теперь перед нами стояла такая же задача, с той только разницей, что Мейнингенский театр путешествовал на деньги Мейнингенского герцогства, а мы -- на собственные наши гроши. Но все эти административные трудности -- ничто в сравнении с теми задачами, которые ждали нас в области самого нашего искусства. Тут нам предстояло совершить невозможное, а именно: слить, привести к одному знаменателю разнородные элементы труппы. С одной стороны, группу артистов, которые всю революцию прожили в Москве и работали с нами, с Немировичем-Данченко и со мной ⁸. С другой стороны, группу наших же артистов основного состава, то есть создателей театра, которые три года скитались по Европе и после короткой летней побывки в Москве снова вернулись в Европу для дальнейшего скитания ⁹. А ведь такая бродячая жизнь не может не наложить печати на искусство артиста. Третья группа состояла из способных учениц нашей школы, уехавших еще до революции за границу. Теперь они снова соединились со своими учителями. Что они делали за это время? При каких условиях протекали их первые артистические шаги? Какие привычки они усвоили за это время? Насколько вкравшиеся ошибки отозвались на их артистической душе и природе? Насколько укоренились приобретенные недостатки? Все эти сложные вопросы требовали предварительного

внимательного взглядывания для постановки правильного диагноза. На это не было ни времени, ни места, так как мы были сильно стеснены репетиционными помещениями.

Наши работы производились там, где оказывалось возможным сойтись. В декорационных мастерских Рейнгардта, любезно, как всегда, отнесшегося к нам¹⁰, среди разостланных полотен, которые ежедневно меняли свои места, среди поделок¹¹, в слесарных и плотничьих местах, мы выкраивали себе углы и там пытались объяснить неопытным, никогда не бывшим на сцене, набранным сотрудникам планировки и места тех декораций, которых они никогда не видали и не увидят раньше самого спектакля, так как нельзя было надеяться устроить хотя бы одну генеральную репетицию. Сцена обслуживала сразу два предприятия, то есть наши готовившиеся и монтировавшиеся четыре пьесы для берлинских гастролей¹² и постоянную труппу Лессинг-театра, в котором нам и предстояло играть. Благодаря необыкновенной любезности директора театра Барновского¹³ для нас было сделано все, и более того, что можно было требовать при сложившихся условиях. Он сложил в кучу костюмы своего театра, чтоб освободить место для наших. Если не ошибаюсь, он освободил нам часть своего кабинета для нашей закулисной администрации и очистил для нас в самом удобном месте у входа в вестибюль небольшую комнату для нашего правления и для приема посетителей и общеадминистративных работ. Мало того, он иногда уступал нам фойе театра для репетиций. И тем не менее спешной работы было так много, что нам приходилось делать репетиции и в коридорах, и в зрительном зале, и на квартирах, то есть в номерах гостиницы, где остановились артисты. О сцене не приходилось мечтать, так как там при дневных и ночных работах едва могли успеть подготовить всю монтировку и декорации намеченного гастрольного репертуара.

Все эти работы пока лишь подготавливались в порядке административном, так как сама труппа к моему приезду в Берлин еще не съехала. Дело в том, что я с семьей принужден был ехать сухим путем, поездом, так как я вез за границу больного, которому было запрещено морское путешествие¹⁴. Вся труппа ехала другим путем -- на пароходе, через Петербург, прямо на Штеттин. Они запаздывали. Мы догадывались, что причиной тому сильный шторм на море. И в самом Берлине в течение многих дней сильнейший ветер рвал маркизы, вывески, выворачивал зонтики и производил другие бесчинства. Каково же было на море?!

Лежа в кровати и слушая завывание ветра, я болел душой за товарищей и думал: неужели нашему театру предназначен такой странный, необычайный конец?! Судьба собрала всю главную труппу в один небольшой ковчег и потопила на радость многочисленных врагов МХТ.

Прошли сутки -- буря не стихала и никаких известий с моря, прошли другие сутки, третьи, четвертые и, если не ошибаюсь, пятые... и никаких вестей. Наша тревога все усиливалась. Все сильнее крепло предположение о катастрофе и конце МХТ. Тяжелые и тревожные дни пришлось пережить тогда. А время шло, репетиции пропадали, день начала гастролей был уже зафиксирован, и билеты продавались чрезвычайно успешно. Все, что можно было сделать с теми немногими лицами из заграничной группы, которые присоединились к нам в Берлине, я уже сделал. Пришлось сложить руки и "ждать у моря погоды". Наконец пришла телеграмма о том, что наши добрались до Штеттина после страшнейшего шторма, от которого чудом спасся крошечный пароход, на котором совершали опасный переезд наши артисты. Новая задержка в таможне в Штеттине украла лишний день от репетиций. В конце концов незадолго до начала вся труппа собралась¹⁵. Но в каком виде их доставили в Берлин! Многие продолжали шататься после многодневной морской качки. Другие стали прозрачно-белые после

многодневной морской болезни, третьи совершенно изнервились, напуганные грозной морской стихией.

Первые репетиции, в день самого приезда, пошли насмарку, так как артисты не могли еще овладеть собой после сильной усталости. Но на следующий день наконец дело наладилось, и работа закипела с удесятеренной энергией.

Заигранные пьесы до того разладились, что трудно было ощупать в них живые волнующие места. Все внутри износилось. Кроме того, расколота за последние годы труппа и вновь формируемая для предстоявших гастролей потребовала замены многих из исполнителей¹⁶. Русский артист, быть может, неспособный к систематическому труду, имеет другое свойство, которого не знают остальные народы. Он может понапрячься и в несколько дней сделать то, чего другие не смогут сделать в месяц. Вот такая напряженная работа шла тогда в Берлине. И немцы изумлялись. Вот что писал один из известных немецких фельетонистов, случайно попавший на нашу репетицию...¹⁷

Наступил день первого гастрольного спектакля, -- все билеты были распроданы. За час до начала я в вечерней одежде шел в театр. Подходя к нему, вижу у главного входа большую толпу, стоявшую под сенью не то огромного цветущего дерева, не то благоухающих кустов. Откуда этот цветник, как в сказке выросший посреди улицы? Оказывается, это подношение из Америки от нашего менеджера Геста. И здесь сказалось влияние шири американских прерий и беспредельных пространств.

Толпа любопытных, впервые видевших таких размеров подарков, росла, оживлялась, гудела, толпилась и обсуждала средство, как внести подношение в театр. Пришлось делить его на части и снова собирать их внутри здания. Эта работа, продолжавшаяся долгое время, интересовала толпу и привлекала вездесущих газетных репортеров, которые описали небывалое происшествие в газетах, и разослали по всем направлениям, и преимущественно в Америку, соответствующие телеграммы. Что и требовалось... Разумеется, не могло [быть и речи] о внесении подношения на сцену или в зрительный зал. Гигантская корзина не попала дальше [в рукописи пропущено слово.-- *Ред.*], где она простояла и цвела в течение всех наших гастролей, привлекая к себе внимание любопытных и служа темой для разговоров.

Как всегда, гастроли начались толстовской пьесой "Царь Федор". Успех был чрезвычайно большой¹⁸. Прославляли Москвина, ансамбль, постановку, театр. Очень тепло вспоминали давнишние гастроли 1906 года. Такой же и даже больший успех сопровождал и другие спектакли¹⁹. Общественное мнение и пресса рассыпались в похвалах и дивились тому, что театр сохранился в своем первоначальном виде и не пострадал среди мировых катастроф, как это случилось в других странах Европы. Там после войны театры до сих пор не могут оправиться от жестоких ударов, нанесенных им, и переживают жестокий материальный и художественный кризис.

Среди общ[их похвал], как капля дегтя в бочке меда, диссонировало брюзжание нескольких критиков, оказавшихся русскими. Война и революция не изменили их национальной привычки заплевать родное ради с_п_р_а_в_е_д_л_и_в_о_с_т_и_, б_е_с_п_р_и_с_т_р_а_с_т_и_я_ и п_р_и_н_ц_и_п_а!!

Во время нашего тогдашнего пребывания в Берлине я стал весьма популярен. И вот почему. Задолго до нашего приезда из России потянулись за границу всевозможные артисты самых разнообразных направлений, профессий и видов искусства. Пользуясь тем, что марка МХТ после 1906 года стала известной в Европе, почти все приезжие выдавали себя за артистов нашего театра. Многие, бывшие у нас когда-то статистами и переменив теперь род искусства, также прикрывались званием МХТ. Например, когда-то статист нашего театра, а теперь гитарист, танцор, куплетист, шансонетный, оперный певец, режиссер, служащий в

театре,-- все проходили под нашей маркой и, в частности, -- за учеников Станиславского.

"Дайте же мне посмотреть этого человека, Станиславского, который в таком количестве плодит актеров всех специальностей, направлений и профессий",-- говорил себе обыватель, читая афиши и рекламы моих мнимых учеников.

Вот почему в то время я был одним из популярных людей в Берлине.

На этот раз при посещении Берлина дело обошлось без речей. В 1906 году, напротив, я произносил в Германии целый ряд спичей на немецком языке, во всех городах; причем в последнем из них я ораторствовал без конца. Вот как это произошло. При прощальном спектакле в Берлине в 1906 году один из тамошних жителей, близко стоявший к нашему театру, подошел ко мне за кулисами, когда спектакль заканчивался.

-- Скажите несколько прощальных слов публике. Это необходимо,-- советовал он мне.

-- Да,-- ответил я,-- у меня заготовлена длинная речь на французском языке.

-- Что? -- воскликнул он, хватая и быстро удерживая меня, точно я уже валился в пропасть.-- По-французски? В Берлине? Это невозможно.

Я похолодел.

-- Говорите по-немецки! Непременно по-немецки. Нужды нет, что плохо и с ошибками. В этом есть своя прелесть.

-- Я не могу сказать двух слов.

Однако пришлось с биением сердца, кое-как, на живую нитку сшить немецкую речь из тех немногих слов, которые еще удерживала моя память.

-- Ich bedauere sehr, daß ich mich im Deutschen nicht gut ausdrücken kann {Я очень сожалею, что плохо владею немецким языком (нем.)}, -- начал я ковыляя. А дальше стоявшая сзади меня артистка Книппер, хорошо говорящая по-немецки, подсказывала мне дальнейшие общие слова благодарности.

На следующий день в газетах написали, что я премило простился с Берлином на смешном ломаном языке.

В следующем прощании, в другом городе, я зазубрил склеенные тогда фразы и прибавил к ним еще несколько. То же случилось и во всех других городах Германии и Австрии, в которых мы тогда гастролировали. Мои прощальные обращения постепенно вырастали до размеров целой речи и дошли почти до лекций об искусстве. Помню, что в последнем городе, Ганновере, в котором кончались наши тогдашние заграничные гастроли, я говорил, говорил, говорил без конца, так что сам устал и еще больше утомил слушателей. На следующий день в газетах писали, что Станиславский обратился к зрителям с большой превосходной речью на великолепном немецком языке.

Не удивительно, что теперь, при последнем посещении Берлина, от меня ждали речи, но за десять лет войны я забыл все слова настолько, что при переезде через немецкую границу, когда сразу общение переходит на чужой язык, я оказался, для меня самого неожиданно, совсем немой. Все слова, привычка, апломб и уверенность, необходимые для того, чтобы изъясняться, исчезли. К моменту прощания я еще не вернул прежней уверенности и не решался обращаться к зрителям по-немецки. По-французски!!.. Разве возможно было тогда говорить на нем. По-русски... Помилуйте! Ведь это варварский язык. И я умолчал и не отвечал на приветствия.

Согласно первоначальному плану мы должны были начать гастроли в Америке в октябре или ноябре. Но вдруг, неожиданно для нас, после того как мы уже очутились за границей, сроки изменились. Нас ждали за океаном к началу января 1923 года. Таким образом, нам предстояло два или три месяца скитаться где-то по Европе... Однако где же? В сезонное время во всех городах театры заняты, и если

их и удастся получить, то на самых тяжелых условиях. В лучшем случае приходится оплатить нормальный сбор бюджета нанимаемого театра, утрясать цены, чтоб излишком покрыть свои текущие расходы. При такой неожиданной ломке всех намеченных планов не может быть и речи о прибыли. Лишь бы убыток не оказался губительным для дела.

Легче и приятнее всего было воспользоваться совершенно исключительным по любезности, предупредительности и желанию нас видеть предложением из Вены, которая уступала нам один из своих лучших театров. Как мы ни переворачивали смету на эту поездку, -- все разбивалось об неустойчивость тогдашней австрийской кроны. Это был острый момент экономического кризиса в Австрии. При самых лучших условиях мы брали непосильные для нас убытки. А то, что оставалось в кронах для дальнейшего путешествия по Европе, не имело твердой цены. Напротив, с каждым днем курс падал. Доходило в то время до того, что нельзя было делать предварительной продажи билетов (что являлось необходимым), так как сумма проданных в понедельник билетов ко дню спектакля при падении курса представляла лишь половину своей первоначальной стоимости.

К огромному для нас сожалению, пришлось отказаться от Вены, которую мы все сердечно любим, от венского зрителя, одного из самых артистичных и тонких, перед которым не только приятно, но и полезно выступать для собственной проверки ²⁰.

На наше счастье, наши давнишние пражские друзья не забыли нас и приняли с распростертыми объятиями, несмотря на то, что мы вносили полный хаос в их репертуар, вторгаясь в театр в самый разгар сезона.

Положение театра было критическое в материальном отношении. Пришлось объявить, так сказать, в о е н н о е п о л о ж е н и е. Вот почему переезд из Берлина в Прагу совершался в третьем классе. Все разместились в недорогих гостиницах и не в центре города, тем более, что и Виноградский театр, в котором мы на этот раз играли, не был центральным.

Правительство Чехословакии отнеслось к нам очень предупредительно. Начиная с момента въезда, на границе и таможне, кончая представителями правительства, все старались придти нам на помощь, и не только в организационном смысле самих гастролей, но и со стороны чисто материальной. Придавая нашим спектаклям воспитательное и культурно-показательное значение, нам была ассигнована правительственная субсидия, были отменены платы за визы, предоставлены льготные условия по устройству спектаклей и условий платы за них. Директор Виноградского театра Ярослав Квапил ²¹ с представителями от труппы и пражского артистического и культурного мира выехали к нам навстречу, несмотря на поздний вечерний час нашего приезда. Одна из первых драматических артисток, любимица пражской публики, довозила нас в своем автомобиле со станции в гостиницу. Среди встречающих было немало представителей литературы, других искусств, профессий и проч. Как полагается в таких случаях, много цветов и милых, приветливых, ласковых слов.

По первой поездке 1906 года я помню Злату Прагу весною. Тогда погода была восхитительная, много солнца, света и тепла. Теперь, поздней осенью, было совсем другое настроение -- сыро, пасмурно, туманно, прохладно. Наша труппа заполнила всю гостиницу и как бы завладела ею. Всюду слышался русский язык, никто от него не морщился, как в некоторых странах. Общие оживленные ужины после спектакля с актерами и друзьями театра. Разговоры и споры -- за полночь. Образовалась тесная группа, которая вся вместе проводила время. В свободное время и в праздники ездили кататься за город на автомобилях, осматривали вновь чудесную Прагу, один из самых живописных городов, в котором жив еще восторженный культ национальной исторической старины.

Не лишнее отметить мои разговоры и совещания с некоторыми выдающимися лицами и сильными мира по поводу театра вообще и чешского в частности. Дело в том, что в Берлине меня поразило состояние театров и артистов после войны. Тяжелое материальное, экономическое состояние, с одной стороны, перемена состава зрителя с культурного на нувориша и мирового спекулянта, к вкусам которых применялся репертуар, толкали театр на легковесные спектакли и зрелища, дающие много пошлого для глаз, но ничего важного для ума и чувства. В то же время опасный враг театра -- кинематограф -- переманивал к себе серьезных и лучших артистов драмы, оплачивая несоизмеримо высшей платой их экранное ремесло по сравнению с оплатой их сценического подлинного творчества. Я не видел на афишах берлинских театров многих лучших имен, которыми до войны гордилась страна. Что с ними? Где они? -- спрашивал я. Оказалось, что одни халтурят по всем странам мира, но, если не считать Америки, их гастроли мало приносили, [не] окупали их жизнь, так как всюду в Европе жизнь еще не наладилась и кризис не прекращался. Другие продались кинематографу и получают от него полное обеспечение, третьи бросили сцену, четвертые работают в театрах более легкого современного жанра -- кабаре, фарс и т. д. Из разговоров со знакомыми артистами выяснилось, что они при всех добавочных заработках не сводят концов с концами. Судя по домашней обстановке тех, у кого я был, чувствуется в их жизни нужда. Например, у одного из артистов я долго не мог дозвониться, и в конце концов сама хозяйка отворила мне парадную дверь. По-видимому, они жили без прислуги. В другой квартире артиста было не топлено и так холодно, что мы сидели в теплых пальто, и т. д.

В Праге -- иная картина: положение артистов и театра в лучших условиях, театры субсидируются правительством. Но там и раньше артистические гонорары были ниже, чем в других странах. Чехия, став после войны самостоятельной, ничем не стесняемая, культивирует свое национальное искусство. Короткое время еще не позволило им выработать свой новый репертуар и драматургов, отвечающих настоящим запросам страны. Есть попытки, молодые побеги. Но в большей части им приходится жить старыми классическими произведениями своей страны и иностранными.

Здесь тяга к русскому репертуару. Один из таких спектаклей был любезно показан нам в Виноградском театре, где мы играли, артистами его. Исполняли на чешском языке "Свадьбу Кречинского" с декорациями нашего художника И. Я. Гремиславского. Он участвовал в поездке группы, называемой "качаловской", которая была отрезана врангелевским нашествием и в течение многих лет скиталась по Европе. За год до нашего приезда в Прагу ее посетила "качаловская группа", и тогда бывший с ними художник Гремиславский сделал для Виноградского театра означенную постановку. Спектакль был поставлен и исполнялся с трогательной любовью, вниманием. Играли хорошо, а некоторые и талантливо, как, например, сам Кречинский и Расплюев. Обе роли были в руках прекрасных артистов [Вацлава Выдры и Богуша Закопала] ²² -- любимцев пражской публики. На репертуаре театра много других пьес русского репертуара, и даже чешские композиторы выбирают сюжеты для своих опер из русских произведений. Мне пришлось присутствовать на простой репетиции оперы известного чешского композитора [Леоша Яначека], написавшего музыку для "Грозы". Опера называется "Катя Кабанова" ²³.

Репетиция происходила в репетиционном помещении театра "Народни Дивадло" ²⁴, на острове против самого театра, где сохранился какой-то старый, по-видимому летний, театр. Я не смею высказывать суждения о новом произведении и его исполнении, так как был любезно допущен в самую интимную и домашнюю жизнь артистов. Рассказывать о ней было бы нескромно с моей стороны. Скажу только,

что меня умилило серьезное и любовное отношение к делу артистов, и музыкантов, и режиссерского персонала.

В Праге, как и повсюду, происходит в театральных сферах метание. Старое -- надоело, а новое не найдено. Конечно, надоела внешняя форма, декорации, постановка, не душа. Не может же надоесть душа, внутреннее содержание, жизнь человеческого духа. Нет новых пьес, которые отразили это новое содержание, и о таких пьесах -- тоскуют. Но, что же делать, придется ждать, так как искусство синтезирует жизнь и обобщает ее, а прежде чем выполнить этот сложный процесс, надо развернуть всю жизнь, отойти от нее на расстояние и с высоты птичьего полета обобщить все в метком слове, характерном образе, действии.

Как и всюду, не понимая природы театра и актера, и там мечутся и спорят не по существу. Реализм, условность, футуризм, площадки, конструкции и там не сходят с уст так называемых новаторов. Задаваясь сложнейшими, вычурными задачами, непосильными для отставшего косного искусства актера, попадают в допотопные приемы игры. Новаторы в декорациях и постановках толкают искусство актера в далекие времена.

Несмотря на превосходные материальные дела в Праге²⁵, расходы по труппе, по проезду и по перевозке театрального имущества были так велики, что прибыли не получилось, и дальнейшее наше путешествие приходилось делать на экономических основаниях. И на этот раз, чтоб не нарушать товарищеских начал нашего путешествия, все, как первые так и последние артисты, ехали в Загреб (или Аграм) в третьем классе. Переезд был очень труден, так как нельзя было добыть всем лежащих мест, таких, на которых можно было бы растянуться во весь рост. Большинству приходилось все время сидеть на жестких лавках, опираясь друг на друга. Но езды до Загреба немного меньше суток. Не поспать одну ночь не беда. Но случилось иначе. С поездом, проходившим до нас, произошло крушение. Путь был загроможден, и нам пришлось простоять на одной из станций десять часов. Благодаря этому наш поезд, вместо того чтоб придти через сутки к вечеру, прибыл лишь после ночи очень рано утром, часов около пяти.

Казалось бы, что истомленным дорогой вторая ночь спанья на голых досках должна была показаться еще более томительной. Но на самом деле я спал так хорошо, как редко удается спать в вагоне. Едва удалось разбудить меня, когда поздно ночью к нам в вагон явились посланные из Загреба. Наслышавшись о катастрофе и зная, что мы едем с одним из поездов из Праги, наши загребские друзья взволновались и послали своего делопроизводителя, одного из редких фанатиков театра, на котором зиждется вся хозяйственная часть. Зная его необыкновенную энергию, его откомандировали к нам на случай, если бы пришлось действовать. С ним приехали также два молодых режиссера театра. Мы встретились с ними и они с нами, как давнишние друзья, отлично знающие подноготную нашей жизни. Правда, многие из артистов, бывшие с "качаловской группой" в Загребе, уже успели раньше узнать и сдружиться с встречающими нас. После приветствия на немного витиевато и не очень русским языке мы рассказали им то, что случилось с нами, а они нарисовали нам картину того, что происходило в Загребе истекшим вечером.

Оказывается, что весь город вышел на станцию нас встречать. Каждый принес цветы. Огромная толпа наполнила вокзал, площадь и ближайшую улицу, но тут поднялась буря, вихрь и дождь. Одни бежали на станцию, где произошла давка, другие бросились домой или укрывались где можно. Тут стало известно о какой-то катастрофе на пути и об опоздании поезда. Толпа разошлась, за исключением самых ярых поклонников театра, которые решили ждать до утра. Таких набралось одна или две сотни. Несмотря на позднее или, может быть, вернее сказать, несмотря на столь раннее время, нас встретили очень торжественно. Во-первых,

вся дирекция и главные деятели театра с директором (председателем) во главе. Артист и режиссер Раич, бывший директор театра, много сделавший для его процветания²⁶. Очень талантливый режиссер Гавелла²⁷. Представители оперы, балета и разных культурных обществ и кружков. На перроне остались следы готовившейся встречи. Всюду валялись цветы. В них не было недостатка и у встречавших. В этом земном рае, где розы цветут в ноябре, привыкли забрасывать, заваливать цветами.

После обмена приветствиями и общего знакомства и представлений нас развезли на автомобилях по гостиницам, в которых комнаты были сняты за счет города. Чуть брезжил свет, улицы были пусты -- общий вид города при таких условиях произвел неблагоприятное впечатление. Казалось, что мы попали в провинцию. Как же тут играть? Кто же пойдет здесь смотреть? Кому нужно здесь русское искусство на непонятном для всех языке? Тот, кто много путешествовал, знает, как ошибочны первые впечатления приезжающих и как они совершенно изменяются при дальнейшем знакомстве, когда холодные стены домов согреются духом людей, которые в них обитают.

Мой номер, хоть и большой, но мрачный, очень примитивно и бедно обставленный, с пыльными кисейными драпировками, с неуклюжей кроватью, ручным рукомои́ником, сыростью и холодом, который пробивался из нетопленного коридора с каким-то неприятным вонючим запахом угля из печей, произвел на рассвете, в полумраке, удручающее впечатление. Но *à la guerre comme à la guerre* {на войне как на войне (*франц.*)}. Все это надо было предвидеть, когда мы пускались в столь трудный и длинный путь.

Я умылся ледяной водой в ожидании ванны и, чтоб не надевать вновь пыльного платья, лег в постель в ожидании своего багажа. Наутро была назначена репетиция. Понятно, что я заснул на мягкой кровати. Проснувшись, я увидел, что стало светло, часы остановились, и я не мог понять, долго ли я проспал. Чувствовал только сильное утомление. Тщетно я звонил. Пришлось надевать пыльное платье и идти вниз к швейцару, чтоб узнать о судьбе большого багажа. Оказывается, что он уже давно прибыл и стоял на дворе гостиницы. Я также узнал, что время было позднее и надо торопиться на репетицию. К моему изумлению, швейцар отказался нести мои сундуки наверх.

-- Почему?

Так как хозяин не любит американских сундуков, которые своими колесами портят пол. -- Вот недавно, -- пояснил швейцар, -- здесь останавливались немецкие артисты и испарпали весь пол, только что заново выкрашенный.

-- Как же мне быть? -- недоумевал я.

-- Вам придется ходить вниз за вашими вещами, -- пояснял швейцар, как бы извиняясь.

-- Ходить за своими вещами -- на улицу?

Я стал требовать хозяина. Швейцар пошел к нему, но хозяин не пришел, а лишь через швейцара подтвердил свое первоначальное распоряжение:

-- Сундуков наверх не вносить.

В полном недоумении, не имея возможности продолжать свои убеждения, так как швейцар едва понимал и говорил по-немецки, а я не понимал местного языка, я уж решил ехать в театр в том виде, в котором находился, хотя и сознавал, что мой растерзанный вид при первом знакомстве с театральным персоналом произведет плохое впечатление на европейцев, привыкших встречать людей по платью. На мое счастье, мимо меня на репетицию шла одна из наших артисток, которой я и поручил рассказать в театре о моих злоключениях. Сам я, в ожидании разрешения инцидента, очень был рад получить право снова снять пыльное платье и улечься на кровать. Конечно, я тотчас же опять заснул.

Вдруг произошло что-то. Стучали. С шумом распахнулись двери моего номера и, толкаясь и громко разговаривая, ко мне ворвалась целая толпа каких-то военных и штатских. Что-то со стуком опустилось на пол, и все говорили, возмущались, друг друга перебивая. Я думал, спросонья и не осознав, где я и что со мной происходит, что меня пришли арестовать. Но милый режиссер Гавелла нагнулся над моей кроватью и, конфузясь за происшедшее, рассыпался в извинениях. Тут мне объяснили смысл всего инцидента. Оказывается, что в театре, узнав о случившемся, директор позвонил кому-то, очень важному лицу, а тот дал знать начальнику полиции, прося его расследовать дело.

Ввиду того что хозяин гостиницы не имел права по обычаям или законам страны отказывать в моей просьбе о подаче багажа, полиция сама перенесла его мне в комнату, а хозяина арестовали и увезли куда-то на расправу. Весь дальнейший день ушел на то, чтоб освободить узника, попавшегося против моего желания.

Когда я, измученный, вернулся в свой неудобный номер поздно вечером, я нашел комнату полную едкого дыма. Вместо того чтоб скорее лечь и отдохнуть, пришлось полночи провозиться с печью, открывать все окна, делать сквозняк, заливать огонь в печи. При этом нельзя было оставаться в своем номере, а в нетопленном коридоре был почти мороз. Все номера заняты. На мое счастье, моим соседом оказался один из московских артистов. Услыхав шум и возню в моей комнате и запах дыма, он вышел в ночном костюме, и среди дыма мы узнали и приветствовали друг друга. Меня пригласили в его номер, там жена его устроила чай, и мы премило проговорили полночи. Остальную часть ее я промерз в своей холодной кровати, так как надымившая печь не только не согрела комнаты, а, напротив, заставила ее охолодить проветриванием.

Мои загребские друзья, узнав о моих злоключениях, поставили на ближайшую очередь вопрос о новой комнате для меня. Ввиду переполнения города вопрос этот оказался нелегким. Был план переселить меня в какой-то монастырь, но это не встретило одобрения духовного начальства. Актеры в монастыре-- нечто вроде "les mousquetaires au couvent" {мушкетеры в монастыре (*франц.*)}. Было много предложений в частные дома, но это очень стеснительно, особенно когда не владеешь языком. Удалось достать две комнаты для меня и жены в одной гостинице, прекрасно, по-европейски устроенной. Чтоб поселиться там, необходимо было особое разрешение от высших мира. Оно было получено, и мы с женой водворились на новом месте.

Перед моими окнами был бульвар с клумбами, на которых цвели розы. Когда среди дня солнце согревало и ярко освещало землю, казалось, что время года повернулось сразу на лето. По воскресеньям на бульваре играет музыка и весьма шумливо, с родственным итальянцам темпераментом кишит, гуляет и веселится толпа горожан. Яркие цвета дамских костюмов весело играют на солнце.

После того как вопрос с квартирой наладился, я в свободное время мог осматривать оригинальный город. Наши загребские друзья рассердятся, если не признаешь, что Загреб -- маленькая Вена. Они не понимают, что у их города своя особая и очень обаятельная, оригинальная физиономия. Меня поразило то, что это город пешеходов. Автомобили и экипажи редко заглушают веселые голоса гуляющих. Изредка проходит маленький вагон трамвая, если не ошибаюсь, конной тяги. Вагон почти пустой, так как все предпочитают ходить пешком. И действительно, в этом климате днем на солнце не хочется залезать ни в карету, ни в крытый автомобиль, ни в душный трамвай. На перекрестках улиц весело трещат на жаровнях поджаривающиеся каштаны. Весь город миниатюрный, есть и неплохие магазины, есть немного старины, но вся эта старина очень обыкновенна и не [имеет] настоящей типичной для города физиономии.

В центре всего -- на площади -- стоит большой театр. За ним -- публичная библиотека и музей, несколько дальше -- университет. Вы сразу заметите, что эти учреждения окружены какой-то совершенно исключительной заботой и любовью. Там царит совершенно исключительный, образцовый порядок. Превосходны любовно собранные коллекции книг и вещей, и их показывают приезжающим со священным трепетом и гордостью. Но в центре всей жизни города стоит культ театра. В нем соединяется все: и опера, и драма, и балет. Целый большой штат певцов, хора, оркестра для оперы, большая труппа для драмы и молодой, только что возникший балет под руководством наших московских знакомых -- сестры и братьев Фроман²⁸. В этом замечательном по своей атмосфере театре выполнено то, о чем мы не смеем и мечтать. Подлинный синтез всех искусств. Сегодня -- драматический артист, завтра он выступает в качестве певца в одной из характерных партий в опере (акробат в "Проданной невесте", доктор Бартоло в "Севильском цирюльнике"). Послезавтра он является мимом в балете, исполняя одну из главных ролей. То же происходит и с хористами. Сегодня он поет в опере, завтра танцует в балете, а послезавтра участвует в народных сценах драмы. Хорваты способны к сцене. Они ловки, темпераментны, как итальянцы, искренни, как славяне. Свою сценическую культуру они заимствовали у венцев, которые известны своей артистичностью. Все вместе создает преинтересный театр. Мне пришлось видеть лишь несколько спектаклей, которые обнаруживают прекрасных актеров во всех областях, великолепных первоклассных дирижеров, и оркестр, и милый балет.

В первый же день приезда мы смотрели какую-то революционную драму²⁹ в постановке талантливого режиссера Гавеллы. Пьеса неинтересная, кинематографическая, постановка не богатая, но достижения интересны.

Им удастся достигнуть весьма трудных режиссерско-артистических задач. Например. Первый акт изображает тайное собрание партийных вождей. Оно происходит в полной темноте, на черном бархате. Видны два-три блика света от лампы на большом столе заседания. Действующие лица и режиссер сумели естественно и просто ввести в световые блики тех артистов, которых им нужно было показать, и вовремя убрать в тень тех, которые выполнили свое дело. Вся эта конспиративная сцена шла таинственным шопотом, причем ни одно слово не комкалось и не пропадало. Те, кто знакомы с нашим делом, поймут, чего стоит добиться этого. Еще труднее в ансамблевой сцене взять самый скорый и нервный темпо-ритм и крепко держать его, не сползая вниз. Для этого нужен очень чуткий, отзывчивый и хорошо упражненный темперамент, которым могут похвастаться хорватские артисты. В темноте происходили взрывы негодования, драки, удушение кого-то, протесты, жалобы, вопли. И, несмотря на длину и однообразие акта, актеры и режиссер сумели держать зал все время в большом напряжении. Я с восхищением специалиста отмечаю это техническое достижение.

В другой сцене, изображающей мастерские корабельной верфи, происходит в течение всего акта народная сцена, изображающая зарождение бунта на фабрике и революции. Все время, без остановки, скрипят какие-то рычаги, подающие тяжести, стучат шестерни, звенят полосы железа, ударяют огромный паровой и маленькие ручные молоты. По сцене проносят раскаленные металлические части будущего корабля, движутся люди, с толком поднимают и опускают подъемники, вертятся трансмиссии, пылает огонь в кузнечных горнилах, по подможенным лесам двигаются сверху вниз и снизу вверх длинные вереницы рабочих.

Действие идет одновременно в трех этажах строящегося корабля, на авансцене и на арьерсцене. И отовсюду четко, так, что не пропадает ни одно слово, подаются реплики отдельных лиц, участвующих в народе. В промежутках между ними происходят стуки, удары, всякие фабричные шумы. Они срететированы так, что

[не] покрывают собой реплик, а всовываются как раз в середине между словами. Сцена поражает своей срепетованностью...

Другая сцена, точно выходя из общереального тона постановки, впадает в импрессионизм и мистику. И здесь сказываются фантазия и талант режиссера, который умеет добиться впечатления призрачности с материальными телами актеров и картоном бутафории и декораций. Он владеет и светом и планировкой и знает многие секреты сцены, о которых не ведают другие прославленные театры и мастера сцены. В области реально-импрессионистской, то есть там, где самыми реальными, правдивыми средствами добиваешься отвлеченных образов (ведь сверхсознательное начинается там, где кончается ультранатуральное), чувствуется также большое умение. Тут нередко играет важную роль звук. Эта часть в загребском театре разработана очень хорошо и выказывает большую изобретательность. Так, например, в описываемом спектакле надо было сделать отдаленный набат начавшегося мятежа. Больших колоколов для этого нет и взять неоткуда. Взамен их приспособили больших размеров -- аршина полтора в диаметре -- стальную круглую пилу, которая надевается на механическую лесопилку. Повешенная на проволоке, она при ударах по ней дает густой отдаленный звук. Другие круглые пилы меньших размеров дополняли звук набата и звона целого города.

Любовь к звуковым эффектам и понимание их сказались еще яснее на наших подготовительных репетициях. В последнем акте "Царя Федора" при торжественной службе и при выходе царя из собора делается трезвон. Хотя мы и привезли с собой колокола, но надо было сгустить, пополнить общий аккорд звона, тем более что большой там-там, заменяющий самый большой колокол, в дороге был украден. Без него -- что церковный хор без октавы... В театре был великолепный орган. С помощью созвучия определенных нот можно добиться впечатления звона, имеющего в себе не одну, а несколько нот. Музыканты знают это созвучие, и потому мы обратились к дирижеру с просьбой помочь нам в наших исканиях. В назначенный час в театр явились все три дирижера -- симфонический, оперный и балетный, все режиссеры драмы с Гавеллой во главе, по одному представителю от духовых оркестровых инструментов -- фагот, тромбон, валторны и проч. Пришел и органист. Тут же и весь режиссерский состав нашего театра. Начались пробы... Умилительно было смотреть, как серьезные музыканты, [пользуясь и] режиссерскими звуковыми трюками, добивались желаемого эффекта... В результате колокола зазвонили так, как они в оное время звучали в Москве, в Москве в пасхальную ночь.

Этим случайным пробам заезжей труппы с восторгом отдавались те, кто руководят серьезной музыкальной частью симфонических концертов и оперы -- три первоклассных музыканта. Я слышал, как один из них вел оркестровую репетицию "Саломеи"³⁰ и давал оркестру пояснения. Это было превосходно. Я слышал под его дирижерством и оперу Сметаны "Проданная невеста". Музыкальная сторона поставлена великолепно. Сценическая хороша тем, что она не без успеха пытается отойти от вампуки. Певцы не машут руками, а осмысленно и логично действуют. Хор не воздевает и опускает руки, как это полагается хористам, а играет, подобно драматическим артистам, так, как они же это делают в драматических спектаклях.

Я видел в том же театре балетный спектакль "Шехеразаду" и "Умирающую бабочку". В обоих главные роли были в руках самих Фроман, а балет состоял частью из их воспитанниц, частью же из учеников драматической школы при театре. Пусть это не самостоятельная работа, так как постановка была сделана по Фокину³¹, но для начинающегося дела (так как Загреб до этого не знал балета) это было очень хорошо.

Просмотренные нами спектакли обязывали в свою очередь и нас. Мы поняли, что имеем дело с людьми от искусства, а не ремесла. Они и к нашим спектаклям отнеслись по-артистически, с исключительным интересом и вниманием. Начать с того, что было вменено в обязанность всем без исключения артистам драмы, оперы и балета посещать наши спектакли. Отведенные для сего оркестровые места и боковые верхние ложи были на всех спектаклях (как, впрочем, и весь театр) переполнены.

Скучно и нескромно описывать успех. Скажу лишь, что он был исключительный на всех спектаклях и пьесах. Об этом говорили и рецензии. Вместо сговоренных пяти спектаклей мы сыграли их пятнадцать, и все при полных сборах ³². И это в небольшом сравнительно городе, на иностранном, не понятном для всех языке. И этот небольшой город, показавшийся мне при первом впечатлении провинцией, материально оплачивал гарантированной суммой, не меньшей, чем другие, крупные города.

Стоя на сцене, слыша разговоры о театре, видя ожидания, приготовления и результаты воспринимаемых впечатлений обитателей Загреба, чувствуешь, что им нужен театр, что это здание, стоящее посреди города, является центром духовной жизни, сердцем города. Понимаешь, что на эстетическое воспитание населения правительство сознательно тратит большие деньги. Такое отношение к нашему искусству окрыляет, и все мы чувствовали себя в Загребе на редкость бодро и на всю жизнь сохранили о нем благодарные и восторженные воспоминания.

Станный, удивительный город. Во внешней жизни -- провинция, во внутренней -- один из важных культурных центров (по крайней мере в области нашего искусства). Трамваи -- пусты, театр, библиотеки и университет -- переполнены. Таковы наши впечатления -- заезжих иностранцев. Очень будет жаль, если они окажутся ошибочными.

И вне театра и сцены люди показались нам милы и уютны. Не при всех гостиницах существуют рестораны. При моей -- его не было, и я ходил столоваться в небольшой итальянский ресторан "Анжелос". Содержатель его -- бывший суфлер в театре. Он с женой и дочерьми занялся кулинарным делом и устроил уютный уголок для артистического мира. В определенные часы обеда и ужина после спектакля туда сходилась вся наша артистическая компания. Вот большой круглый стол со всей семьей Фроман. Вот стол наших артистов вместе с хорватскими. Вот стол с молодежью -- учениками, которые просят подсесть к ним и поговорить через переводчика об искусстве. Переходишь от одного стола к другому и чувствуешь себя уютно, как дома. Здесь же нам давал театр последний прощальный ужин с поздравлениями, речами, тостами и любезным приглашением вернуться в скором времени.

Не буду описывать других приемов и чествований в разных клубах, обществах, студенческих кружках. Все они были трогательны и уютны. Но по необходимости эти обеды, ужины и рауты чрезвычайно похожи друг на друга. Описав один из них, описываешь сразу все.

Надеваешь к назначенному часу фрак и белый галстук. Ждешь, что приедут за тобой, а тем временем волнуешься, не предугадывая, на какую тему придется говорить ответную речь (притом на чужом -- французском языке). Эта необходимость говорить и боязнь остановиться отравляют всю прелесть праздника.

Автомобиль приехал. Встречаешься с любезным незнакомым молодым человеком, одним из устроителей. Говорить не о чем, а надо говорить...

Летим по освещенным улицам -- мелькают дома, экипажи, люди, вывески, рекламы. У ярко освещенного подъезда дома автомобиль остановился. Швейцар, лестница. Толпа новых разряженных людей. Представления. Мелькают лица, имена, говорят приветливые и благодарственные слова. Подходит кто-то, самый

главный. Стараешься понять, кто он, и запомнить его лицо, чтобы не [вышло] неловкости и в нужный момент не обратиться с речью к кому-нибудь другому. А вот и дама, с которой приходится весь обед говорить во что бы то ни стало. Обыкновенно она очень почтенная, милая и приветливая, немолодая и некрасивая. А далее рассаживание, мучительное придумывание темы для разговора. Иногда он получается живой и интересный. Вкусные блюда, ласковые слова, постепенно возрастающее оживление. Подтянутое состояние, так как чувствуешь на себе общие взгляды. Все возрастающее волнение по мере того, как дело приближается к речам. Начинаешь на основании некоторых подслушанных фраз и мыслей создавать на всякий случай тему речи. Идет параллельно работа -- разговор с моей соседкой и приготовление речи. И то и [другое] не ладится. Одно мешает другому. Шампанское. Речь председателя, за ней остальные речи. И каждый раз, когда они подходят к концу, сердце ёкает совершенно так же, как это бывало давно, в гимназии, когда один ученик кончал свой ответ, а другой замирая ждал, кого вызовут в следующую очередь.

Вот она пришла. Притворяешься спокойным, выдерживаешь паузу, чтобы успокоиться и привыкнуть к состоянию оратора и смотрящей на него в упор толпы. Заговорил, как будто стало легче, и кажется, что на живую нитку сшитый план речи интересен. Разговорился, и стало приятно. Но вот нужное слово точно провалилось. Ищешь заместителя ему, не находишь. Подвернулось другое, совсем не то, которое хотел. Но другого не нашлось. Само сказалось. Надо оправдать его или исправить, а явно, открыто поправляться не хочется. Сказал в объяснение какую-то фразу. Вся речь наклонилась не в ту сторону, куда бы хотелось, а перетянуть ее в более верную сторону -- не можешь. Из одного неверного положения логически вытекает другое, третье и целая мысль, совсем не та, которую хотел высказать. Но теперь уже нет хода назад. Против воли идешь по тому направлению, по которому толкнула судьба. Нет возможности остановиться.

Что же это! Ведь я говорю совсем обратное тому, что хотел сказать. Скорее кончать, а то до того договоришься, что и не обрадуешься... Ни с того ни с сего -- заключение: поэтому (почему, никому не понятно) выпьем за здоровье такого-то, или за процветание общества -- имя рек. Аплодисменты, чокания. А сам не знаешь, куда смотреть. Чувствуешь себя, как после провала спектакля и роли. Кажется, что все смеются. Но, подобно тому как не существует на сцене бездарного актера, у которого бы не нашлись свои поклонники и психопатки, нет и оратора, более или менее складно говорящего, который бы не получил одобрения от кого-нибудь за свое выступление. А человек так создан, что он охотно верит, хочет верить тому, что ему самому приятно. Вот почему после нескольких комплиментов приходишь в приличное настроение духа и начинаешь есть с аппетитом и с удовольствием разговаривать со своей соседкой, уже не находя ее назойливой, как в то время, когда обдумывалась речь, а видя в ней уже даму "приятную во всех отношениях". Конец ужина, и после него обыкновенно чувствуешь себя прекрасно, и так как артист проводит свою жизнь на людях, но редко бывает и общается с людьми, то обыкновенно засиживаешься на званых обедах и торжествах, рассматривая людей по инстинктивной актерской привычке набирать для творчества материал из жизненных впечатлений³³.

[Ввиду переутомления некоторых из артистов, особенно Москвина и Лужского, которым приходилось играть всю неделю без передышки и по два раза на дню, пришлось ввести в некоторые пьесы дублеров. Так, например, роль царя Федора взялся дублировать Качалов, а мне пришлось взять на себя роль Шуйского³⁴, которого играл Лужский. Замены производились в спешном порядке с незначительным количеством репетиций. Увы! один из неизбежных при путешествии печальных компромиссов.]

Неприятно, когда артист сам описывает свои триумфы. Как бы скромно он ни говорил о них, хотя бы касаясь лишь внешней стороны фактов, сухо передавая их, все же выходит так, что он хвастается. Но на этот раз я согласен и на это. Я буду хвастаться, но не за себя, а за весь коллектив, и, главное, за русское искусство, которое при проводах в Загребе было приветствуемо и на сцене и на улице целым городом, умеющим интересоваться и жить духовными побуждениями.

В прощальный спектакль³⁵, как всегда, за кулисами нет возможности установить порядка. Появляются какие-то незнакомые люди, очевидно, не знающие быта кулис, ходящие по сцене, как по [улице], шумящие, разговаривающие, топающие, кашляющие. Они, того гляди, сунутся туда, куда не следует, не подозревая, что их видят зрители. В эти спектакли я суечусь, беру на себя роль милиционера, становлюсь нетерпеливым, злым, пытаюсь водворить порядок. Эти милые шумящие люди -- самые преданные театру поклонники; они хлопочут и для себя для предстоящих проводов, оваций, дождя из цветов, подношений, депутатий, венков и прочих атрибутов успеха, помпы и проводов. На этот раз случилось то же в еще большей степени. Видно было, что готовились к чему-то грандиозному. И действительно, только что кончился последний акт пьесы, как потолок декорации павильона полетел наверх. На колосниках сцены были расставлены молодые люди и барышни при огромных корзинах с цветами. То же было заготовлено и в зрительном зале.

После обычных приветствий, подношений и адресов по данному знаку началась бомбардировка цветами. Этот бой был не только грандиозен, но и небезопасен -- кровопролитен, так как стеблями и суками падающих сверху цветов были кое-кто поранены, конечно, слегка. На такие поранения актер не жалуется. Мы пытались было подобрать падающие цветы. Собирали из них целые букеты, но скоро все руки были переполнены, а сверху все летели и летели букетики, отдельные ветки и цветы. По полу стало уже трудно ходить, как по лесу во время рубки. Пол сцены покрылся толстым слоем цветов³⁶.

По окончании оваций в самом театре они возобновились на улице. Большая толпа ждала выхода актеров, и к ним протягивались сотни рук с фотографиями для подписи. В Загребе, так точно, как и в других местах Чехии и Югославии, страсть к коллекционерству актерских фотографий. Всюду -- дома, в театре, на улице, в ресторане -- ловят актеров и протягивают им фотографии и самопишущие перья для подписи. На этот раз, перед отъездом, накопилась толпа таких коллекционеров. Стоило больших усилий, чтоб прорваться через их крепкий фронт, чтоб успеть ехать на прощальный ужин, который давали нам дирекция, режиссеры, музыканты, балет, драма, администрация загребского театра. Мы спешили в наш ресторан "Анжелос", где был товарищеский уютный ужин и, к счастью, без всяких речей.

На следующий день рано утром мы уезжали из Загреба. Огромная толпа новых друзей и поклонников с огромными букетами явилась на вокзал и опять засыпала нас, поезд и весь пол дебаркадера благоухающими ветками и цветами. Мы ступали по ним. Теперь воспоминания о милом Загребе невольно сливаются с представлениями о цветах, весне.

Промелькнули на следующий день утром мимо Праги, где, несмотря на ранний час, приехали повидаться с нами наши верные друзья во главе с директором театра Ярославом Квапилом и его супругой.

Вернувшись на несколько дней в Берлин, мы дали там концерт в огромном помещении³⁷.

До начала гастролей в Париже оставалось уже немного времени. Как раз для того, чтоб провезти декорации чуть ли не сквозь всю Европу (Загреб--Париж), отремонтировать их после дороги и хорошо подготовиться к спектаклям в столице мира -- Париже. Не скрою, что мы его очень боялись по многим причинам. Во-

первых, мы все смолodu привыкли сознавать, что Париж -- центр мирового искусства. Французская нация -- одна из самых одаренных для сцены, живописи. Это условие избаловало парижан и допустило роскошь не интересоваться чужим искусством, признавая лишь свое собственное. Париж казался нам мало внимательным к иностранному искусству. Далее, психология славянина мало отвечает душе француза, и потому наша отечественная литература, казалось нам, мало знакома во Франции. Может ли им быть понятна славянская тоска, Чехов, Щедрин, Гоголь? Влюбленные в свой язык парижане не слышат красот нашей речи. Напротив, она кажется им варварской. Кроме того, французы нетерпеливы. Они не могут, подобно немцу, заранее, перед спектаклем, изучать пьесу, которую им предстоит смотреть. Не понимая того, что они смотрят, нам казалось, что французы заскучают и уйдут посреди спектакля. Наша углубленная психологически, немного тяжеловесная литература и искусство противоречат легкому веселому нраву галлов. В довершение всего политические настроения страны не могли обещать нам большого интереса к спектаклям.

Между тем Париж -- для Америки -- является преддверием. Парижский успех в значительной степени подготавливает американский, и, наоборот, в случае провала поездка в Америку становится в высшей степени рискованной.

Зная высокие требования в области живописи, мы боялись показывать в Париже наши походные декорации. Они были изготовлены с большим расчетом на прочность. Легкие тона красок, в которые ради живописных условий кладут мало клея, осыпаются от вагонной тряски, портятся от сырости при перевозке в открытых платформах поездов или при переезде по океану. Такие декорации, осыпавшиеся после путешествия, кажутся старыми, изношенными. Тонкие контуры декорационной поделки не выдерживают грубого обращения при бесконечных перегрузках из вагона в вагон. Все это заставило нас сделать специальные декорации, в которых нередко приходится жертвовать колоритом и тонкостью контуров или архитектурой ради прочности красок и портативности поделки. Приехав в Париж заблаговременно, мы надеялись исправить или даже переписать многие полотна. Но все произошло не так, как мы предполагали.

После прощания с детьми и внучкой, которых я покидал на целый год с тяжелым чувством и дурными предчувствиями старика, понятными в мои годы перед дальним неведомым путешествием, выслушав всевозможные просьбы и наставления, касающиеся Америки, об осторожности с автомобилями и аэропланами или о том, чтоб не нанимать себе комнаты в пятидесятом этаже и проч., я сел в вагон. Среди гула пожеланий провожающих, маханий платками и шапками наш поезд двинулся вечером от темного, мрачного берлинского вокзала Фридрих-штрассе по направлению к Парижу. Путешествие это к тому времени наладилось, и через сутки вся наша труппа, с семьями некоторых из артистов, решившихся ехать в Америку, подъехала поздно вечером к огромному вокзалу Gare du Nord в Париже. Нас встретили директор театра Champs Elysées -- Jacques Hébertot³⁸, со своими ближайшими помощниками, Coreau -- директор театра du Vieux Colombier³⁹, Lugné-Poe -- директор Théâtre "L' OEuvre" ⁴⁰, некоторые лица из французской и иностранной прессы с фотографами и кинематографщиками. На вокзале, в отведенной комнате, всей труппе были розданы адреса с названием гостиниц и номеров комнат, занятых для них.

После всевозможных приветствий меня пригласили сесть в автомобиль Hébertot, и мы поехали в превосходную гостиницу Hôtel d' Athénée, которая находится рядом с театром des Champs Elysées. Этой ненужной роскоши требовали парижские нравы, которые не мирятся с тем, чтоб представитель мировой известной труппы ютился по третьеразрядным гостиницам. Фешенебельный тон гостиницы, с лакеями, похожими на министров, с тонкими коврами, в которых утопаешь,

любопытные взгляды заставили меня, несмотря на большую усталость, сильно подтянуться после простоты советской жизни. Меня ждал в гостинице ужин в компании самого Эберто и его ближайшего помощника по театру.

Со следующего дня начались наши мытарства по подготовке спектаклей. Прежде всего надо было выяснить вопрос декораций. Нужно ли их обновлять и переписывать или необходимо заказывать новые? Знатоки Парижа и его публики единогласно советовали нам или делать заново все декорации у лучших художников и вовсе блеснуть постановочной частью, или же, наоборот, ясно показать, что эта сторона при гастрольной системе и при условиях предстоящей кочующей жизни отходит на самый задний план и не играет абсолютно никакой роли в наших парижских спектаклях. В этом случае -- чем хуже, тем лучше. То есть, чем примитивнее декорации и их выполнение, тем яснее выразится наше отношение к ним во время гастрольных спектаклей. Не только материальные обстоятельства принудили нас выбрать второй [путь], но и сами обстоятельства привели нас к нему. Дело в том, что привозка декораций запаздывала. Прошла уже неделя, другая, а о декорациях никаких известий, несмотря на то, что во все концы рассылались нами телеграммы. Это вызывало тревогу не только за ближайшую судьбу нашего театра, но и того лица, которое ехало.

Это дело поручили молодому человеку, сыну одного из артистов ⁴¹. Зная его деловитость и аккуратность, мы объясняли его долгое молчание несчастным случаем. Что делать, если страшные подозрения оправдаются! А если, бог даст, подозрения окажутся неосновательными, как быть, если декорации опоздают? Я уже слышал снисходительно-презрительные восклицания:

-- О! Ces Russes!.. {-- Эти русские!.. (франц.).}

Другими словами: ничего-то хорошего русские не могут сделать. В результате получится, что мы, которые приехали показать свое искусство и тем посильно поддержать нашу бедную пострадавшую Россию, имеющую полное право на почетное место среди культурных стран, в конце концов, докажем миру обратное. Патриотическое и артистическое чувство протестовало против такого исхода нашего трудного предприятия.

В ожидании телеграмм и привоза декораций мы проделали все подготовительные работы, которые можно было сделать. Набрали новых сотрудников, прошли с ними все сцены. Сделали то же и с отдельными исполнителями. В свободное время в качестве представителей МХТ я и мои товарищи должны были с благодарностью принимать приглашения разных французских обществ и отдельных лиц, которые были очень предупредительны и гостеприимны и чествовали нас пока в кредит, на веру.

Каждое утро и неоднократно среди дня мы сходились в театре, чтоб узнать, нет ли телеграмм. Мы подолгу совещались, как выйти из положения. Посылали людей, чтоб искать багаж в промежутке между Парижем и Загребом. Был уже разговор о переносе спектаклей на несколько недель, но это оказалось невозможным, во-первых, ввиду американских гастролей, для начала которых была назначена определенная [дата], а во-вторых, по условиям парижского театра, который был уже сдан другим гастролерам. Кроме того, истощившиеся материальные средства и содержание огромной труппы, сидевшей без дела в очень дорогом в то время городе, не позволяли менять намеченного плана и повелительно требовали точного его выполнения. А время шло -- назначенный день открытия приближался, билеты на спектакль раскупались, и тревога росла.

Не только я, но и вся труппа потеряла спокойствие и сон. Создавали всевозможные планы выхода из положения. В крайнем случае хотели выйти во фраках и без декораций сыграть весь спектакль, для того чтоб тем показать: -- Вот,

мол, мы на месте, и все, что зависит от нас, -- сделано, за остальное же мы не отвечаем, и пусть несет ответственность железная дорога.

Мы получали приглашения в разные театры на спектакли и прежде всего от нашего антрепренера театра Champs Elysées -- Эберто. У него гастролировал тогда знаменитый трагик Цаккони⁴². Он приехал на гастроли в Париж во второй раз подряд. В предыдущий сезон его спектакли посещались усиленно, и он делал полные сборы. Но Париж не любит повторять впечатлений, и потому на второй сезон гастролей они посещались слабо. Между тем сам Цаккони не изменился, а, напротив, как говорят, стал еще лучше. Я усердно посещал его спектакли, когда это было возможно, так как моя так называемая "система" взята с больших образцов и гениальных талантов. Цаккони один из них. Мог ли я пропустить его?

И снова я учился на великих артистах. Проверял то, что понял раньше, и искал нового, что еще не было постигнуто. На этот раз я с большой очевидностью понял разницу между подлинным и поддельным, то есть пережитым и просто передразненным. Вот это настоящее! -- чувствовал я, смотря гения. Необычайное! гениальное! А это -- дразнение. Правда, превосходное, доведенное до пределов блестящей техники. Но какая разница! Как одно ценно и вечно и как другое легковесно и устарело. Обычный прием гастролеров стал мне чрезвычайно ясным. Вот что они делают, особенно в тех случаях, когда стараются из ординарной мелодрамы, вроде "Гражданской смерти", "Ингомарро", "Кина"⁴³ и проч., сделать большое произведение.

В этих пьесах нередко авторы их уделяют много места и слов на так называемые сценические положения или словечки, а там, где по внутреннему смыслу, содержанию и значению нужна большая сцена, там не хватает ни слов, ни сценического действия, исчерпывающих духовный смысл жизни человеческого духа. Приходится в этих местах какими-то мимическими паузами, мизансценой, введенными и сочиненными самим артистом сценами поправлять, дополнять и насыщать автора. Эти сцены, дорисовывающие внутренний рисунок роли, создающие яркий, красочный психологический блик, доигрываются гастролером технически, не затрагивая больших нервов, и часто являются кульминационным местом роли⁴⁴. Вот, например, роль Коррадо в мелодраме "Гражданская смерть", в которой я видел в последний раз Цаккони. Момент его первой встречи с дочерью доигрывается артистом с помощью таких гастрольных психологических пауз. Он искусно вкладывает в них все типичные для момента психологические переходы, ступени, через которые проходит человек, прежде чем страшный факт не дойдет до его сознания и не установится нарушенное равновесие.. Узнал, не понял, пылливо допытывается правды, хитрит, волнуется и успокаивает себя, начинает понимать, усваивать и верить тому, что вначале казалось невозможным, понял все, поверил, растерялся, ищет выхода и т. д. Все эти отдельные составные моменты, составляющие вместе важный психологический момент, этап в роли, проделываются гениальным артистом с необыкновенной четкостью, выдержкой, законченностью, исчерпываются им до самого конца. Психологические краски, контрастирующие и выделяющие друг друга, раскладываются с большим умением и четкостью. Лишний раз я убедился, смотря Цаккони, что главные отличия гения от посредственности именно в этой четкости, ясности, полноте и законченности рисунка и выдержанности техники его выполнения. Посредственность смазывает, перепутывает краски, не отчеканивает рисунка, неточно определяет границы психологических кусков. Играет страсть и образ _в_о_о_б_щ_е, а не составные части, которые вместе взятые и пронизанные, точно нитями, основной темой пьесы составляют данную сцену.

Хороший, талантливый артист с надлежащей техникой играет так, как выдающийся дирижер ведет оркестр. Как он отделяет друг от друга отдельные

большие части симфонии, как он разрабатывает и заканчивает отдельные составные куски каждой из больших частей! Вспомните, как он вытягивает до конца Последнее пиано-пианиссимо от какого-нибудь гобоиста, альтиста или скрипача. Как он четко ставит финальную точку после шумливой, победоносной, торжественной части с медными возгласами трубы и фанфар. Как он четко выдерживает паузу между жаждой из больших частей симфонии. Он опускает палочку, "сам перерождается, точно меняя валик в своей душе. Потом обводит глазами весь оркестр, настраивая и подготавливая его на новую часть. Совершенно так же четко, выдержанно, законченно и выпукло должен играть артист ⁴⁵, а художник -- писать картины, скульптор -- лепить, танцовщик -- танцевать, а архитектор -- строить дома.

Время быстро приближалось ко дню открытия парижских гастролей. Была наконец получена телеграмма с дороги о том, что декорации едут и задержались в пути. Административный персонал ежедневно по несколько раз сходил в контору театра, чтоб обсудить положение и на людях умерить все возрастающее волнение.

Подошел и канун открытия. В этот день была объявлена в парижских газетах и афишах "réception" {прием (*франц.*).} нашего театра представителями артистического мира и литературы. В назначенный час большой и парадный театр des Champs Elysées наполнился сверху донизу расфранченной элегантной публикой. А на сцене, за занавесом, была приготовлена сбоку кафедра для ораторов и расставлено много венских стульев рядами, обращенными к зрительному залу. Это места для всех членов нашей труппы. Приехал знаменитый и маститый Antoine, полный, элегантный, любезный, спокойный, артистически выдержанный ⁴⁶. Приехал милый, симпатичный, приветливый, простой Jacques Coreau -- директор и основатель театра du Vieux Colombier, упорно прививающий французским артистам и зрителям новый репертуар, манеру постановки, игры и основы искусства, упорно борющийся с окаменевшей рутинной французского сценического академизма многих театров ⁴⁷. Высокий, худой, гостеприимный по-парижски Jacques Hébertot хлопочет за сценой, как и мы, волнуясь за судьбу завтрашнего спектакля. Съезжаются и другие лица для приветствия московских гостей.

Члены нашей администрации то и дело подбегают то к одному, то к другому телефону, или сходятся и шепчутся между собой, или срываются с места и шлют в разные углы телеграммы, или сами летят в разные стороны Парижа. Другие сидят, нервно тормоша бумагу пальцами, с глазами, направленными в пространство. В эти минуты они отсутствовали и мысленно витали где-то в пространстве между Парижем и Прагой.

-- Последний срок для отмены открытия. Иначе заметки не попадут в завтрашние газеты, и весь Париж съедется на открытие для того, чтоб тотчас же уехать. Не надо допускать этого скандала. Предупредить его, пока есть время,-- шептали мне одни с дрожью в голосе.

Другие отводили в сторону и убеждали:

-- Ясно, что декорации не придут ко времени и опоздание припишется нам -- русским. Вместо того чтоб поддержать, мы только еще более уроним репутацию русских и России.

-- Отменяйте немедленно завтрашнее открытие,-- шептали, таинственно третьи, отводя меня в темную часть сцены.

Но я прямо твердил одно:

-- Есть надежда, что сегодня в ночь приедут декорации на станцию Париж?

-- Есть, -- отвечали мне.

-- Тогда мы не имеем права отменять, и надо сделать невозможное.

Видно, и сам Эберто был в раздумье и куда-то уходил, с кем-то о чем-то шептался.

Несмотря на то, что я нервный по природе и далеко не выдержанный в решительные минуты, на этот раз я чувствовал себя сравнительно спокойным. Точно во мне жило какое-то предчувствие. По крайней мере я владел собой настолько, что мог *faire bonne mine au mauvais jeu* {делать хорошую мину при плохой игре (*франц.*)}. В тот памятный вечер меня гораздо больше смущала предстоящая французская ответная речь на приветствия. Я не знал того, что будут говорить, ни что придется отвечать, и потому не мог заготовить и вызубрить обдуманной речи. Предстоял экспромт, если не считать некоторых общих фраз и любезностей, которые можно было заготовить и обсудить заблаговременно. Трудно говорить экспромтом на родном языке, но на иностранном... Нам, актерам, привыкшим говорить чужие слова роли да притом под суфлера, страшно без посторонней помощи выступать публично со своими собственными словами. Если мой французский язык был терпим в других странах, то в Париже нельзя даже приблизиться к той манере говорить, которая [существует] в центре галльского народа. Одно еще меня утешало в смысле языка и произношения -- это космополитический, интернациональный характер населения мировой столицы, в которой должны были привыкнуть ко всяким неправильностям произношения французского языка, ко всяким акцентам иностранцев всех стран света.

Нас рассадили, лицом к зрительному залу, на расставленные многочисленные стулья. Их было так много, что мы могли выставить всю нашу группу *in soifore* {в полном составе (*лат.*)}, не только артистов и режиссеров, но и весь остальной штат сценических служащих и административного персонала. При поднятии занавеса получалась импозантная [картина]. Нужно ли описывать встречу? Понятно, что она была горячая и трогательная, раз что люди не поленились пожертвовать вечер для встречи иностранных гостей.

Первым говорил приветствие директор театра и наш парижский импрессарио J. Nébertot. Потом выступил с длинной речью маститый Antoine⁴⁸. За ним горячо [говорил] Сореау, считающий себя нашим последователем⁴⁹. Один из литераторов⁵⁰ прочел подробный доклад и историческую справку об основании МХТ, о той культурной роли, которую он сыграл в искусстве, о главных основах нашего творчества. Этот доклад имел целью познакомить парижскую публику с русскими гостями и их искусством. Чем дальше говорили ораторы, тем больше приближалась моя очередь, тем сильнее билось сердце и холодели руки. Было сказано авансом, в кредит, много лестного, обязывающего, что нам предстояло оправдать предстоящими гастролями. Пока мне оставалось только благодарить и скромничать. Мне приятно было перед мировой столицей признаться в том, что я много учился в прежние годы у великих французских артистов. И бабушка моя -- французская артистка⁵¹, и начал я свою актерскую карьеру с французской оперетки и водевиля. Отдав дань большим сценическим заслугам тех, кто нас приветствовал, я хотел перейти к заготовленному эффектному финалу, но на поворотном пункте речи, неожиданно для меня самого, сказал какое-то не то слово вместо затерявшегося, неожиданно выпавшего. Я смутился, чтоб не остановиться, сказал какую-то лишнюю фразу, чтоб поправиться, сказал другую, тоже не ту, которую искал. И вот моя речь, сама, помимо воли, повернула не в ту сторону и неожиданно закончилась тем, что я пригласил всех присутствующих на завтрашний спектакль. Сказав это, я опомнился и стал поправляться.

"А ну-ка, на всякий случай предупрежу, что у нас не все ладно и что мы не виноваты в этом",-- подумал я про себя и тут же добавил:

-- Правда, не скрою от вас, что по сие время у нас нет ни декораций, ни костюмов, которые не по нашей вине, а по вине железнодорожного недоразумения неожиданно задержались в пути и никак не могут доехать из Загреба до Парижа. И тем не менее мы сделаем невозможное и будем завтра играть, хотя бы без

соответствующих костюмов и декораций. Только бы не говорили: "O! Ces Russes!.." -- намекая на нашу неаккуратность. Мы на месте уже две недели и будем на своем посту и завтра, а там -- что будет угодно богу или судьбе.

Французам понравилась эффектная фраза, которая случайно сказала сама собой, и они с большим темпераментом аплодировали, но зато наши русские, и особенно администраторы, накинулись на меня, хватаясь за голову, лишь только опустил занавес.

-- Что вы сделали,-- трагически шептали они мне.-- Мы приготовили заметки об отмене, а вы пригласили публику на завтра. Ведь ни декораций, ни костюмов нет.

Некогда было отвечать, так как Antoine, Coreau и другие разъезжались и надо было провожать их. Я раскланивался, благодарил. Дверь непрерывно открывалась и закрывалась. Все расходились.

Вдруг, неожиданно для всех, влетел как бомба в комнату грязный, запыленный, бледный человек и начал поспешно здороваться с нами. В первую минуту я не мог понять, что это был давно ожидаемый проводник пропавших декораций.

-- Где декорации? -- закричал я, узнав его.

-- В Париже,-- с торжественным видом ответил прибывший, сбрасывая с себя пыльное пальто и грязную фуражку и перчатки.

Громкое "ура" присутствующих огласило комнату, а приехавший в изнеможении опустился на диван и рассказал нам о всех перипетиях. Оказывается, что он вез пять или шесть вагонов нашего театрального багажа. Дважды сгорала ось. Все вагоны задерживались на пути, так как посланный боялся отпустить из-под своего непосредственного наблюдения здоровые груженные вагоны.

Поднялась суматоха, оживление. Вся группа административной части принялась за работу. Затрещали телефоны. В разные концы города разослали посланных с разными поручениями.

-- Будьте покойны,-- сказал мне главный администратор.-- Завтра к 10 часам утра все будет на месте.

Успокоенный, я ушел домой и после недели бессонницы спал как убитый. В 10 часов я был в театре, но декораций там не было. Их не было и в 12, и в 2, и в 3. Все члены администрации тоже пропали, и как мы ни старались снестись с ними по телефону на станцию, ничего не вышло из наших попыток. И снова явилась и стала расти большая, мучительная тревога, от которой нельзя сидеть на месте, а надо что-то делать, как-то действовать и помогать чему-то, хотя бы только для того, чтоб скоротать время.

А часы уже били четыре. Я чувствовал, что готов упасть от усталости, ожидания и распиравших голову мыслей и соображений, стараясь приготовить выход на все случаи, которые измышляло воображение. Потом я бросался к рабочим и мастерам сцены, стараясь понять, можно ли без всякой репетиции в короткий срок наладить вечерний спектакль. Я пытался установить освещение еще не прибывших декораций. Потом я звонил по телефону, чтоб собрать заблаговременно всех артистов, сотрудников театра, частных лиц и знакомых, просил их спасти нас! меня лично!! русское искусство!!! честь всей России!!!!

-- Наденьте самое плохое ваше платье, бегите в театр и ждите. Придется поработать -- таскать декорации, корзины, развешивать костюмы, одевать и гримировать новых сотрудников. Нельзя отказываться ни от какой работы.

А часы били пять.

К счастью, с вокзала телефонировали нам, что надеются скоро выслать первый грузовик с декорациями. Но неизвестно, будут ли это декорации "Федора", которым открывались гастроли, или другой пьесы, которая назначена через неделю. Придется разгружать вагоны в том порядке, как их будут подавать.

Тем временем я придумывал новые средства, как ускорить прием и разборку декораций и костюмов. Кто-то, хорошо знающий нравы французских рабочих, посоветовал мне такой ход.

-- Французы любят спорт, пари, препятствия. Раздразните их и поспорьте на какую-нибудь сумму денег, стоящую внимания. Чтоб выиграть ставку, французы готовы сделать невозможное. Без этого они будут холодны, легкомысленны и индифферентны, так как им совершенно безразлично, будет спектакль или нет. В самом деле, свои деньги они получают, а до остального им дела мало. Даже приятнее, если спектакль не состоится. По крайней мере освободится от работы целый вечер.

И снова я поплелся на сцену и издали стал подходить к пари, дразня их природную жилку азарта и любовь к спорту и пари. Первое время они были весьма индифферентны и, чтоб отвязаться, уверяли меня общими фразами, что все устроится к лучшему.

-- А я готов держать пари, что вы не сможете наладить спектакль,-- спорил я.

-- Я думаю, что даже немецкие рабочие не смогли бы это сделать,-- довольно прозрачно подзуживал я заклятых врагов Германии. Наконец пари состоялось на несколько сот франков. Рабочие приободрились и оживились. Они сходились группами, о чем-то стали совещаться, к чему-то и как-то готовиться.

Тем временем по телефону нас известили, что первый транспорт грузовиков выехал. Часы пробили пять с половиной. Мы сидели как на парах, готовые каждую минуту ринуться в бой и приняться за работу.

Опять зазвонил телефон. Мы бросились к нему. Оказывается, по пути с вокзала в театр произошел на улицах затор. При повороте длинные бруски наших декораций забаррикадировали проезд. Можно себе представить, что из этого произошло. Вероятно, тысячи экипажей заполнили все ближайшие улицы, закупорили все проезды. И это произошло в самое горячее для уличного движения время, между пятью-шестью часами!! Недаром же собирались резать наши декорации, чтоб продвинуть грузовик с места. Что бы мы стали делать, если бы перерезали, пополам наши задники?!

Часы пробили шесть. И через четверть часа прибыл первый грузовик, потом второй, третий и т. д.

Я не берусь описать картины титанической, циклопической работы рабочих и всего согнанного со всех сторон штата добровольных помощников. Один человек подымал такие тяжести и корзины, которые в другое время он не смог бы сдвинуть с места. Дорогие веревки, которыми были упакованы корзины, беспощадно резались. Вещи выкидывались на пол и тут же подхватывались, разбирались, разносились и развешивались по уборным. Каждый из актеров искал, спасал свои костюмы, собирал их по частям. Сотрудники, впервые надевавшие костюмы, примеряли их на лестнице, в коридорах, в фойе артистов, в конторе, на сцене. Добровольные костюмеры помогали им одеваться. В другом месте, на проходе, на тычке, кто-то гримировал кого-то. Там упала и разбилась какая-то вещь. Кто-то бежит и кричит благим матом, зовя кого-то, кто очень нужен. В другом месте я учу сотрудников, как носить костюмы, как обращаться с только что приклеенной бородой и надетым париком. В третьем месте репетируется целая сцена, но всех прогоняют отсюда, так как несут громадный ящик, для которого очищают дорогу и место. Полы костюмов и одежды раздувает от сильного сквозняка и ветра со сцены, где распахнуты все двери. А на дворе начало декабря, и падает мокрый снег. Вот кто-то валяется от изнеможения на диване, другой порезал руку и ищет воды, чтобы промыть рану, кровь течет, но в суматохе никому нет дела до этого. В одной из уборных страшно нервит истеричный артист, так как уже был первый звонок, а он не может найти своего второго сапога и мечется, прихрамывая от разной обуви, по всем уборным, лестницам. Пот капает со лба, грим тает, и он уже охрип от мольбы

и причитаний по поводу своего несчастья. В соседней уборной все благополучно, и невозмутимый актер-резонер спокойно одевается, как будто все уже налажено и нет спешки.

Второй звонок. Все закопошились еще сильнее. На сцене такой содом, что не можешь понять, как люди разбираются в этих кучах нагроможденных друг на друга декораций, выброшенных на пол сцены, чтоб спасти крашенный холст от мокроты и сырости. Казалось бы, что вся сцена заполнена и больше уже некуда укладывать имущество, а между тем, шипя, подходит еще грузовик, а за ним ждет очереди другой, третий.

Наружные ворота со сцены закрываются, так как скоро начнут спектакль, и вновь прибывающие декорации обречены мокнуть снаружи весь вечер до окончания спектакля. Вот и третий звонок. Администрация торопит начинать, так как произошло опоздание на целых полчаса. И зрители, которые ничего не хотят знать, заплатив деньги за свои места, уже зааплодировали от нетерпения. А свет еще не установлен.-- Вали полный свет без разбора! Где уж тут мечтать о тонкостях световых оттенков. Пусть лучше страдает внешний вид декорации, чем рисковать раздражить толпу, испытывая ее терпение задержкой.

-- Что будет, то будет, начинаем.

В зале притушили свет. Гул толпы, переполнившей театр, все проходы, трапунтены, постепенно затихает, наступает такая тишина, о которой не ведают у нас в русских театрах. Занавес пошел, заговорили артисты.

Итак, спектакль состоялся. Россия спасена от позора!! Ура! А там -- что будет.

После первой картины -- сильный прием и долгие аплодисменты, так как толпа ждет, что подымется занавес для раскланивания. Но мы решили и в чужом монастыре сохранить свои законы. Кроме того, нам выгодно с помощью аплодисментов затянуть антракт между картинами, так как это дает нам возможность хорошо рассадить и даже частью прорепетировать народные сцены с новыми сотрудниками, которым не пришлось даже видеть до спектакля декорацию, походить и приспособиться к ней. Сцена примирения Годунова с Шуйским принимается еще оживленнее. Успех несомненен. Душа успокаивается, а тело начинает чувствовать нестерпимую усталость. Но отдыхать еще нельзя, так как надо идти домой умыться, привести себя в порядок и облачиться в самый парадный костюм, так как могут быть вызовы в конце спектакля, и мне как представителю театра придется уже выходить на вызовы. Но не так-то легко уйти из театра. Во-первых, беспокоишься за еще неналаженный спектакль, свет. Рабочие впервые видели и проставляли незнакомые декорации. Ждешь, что в каждую минуту потребуют какие-нибудь [пропуск слова в рукописи.-- *Ред.*], а пуще всего боишься, что какая-то часть декорации затерялась где-то в гуще, наваленной на сцене. Но оказалось, наши заведующие постановочной частью так уже наметались и так изошрили свою находчивость, что происшедшие пропажи ловко маскировались и без моего участия⁵². За кулисами, как это всегда бывает при успехе, появились посторонние лица во фраках, пришедшие из зрительного зала. Они поздравляли, приносили свежие новости из публики, цитировали мнение того или другого лица из французской прессы, литераторов и представителей артистического мира. Было бы бестактно на первый день вводить строгости и порядок на сцене, закрывая входы для посторонних. Поэтому на этот раз пришлось мириться со случайными посетителями, но уже к следующим спектаклям было решено принять меры.

Переодевшись, я вернулся в театр и просмотрел последнюю часть спектакля из логи директора театра Hébertot, любезно пригласившего меня однажды и навсегда пользоваться его ложей. Меня, конечно, интересовала не сама сцена, а зрители. Едва ли где-нибудь в Европе можно найти теперь такую нарядную толпу, как в

Париже. Здесь были богачи не только всего Парижа, но и всего мира. Недаром Париж считается его столицей.

Вид современной, разряженной по моде толпы чрезвычайно оригинален. Если смотреть на разряженную толпу из задней ложи, то видны почти совершенно обнаженные женские тела. Очаровательные и отвратительные спины, плечи, шеи, руки -- белые, нежные и красные, толстые и грубые. Платья не видно, так как сзади декольте спускается до последнего позвонка спины. И лишь тонкая ленточка, перекинутая через плечи, поддерживает передний лоскутик материи, которым прикрыта женская грудь. Не знаю, хорошо все это или плохо. Но это красиво и несомненно, что современные люди имеют свою оригинальную особенность, которую можно, пожалуй, признать и стилем. Черные фраки мужчин с цилиндрами на головах точно нарочно рассажены среди толпы для того, чтоб оттенить белизну женских плеч и блеск бриллиантов, ярко блестящих на женском теле.

В антракте я рассмотрел публику спереди и подивился богатству материй, мехов, головных уборов *à la grecque* {по-гречески (*франц.*)}. Меня представляли всевозможным именитым парижанам. Вот старый знакомый Rouché, директор Grand Opéra, много лет назад приезжавший в Россию и по многу раз бывавший в нашем театре и в моей уборной⁵³. Он все помнит и, по-видимому, лелеет воспоминания о своем путешествии по России. Теперь, наслышавшись об Оперной студии, он засыпает меня вопросами и хочет знать, предполагаю ли я привезти мою поющую молодежь за границу, и в частности в Париж. Он предлагает свои услуги на случай поездки. Вот Пикассо -- небольшой, коренастый, под руку со своей женой, красивой русской балериной, захавшей в Париж с труппой Дягилева⁵⁴. Вот директор Comédie Française. А вот и наш Стравинский с женой, вот наш Прокофьев -- любимцы парижской публики⁵⁵, вот Сорин, Судьбинин, Кусевицкий⁵⁶ и целая плеяда представителей русского искусства, культивируемого ими за границей. А вот и министр des Beaux-Arts. Вот американский миллиардер, а это -- группа известных политических деятелей левого толка. Вот марокканский принц, индусский раджа, ухаживающий, как говорят, за русской. А вот и целый ряд молодых и старых писателей, артистов разных театров. А вот и красавица француженка, говорящая на ломаном русском языке. Где она выучилась?.. В Петербурге... Это артистка из французской труппы Михайловского театра. А вот и Анна [фамилия неразборчива.-- *Ред.*], которую я знал еще девочкой в берлинской школе Дункан⁵⁷. Сколько воспоминаний о Москве, Петербурге, Киеве, где мы когда-то одновременно гастролировали.

Спектакль кончился большой овацией.

Затем потянулись другие премьеры: "Вишневый сад", "Дно". Последняя пьеса была сыграна в утреннем спектакле для артистов парижских театров⁵⁸. На этом памятном для нас представлении мы имели приятный случай перезнакомиться со многими лучшими представителями французской сцены, пришедшими к нам на подмостки, чтобы приветствовать нас с цветами и речами.

И литераторы, так точно, как и другие культурные учреждения, общества, клубы и частные лица в знак признания чествовали нас обедами, раутами и вечерами, описывать которые я не буду, чтоб не повторять уже сказанного по этому поводу раньше.

После одного из таких торжеств, поздно ночью, нас повезли смотреть одну из парижских достопримечательностей: la Halle, то есть рынок, тот знаменитый Ventre de Paris, описанный Золя⁵⁹. На меня он произвел ошеломляющее впечатление.

Это красноречивое свидетельство человеческой жестокости, утонченного зверства. Моя фантазия не представляла себе той массы яств -- птиц, зелени, говядины, молочных продуктов, хлеба, сладостей, которые ежедневно уходят в утробы жителей большого города. Целые хребты, красные кровяные горы убитых

тел и туш всевозможных несчастных домашних животных, коварно и предательски заботливо и нежно выращиваемых для кровожадных гастрономических целей и удовлетворения звериных инстинктов человека. И среди этого кладбища бедных животных -- несчастные ягнята, телята, козы и другие еще живые, обреченные на казнь, среди толпы людей, пришедших сюда, чтоб пожирать несчастные живые создания. Не могу забыть этих испуганных глаз приговоренных и почуявших смерть и запах крови ягнят и козликов. Я погладил одного из них, и он с доверием и благодарностью прижался ко мне и стал лизать руку, с полным доверием ища защиты и моля меня глазами. А мне стало стыдно за себя и человека. Как бы я хотел быть в этот момент вегетарианцем.

Целые громадные здания, сараи загромождены горами всевозможной зелени, плодов, трав. Целое вывороченное дно рек и моря с их обитателями, издыхающими в последних предсмертных судорогах. Целые белые реки молока и горы масла, сыра и яиц. Целые стены уставленных друг на друга больших ящиков с всевозможными консервами.

В центре рынка, этого огромного кладбища и Голгофы бедных животных, точно рукой самого Сатаны на осмеяние и поругание смерти животных там и сям разбросаны веселые ночные кабачки. Сюда приезжают после пресыщения винами, тонкими яствами -- опохмелиться похлебкой из лука и другими простыми деревенскими кушаньями парижане. В окнах брезжит утренний свет. В маленькой, душной, обкуреной дымом и залитой пивом комнатке, набитой заспанными людьми, гудит музыка, танцуют какие-то женщины неизменный и отвратительный по своей тупости и нескрываемому сладострастью фокстрот. Усталые кутилы высшего света, кончающие вечер, перемешаны с рабочими, начинающими свой длинный трудовой день,-- обедают перед сном и подкрепляются перед работой.

После такого ужина на сытый желудок идут опять в кафе, тоже повсюду разбросанные по рынку. Там та же картина, с той только разницей, что похлебку и пиво заменяют кофе, вино и ликеры. Возшедшее солнце осветило бледные лица кутил и рабочих. Посмотрев на себя при дневном освещении, стало противно и стыдно за истекшую ночь. Хочется скорей уединиться в своей комнате, чтоб не быть на людях и переспать, отделить сном прошлое от будущего, надеясь на то, что оно поможет быть человеком, а не лютым зверем. Наконец, с отрыжкой и икотой от лука, засыпаешь тяжелым сном.

И здесь, в Париже, мне пришлось говорить со многими представителями сценического искусства по поводу Интернационального общества и студий, ради сохранения европейской вековой сценической культуры. В ресторане рядом с театром du Vieux Colombier был устроен обед и собеседование по данному вопросу с Coreau, Gernier и известным английским режиссером и писателем Баркером⁶⁰. В другой раз по тому же делу я говорил с Lugnè-Poe и Desprès⁶¹. Все охотно откликались на мое предложение, соглашались на вступление в дело со всеми своими театрами и коллективами основных артистов трупп. Но, не располагая денежными средствами и не рассчитывая на парижских меценатов, ввиду послевоенного обеднения страны, перед нами вставал фатальный вопрос о деньгах.

Кто знает, может быть, там, в Америке...

Попытаюсь...

Там доллары сыплются из переполненных карманов... Улицы: мощены ими...

Америка -- обетованная земля, куда устремлены взоры всего мира.

Когда дул в Париже холодный осенний ветер с дождем, я думал об океане и переезде через него и представлял себе, как гуляет морозный воздух над беспредельной водяной стихией. Казалось, что он способен пропитать стены

парохода, пролезть во все закупоренные скважины, пронизать самую толстую ткань, подбитую ватой и мехом.

-- Надо запастись теплом! -- решил я и накупил фуфаяк, теплых перчаток, шарфов, меховых шляп и проч. Всеми этими предметами я заполнил немногие оставшиеся уголки моего сундука.

Гастроли подходили к концу. На 26 декабря 1922 года был назначен отъезд в Америку. Все декорация, костюмы и имущество уже были отправлены по ту сторону океана. Несколько лиц из числа труппы уже были отправлены передовыми в Америку, а большая часть труппы, под охраной и предводительством Л. Д. Леонидова, нашего русского менеджера, ждала в Париже дня отъезда. Пользуясь тем, что мы свободны, нас пригласили сыграть что-нибудь экспромтом в день парижского Réveillon. Так называется вечер кануна рождества. По местному обычаю, во всех театрах дается короткий, специально для этого вечера заготовленный спектакль.

Что же играть без декораций и костюмов? К счастью, запасливые организаторы поездки захватили с собой из Москвы кое-какие костюмы для некоторых сцен из "Карамазовых" (сцены Снегирева, сумасшествие Ивана Карамазова, "Бесенок") и все костюмы тургеневской "Провинциалки". Из них и был составлен вечер, внешне обставленный ширмами, сукнами с помощью *ad hoc* {к случаю (*лат.*).} придуманных новых приемов постановки⁶². Спектакль, собравший самую разряженную праздничную толпу, приехавшую смотреть отрывки сцен жестокого таланта Достоевского, против нашего ожидания, имел огромный успех. Особенно поразил французов Достоевский, перенесенный на сцену и получивший на ней особую остроту.

В этот вечер очень торжественно, с адресами, подношениями и цветочным дождем мы распростились с парижской публикой, которая согрела нас своим гостеприимством и выдала нам необходимый для Америки патент. Нужно ли добавлять, что за все время нашего пребывания в Париже заокеанский телеграф не переставал работать, давая обильный материал в руки нашего талантливого, неутомимого, энергичного американского менеджера Морриса Геста.

День рождества, 25 декабря 1922 года, был отдан на приготовление к отъезду. Он вышел очень хлопотливым. Во-первых, упаковка личных вещей, визиты -- *rouir prendre congé* {чтобы проститься (*франц.*).}, праздничная суeta. Но главное -- совершенно неожиданное событие, нарушившее мой покой. Дело в том, что среди дня меня извещает наша милая американская корреспондентка, приставленная к нам Моррисом Гестом, о том, что в американских газетах появились какие-то заметки, требующие от правительства запрещения въезда в пределы Соединенных Штатов московской труппы МХТ по разным политическим условиям, которые было бы скучно и неуместно объяснять в этой книге. По этому делу со мной желал лично переговорить парижский корреспондент одной из крупных американских газет. Мы съехались. По поручению редакции почтенный корреспондент поставил мне ряд вопросов, на которые пришлось отвечать не категорически и притом так политично, чтоб не оскорбить разные враждующие стороны, между которыми я оказался в тисках, точно придавленный буферами.

Сначала глаза американского корреспондента смотрели на меня сурово, но потом они смягчились, строгость сменилась изысканной любезностью. Он составил текст телеграммы, вполне удовлетворявший меня, но, однако, не мог поручиться, что мне и моим спутникам удастся переехать границу Соединенных Штатов вполне беспрепятственно. Естественно, что с этого момента тревога за будущее закралась ко мне в душу и затаилась в ней.

На следующий день, 26 декабря 1922 года, с раннего утра мы собирались к отъезду и, провожаемые многими парижскими друзьями и поклонниками,

двинулись в далекий путь. Расставание с женой, которая возвращалась к детям и внучке назад в Германию, прощание со знакомыми, неведомая перспектива там, за океаном, дурная, дождливая, холодная погода с сильным ветром, не сулившим приятного путешествия, объятия, рукопожатия, пожелания, цветы, конфеты, долгое стояние у окна перед отъездом, в молчании и с тревожными мыслями в голове.

Толчок, первое движение поезда, толпа, сначала идущая, а потом бегущая за поездом, долгое махание платками и последняя напутственная фраза жены: "Берегись автомобилей! Не бери комнаты выше пятого этажа".

Почему не выше именно пятого, а не десятого этажа? -- догадывался я, разбираясь в последних словах жены, пока стоял у окна и махал платком близким людям, становившимся все меньше и меньше по мере удаления поезда.

Махание невольно напомнило мне наставления комического характера, которые давал мне при первом моем отъезде за границу приятель, опытный путешественник:

-- Когда поезд тронется,-- говорил он мне,-- позови кондуктора, дай ему на чай 20 копеек и вели ему посильнее махать платком из окна. Тем временем сам иди в купе, отвори окно и выбрасывай в него все поднесенные цветы и конфеты, чтоб они не мешали в дороге, не портили бы воздуха и не расстраивали желудка.

Усевшись в угол вагона, который катил по направлению к Шербургу, я долго сидел молча, справляясь со своим волнением, взбудораженными чувствами и пролетающими в голове быстрее, чем сам поезд, мыслями. Невольно отдаешься в их власть, когда чувствуешь впереди много свободного времени и сознаешь себя совершенно отрезанным от всей прошлой, только что кипевшей, затягивавшей и утомлявшей столичной жизни.

В этой резкой и моментальной перемене после ухода поезда -- большая прелесть и успокоение. Только что кипел в водовороте всяких дел -- одно мгновение, и я свободен от всех прежних забот, сразу отпавших и оставшихся позади, а впереди полная свобода, никаких дел и бесконечная вереница свободных часов, которых раньше не было ни одного.

Не скрою, страшновато было уезжать одному куда-то за океан и отделяться от семьи беспредельным водяным пространством, которое всегда пугает неопытного путешественника. У немолодого человека, каким я был тогда, невольно мелькают мысли и о смерти, и об одиночестве, и о судьбе остающихся близких. Тем более, что впереди была страшная страна, о которой пришлось слышать и читать так много удивительного, необычайного, интересного и неприятного, заинтересовывающего и пугающего. Узкие, длинные, высокие коридоры закопченных улиц, внизу которых не видно света и неба. Никогда не прерывающаяся вереница экипажей, такси, электрических вагонов под землей, на земле, на воздухе. Толпы народа. Все куда-то спешат, и не решаешься никого окликнуть или остановить. А если и решишься на это, то не обрадуешься. Там время -- деньги, и нельзя его отнимать без крайней нужды. Страшно очутиться в таком бедламе без копейки. Ну, если неуспех или, по нашей русской халатности, мы не выполним в точности обязательств, сорвем спектакль по чьей-нибудь болезни? Труппа взята в обрест, и нет ни одного человека для замены, на случай.

И мне представилась картина: контракт нарушен и разорван, и мы -- всей нашей многочисленной толпой, с имуществом -- выброшены на улицу. Что делать? -- задаю я себе вопрос. -- Ждать помощи из Москвы? Но сколько же нужно советских рублей -- по тогдашнему курсу, два года назад, чтоб закупить на них долларов для нашей отправки на родину? А вернувшись в Москву, что мы там будем делать? Театр уступлен студии. Все приспособлено к намеченному плану и репертуару...⁶³. Так думалось мне, когда пасмурное настроение устанавливалось в душе.

Но иногда солнце пробивало туман, и мне представлялась другая, радостная картина, в американском духе. Успех, толпа валит в театр. Каждый день полные сборы. Мы откладываем целый капитал, обеспечивающий наш театр на многие годы тяжелого переходного революционного периода в России. Это поможет нам удержать и сохранить все сделанное за несколько веков в нашем искусстве. Америка поймет и полюбит наше искусство, окрепнет связь, и восстановится чуть ли не мир и благоденствие всех стран и народов, которые сблизятся и поймут друг друга через искусство и душу народов, которую они приносят с собой.

Кто-то шепнул мне, что мое задумчивое состояние смущает труппу. Приходится взять себя в руки и выйти из своего задумчивого уединения. Я пошел с визитами по всему вагону в разные купе. Всюду настроение различное. В одном -- молодежь запела песни хором и приходилось унимать их, чтоб не очень нарушать приличие и благочиние французов, которые после войны стали задумчивы и серьезны. В другом вагоне отцы и мужья, оставившие жен и детей в Европе, пребывали в том же душевном состоянии, в каком и я. В третьем купе открыли целую контору -- трещали ремингтоны, наскоро составлялись какие-то списки, счета, калькуляции для предстоящей погрузки и таможенного осмотра. В четвертом -- сидел Москвин и с глубокомысленным серьезом смешил всех до колик своими неожиданно бросаемыми репликами. В пятом -- душой общества был Лужский, с неиссякаемой фантазией изображавший невероятные сцены из быта театра, в которых главными комическими лицами были я с В. И. Немировичем-Данченко. Тут и остроумные комические телеграммы, которыми мы обменивались по поводу моей оговорки в письме.

По приезде в Шербург готовились к сильному осмотру всего большого имущества, которое мы везли. Наш проезд совпал с похищением в Версале драгоценных старинных гобеленов. В поисках их тщательно обыскивали всех проезжавших. Но наши ожидания не осуществились -- мы скоро покончили осмотр в таможне и вышли на пристань, о которую бились довольно сильные волны.

Стоял целый ряд маленьких пароходиков. Мы поняли, что мы не сразу попадем на наш пароход, что он не подходит к самой пристани, а ждет нас в открытом море. Для нас, плохих мореходцев, эта неожиданность была не слишком приятна. Смотря на высокие валы волн вдали и на маленькие пароходики, мы не ждали большого удовольствия от ближайшего путешествия. Пошел дождь со снегом, но некуда было укрыться, так как еще на пароход не впускали, и надо было караулить свои мелкие багажи. Ждали загрузки пароходика большим и мелким багажом пассажиров.

Лишь после этого нас впустили на борт, и мы поспешили укрыться от непогоды и холодного ветра в каюту. Но, спустившись в нее, я почувствовал ощущение проваливания и зыбкой почвы, вызывающее отвратительное состояние, предвестника морской болезни. Моя фигура случайно мелькнула в зеркале, мимо которого я проходил, и я удивился своей бледности. Появилась слабость. Неужели это состояние будет сопровождать меня всю неделю до Нового Света?

Я поспешил наверх. Постоял на воздухе. Пароход, хоть и привязанный, давал небольшую качку. Примостившись на каком-то сундуке под навесом, я прилег на него и закрыл глаза. Но мне недолго удалось так пролежать. Наша походная контора собирала какие-то бумажки, необходимые для предъявления кому-то. У меня этой бумажки не оказалось. Конечно, я уверял, что у меня ее и не было, а контора клялась, что она ее передала и что без нее не пропустят на пароход. Холодный пот брызнул во все поры. Что же делать?! Может быть, я ее оставил в большом багаже. Окинув взором груды наваленных вокруг нас сундуков, я понял, чего будет стоить найти свой сундук и распаковать его в той тесноте, в которой мы находились. Может быть, я положил бумажку в мелкий багаж. Тут, как это всегда бывает, мне почудилось, что я вспомнил тот момент, когда я клал бумажку в ручную

сумку. Но, посмотрев на груды лежавшего мелкого багажа, я увидел, что моя сумка завалена горой поступивших на пароход после меня пассажирских вещей. Надо было отрывать свой багаж. Пот катил градом со лба. От работы и волнения я уже забыл о качке. Вот и сумка, но, о ужас, записки в ней нет. Ищу другую сумку -- и там нет. Но обиднее всего то, что бумажка оказалась у меня в кармане, в записной книжке, где ей никак не надлежало быть. Нельзя придумать и понять, когда и как она там очутилась.

Вся, эта тревожная сцена напомнила мне помещика Пищика из "Вишневого сада", который приходит в ужас от потерянного и тотчас же с блаженной улыбкой, успокоенный, восклицает: "Вот они, нашел!"

-- И я, разиня, еду в Америку!!

Нет худа без добра. Волнение вылечило меня от морской болезни. Но, к сожалению, ненадолго. Стоило пароходу отчалить, как началась качка -- носовая, килевая, и снова предвестники болезни появились в еще большей степени.

Было уже совсем темно. Море стало походить на чернила, и вздымающаяся серая пена воды казалась огромной раскрывающейся пастью с серыми гнилыми огромными зубами и слюной. Один момент так качнуло, что сундуки, наваленные грудой, сдвинулись с места и кто-то вскрикнул, думая, что вся груда повалится и засыплет прижатых к борту пассажиров в тесном проходе. Уйти от греха! Шатаясь, толкаясь о спины и плечи пассажиров и о лежащие вещи, спотыкаясь на зыбкой почве, я поплелся в полутемноте вниз, но только что вошел в большую общую каюту, она вся, со стенами, зеркалами, диванами стала точно валиться на меня, а потом, напротив, отваливаться и тянуть меня за собой.

Нет, пусть лучше сундуки повалят и раздавят меня. Пойду наверх, а там, бог даст, скоро и подъедем.

Опять я на палубе у падающих сундуков, среди мрачной, сосредоточенной толпы, друг к другу прижатой. Матросы спешно перевязывали груз, должно быть, ожидая еще большей качки. На море внимательно следишь за работой пароходной прислуги, стараясь по ней угадывать о грозящей опасности. Теперь их спешка сулила недоброе.

Долго ли ехать до парохода? Ищешь, у кого бы навести справки. Многие стали смотреть вдаль, указывая в темноту пальцем.

-- Что это?

-- Вон "Мажестик".

-- Где? -- бросаюсь я к борту.

Колючий снег и дождь бьют по лицу, и я не могу рассеять черной темноты, чтоб разобрать что-либо вдали. Там и сям мелькают какие-то огоньки качающихся пароходов, то пропадая, то опять появляясь. Другие огоньки, меняя цвета, тухнут и опять зажигаются в разных ритмах и темпах, летая по воздуху. Очевидно, сигнальные знаки.

-- Но где же "Мажестик"?

Воображение начинает рисовать какие-то мнимые контуры парохода, но скоро и они затушевываются мраком. Наконец как будто что-то мелькнуло, какая-то сетка из огоньков. Неужели это "Мажестик"? Как? Такой маленький? Как же на нем плыть по океану? Опять видение заслонило проходившим пароходом, шипящим от пара и шуршащим от разрезаемых им волн. Мы проезжали мимо целой стены каких-то больших пароходов, и я выбирал, на котором из них я с охотой поехал бы по океану. Нашлось два, которым я мог бы довериться. А наш пароход все углублялся и углублялся в темноту. Мы ехали добрых полчаса и, судя по тому, что ничего вдали не видно, проедем еще столько же.

Маяк! По-видимому, конец мола.

Как? В открытое море на таком пароходике!! В бурю! Ведь никто не говорит правды, а это форменный шторм, раз что трудно стоять на палубе и ветер пронизывает через плед и ватное пальто.

Стало качать еще сильнее.

Уж не собираются ли они нас везти так до самой Америки?

Боже, как я понимал и сочувствовал положению Христофора Колумба и Америго Веспуччи. Каково было им совершать такое же путешествие?!

Пароход резко изменил направление. При повороте нам открылась необычайная феерическая картина. Что это, праздничная иллюминация, горящий огнями дворец во время бала, или огромная морская крепость с казармами? Огни, огни... Что-то огромное! И чем ближе мы подъезжали, тем громада сильнее росла и ярче блистала тысячами огней. Тоска, которая овладела мной от качки в темноте, сразу заменилась радостной надеждой -- войти в феерический дворец на море, в тепло, -- ужин, койка. Болезнь сразу прошла. Однако радоваться было рано. Предстояли еще искушения, прежде чем войти во врата рая.

Мы подъезжаем к многоэтажной громаде. Представьте себе, что автомобиль подъезжает к громадному дому. Такое же соответствие было между "Мажестиком" и нашим крошкой пароходом. Стали ясно различаться контуры громады. Мы уже понимали, где его нос, где корма, где трубы, мачты. Бесконечный ряд круглых оконцев. Это кабины. А вот и большая раскрытая дверь, в третьем этаже. Очевидно, это парадный вход. Пароход так огромен, что, когда мы вошли в зону его вод, качка прекратилась. Он заслонил собой волны и их волнение.

Вблизи его море было спокойно. Но, по-видимому, предстояло еще долго ждать. Наш пароходик то и дело относил течением опять в ту полосу воды, где сильно качало. Неприятно было, что малые пароходики, которых накопилось, точно извозчиков при съезде в театр или на бал, стукались друг о друга. Все терпеливо ждали очереди, но наш лоцман, по-видимому, оказался менее терпеливым и решил попытаться причалить к "Мажестику" с другой его стороны, то есть со стороны волны, и поплыл в обход кормы гиганта. Попав под волну, которая толкала нас к пароходу, мы со всей силой ударились о борт "Мажестика". Потом на секунду обратное течение волны относило нас назад, чтоб снова, со всей силой ударить о борт великана. Борт нашего парохода зацепил за что-то и накренился. Сундуки на нашем пароходе сдвинулись немного с места, грозя раздавить нас. Все попытки причалить были тщетны, а положение нашего парохода, бьющегося о борт гиганта, казалось опасным. Некоторые волны скользили в длину парохода и несли нас с собой. Тогда мы неслись вместе с волной и терлись о бока "Мажестика".

В окна его мы видели внутреннюю жизнь парохода -- огромную столовую, разряженных дам и кавалеров первого класса. Отнесенные волной дальше, мы могли видеть происходившее в соседних комнатах, на лестницах, где шмыгала прислуга с блюдами, подносами и посудой. Продвинутые еще дальше, мы терлись о бока великолепной гостиной, где пила кофе только что отужинавшая толпа первой очереди обедающих. А дальше, точно осматривая по воле бури весь пароход, мы проверили то, что делалось в каютах. В одной из них дама кокетливо прихорашивалась и крашала себе губы, потом что-то говорила сама себе, стоя перед зеркалом и кокетничая сама с собой, любуясь своей миловидностью, жеманно поводила шеей и головой. Но удар нашего парохода сначала испугал, а потом и смутил ее. Поняв, что мы невольно подсматривали ее интимную жизнь, она поторопилась задернуть занавеску. В другой каюте -- больной или укачанный пассажир лежал в пижаме и в феске на койке и, смотря в потолок, размахивал руками, очевидно, мысленно с кем-то разговаривая.

При одной из сильных волн наш пароходик отчаянно накренился, и многие дамы завизжали на самых верхних нотах. Этот визг стал повторяться все чаще и чаще и,

вероятно, послужил для лоцмана убедительной причиной, заставившей его отказаться от своей неудачной попытки высадиться со стороны волны. Пароходик, борясь с волнами и сильно накренясь в разные стороны, обогнул корму пароход-гиганта и попал в зону тихих вод. Медленно двигаясь по длине корпуса парохода, мы спокойно наблюдали с другой стороны его внутреннюю жизнь, предвкушая ожидавший нас комфорт, тепло и уют. Плавающий огромный дом казался нам твердою незыбкою землей, о которой мечтает пловец, качаясь по волнам.

На нашем пароходике наступило какое-то волнение и движение. Все уходило вниз -- на просмотр документов и на докторский осмотр. Гуськом все проходили мимо стоявших у дверей контролеров. Мы хоть и садились на английский пароход, но контролировались для Америки. Помня предупреждение американского корреспондента в Париже, я заволновался. А ну как нас не впустят на пароход для дальнейшего плавания!! Но, слава богу, тревога оказалась напрасной. Однако у следующей двери новый контроль -- медицинский. Мы шли мимо, а доктора зорко наблюдали за нами. Вот хромой, которого остановили, отвели в сторону и задержали. Бедный! А вот произвели то же и с одним из наших артистов. Что у него? Оказывается, что краснота глаз возбудила подозрение. Америка не желает пускать к себе ни калек, ни тем более людей с заразной болезнью, -- а некоторые глазные болезни свирепствуют в Америке, и потому их сильно боятся.

Наконец-то настала и наша очередь. Пароход причалил, сверху спустили трап с лестницей, и мы поднялись по нему и вошли в великолепную переднюю, и сразу почувствовали твердую почву, так как пароход стоял прикованный ко дну якорями. Нас встретил помощник капитана, чрезвычайно любезный человек, и повел меня и кое-кого из артистов в контору парохода, где нас приветствовал один из директоров компании. Потом нас повели в наши каюты второго класса. По пути мы встречали разряженных пассажиров первого класса -- дамы декольте, мужчины в смокингах, которые с любопытством смотрели на нас, измокших под дождем, с измятыми лицами.

Этот контраст роскоши и [пропуск в рукописи.-- *Ред.*], тепла и холода, бури и покоя производит большое впечатление. Однако при этом невольно вспоминается несчастный "Титаник", погибший во время бала, танцев и веселья беспечных пассажиров.

Среди встречавшихся с нами пассажиров был еврейский писатель Шолом Аш⁶⁵, возвращавшийся в Америку после долгого пребывания в Европе. Не странно ли -- и здесь, среди океана, на чужой территории, оказались знакомые.

Помещение второго класса было значительно скромнее, чем первого. Но и оно было вполне достаточно комфортабельно, и моя каюта уютна, тем более, что ее украсили великолепной корзиной цветов от дирекции пароходного общества "Уайт Стар Лайн". Это внимание нас чрезвычайно тронуло.

Мы пока лишь наскоро оправились и умылись, так как то решились не пропустить последней очереди ужина. В столовой второго класса одеваются по-домашнему. Там смокингом не пользуются. И, каюсь, это очень приятно, так как постоянное переодевание очень надоедает.

Огромный зал с колоннами в нижнем этаже был переполнен пассажирами всех стран и национальностей. Среди них много скорбных, задумчивых лиц -- с семьями, детьми и домашним скарбом. Это люди, которые в силу тяжелых условий современной квазикультурной жизни принуждены, на склоне своей жизни, менять родину. Одни из них, старики, едут через океан, чтоб умирать, другие -- чтоб жить. Что ждет их в будущем -- нищета или богатство, счастье или гибель, слава или унижение?

Пытливо [вопрошая] будущее, они подолгу стоят на палубе и загадочным вопросительным взглядом смотрят вдаль, где водяная бушующая бездна сходится со спокойным голубым небом.

Ужин в самом разгаре. Почти все места заняты. Нас рассаживают по разным столам врозь друг от друга. Это условие ставит многих в беспомощное положение, так как они, не владея языком (а на английском пароходе говорят только на своем национальном языке), оказываются так же беспомощны, как немые. Но актеры умеют выходить из положения и приспосабливаться к положению. Не удастся сказать словами, объясняют жестами, мимикой. Один воспользовался даже звуками, чтоб заказать себе кушанье. Ему хотелось свиной котлеты, и он подозвал стюарда (так на пароходах зовут лакеев) и похрюкал, как свинья. Его тотчас же поняли. Другой, чтоб получить зайца, показал рукой, как длинноногий зверь прыгает и наостряет уши. Третий щелкнул по воротничку, чтоб получить вина, но этого чисто русского жеста англичанин не понял. Он непереволим и понятен только русскому пьянице.

На пароходах кормят сытно. После утомительной недели, суетливого дня, испытанной качки, холода, снега было хорошо сидеть на твердом полу, в тепле и ярком свете. Но вот что-то застучало под ногами, и вся огромная комната чуть-чуть, всего на один-два вершка, опустилась вниз, потом вся целиком и вместе с нами поднялась. Этого было довольно, чтоб вся прелесть и жизнерадостность исчезла вместе с аппетитом. Заказанное с гастрономическим экстазом блюдо сразу потеряло свой вкус. Явилось одно желание: подбру-поздорову выбраться из этой танцующей огромной комнаты в свою маленькую уютную каюту и улечься, закрыв глаза, на свою койку.

Путешествие по лестницам и коридорам во время качки -- дело нелегкое. Берешься за перила, а они уходят от тебя, или ступаешь на ступеньку, думая самому опуститься, а ступенька сама подымается и толкает вверх. Чувствуешь, что не сам распоряжаешься своим телом и жестами, а все окружающее распоряжается тобою и толкает по своему произволу -- куда заблагорассудится. Словом, во время качки получается состояние пьяного, у которого в глазах все ходит ходуном, и он теряет равновесие, а голова его кружится. По подымающемуся вверх или неожиданно уходящему вниз полу я добрался до каюты и поскорее, не раздеваясь, повалился на койку, не успев даже разобрать наваленные ручные вещи. Закрыв глаза, я долго лежал, прислушиваясь к типичному для парохода глухому стуку вращающегося винта, шуршанию обливающей корабль воды и то надвигающемуся, то уходящему шуму волн. Фоном этой симфонии служит вой и свист ветра и скрип деревянных частей парохода.

Какое блаженство лежать! Не встану до тех пор, пока не надоест лежать и самому не захочется отделиться от постели. Я чувствовал, что после перенесенной трепки и трехмесячного скитания по Европе надо было дать возможность своему телу передохнуть в лежачем положении. Лежать, думать, читать целыми днями, отрезанный от всего мира, без всяких обязанностей. Ведь это наслаждение!! И я целиком ему отдался на целых три дня. Утром проснешься по звуку гонга, который часов в 8 утра будит пассажиров. Умывшись, снова ложишься и звонишь стюарду, который приносит кофе в широких чашках не доверху налитых, приспособленных к пароходным качкам. Пользуясь тем, что моя каюта находилась на верхней площадке, куда не достигали волны, я открывал окно, лежал, укрывшись потеплее, и наслаждался морским воздухом, мечтая, думая, читая или разговаривая с посетителями, на которых не действует качка. Не спеша одевшись в пижаму, я снова с удовольствием ложился и ждал гонга в 12 часов для завтрака. Его мне приносили в каюту. Потом опять лежание, мечтания, чтение или спанье до чая в пять часов (файф о''clock) с традиционными тостами {toast (англ.) -- хлеб, нарезанный ломтиками и слегка поджаренный на огне. -- *Ред.*}, и снова мечты,

чтение до гонга и обеда, и опять мечты, лежание или разговоры с посетителем. А потом и ночь, в тишине которой явственнее слышны и шумы воды, волн, машины, ветра, скрипы и проч.

Проснешься, прислушаешься -- поймешь, что качка усилилась, зажжешь электричество, и стены снова то падают, то отваливаются. Чемодан, который стоял прислоненный к стене, повалился в обратную сторону и лежит на полу.

Значит, качка была сильная.

Спешишь тушить электричество, так как что-то завертела внутри, в голове, глазах и хочется скорее лечь и закрыть глаза, и долго лежишь не засыпая и прислушиваешься к звукам. Винт парохода то шумит глухо, то вдруг, вырвавшись из-под воды, вращается быстрее и сотрясает весь пароход. Это значит, что волны здоровые. Качка не только носовая, но и боковая, и когда проваливаешься вниз, на дно волны, пароход и нас всех, пассажиров, как-то точно посверлят, покрутят внизу, перед тем как лететь опять наверх, а там чувствуешь, как переваливаешься на другую сторону и опять летишь вниз. Потом, опустившись на дно волны, пароход точно останавливается, а после чувствуешь, как он с большим трудом лезет наверх, в гору, с невероятным трудом, из последних сил, а на хребте волны он точно ломается и сразу, как бы бросаясь вниз головой, ныряет -- и снова останавливается внизу, перед новым трудным подъемом.

А вот кто-то бежит, топая по полу. Звонок, вроде тревожного. Наверху, на палубе, завозились, затопало много ног, потянулся канат, загремела цепь, что-то рухнуло над самой моей головой, и сердце забилося спросонья.

Уж не катастрофа ли?

Но нет, опять звонок, все ушли, и успокоилось на палубе, а под самым моим окном двое матросов спокойно разговаривают, и под их говор снова засыпаешь с легкой головной болью и намеком на обморочное состояние в сердце, горле и голове.

Так проходили три дня, один на другой похожие. Но была между ними и существенная разница. Дело в том, что через полутора или двое суток после выезда из Европы пароход проходит полосу теплого течения -- Гольфстрема. Наступают целые сутки тепла с чудесными мягкими ночами.

Это тепло, однако, мало влияет на море. Оно расшалилось, разыгралось и раскачалось так, что его не скоро успокоишь. К тому же и ветер при ясном, солнечном небе крепчает, и по всему морю пестрят барашки. Не решаясь еще выбраться из каюты, я лежал и днем и вечером с открытым окном и ловил носом струи морского воздуха. А когда пароход становился против ветра, в мою каюту врывался теплый, влажный, благоуханный соленый воздух, который может проникать глубоко-глубоко в грудь и заставлять ее во всю ширину распахиваться. Я не знаю большего блаженства, как смаковать морской воздух... Мне кажется, что если б меня заставили нюхать разные морские воздуха, как знатока вин заставляют пробовать разные вина, -- то, подышав в один, другой, третий мешок, я бы мог отличить воздух океана от воздуха Балтийского, Средиземного и других морей.

Вечером, во время теплой ночи, точно так же, как и днем во время чая, до меня доносились звуки оркестра, игравшего, конечно, неизменный фокстрот. Очевидно, на палубе танцевали. Мне захотелось встать, и я начал было одеваться, но снова кружение, сверление и прочие неприятности сбили явившееся на минуту желание.

На следующий день погода была холодная и бурная. Говорят даже, что недолго шел снег. Окон открывать было нельзя, и я должен был лежать в душной каюте. Избаловавшись днем раньше морским воздухом, мне было уже значительно труднее обходиться без него, и потому я решил на четвертый день плавания выздороветь и жить нормальной жизнью. Раз что явилась такая охота, значит, я инстинктивно чувствовал, что способен на такую пробу. На следующий день я, не

раздумывая, встал и начал одеваться. Но так как в этот день качка была сильная, то я неоднократно должен был ложиться во время своего туалета. Тем не менее я решился идти наверх. Путешествие наверх было опасно, и я несколько раз останавливался, сомневался и был готов повернуть. Но, к счастью, палуба, на которой расположилась наша труппа, была близко от моей каюты. И я скоро добрался до своего кресла, которое мне наняли товарищи. Ветер был холодный, и я не раскаивался в том, что надел пальто на вате.

День был серый, и волны огромные, с белой гривой из пены. Нередко эти волны облизывали борт нашей высокой палубы и даже вливались на нее. Мы поняли, что это значит буря на много баллов. Качаясь на маленьком пароходе около "Мажестика" при посадке в него, задирая голову кверху, чтоб рассмотреть высоту громады, я был уверен, что не бывает таких волн, которые могли бы достигнуть до верхней палубы, где мы находились. Однако оказывается, что я ошибся и что даже такие громадные волны не страшны.

То место палубы, где мы лежали, было задернуто брезентом, так как с этой стороны не было ветра, на противоположной же, откуда дуло, нельзя было даже развернуть ограждающие завесы, так ветер рвал их. Говорят, туда нельзя было и ходить, так сильно гулял там ветер. Вот почему на нашей палубе было оченьлюдно, и лишь небольшой проход был свободен, остальное место все сплошь [занято] лежащими в креслах неподвижными телами. Я скоро пополнил их коллекцию.

Признаться, я подивился своей прыти, так как не думал, что при такой сравнительно сильной качке выдержу испытание. Правда, я рад был, и очень, что мог улечься. Не прошло и получаса, как я почувствовал легкую испарину. Несмотря на прохладную погоду, было жарко, даже в лежачем положении. Что за странность?! Оказывается, что по верху потолка палубы проходила огромная труба для пара, и она-то и согревала нас. Большинство пассажиров поэтому было в легких пальто, а многие и без оных, лишь покрытые одеялами, которые выдавали на пароходе для лежания.

Конечно, взятая с собой книга не пригодилась. Читать я не мог, но лежать, несмотря на качку, было очень приятно. Кругом нас бегали дети, которым и во время бури весело. Очаровательная дочка артистки Шевченко, двухлетний ребенок, избрала себе няней Москвина, и он по целым часам бежит с ней по палубе, придумывая невероятные глупости, от которых ребенок визжит сильнее, чем свистит ветер. Вот и два мальчика -- артистов Булгаковых и артистки Тарасовой, взявшись за руки, ходят и о чем-то глубокомысленно философствуют. А там сын и дочь артиста Леонидова пытаются пройти по намеченной на полу линии, что им не удается по вине качки, и их невольное шатание приводит их в восторг. Обо всех своих удачах и неудачах они бегут сообщить вновь нареченной ими для себя бабушке, жене артиста Лужского. Она уже познакомилась с какой-то милой американкой, подружилась с ней и друг другу рассказывают каждая о своей жизни -- американской и русской. И все другие артисты приобрели себе знакомых американцев и объясняются с ними знаками и другими приемами балетного типа.

Сегодня днем, до завтрака, были назначены пароходной администрацией всевозможные игры на призы. Но по случаю качки и бури пришлось их отменить.

А вот и ко мне подходит какая-то почтенная дама, американка, и что-то говорит по-английски. Но я не понимаю, перевожу разговор на французский, на немецкий, но моя собеседница не знает их, и мне приходится встать, чтоб искать себе переводчика. Оказывается, что американка была на наших спектаклях в Париже и теперь делится своими впечатлениями. Вероятно, отвлеченный разговором, я забыл о качке и простоял с добрых полчаса на качающемся полу без всяких последствий. Но стоило мне осознать свой успех в этом смысле, как у меня начала кружиться

голова, и я поспешил проститься с любезной дамой и лечь на свой chaise longue, закрыв на несколько минут глаза. Волна облила палубу, и все сидящие поджали ноги, а стоявшие и ходившие по палубе бросились в разные стороны, прочь от текущих по полу потоков.

За час до начала завтрака стюарды в пиджаках и форменных фуражках с золотыми пуговицами разносили чашки бульона с тостами. Но я еще не решался есть. Потом забил гонг для первой, не нашей, очереди, палуба наполовину опустела, появились матросы и стали уже не в первый раз мести и протирать пол палубы.

А вот и наша очередь. Идти или не идти вниз в столовую? Я наконец осмелился и пошел, бросаемый то об одну, то о другую стену и хватаясь за спасительные ручки по стенам. Было несколько моментов сомнения, когда я почти решал бежать скорее к себе в каюту, но потом решал, что до каюты дальше, чем в столовую, и ускорял шаг, чтоб скорее сесть и посидеть с закрытыми глазами. К удивлению, завтрак прошел благополучно. Но тем не менее я уже чувствовал, что пора, давно пора идти домой -- в каюту, и уже направился туда, как вдруг мне сообщают, что знаменитый доктор и психолог Куэ⁶⁶ желает меня видеть. Он любезно пришел из первого класса, чтоб познакомиться и поговорить на свою любимую тему -- о том, как надо бороться со всеми болезнями с помощью приказа своей воле и возбуждаемого желания быть здоровым и не поддаваться недугу. Я обрадовался предстоящему знакомству и собирался посоветоваться с ним о многих вопросах из области творческой психологии, которые, в свою очередь, живо интересуют меня.

Куэ долго и чрезвычайно интересно рассказывал мне на великолепном французском языке о своих открытиях. Он был так необыкновенно любезен, что пригласил к нашей беседе и многих моих товарищей, которые понимали язык. Получилась экспромтом целая лекция. Однако я не мог воспользоваться счастливым случаем и разъяснить свои сомнения, так как большая гостиная стала необыкновенно энергично падать, подыматься, крутиться, а вой ветра, смешанный с другими звуками; бури, заглушал голоса.

К ночи стало еще хуже. Волны заливали палубу, несмотря на высоту парохода. Никто не выходил наружу, и даже танцы после ужина не состоялись, хотя оркестр играл, правда, недолго.

Одно время так качало, что мебель в гостиной двигалась при наклонении парохода.

Ночью, говорят, было страшно. Почти никто не спал. Пароход так высоко вздымался на верх огромных волн и так трещал при спуске вниз, что, как мы потом узнали, капитан боялся за то, что произойдет катастрофа. Знатоки морского дела и пароходные сплетники утверждали, что пароход готов был расколоться надвое на верху гребней волн. Ходили также слухи, что в эту ночь капитан посылал на берег радиотелеграммы о том, что пароход в опасности и может быть катастрофа. Впоследствии мы узнали, что действительно какие-то телеграммы напугали наших близких и друзей, следивших на земле за нашим морским путешествием. Они узнали из газет о сильнейшей буре, в которую попал "Мажестик".

На следующий день море было плохое, и качка сильная. Но я уже привык к ней, подобно старому морскому льву. Вот почему я, приодевшись, решил идти в первый класс, чтоб отдать визит Куэ. Не так-то просто по пароходным законам попасть из второго класса в первый. Нужны хлопоты и разрешения. Мне удалось добиться их сравнительно легко. Конечно, я прежде всего воспользовался случаем, чтоб осмотреть всю аристократическую часть парохода. Мне в этом помог Шолом Аш.

Конечно, разница между вторым и первым классом большая. Чего-чего только тут нет! И великолепный вестибюль с роскошной лестницей, и всевозможные

гостиные, курительные, чайные, залы для концертов, для танцев, для гимнастики. Наконец -- огромный бассейн для купания. На мое счастье, я попал в первый класс в то время, когда в купальне был мужской час, и потому мог осмотреть это огромное помещение, вдвое или втрое большее, чем у нас в Москве бак с водой для плавания в Сандуновских банях. Благодаря качке вода плескалась во все стороны, и мне кажется, небезопасно плавать при таких условиях -- можно легко удариться о жесткие борты бассейна. Вероятно, поэтому там не было ни одного из купальщиков. На великолепной палубе, застекленной и теплой, стояло большое количество раскидных кресел, но они все были пусты. Только на одном из них лежала какая-то барышня американка.

Увидав меня издали, она приподнялась, подошла ко мне и представилась, говоря, что у нее есть ко мне письмо от Lugué-Roe из Парижа. Это американская артистка своеобразного жанра. Она дает концерты-спектакли, в которых играет одна целые сцены из нескольких лиц. Вот сцена из жизни американских эмигрантов всех национальностей -- румынка, итальянка, француженка, русская, еврейка. Тут и молодые, и дети, и старухи бабушки, матери и дочери, простолюдины и интеллигентки. Они спорят об эмигрантских нуждах, мало известных нам, но очень важных для них. В другой сцене они стоят на пароходе и отплывают от родных берегов Европы, а через минуту они опять на палубе и смотрят вдаль пытливым взглядом, или видят вдали в тумане берег своей новой родины. А потом пароход причаливает, а на берегу, на пристани, им что-то кричат их родственники -- дочь, мать, сестра или жена, с которыми они были разлучены в течение многих лет. Преобразования артистки делаются очень быстро и просто. Вот цветной платочек, которым она ловким движением рук обвязывает как-то особенно голову, шею, волосы. Получается молодая женщина. А вот тяжелый клетчатый платок, который то надевается на голову, на плечи или как-то по-особому перекидывается через плечо, и получается старуха, женщина с грудным ребенком, молодая.

Меня удивил и заинтересовал и ее талант и ее жанр, и потому я проговорил с ней довольно долго, совершенно забыв о качке. Увлечшись, она сыграла несколько сцен и привела меня в восторг. С тех пор мы подружились и впоследствии часто встречались в самых лучших домах Нью-Йорка, где она выступала в качестве артистки или приезжала как приглашенная и знакомая.

Наконец, я узнал, что Куэ находится в каюте какой-то графини, которая была нездорова. Меня пригласили к ней в каюту. Это целая квартира -- с гостиной, столовой, спальней. Самая роскошная отделка стен и мебели, инкрустация, дорогая обивка, ковры и даже красный камин, в котором для безопасности горели не дрова, а красные электрические лампочки с бутфорскими углями. Цель такого камина -- не тепло, а красота, или, вернее, пост-карточная красивость. Меня пригласили в соседнюю комнату, где на великолепной кровати под богатым покрывалом лежала графиня неизвестной мне национальности. А рядом с ней, при исполнении своих докторских обязанностей, стоял Куэ и уговаривал ее весьма интересными приемами постоянно хотеть быть здоровой. Больная не отрицала того, что новое лечение ей очень помогает. Из общего разговора я узнал, что этот апартамент, в котором мы находились, был сделан для германского императора Вильгельма, так как сам "Мажестик" -- немецкой работы и, если не ошибаюсь, назывался прежде "Бисмарком". После войны он перешел к англичанам, кажется, в возмещение потопленного немецкой подводной лодкой английского парохода "Лузитания" ⁶⁷.

[Около 4 часов многие артисты труппы и я в их числе собирались в комнате для гимнастики, уставленной всевозможными аппаратами механической гимнастики. Там можно было сесть на седло и трястись, как при мягкой рыси. Когда переставляли рычаг, получалась сильнейшая качка, как при очень тряской лошади. Там можно проехать и на верблюде. Там можно себе сделать массаж живота,

поработать гири, покувыркаться на трапеции и т. д. При сидячей и лежащей жизни этот моцион необходим, конечно, если качка не мешает и не сбивает с ног при гимнастических движениях.

Любимым местом для сборищ, своего рода клубом, является небольшая комната парикмахера, в которой бреют, стригут и продают всевозможные вещи -- галстуки, самопишущие перья, мыло, книги. Там же можно чистить сапоги и проч.

После 12 часов дня в гостиную вывешивают карту плавания, на которой по размеренным клеткам, обозначающим километры, ежедневно чертили красным карандашом пройденный накануне путь и нахождение парохода в море к полудню данного дня. Пассажиры толпились около карты и обсуждали время предполагаемого прибытия в Америку, скорость хода, опаздывание или, напротив, нормальное движение парохода.

Каждый день в пять часов во время фэйф о'клока играл оркестр из восьми музыкантов. Пианино, скрипка, виолончель, духовые, между которыми выделялся звук серебряных саксофонов и других, медных инструментов необычной формы и звука. Тарелки, какие-то колотушки играют немалую роль в оркестре. Это чисто американская особенность, которая привлекает большое внимание иностранцев.

После ужина в довольно большом помещении, что-то вроде холла, куда сходятся многие лестницы из разных этажей -- кают, столовой, верхней и нижней палуб, -- снова играет музыка. Все пассажиры второго класса сходятся, и начинаются танцы (знаменитый фокстрот). Признаюсь, что я питаю отвращение к этой гимнастике, нередко переходящей в область порнографии. Даже прославленные танцоры, хорошо чувствующие ритм и умеющие играть и шутить им, не прельщают меня. Но у этих специалистов своего дела можно еще говорить о танце, но когда после сытного обеда толстая старуха, обнявшись с толстым потным стариком, работают, качаясь в тесной толпе и удушливой атмосфере комнаты, танец больше отзывается медициной и физкультурой, чем искусством. Нередко желающих танцевать так много, что сдавленная толпа превращается в одну общую компактную массу, всем своим коллективом передвигающуюся, качаясь в ритме вокруг комнаты.]

Непривычно пришлось нам встретить Новый год. Мог ли я когда-нибудь подумать, что мне, коренному жителю Москвы, привыкшему встречать этот день в лоне семьи, придется в этот день бултыхаться в самой середине, в центре страшной водной стихии. Наверху, в холле, подпившие и повеселевшие пассажиры отчаянно, в поте лица, работали в фокстроте. Звуки ксилофона, зурны и саксофона доносились до нас в столовую, где мы небольшой компанией артистов сидели за столом и скромно встречали Новый год, вспоминая о том, что делалось в то время у нас на родине или в Германии, где остались семьи -- жены и дети. Мнимая смерть старого и рождение нового года всегда возбуждают и волнуют фантазию артиста. На этот же раз, среди необычной обстановки, воображение работало еще сильнее, и грозное море напоминало о суровой жизни, жестоких нравах и бессердечных сердцах озверевших людей всех стран и национальностей. Являлись мысли о смерти. Она не пугала, как раньше, но все-таки хотелось покончить существование не в водной стихии и не в чреве акулы, а где-нибудь там, далеко, на твердой почве. Нам, пришедшим от земли, хотелось вернуться в землю.

Не справляясь с хронологией, опишу еще довольно оригинальный вечер, проведенный в той же столовой, в которой мы тогда встречали Новый год. Я говорю о концерте на пароходе, в котором мы должны были принять участие. По морским обычаям не полагается артистам отказываться от таких пароходных выступлений в пользу моряков, жертв моря, и их семейств. Это большое и прекрасное общество, которое содержится главным образом на деньги с таких пароходных концертов. Ежедневно на всех пароходах, находящихся в море, происходят такие вечера.

Пришлось облачаться в смокинг и читать по-русски для иностранной публики, которая не понимала ни единого слова. Но так как пароход уже знал, что мы артисты той труппы, об успехах которой так много писали в Европе и которую так давно ожидают в Америке, то собралось на концерт много слушателей. Мы читали то, что более или менее знакомо англичанам и американцам, например из Шекспира. Другие артисты пели. Книппер-Чехова после обеда почти ежедневно напевала в гостиной разные русские романсы под блестящий аккомпанемент одного из наших спутников -- Мирона [Якобсона], ехавшего вместе с нами испытать счастья в Америке. Другие пели под аккомпанемент гитары цыганские песни, потом все вместе мы пели хором русские песни, которые пришлось очень по вкусу американцам⁶⁸. Не скажу, чтоб пароходная качка и шум работающего винта возбуждали артистическое вдохновение. Входя на эстраду, больше всего думаешь не о Шекспире и не об успехе, а о том, чтоб не оскандалиться публично. Боязнь и внимание, направленные на тающуюся внутри морскую болезнь, лишь усиливают ее. Концерт закончился великолепным, виртуозным исполнением Шопена и других серьезных и легких вещей прославившимся теперь в Америке гармонистом Рамшем, изобретшим и своими руками создавшим особый инструмент -- ручную гармонию, похожую на орган и фисгармонию.

Недаром говорят, что море изменчиво, как женщина. Вновь стало потише, из-за тумана появилось солнце. Мы снова подходили к теплому течению, которое протекает недалеко от американских берегов. Стало теплее, и все высыпали чуть ли не без пальто наружу, несмотря на начало января. Давно объявленные игры и конкурс по бегу, метанию каких-то предметов и проч. после неоднократной отмены наконец состоялись. Молодежь собралась в указанное место и подчинилась тому, кто управлял играми. Достойна удивления и примера эта дисциплина, которая сразу установилась после того, как там-там зазвучал во всех углах парохода, объявляя начало игр. Большинство пришло в соответствующих спортивных костюмах, смешных для нас, неевропейцев.

В одном месте палубы катали по полу с помощью особых палок плоские круги. Надо было на большом расстоянии толкнуть их в очерченный на полу мелом квадрат. А другим кругом выбить находящиеся там круги. В другом месте на расстоянии бросали маленькие обручи на доску с торчащими в ней палками; каждая из них была обозначена цифрой. Кто чаще попадет и кто наработает себе больше очков, тот выигрывал. В третьем месте палубы устраивались бега с препятствиями. Например, на полу клали картошки, которые надо было зацепить и поднять с пола небольшой чайной ложечкой, которую выдавали каждому из участников игры. Пароходным чемпионом этой игры с большой торжественностью был объявлен один из наших артистов -- Г. С. Бурджалов {В рукописи здесь имеется приписка Станиславского: "N3. О других играх спросить у Бурджалова". -- *Ред.*}.

Но вот при ясном солнце наш пароход вошел в полосу тумана. Это одно из самых неприятных и опасных явлений во время морского путешествия. Хуже всего -- это душу надрывающие, ежеминутные и продолжительные гудки парохода. В это время вся пароходная прислуга настораживается, скорость хода парохода значительно сокращается, до минимума, и общий пасмурный вид моря тоскливо действует на душу. Но полоса тумана пройдена -- и снова светит солнце, пароход весело разрезает волны, идет ускоренным ходом. На палубе вновь оживление и игры, пока не зазвучит там-там по всем проходам и коридорам, призывающий то к чаю, то к завтраку, обеду, ужину или танцам.

Ночью и вечером на палубе начались стук и ходьба. Причину этого оживления мы поняли на следующий день, когда увидели на одной из нижних палуб горы почтовых сумок, мешков. Это корреспонденция со всего света. Боже, сколько здесь

писем, слов, мыслей, чувств, радостей, страданий, счастливых и грустных известий, международных или торговых сделок, хитростей, интриг. Сколько здесь низменных звериных побуждений или благородных человеческих порывов. К следующему дню на другой палубе выросла еще большая гора из чемоданов, сундуков, корзин и другого багажа пассажиров, разобранных по фамилиям владельцев. Потом и на других палубах вырастали такие же горы. Нас, пассажиров, понемногу стесняли местом для прогулки и лежания. Стало теснее и менее уютно.

То и дело нам приносили радиотелеграммы, но уже не с европейского берега, а с американского. Лишь самые близкие друзья или крайняя необходимость заставляли платить все более и более высокую плату за телеграммы по мере удаления парохода от Европы. Но зато американский телеграфный тариф все более и более дешевел по мере приближения парохода к Америке. Вот приветственные телеграммы от разных знакомых, о существовании которых мы забыли или которых мы никак не предполагали встретить за океаном. А вот много телеграмм от неведомых нам американцев, очевидно, поклонников театра, ожидавших с нетерпением нашего приезда. Вот разные общества приветствуют нас. Вот и телеграмма от нового вершителя наших судеб за океаном, неутомимого Морриса Геста, который дружески приветствует нас. А вот и комическое и дружеское послание Балиева и артистов "Летучей мыши"⁶⁹, от нашего бывшего артиста Болеславского⁷⁰, тоже заброшенного в Америку какой-то неудавшейся антрепризой.

Только по приезде на место мы узнали из газетных вырезок, какая непрерывная радиокорреспонденция по поводу нас и каждого нашего шага на пароходе и на берегах Европы велась за все это время путешествовавшей с нами американской корреспонденткой мисс Друккер, с которой мы сроднились за время путешествия. Нам казалось даже, что она успела обрусеть за это время, так мы привыкли и полюбили нашу милую, любезную и тактичную спутницу, приставленную к нам Моррисом Гестом.

В последний или предпоследний вечер перед приездом, когда проходили через теплое течение, было очень тепло. Почти летний вечер. По заведенному на пароходе обычаю в этот день полагался последний бал с иллюминацией. На палубе, не загроможденной багажом, была устроена с помощью разноцветных электрических лампочек очень милая иллюминация. На палубу вынесли пианино. Там же расселся оркестр, и начались веселые танцы. Дамы -- декольте, с короткими рукавами, мужчины в своих комнатных одеждах.

Тем неожиданнее для нас был следующий день, когда, проснувшись, мы увидели снег на той самой палубе, где накануне танцевали по-летнему, в легких платьях. Суровый климат Америки приучал нас к своим своевольным и капризным скачкам от холода к теплу, от бури к затишью. Предупрежденный о суровости и изменчивости климата, я по-русски надел свою длинную московскую шубу с меховой шляпой. Этот костюм стал меня сильно отличать от американцев в коротких пальто с кушаками и серых летних шляпах. Я не побоялся надеть и московские резиновые галоши. На меня стали усиленно глядеть, кое-кто подсмеивался, удивлялся, но зато я уберегся от болезней и "испанки", которая свирепствовала в Америке.

Из числа нашей артистической группы уже явились жертвы франтовства и боязни отличиться от местных жителей, акклиматизировавшихся и привыкших к своему климату. Одна из артисток, сильно занятая в репертуаре театра, в ролях, которую нельзя было заменить, простудилась. У нее сделалось что-то такое, о чем я до того времени не имел представления: воспаление обеих, нижней и верхней, челюстей и всех зубов. Пароходный доктор требовал немедленной операции -- вырывания всех, без исключения, зубов. Что советовать в таких случаях? Как брать на себя ответственность? Можно ли довериться чужому доктору в таком сложном и

опасном деле?! На наше счастье, артистке стало несколько лучше, и доктор стал уступчивее. Но, к сожалению, он оказался прав, и по приезде в Нью-Йорк ей пришлось выдержать жестокую операцию и лишиться всех зубов.

Я не люблю паровой жизни в последний день перед приездом. Весь привычный строй нарушается. Прислуга отвлечена другой работой -- по выноске багажа и проч. Ее не докличешься. Парикмахерская переполнена народом, кокетливо готовящимся к выходу на берег. Коридоры и проходы завалены ручным багажом. В каюте, к которой прижился за время путешествия и всякая вещь получила свое место, происходит укладка. При качке это невеселое занятие. По полу валяется бумага... словом, происходит полное расстройство... Все артисты разбрелись по всему пароходу, и никого не найдешь. В каюте у нашей кассирши и делопроизводителя -- давка, так как там выдают деньги на первые расходы, стучат ремингтоны, составляются спешно какие-то списки состава труппы или театрального и иного багажа. Там же артисты друг с другом сговариваются, кто с кем будет жить, как наладить жизнь и проч. Поминутно справляются с картой и рассчитывают время приезда. Одни утверждают, что причалим вечером, другие уверяют, что это случится ночью, третьи не сомневаются в том, что нас выпустят не ранее завтрашнего дня. Вечером и ужин как будто хуже, кажется, что его приготовили из остатков запасов провизии. А после ужина нет и оркестра. В пользу оркестрантов собирают деньги для оплаты их труда за все время путешествия. На палубе все складные стулья сложены и убраны в сторону. Да никому нет охоты лежать на ветру и снегу.

-- Берег, маяк, свет! -- торжественно объявляет кто-то. И все бросаются на палубу и стараются пронизать своим зрением толстую гущу тьмы. В таком состоянии от напряжения глаз появляются какие-то световые пятна, которые принимаешь за свет маяка. В конце концов оказывается, что весь переполох наделал проходивший мимо вдали пароход.

Конец вечера проходит в укладке, так как завтра рано утром придется вставать и отдавать ручной багаж, который сносится по фамилиям владельцев и согласно прилепленным ярлыкам в определенные места. Получать свой ручной багаж предстояло на пристани во время самого таможенного осмотра. Этот осмотр, как объясняли нам, бывает особенно строг к прирожденным американцам, возвращающимся к себе на родину.

Ночью по коридорам -- необычная ходьба и разговоры. Пароход то затишал, то усиливал скорость. Качало сильно, ветер выл грозно. Не спалось от ожидания увидеть Новый Свет, новую жизнь людей, о которых никогда не думал и не мечтал в течение всей молодой жизни. Мысли толпились в голове. Воображение рисовало самые розовые и мрачные картины.

-- Какая ответственность! -- думалось неоднократно.-- Ехать в совершенно чужую нам страну, где мало знают и интересуются нашей родиной. Играть чуждый репертуар, на языке, которого никто не понимает. А ну как неуспех, и театр будет пустовать!! Это сочтут за провал! Мы сконфузим Россию. Пусть она хоть в области искусства покажет свою высокую культуру и займет подобающее место.

-- Откуда такие мысли? -- утешал другой голос, сидящего во мне оптимиста.-- Раз что мы поддержали искусство в других странах, то почему же предполагать, что Америка явится исключением?!

-- Почему? -- спорил пессимист во мне.-- Да потому, что Америка совсем особая страна. Говорят, что там не требуется искусство, там дело, доллары, бизнес. Говорят, что там нужен только водевиль, роскошная постановка, сценические трюки и, главное, зрелище и красивая женщина.

-- Какая чушь! -- утешал оптимист.-- Люди -- везде люди. Что хорошо, то будет хорошо и в Москве, и в Нью-Йорке, и в Лапландии.

-- Ну, а если!.. Если прав я? -- волновался пессимист.-- Что мы будем делать?! Сборов нет, заплатили неустойку. Ее хватит, чтоб доехать до Европы. А потом что? Мы по опыту знаем, что гастроли по обедневшей Европе едва окупают себя при условии полных сборов. Возвращаться в Москву? Куда? Все театры заняты. Наш театр передан в распоряжение студий, которые сидят без большого театра.

-- А если предположить другое? -- ободрял оптимист.-- Почему предполагать только дурное? Пусть успех! Публика валит! Полные сборы! Блестящие рецензии! Почему бы и американцу не понять того, что дорого каждому культурному человеку. Русское драматическое искусство будет признано наравне с русской музыкой и другими искусствами. Наравне с Рахманиновым, Шаляпиным, русскими художниками! Это будет большая радость для нас, которым удастся выполнить доверенную нам трудную миссию.

-- А что если мы просто физически, по свойствам нашей природы, не сможем выполнить своих тяжелых деловых обязательств?! Американские нервы, тренировка, темп жизни, манера работы -- и наши -- большая разница!! Можем ли мы подряд играть одну и ту же пьесу в течение многих недель или месяцев, часто утром и вечером? Мы обессилим. Заболеем. Контракт нарушится, и мы не сможем даже по шпалам вернуться домой, и нам придется пускаться восвояси -- вплавь, через океан. И это со всей приехавшей оравой, с восемью американскими вагонами имущества, что составляет шестнадцать русских товарных вагонов, целый поезд! С женами, детьми, с последними грошами, собранными в России для поездки, ради которой продавались последние вещи. А квартиры в Москве? Ведь они уже заняты другими. Нет, положительно, обратного хода, отступления -- не может быть! Напролом, вперед. Или все гуртом пойдем работать на завод, чтоб заработать деньги на обратный проезд. Хорошо молодым! Они выдержат это испытание! А каково нам, старикам! А болезнь, смерть на чужой стороне, одному, без семьи!

На мое счастье, в нас, переживших ряд катастроф последнего десятилетия, выработалась привычка в минуту сомнения махать на все рукой и вверять себя судьбе. Словом, русское "авось", в лучшем смысле слова, русское "будь что будет", "ничего" -- спасало меня. И после этого казалось, что все устраивалось как нельзя лучше, и наступали успокоение и сон.

Проснувшись ночью, чувствуем, что пароход не то совсем остановился, не то идет самым тихим ходом.

-- Уж не причаливаем ли мы?

-- Нет, опять пошел, можно еще поспать, тем более, что, кажется, еще темно.

Но только что я расположился для сна, как вдали в коридоре загудел там-там. Значит, 6 часов и уже будят нас для утреннего чая и всевозможных процедур.

Торопись одеваться, чтоб застать утренний кофе, потом отдаешь багаж, потом всех просят выйти из кают и собраться в гостиных. Каюты запираются -- стоим долго, среди давки, с паспортами в руках. Потом ведут куда-то вниз, там длинной вереницей пассажиры проходят мимо какого-то контроля.

Тем временем уже рассвело. Говорят, что к пароходу подошли какие-то пароходики. Выйдя на палубу, видим, как они качаются и стучаются о стены нашего громадного "Мажестика". А вдали, в тумане, намечается какой-то остров, а с другой стороны -- тоже земля. Теперь, несомненно, мы приехали, хотя и с опозданием чуть ли не на два дня.

Из пароходика, причалившего к нам, вышло много каких-то людей. А через некоторое время меня спешно позвали в одну из гостиных. Оказывается, там собрались только что приехавшие с берега для переговоров со мной.

-- Что такое?

Сердце забило тревожно.

Кто эти незнакомцы, которые забили меня в угол, а сами рядами расселись передо мной, точно для того, чтоб я произнес речь или монолог? У некоторых из приехавших были в руках фотографические и кинематографические аппараты. Иные же уже расположились и рисовали с меня наброски. Я понял, что имею дело с прессой. При этом вспомнил мое последнее свидание в Париже с американским корреспондентом, который предсказывал мне многие затруднения перед впуском на берег.

-- Вот оно, начинается! -- уже шептал мне голос пессимиста.

Начались расспросы с очень ловко поставленными капканами. Мне было легко отвечать, так как цель нашей поездки -- показать свое искусство. Не ради же наживы мы приехали. Разве ездят зарабатывать деньги с детьми, женами, семьями и шестнадцатью вагонами декораций? К тому же американцы ничего не имеют против наживы. Они охотно платят деньги за хорошее. К. политике мы не имеем никакого отношения.

-- Почему вы привезли именно репертуар, состоящий из намеченных пьес, то есть "Царь Федор", "Дно" и пьесы Чехова? -- спрашивали меня.

Я сразу понял скрытый смысл этого вопроса, так как вспомнил, что говорили и писали в Европе, будто мы привезли "Царя Федора", чтоб показать слабого царя, "Дно" мы везем для того, чтоб показать силу пролетариата, а Чехова, чтоб иллюстрировать ничтожество интеллигенции и буржуазии.

-- Мы везем именно этот репертуар, потому что от нас требовали именно этих пьес, а не других, -- уверенно отвечал я. -- А требовали их по той причине, что они наиболее типичны для прежнего МХТ, потому что мы их показывали Европе и в 1906 году и теперь. А Америка хочет видеть то, что знает Европа.

По поводу других недоразумений мне задавали перекрестные вопросы.

-- Странно, -- сказал кто-то, -- мистер Лужский и Бертенсон, которые приехали тремя, четырьмя днями раньше вас, объясняли нам вопрос иначе.

"Неужели же они могли говорить иначе, чем было дело в действительности? -- подумал я. -- Однако, может быть, произошло недоразумение?"

Весь этот допрос был произведен в такой корректной форме, а параллельно с ним было сказано столько милых и теплых слов, что вся эта сцена не произвела на меня дурного впечатления. Напротив, я успокоился в том, что не интриги руководили представителями прессы, а желание правильно осветить какой-то слух, пущенный в газетах до нашего приезда. А может быть, -- кто знает, -- это лишь один из приемов рекламы, повод и материал для ряда новых статей и рассуждений о нашем театре?

Мы расстались друзьями.

На смену явились фотографы и кинематографические операторы, которые пригласили вас на палубу и стали снимать нас в разных видах, положениях и группах. Правда, это утомительно, и некоторые из дам надували губки, что, я думаю, было совершенно непонятно для американцев, снимавших нас. Они знают, как необходимы для оповещения многомиллионного города все эти фотографии на первой странице популярнейших газет, расходящихся в миллионах экземпляров по всей Америке. Каких хлопот и мук стоит добиться такой чести и внимания, которые оказывала нам пресса. Поэтому губки нетерпеливых дам напрасно сжимались в милые гримасы. Впрочем, среди дам были и такие, которые чересчур охотно и слишком много снимались. Очевидно, они хорошо понимали значение таких снимков.

Смотря вдаль во время одной из съемок, я увидел далеко позади нас высокую колонну и понял, что это знаменитая статуя Свободы, которую я прозевал за разговором с любезными представителями прессы. Кто-то из них объяснил мне, показывая на остров вдали, что это так называемый "Остров слез", куда ссаживают тех лиц, которых Америка не принимает на свою территорию, по условиям ли

установленной квоты для иностранцев-эмигрантов, или по другим причинам. Этих непринятых людей или отправляют назад, откуда они приехали, или о них хлопочут в правительственных сферах. А до разрешения их участи они сидят на этом маленьком островке и льют слезы о своей горькой доле людей, потерявших родину.

Я невольно обратил внимание на толпу эмигрантов, подъезжавших к своей будущей родине. Вероятно, они с замиранием сердца смотрели на остров, где, быть может, им придется лить слезы. Нельзя забыть этих лиц и групп, пытливо и вопросительно устремивших взоры на берег.

Пароход входит в устье реки Гудзон, и качка прекратилась. По правому берегу выстроен длинный ряд пристаней, напоминающих крытые бетонные и застекленные станции железных дорог, вроде тех, которые мы знаем в Париже, Берлине, Мюнхене, Кёльне и проч.

Совершенно так же, как поезд входит в огромные ворота этих больших стеклянных сараев, и пароходы входят в них. Причем предварительно им нужно встать не в длину, а в ширину реки. Для поворота больших пароходов и направления их к пристаням, выстроенным перпендикулярно к течению реки, приспособлено много маленьких грузовых пароходиков, которые, сцепившись с нашим большим пароходом, шипя, треща и свистя, с большим усилием и потихоньку, почти незаметно для нас, находящихся на пароходе, поворачивали и направляли нашу громаду.

Те, у кого дальнзоркие глаза, с помощью биноклей уже различали знакомых среди огромной толпы встречавших, выстроившихся на одном из верхних балконов пристани.

-- Вот Никита Балиев, а за ним Болеславский, а вот артисты "Летучей мыши", -- указывали они. -- Не там, левее, а теперь -- правее, рядом с дамой в красной кофте.

Я смотрел вдаль и усиленно махал на веру, не узнавая никого благодаря своему плохому зрению.

Кто-то выкрикнул мое имя.

Что такое?

Оказывается, на пароход приехал наш импрессарио, или, по-американски, наш менеджер, Моррис Гест, который хотел со мной познакомиться. Ко мне подошел коренастый, среднего роста господин, брюнет, бритый, с недюжинным лицом, в фетровой шляпе, мягкой сорочке с отложным воротником, с черным широким галстуком, завязанным большим бантом, и с толстой палкой крючком, перекинутой через руку. Выдержанный, спокойный, уверенный и повелительный, с крепким хватким пожатием сильной кисти при здравовании. Он обратился ко мне с милым приветствием на довольно хорошем русском языке, с некоторым акцентом и подыскиванием часто недостающих ему слов. Я приветствовал его, в свою очередь, любезными словами, а в это время со всех сторон щелкали аппараты и трещали кинематографы. Потом меня заставили говорить речь, после которой опять я и Моррис Гест снимали шляпы и здоровались друг с другом под треск аппаратов фотографов и кинематографов.

С берега уже ясно слышались отдельные выкрики и голоса, и даже мой глаз уже мог различать лица Балиева, артистов его труппы, Болеславского и других соотечественников.

Наконец наш пароход, притянутый канатами к пристани стукнулся бортом об столбы, -- и из-под свода огромного застекленного сарая послышалась шумная жизнь на берегу. Толпа, стуча ногами об асфальт пола и о лестницу, бежала с балкона, откуда она наблюдала за подходом парохода, к причалившему "Мажестику". Веселый гул, отдельные радостные приветствия и крики, махание маленькими американскими национальными флажками на небольшой палочке, специально для встреч и проводов продаваемыми.

Поднялся страшный гул кричащих голосов с пристани на пароход и с парохода на пристань. В этом гуле слышались и отражались все человеческие страсти, радость до слез и рыдания при виде отцов и матерей, своих детей, братьев, сестер. Восклицания удивления от перемен, происшедших в близких, которых не видали десятки лет. Чередовались веселые и грустные возгласы: "Как вырос!", "Как постарела!" В другом месте неслись отчаянные вопли о спасении и мольбы о хлопотах: "Куда же я денусь?", "Я в океан брошусь!", "Спасайте! Хлопочите!" Очевидно, это те, которые не надеются на то, что их впустят на берег в Америку. А вот старики, приехавшие умирать в чужую землю, оплакивают покинутую прежнюю родину: "Не удалось умереть у себя, -- приехали к вам... Не оставьте, дайте помереть спокойно". Там итальянцы сыплют с темпераментом бесконечную нить фраз, размахивая руками. Кто-то из их группы поет, ему отвечают или вторят с берега.

Нас позвали вниз, в столовую, для последнего опроса перед впуском на территорию. Энергичный и заботливый Моррис Гест уже там для разрешения всяких недоразумений. Вот, например, с нами ехала девочка, она помогала по костюмной и бутафорской части, но у нее не было необходимого удостоверения и разрешения от матери на поездку в Америку. Не мудрено, она круглая сирота. Но ведь американские власти правы и логичны, требуя какого-нибудь удостоверения. Кто знает, может быть, девочка тайно бежала из дома! Бегство в Америку -- одно из любимых романтических детских мечтаний. Девочку не пропускали и направили на "Остров слез". С ней должна была сойти туда и одна из наших дам, заведующая костюмами, крайне необходимая нам в первые дни приезда при разборке костюмерного багажа.

Выручать пленницу взял на себя Гест и сам поехал за ней в тот же день на остров, чтоб собственноручно успокоить ее, утереть слезы и привезти на берег. Чтоб [помочь забыть] ребенку первые неприятные впечатления об Америке, Гест подарил девочке конфет. Помню, что его доброе отношение и заботы о ней произвели на нас хорошее впечатление.

С того момента как Америка пропустила приезжего, он может быть совершенно спокоен за свою полную свободу. Ни один человек не спросит ни паспорта, ни визы, так как каждый находящийся в Америке имеет право на полную свободу до того момента, когда он совершит противозаконное деяние. Тогда -- не взыщи! Закон карает виновного с большой и неотвратимой строгостью. Но пока этого не случилось -- полная свобода. Поэтому там чувствуешь себя, как на родине, правомочным гражданином... Страна принимает эмигрантов со всего света ⁷¹.

- - -

На огромной площади перрона были выставлены сотни больших и малых американских сундуков, чемоданов и бесконечное количество ручного багажа пассажиров. Каждому из них предстояло найти свои вещи по имевшимся у них квитанциям и позаботиться о том, чтоб их багаж был снесен в определенное место для таможенного досмотра. Этот процесс протекал вполне благополучно, без придинок чиновников. Перрон, приновренный к большим высоким пароходам, помещался на втором или третьем этаже пристани. Поэтому для спуска багажа сверху вниз устроены длинные скаты, по гладкому полу которых все вещи летели вниз к самому выходу, где совершалась посадка в автомобиль.

Там ждала меня неожиданность, искренно растрогавшая и насмешившая меня. Дело в том, что у выходных дверей, к которым я спустился по лифту, меня ждали

сам Гест, наш русский менеджер Л. Д. Леонидов и какой-то презентабельный и важный военный, который приветствовал меня сам не знаю от кого -- не то от имени градоначальника, не то от полиции ⁷². Рядом с ним стоял огромных размеров автомобиль, высланный за мной. Внутри машины была золотая отделка, похожая на церковный иконостас. Оказалось, что это были развешанные по стенам золотые и серебряные блюда, складни и иконы в старорусском вкусе. На таких блюдах у нас прежде подносили хлеб-соль. Между блюдами там и сям висели и полотенца с русской вышивкой. По сиденью было разложено много больших и малых солонок разных фасонов.

Прежде чем описывать нашу поездку в гостиницу, объясню происхождение золотого автомобиля и неожиданной торжественной встречи. Дело в том, что Моррис Гест не считал возможным ограничиться простой встречей труппы нашего театра. Ему нужна была какая-то помпа. Поэтому он прежде всего решил организовать крестный ход с хоругвями и образами. Но эта затея не удалась ему.

Тогда было решено, что нас встретит мэр города с депутацией и вручит нам ключи от несуществующих городских ворот или крепости. Мне неизвестно, почему и эта встреча не состоялась. Говорили, что причина в том, что наш пароход опоздал на двое суток и что городская депутация не могла откладывать свое выступление до прибытия парохода, время которого не могло быть заранее определено. В конце концов ограничились обычными депутациями от разных русских и американских обществ и кружков. Но и они не могли дожидаться прибытия опоздавшего парохода, так как члены депутатий люди служащие, обязанные к известному часу быть каждый у своего дела. Им ничего не оставалось, как сложить вещи в автомобиль и просить других приветствовать нас, что и сделал встретивший меня представитель градоначальника или полиции. Куда девались самые хлеба и соль, лежавшие на блюдах, не знаю. Остались одни блюда, образа и солонки.

Меня посадили в автомобиль к одному из окон, а сам Гест сел к другому и очень серьезно и требовательно просил высовываться в окно, чтоб встречающие видели и узнали меня.

-- Как же они могут это сделать, раз что они никогда не видали меня? -- недоумевал я.

-- Кино всех городов Америки в течение нескольких месяцев ежедневно знакомило с вами обитателей Соединенных Штатов,-- объяснил Гест.

Автомобиль тронулся под резкий свист представителя градоначальника или полиции, стоявшего на широкой ступеньке несшегося вперед автомобиля. По этому свистку, по правилам города, все трамваи, автобусы, автомобили, экипажи обязаны останавливаться и давать дорогу проезжающим. Пожарные пользуются таким же свистком.

Мы мчались одни по улицам с остановившимся движением, среди тысяч стучащих машин. Предместья напоминали мне знакомые русские города -- не то Киев, не то Харьков. Разница лишь в том, что здесь среди маленьких домов высились огромные небоскребы, неведомые в нашей стране. Однако они не поразили меня своей величиной и высотой.

Я поделился своим впечатлением со своими спутниками, но вместо ответа выслушал повторение любезной и настойчивой просьбы смотреть в окно, так как мы подъезжали к людным улицам. Разговаривать было некогда и запрещено. Поэтому я так и не узнал тогда настоящего смысла торжества, в котором играл не последнюю роль.

Автомобиль остановился у подъезда довольно скромной гостиницы, расположенной между главным Avenue, называемым Бродвеем, и 7-м Avenue, на улице (Street) No 55. Там тоже меня встретили, но не с хлебом и солью, а с цветами.

Мне показалось странным и неудобным, что никто не снимал со стен автомобиля бесчисленных подношений нашему театру. Что делать с ними и куда их девать? Чтоб выразить свою благодарность и выказать внимание к тем, кто удостоил нас подношениями, я сам начал снимать блюдо и взял одну из солонок. Но меня поспешили остановить и уверить в том, что все будет сделано без меня. Я согласился, но снятое блюдо и солонку не отдал, а торжественно понес в гостиницу и в свою комнату.

На пороге ее я простился со своими спутниками, еще раз поблагодарил их от имени театра и от своего собственного имени. При прощании мне было объявлено, что я со всей труппой должен явиться к семи часам вечера в театр "Летучей мыши", где в нашу честь состоится премьера.

Мое помещение в третьем или четвертом этаже оказалось довольно скромным. Оно состояло из гостиной -- комнаты с широким окном с американскими рамами, поднимающимися снизу вверх, с камином, с круглым столом посредине, с покойными мягкими креслами по углам и довольно светлой люстрой посредине. Другая комната с маленьким поднимающимся окном -- полутемная, с большой двуспальной кроватью, туалетным столом и несколькими стульями. Рядом с ней была уборная с простенькой ванной и рукомойником с горячей и холодной водой во всякое время дня и ночи. Обе комнаты -- гостиная и спальная -- были соединены двумя арками. В них раздвигались и задвигались темные суконные занавески, между которыми образовалась передняя. Остальное пространство между двумя комнатами было разделено небольшим темным чуланом без окон, в котором было много полок и крючков. Этот закоулок являлся обширным шкафом для платья. Я сразу сообразил, что он мне очень пригодится для моего пения⁷³, которым я продолжал усердно заниматься после неудачи с голосом в Берлине {Здесь в рукописи Станиславским отчеркнут следующий текст: "Забыл поместить при берлинских гастролях описание этой неудачи. Забыл сказать о том, что с нами ездила Пашенная⁷⁴. Забыл сказать о занятиях с Тарасовой, с Крыжановской⁷⁵, о Германовой, которая требовала участия в спектакле "Трех сестер", но в Америку ехать не хотела. О том, как наши нас ругали⁷⁶". -- *Ред.* }.

В гостиницах, в которых я до сих пор останавливался, было неудобно упражнять свой голос. Приходилось из-за щепетильных соседей давать минимум звука и выбирать время, когда мое пение наименее слышно. Но в этой комнате-шкафе я мог запирается и петь почти во весь голос, без риска быть услышанным единственным соседом -- Л. Д. Леонидовым, жившим рядом с моей комнатой со стороны гостиной. Конура-шкаф примирила меня с моим более чем скромным помещением, к которому я скоро привык.

Мой багаж был скоро внесен ко мне двумя служителями гостиницы -- неграми.

Оставшись один, я прежде всего развалился на мягком кресле и долго отдыхал и привыкал к тому, что я зажил вновь на устойчивом, а не на качающемся полу парохода. Только теперь я сознал, что я сильно устал после только что пережитых сегодня волнений. Однако до начала балиевской премьеры оставалось немного времени, и потому разлеживаться было некогда. Я мысленно ворчал на устроителей сегодняшнего вечернего приема. Как же они не сообразили того, что мы измучены долгим путешествием и качкой? Впрочем, вспомнил я, назначая премьеру, они не могли предвидеть опоздания парохода на двое суток. Поэтому никто не виноват, кроме морской бури.

Прежде всего надо было поесть, так как на пароходе среди суматохи и носки багажа мне не удалось ничего добиться в столовой. В комнатах не было ни одного звонка. Ничего не оставалось, как обратиться к помощи телефона. Я позвонил. На каком же языке разговаривать, раз что я не владею английским? Попробую на французском. В ответ на мою просьбу прислать лакея из столовой мне долго что-то

говорил какой-то голос, но я ничего не понял и повторил свою просьбу по-немецки. И на этот раз мой говорливый телефонный собеседник разразился целой лекцией. Очевидно, он учил меня каким-нибудь гостиничным правилам, по которым мне надлежало поступать как-то иначе, чем я поступал. Я повесил трубку и долго соображал, как быть. Единственное слово, которым я располагал для данного случая, было "stuard". Я и произнес его. В ответ я получил новую лекцию на непонятном языке. Пришлось повесить трубку.

"Как же быть дальше? -- соображал я. -- Ведь мне придется жить без языка в течение многих месяцев. Это плохая перспектива". На мое счастье, ко мне постучался и вошел тот самый stuard, которого я жаждал видеть. Он принес какую-то бумажку и объяснил мне, что я должен был на ней писать. Новая лекция, новое недоразумение и результата никакого, хотя мой собеседник ушел с таким видом, как будто бы он что-то понял.

Время шло, и надо было одеваться. Предварительно же пришлось раскрыть сундук, сумки и другой багаж, чтоб вынуть и разложить по шкафам свои вещи. Как я ненавижу укладываться и раскладываться. Это самое скучное и утомительное дело, тем более на голодный желудок.

"Поскорее оденусь и пойду в буфет, укажу пальцем на то, что лежит на прилавке. Это единственное средство быть понятым и не умереть с голоду".

Сидя в ванной, я вспомнил, что мои часы, по которым я ориентировался, могли идти неправильно. Я сам не знал, по какому времени они были поставлены, то есть по какой широте и долготе, которые мы проехали за эту неделю. Надо скорее одеваться на всякий случай. Я заторопился. А тут, точно назло, как всегда это бывает в подобных случаях, я не мог найти запонки и фрачного воротничка. Ну, как придется идти покупать его в магазин? Как я объясню там то, что мне нужно?! Зачем мои родители не научили меня английскому языку! Впрочем, в то время считалось чуть ли не дурным тоном говорить по-английски. Тогда признавался только французский язык!

"А запонки-то и воротника все нет и нет! А время-то все идет и идет! Если же я с первого выступления опоздаю, то я задержу начало спектакля. Раз что спектакль делается в нашу честь, то устроители не захотят начать его без меня, представителя труппы". Холодный пот пробился по всему моему телу. Пришлось заменить потерянные запонки и воротничок другими, не фрачными, и подвязать галстук так, чтоб не было видно плохой запонки.

Когда я уже совсем оделся и сел, чтоб ждать моих спутников, было уже без четверти семь. Усталость и голод давали себя сильно чувствовать. Но я не шел в буфет, боясь задержать моих спутников. Никто не являлся. По-видимому, мои часы врут. Я решил прилечь на кровать. Покрыл ее одеялом, снял фрак и жилет и повалился на мягкий тюфяк, и когда лег, почувствовал что-то жесткое под спиной. Глядь! а это был мой фрачный воротничок, который я сам же заботливо отложил в сторону при самом начале укладки. Кто это шутит с нами и потешается в минуты сильных спешек! Пришлось встать, чтоб не заснуть мертвым сном.

Я вышел в коридор, думая найти там часы. Их не было. Прошел какой-то господин, но я не решился спросить его о времени, так как боялся нового недоразумения из-за языка. Пришлось сойти вниз, так как я заметил, что там, при входной двери, были часы. Оказалось, что до начала премьеры осталось больше часа. Да и понятно. Мои часы поставлены по более восточному времени, чем Америка, и потому они шли вперед.

Таким образом, выяснилось, что я могу успеть поесть в буфете. Но как туда пройти? Если обратиться к дежурным в гостиничной конторе или к портье, то повторится новое недоразумение. Но все обошлось благополучно, и я попал в столовую, но не нашел там обычного прилавка, а вместо него нашел там хозяина

гостиницы, чрезвычайно любезного человека. Он тоже не говорил по-французски, но его жена знает язык, и потому ее извлекли из внутренних комнат.

Действительно, она говорит на каком-то языке, слова которого иногда напоминают французский. Еще хуже она говорит на другом языке, который считает немецким. Тем не менее со всевозможными увертками удалось понять, что в гостинице нет того, что называют в нашем смысле слова ресторан, а есть кухня, которая изготавливает заранее заказываемые обеды и ужины. Есть и чайный буфет. Тем не менее мне кое-что набрали, я пожевал что-то, запил крепким кофе и вернулся в свою комнату.

У дверей ее я встретил нашего русского менеджера Л. Д. Леонидова, который оказался моим соседом со стороны гостиной. Он только что вернулся усталый с "Острова слез", где вместе с Моррисом Гестом спасал нашу бутафоршу -- девочку, которую не пропускали и наконец пропустили в Америку. Во время своего рассказа он все время восхищался энергией и умением обращаться с людьми нашего главного менеджера Геста, который сам поехал, невзирая на погоду, на остров. Леонидов торопился одеваться, так как подходило время к отъезду в театр.

Скоро это время пришло, и Гест явился в своем обычном костюме, в мягкой рубашке с воротничком и черным широким галстуком с большим бантом à l'artiste {Далее в рукописи идет текст, отчеркнутый Станиславским: "Пропущено раньше, как я отвык в Советской России от иностранных кушаний, еды за парадным столом. Забыл назначение разной посуды и десерта, [отвык] от фрака и светских обычаев, названия кушаний в преискуранте. Трудно заказать себе обед, держаться во фраке, говорить комплименты и прочие смешные и ненужные вещи". -- *Ред.* }.

Проезжая с моими спутниками в Century theatre, где играла тогда балиевская труппа, я впервые увидел улицы Нью-Йорка ночью. Армянин в известном анекдоте определил бы мои впечатления такими словами: "Коронацию Николая II видел?.. Десять раз больше".

Действительно, обычный каждодневный вид нью-йоркских улиц несравненно богаче огнями, чем знаменитая коронационная иллюминация.

Какая расточительность огня и электричества!

Целые фронтоны, крытые подъезды театров, мюзик-холлей или кино сплошь залиты светом: стены, крыши из электрических лампочек. Вертящиеся, вспыхивающие и потухающие, точно перелетающие с одного места на другое рекламы всевозможных магазинов, предприятий. А вот огненная стрела, падающая вниз с пятидесятого этажа и сразу загибающаяся вправо или влево. После некоторой остановки по буквам вспыхивает название той фирмы или магазина, на которую указывает стрела. Это заставляет вас заметить, на минуту поинтересоваться и разглядеть ярко освещенную витрину. Вернее всего, внутри ее окажутся автомобили, производство которых в те годы задавило в Америке все другие отрасли промышленности.

А вот на самом верху огромная движущаяся комическая картина из зажигающихся, тухнувших разноцветных лампочек и переливающихся от них красок. Там маршируют солдаты, потом все потухает и сменяется новой картиной гуляющих дам и мужчин, а дальше -- разные карикатуры с звериными рожами что-то с жадностью едят. Если же пристально всмотреться в небо, то на облаках различишь какие-то надписи надземных свехреклам разных фирм и магазинов, точно парящих выше всех других реклам⁷⁷.

Мы выехали на большую площадь с памятником-колонной Христофора Колумба и скоро остановились у ярко освещенного подъезда театрального здания, на самом верху которого, на крыше, помещалась "Летучая мышь" Балиева. Для того чтоб взлететь туда, надо войти в лифт, вернее, в небольшую комнату, поднимающуюся и опускающуюся сверху вниз и подающую на крышу зрителей.

Все были в сборе и уже сидели на местах. Таким образом, несмотря на мои старания и заботы, мы все-таки оказались не слишком аккуратны и явились по-генеральски, заставив себя подождать. Меня и других артистов МХТ встретили как почетных гостей.

Самый спектакль, и в частности, премьера, -- был удачен. Балиев и его труппа не переменились: не пошли назад, но и не создали нового. "Знакомые все лица" -- Дейкарханова⁷⁸, Вавич (теперь уже покойный, как и сама "Летучая мышь")⁷⁹. "Мальбрук в поход..." в красивой постановке Судейкина⁸⁰, старые знакомые "Солдатики", когда-то поставленные уже покойным теперь Вахтанговым⁸¹, живые картины из русской жизни, цыгане из "Яра", плывущая в ладье Клеопатра, русские шарманщики и уличные акробаты, оживленные часы, знакомые песенки, мотивы. Все это старые знакомые по "капустникам" МХТ. Наконец, сам Балиев, любимец публики, со своими старыми, неувядающими экспромтами, обновляемыми все новыми неожиданными острыми словцами.

Несмотря на усталость, я чувствовал бы себя хорошо и весело, если б не сознание, что вот-вот сейчас Балиев окажет что-нибудь, что вызовет овации по отношению к труппе, и мне как ее представителю придется отвечать экспромтом, сам не знаю что и как, притом на чужом для меня языке. Кроме того, артист Малого театра А. И. Южин дал мне поручение при случае отблагодарить устроителей концерта Гувера⁸², Геста и Балиева, в свое время устроивших вечер в пользу русских голодавших в начале 20-х годов актеров. На собранные суммы устроили пересылку посылок пищевых продуктов через американское общество "АРА"⁸³. В те трудные годы эта помощь спасла многих от болезни, от истощения, а может быть, и от смерти. Лучшего случая, чем этот, представившийся на балиевской премьере, мне не найти, так как все устроители того спектакля были налицо и я мог их лично отблагодарить.

Конечно, Балиев что-то сказал, конечно, специальная публика, собравшаяся приветствовать МХТ, подхватила его слова, устроила артистам овацию, и, конечно, мне пришлось говорить по-французски. Я не остановился, ничего не забыл, не сказал ни глупости, ни пошлости. Большого я от себя и не требовал.

В антрактах нас обступили незнакомые иностранцы и русские. Произошла встреча с нашей бывшей ученицей и артисткой МХТ Аллой Назимовой⁸⁴, которая с тех пор приобрела известность, переменила подданство и стала подлинной американской артисткой драмы и кино. Тут же я был представлен знаменитому Otto Kahn⁸⁵ с семьей, который взял на себя материальный риск по выписке русской труппы в Америку. Там же я неожиданно встретил своего родственника, который по делам СССР очутился в Америке⁸⁶.

Мы сделали визит и артистам за кулисы. Для этого пришлось подыматься на лифте вверх. Это новое удобство в нашей закулисной [жизни] привело нас в восторг.

Несмотря на огромное утомление, пришлось после спектакля ехать со всеми в русский ресторан на ужин, который устраивали нам поклонники МХТ. В то время все русское пользовалось большим успехом и популярностью, и на наши рестораны была большая мода. Считалось шиком угостить ужином именно в русском ресторане, русскими кушаньями, многие из которых пришли по вкусу американским снобам, любящим "экзотику". Главной приманкой служило то, что, начиная с швейцара, содержателя ресторана, кончая прислугой, горничными, поварами и судомойками, -- весь штат ресторана состоял из русской аристократии, эмигрировавшей из России и создавшей себе временно хороший заработок на чужбине. Действительно, такой обстановки, прислуги и обхождения не найдешь ни в одном ресторане мира. У входа посетителей встречал швейцар в прекрасном богатом костюме царского стольника из "Царя Федора". Этот необыкновенный

привратник говорил на всех языках и уснащал свою речь тончайшими светскими комплиментами, элегантными и острыми словечками. Он проделывал это на всех языках. Далее вас встречал хозяин с видом министра. Его любезность, выдержка, неторопливость, уверенность в себе еще больше удивляли и прельщали снобов, которые сами отличаются большой корректностью. Прекрасные дамы и молоденькие барышни-аристократки в скромных, но изысканно изящных костюмчиках ресторанных горничных окончательно покоряли сердца посетителей.

Надо удивляться тому, что у нас хватило сил в тот вечер, после бури и всех пережитых волнений. Еда и беседа затянулись глубоко за полночь. Тосты, речи, остроты Балиева, воспоминания, пожелания, поздравления чередовались беспрерывно одни за другими. Мне как представителю труппы надо было быть все время начеку, чтоб ответить всем и не забыть никого.

На следующий день предстояло много дел как по театру, так и по представительству. Пришлось спешить на репетицию, так как до начала гастролей оставалось лишь несколько дней, в которые надо было доделать подготовленных Лужским сотрудников, набранных из местных жителей, знающих русский язык. Таковых оказалось очень много в Нью-Йорке. Не было отбоя от желающих. Приходили и американские актеры, желавшие приглядеться к нашей работе.

Накануне я видел улицы лишь из автомобиля. Теперь мне предстояло познакомиться с ними вблизи, пешком. Выйдя из дома, я попал на деревянный мостик, перекинутый через вырытую, или, вернее, взорванную динамитом, большую пропасть для фундамента. Надо знать, что грунт, на котором построен весь Нью-Йорк, состоит почти исключительно из крепких скал. Хороший фундамент для города. Несмотря на это, ввиду высоты зданий, доходивших тогда до пятидесяти и более этажей, приходится взрывать скалы очень глубоко и закладывать в них фундаменты и строить несколько этажей вниз. Это требует машинной работы, и потому вид строящегося дома в Америке совсем иной, чем у нас. Благодаря всевозможным приспособлениям, шипящим, скрипящим, шумящим машинам, блокам, кранам строящийся дом нередко напоминает огромную фабрику или завод на вольном воздухе. Постоянные взрывы (особенно ночью) потрясали воздух, будили и заставляли вспоминать о нашем Октябрьском восстании.

Улица -- Street No 53, -- по которой я шел, была залита теплым весенним солнцем. Я радовался, что надел осеннее пальто. Но лишь только я повернул за угол, меня обдал ураганный ледяной ветер, вздымавший с улицы и с тротуара пыль, бумаги и газеты, или, вернее, целые большие фолианты, которые представляют из себя выпуски нью-йоркского "Times". Они подымаются в воздух и нередко бьют больно по лицу. Как я пожалел о том, что не надел своей московской шубы, которую привез с собой. Как я узнал впоследствии, такая резкая перемена температуры во многом зависит от того, что не очень далеко от берегов Америки идут два течения -- теплое (Гольф-стрем) и холодное -- ледяное -- с полюсов. Их мы проезжали недавно и на себе самих испытали разницу.

Я шел не торопясь, так как до репетиции еще было достаточно времени. Это позволило мне наскоро осмотреть улицы. Прежде всего они удивили меня своей прямизной...⁸⁷.

Оказывается, как я узнал потом, весь скалистый остров, на котором стоит Нью-Йорк, точно разлинован по линейкам Avenue и Street в длину и в ширину. Продольные широкие проспекты называются Avenue 1, 2, 3, 4 и 5. (Последний -- самый богатый, аристократический и наиболее загруженный движением, с самыми лучшими домами и магазинами.) Остальные Avenue носят названия Madison. Поперечные улицы сравнительно узкого острова, на котором расположен Нью-Йорк, называются Street (улица) и носят свои номера. Если вам дан адрес 5 Avenue, 53 Street, д. No 170 -- поезжайте по любому Avenue и смотрите на ту сторону, где на

столбах значатся нечетные номера улиц. Дойдя до No 53, сверните на нее, пока не дойдете до 5 Avenue. Дойдя до перекрестка, смотрите на вывеску номеров домов. Или же можно сделать иначе: идите по улице No 53 и следите за перекрестками Avenue. Когда дойдете до него, ищите номер дома. При такой системе, понятной всякому, заблудиться нет возможности.

Не доходя до театра, на другой стороне улицы я увидел огромные афиши с портретами знакомых лиц. Вот С. Рахманинов, вот Зилоти⁸⁸, вот Гофман⁸⁹. Я хотел узнать, что это такое. Но как перейти широкую Avenue, раз что с двух сторон в несколько рядов без перерыва мчатся автомобили, автобусы, а посреди -- трамваи. Ни одного полисмена не видно. Но вдруг все остановилось, и стоявший рядом со мной десятилетний мальчик, держа в охапке большие длинные хлебы, которые он нес, двинулся вперед по улице. Точно Моисей метнул жезлам, и море разделилось, образовав проход между водяными стенами. Я поспешил за мальчиком. Посередине улицы чуть было не наступил на горевшую на мостовой синюю или красную лампочку. Я было загляделся на нее, соображая, для чего она сделана и врыта в землю под стеклом. Но в этот момент зажглась другая лампа -- рядом -- красная, а синяя потухла, и все сразу двинулось, а я очутился посреди несущихся машин. Хорошо еще, что мне удалось прыгнуть у какого-то столба на небольшое возвышение, которое сделано для спасения таких же недисциплинированных прохожих, каким оказался и я сам.

Здание, которое привлекло мое внимание, оказалось Карнеги-холлом. На нашем языке -- это бывшее Благородное собрание или теперешний Колонный зал Дома Союзов, в котором происходят ежедневно концерты всевозможных знаменитостей -- солистов или оркестров {Далее в рукописи идет текст, отчеркнутый Станиславским:

"Не забыть рассказать дальше о благотворителе Карнеги. Искусство -- за счет меценатов, не города. Не забыть сказать о том, что иностранные дирижеры не имеют права дирижировать (Рахманинов не дирижирует). Оркестры городов (Стоковский)⁹⁰. Один перед другим -- хвастается". -- *Ред.* }.

Я не ошибся, все стены были уставлены огромными афишами в рамках. Большинство из выступающих артистов оказались русские. В добавление к названным уже назову еще Яшу Хейфеца, бывшего вундеркинда, и его учителя Ауэра, выступавшего тогда в концерте своего ученика в качестве дирижера⁹¹.

По пути в театр я заглядывал во все витрины магазинов. Некоторые даже днем не останавливают свои световые рекламы, но они не привлекали уже больше моего внимания, так как глаза к ним пригляделись. Продавцы знают это и потому прибегают к другим мерам для привлечения внимания. Вот, например, для чего сидит этот милый и никогда не виданный мною зверек, забавно играющий с каким-то орехом, бросаясь под и на выставленные автомобили? Как не заинтересоваться им, а может быть, и самим автомобилем, ради которого зверек попал в тюрьму?

А вот перед самым окном ловко и "вкусно" готовит какое-то блюдо изящный повар. Вокруг него на вертелах жарятся несколько куриц, которые поворачиваются механически на вертеле. Если б не репетиция, я бы, наверное, соблазнился, не устоял и съел бы чего-нибудь вкусенького. А вот во все стороны вращаются всевозможные витрины: вверх, вниз, направо, налево и вокруг собственной оси. Движения пестрят в глазах, как же не обратить на них внимание, а остановившись, того гляди, заинтересуешься и соблазнишься какой-нибудь вещью. А вот пароход и море в огромном окне витрины. Его так качает, что невольно заволнуешься его судьбой, долго прстоишь у окна и случайно узнаешь, что от Нью-Йорка до берегов Испании стоимость проезда равняется стольким-то долларам. Кто-нибудь соблазнится, возьмет да и поедет.

Вдали чернела густая толпа народа. Она гудела и двигалась в волнении. Стоял длинный хвост. Подойдя ближе, я прочел на огромной световой вывеске: Moscow Art Theatre. Сердце забилось радостно и взволнованно, так как доверие и интерес, который я почувствовал, наблюдая взволнованную толпу, стоящую в длинных хвостах и расхватывающую билеты на все наши гастролы, требовали оправдания. Мне вспомнились первые годы гастролей МХТ в Петербурге. Там бывала такая же уличная картина на Михайловской площади ⁹².

Оказалось невозможным пройти в театр через главный вход, переполненный народом. Поэтому пришлось искать актерского подъезда. Кто-то из встретившихся актеров помог мне в этом. Внутри работа кипела. Подвозили, вносили декорации, сортировали их, одни оставляли, другие отправлялись на склад, куда-то дальше. Всюду проводилось электричество, вешались софиты, устанавливалась рампа, регуляторная доска.

По американским обычаям театральное помещение сдается по неделям или месяцам с 12 часов и одной минуты ночи со дня въезда и ровно до 12 часов ночи последнего дня найма. Все, что окажется в театре после этого часа, может быть безнаказанно выкинуто на улицу следующей очередной труппой, въезжающей в театр для начала своих гастролей. При этом надо иметь в виду, что каждый съемщик театра въезжает в совершенно пустое помещение за кулисами, без всяких подвесок и даже веревок. Там горит только одна дежурная лампа на самой сцене. Уборные тоже темны. Поэтому странствующим труппам приходится налаживать все вновь, как в смысле подъемов декораций, так и по части всего освещения. Все это возится с собой каждой труппой. Удивительная, необъяснимая странность. В стране, прославившейся машинами и механизацией труда, театральное дело, требующее большого усовершенствования в этой области, остается в самом отсталом, первобытном виде. Что это, пренебрежение к театру? Но как же объяснить рвение, с которым толпа рвется к нам? Или это эксплуатация в области всего, что касается нашего дела, ради экономии и наживы предпринимателей и владельцев театральных зданий?!

Видя весь хаос, который царил на сцене, горы нагроможденных ящиков и декораций, я понял, во-первых, что ни о какой сегодняшней репетиции на сцене не может быть и речи. Меня взяло сомнение: успеем ли мы за несколько дней, сокращенных нами до минимума, наладить всю сценическую и закулисную жизнь до полного образцового показного порядка. Понимают ли сами мастера то, что от них требуется при нашей дисциплине (хотя и пошатнувшейся за время гастролей)? Не пришлось бы нам, при неналаженности и тесноте за кулисами, откладывать начало спектаклей и строить какие-нибудь полаты, конуры для бутафории и других вещей?! Возможно ли нам играть и втискивать всю нашу обстановку вечерowego спектакля на эту крошечную сцену? Подумайте только: сцена десять метров глубины при достаточной ширине раскрыва портала, а закулисы не больше двух-трех метров! Ведь это любительская или домашняя сцена. Еще будь рядом большие склады декораций, бутафорские, мебельные, электрические комнаты, хорошие уборные. Кроме одной, довольно большой и низкой комнаты рядом со сценой -- ничего!

В эту низкую комнату не уставишь больших вечеровых запасов декораций на спектакль. Их придется складывать на самой сцене, отчего площадка для игры актера еще больше сократится. Кроме того, бутафорские вещи не разместятся в крошечном чуланчике, выгороженном в большой комнате. Мебельной нет, и не знаем, куда складывать вещи. Места не остается никакого для электрических приборов, так как в большой комнате отгорожены еще закуты для двух уборных. Кроме того, много места занимает железная массивная лестница, ведущая немного выше в низкую, средней величины комнату с одним огромным гримировальным

столом посередине. Другие уборные артистов находятся наверху, и ход туда со сцены. Эти комнаты не плохи, я о них расположены чуть ли не на десять этажей. Не угодно ли бегать туда каждый антракт. Никакого лифта, как у Балиева, нет. Все эти условия заставили меня, прежде чем начать репетицию, распланировать по отделам закулисные помещения. В уборных, где декорационный сарай, пусть одеваются артистки, у которых большие роли и много переодеваний. Большая общая уборная для статистов отдается всем артистам, играющим главные роли. В тесноте, да не в обиде. Зато сохраним сердца от излишней беготни по лестнице. Тем, кто не уместится здесь, отдаются уборные: женщинам -- ближайšie, а мужчинам -- более высокие этажи.

Что касается бутафорской, мебельной, электрических помещений, то оказалось, что ими распоряжаются сами рабочие и их сценическое начальство. Наше дело -- сдать им все по списку на руки, объяснить во всех подробностях все мизансцены, расстановку мебели и вещей, вплоть до самых маленьких безделушек. Все это бутафоры записывают самым подробным образом и после сдают своего рода экзамен. После того как все установлено и согласовано, никто из нас уже не имеет права входить в их дела. Если же кто-нибудь из нас позволит себе переставить стул, перенести вещь с одного стола на другой без посредства отвечающих за все бутафоров, -- то все рабочие сцены, до последнего человека, надевают фуражки и уходят вон из театра. Наоборот, если бутафор или другой сценический персонал забудет то, что им объяснено, то они отвечают за свою ошибку очень сильно, так как их правила очень строги.

Я не верил тому, что можно в одну репетицию выучить неподготовленных к нашему порядку людей. Ведь мы воспитывали свою сценическую прислугу для себя в течение многих годов!

Наше положение казалось мне безвыходным, и я был в отчаянии от тамошних правил, которые отнимают у нас право распоряжаться порядком за кулисами. Но делать было нечего. Об этом следовало думать раньше, прежде чем ехать в страну, не имеющую представления о подлинном театре. (Подумайте только, у них нет даже грузов для подъемов декораций, и эта тяжелая работа производится руками и собственной тяжестью нескольких рабочих, которые схватываются за одну веревку, подымающую кверху громадную декорацию!)

Оставалось махнуть на все рукой и идти репетировать. Куда? В фойе. Их два -- верхнее и нижнее. Но знаете ли, что они из себя представляют? Две одинаковые, не очень большие комнаты: широкие, но не длинные. В первой из них находится касса, в которой толпится народ, берущий билеты. Здесь же есть и небольшой буфет. Раздевален нет, так как там немногие из желающих снимают верхнее платье. Большинство же зрителей уносит его с собой и хранит на коленях. Там не требуется раздевален и гардеробщиков. Такая же по размерам комната находится и над ним, в бельэтаже, но она устлана коврами и уставлена мягкой мебелью. Несмотря на тщательную уборку, которая происходит как раз в то время, когда нам нужно репетировать, нельзя избавиться от пыли. Здесь тоже есть вечеровой буфет и целое сооружение для питьевой воды, которая, по-видимому, играет в американской жизни важную роль. (Во всех домах, на улицах и площадях вы можете встретить краны с ледяной и горячей водой. Чтоб не заставлять всех пить из одной посуды, что негигиенично, при многих водяных кранах есть большое количество бумажных стаканчиков. Когда вы кладете [монету] в указанное место, один из этих бумажных стаканчиков автоматически подается в [ваше] распоряжение. После того как напьются, стаканчики бросаются в заготовленную для сего корзину.)

Единственный ход в фойе -- через зрительный зал. Я боялся его, так как нам говорили, что он огромен, а, как известно, это нехорошо для драматических

спектаклей, особенно если они основаны на тонкостях внутренней, едва уловимой актерской игры, как во всех пьесах нашего репертуара.

Но зрительный зал театра Al. Jolson'a меня приятно удивил, так как он производит впечатление небольшого, уютного. Я не хотел верить тому, что в нем помещается до 2000 зрителей. Но мне объяснили секрет американских театров. Дело в том, что они выстроены очень остроумно. В них только партер и бельэтаж, балюстрада которого начинается в небольшом расстоянии от сцены. Это обманывает глаз, который судит о размере зрительного зала по сравнительно небольшому пространству между сценой и балюстрадой бельэтажа. Очень глубокий партер и амфитеатр бельэтажа скрыты в полутемноте. Для актера, стоящего на сцене, такой обманчивый уютный вид зала приятен, но удобно ли это для зрителей, сидящих в дальних рядах? Я проверил сомнения, так как мне пришлось пройти в самую глубь партера. Он не доходит, как у нас, до самой задней стены зрительного зала. На расстоянии четырех-пяти метров от нее партер обрывается, образуя совершенно пустое пространство для стоячего зрителя. Понятно, что сюда можно впустить большое количество зрителей. Это хорошо для кассы, но вопрос, полезно ли это для спектакля. Стоячий зритель переминается с ноги на ногу, скрипит подошвами, топает, стучит каблуками, и это производит постоянный, непрерываемый шум в зрительном зале, чрезвычайно вредный для спектакля.

Лужский, который вел репетицию народных сцен "Царя Федора", просил дать ему еще десять минут, чтоб закончить сцену. Я воспользовался этим временем, чтоб пройти в верхний ярус и посмотреть, как видна там сцена из последнего ряда. Совершенно так же, как из последнего ряда райка нашего громадного московского Большого театра. Амфитеатр бельэтажа так глубок потому, что он помещен над верхним фойе, где я только что был, где происходила репетиция. Этот амфитеатр доходил вплотную до внешней стены театрального здания. Таким образом, архитектура и расположение, американских театров очень просты. Вам дается [пропуск в рукописи. -- *Ред.*] земли, на котором строятся четыре капитальных стены здания. Одна восьмая этого пространства отводится под сцену; другая, такая же восьмая, отходит под фойе, кассу [пропуск в рукописи. -- *Ред.*]. Все остальное пространство с добавлением амфитеатра бельэтажа над верхним, фойе отдается зрителям. При этих условиях не удивительно, что их усаживают до 2000. За чертой обчерченного стенами зала, фойе и сцены находится улица, на которой зимой нередко лежит снег.

Таким образом, из зрительного зала со всех сторон сцены и фойе -- выход прямо на улицу. Не удивительно, что при таких условиях...⁹³.

[ТЕАТР В БОРЬБЕ ЗА МИР]

...Проехав почти по всем главным центрам Европы, я увидел повсюду то же явление. Кинематограф и зрелищный, забавляющий, постановочный спектакль забивают театр и его подлинное искусство. Это уничтожение вековых традиций искусства актера происходит как раз в то время, когда театр и его искусство стали, как никогда, нужны человечеству для самых высших целей. В тот момент, когда великолепный рояль потребовался для того, чтоб открыть его крышку и дать во всю силу зазвучать его многочисленным струнам, в это самое время воспользовались музыкальным инструментом с самыми утилитарными целями и стали сыпать в него овес...¹.

-- Предупреждаю вас, -- начал он, -- что я ненавижу театр.

-- Какой? -- спросил я.-- Театров много. [Помещение], где зритель отделен от сцены занавесом, уже зовут театром. Когда за занавесом показывают говорящего моржа -- это театр. Когда на той же сцене исполняют мистерии или играет Дузе -- это тоже театр. Или когда собирают тысячную толпу, чтоб ее позабавить занимательной фабулой, голой женщиной, режиссерским трюком или большим талантливым актером на маленькие вещи -- это тоже театр. Такой театр, думается мне, я ненавижу еще больше, чем вы сами.

Но может быть другой театр, которого пока еще нет и, быть может, еще не было со времен древнего мира. Тот театр, который создает подлинную жизнь человеческого духа на сцене, который обнажает и показывает душу целого народа. Вот этот театр, именно вы, представитель искусства, не имеете права не любить; напротив, вы обязаны сделать все, чтоб он зародился и процветал. Люди, народы живут рядом друг с другом, любят, ненавидят, сходятся в союзы, расходятся, дерутся, убивают, опустошают, снова мирятся -- не понимая, для чего и почему, не зная даже друг друга. Боже мой, чего только не рассказывали мне про Америку, про американцев и их жизнь! Не хотелось ехать туда. Ну и что же -- оказывается, главного и не рассказали, что там живут такие же, как мы, люди, с отличными, отзывчивыми сердцами, которые среди шума и треска машин вместе с нами любят лирику Чехова и плачут над горем чуждых им людей, среди чуждой и, казалось бы, непонятной им жизни. Решительно то же было и в блестящем светском Париже, и в деловом Берлине, и в Праге, и в маленьком милом Загребе. Вот почему нас ждут и в Калифорнии, зовут в Японию. Подлинное искусство всех народов и веков понятно всему человечеству ².

...Как часто во всех странах приходилось слышать почти одну и ту же фразу от иностранцев, не понимающих языка: "Зачем нам понимать язык, когда мы чувствуем душу". Или: "Один спектакль говорит несравненно больше, чем целый курс лекций, библиотеки, книги и годы теоретического изучения чужой страны".

Но разве то, что до сих пор сделано артистами, это то, что может и должен давать театр? Нет, тысячу раз нет. [Такого] театра еще не было. Там должны быть люди идеи, понимающие свою высокую миссию и выполняющие ее не из-за лишнего хлопка, венка, не ради удовлетворения своего маленького актерского, каботинского самолюбия, а ради националь[ной], патриотич[еской, и] общечеловеческой цели.

Вот такой театр должен быть одним из главных орудий борьбы с войной и международным средством поддержания всеобщего мира на земле. Театр -- лучшее средство для общения народов между собой, для вскрытия и понимания их сокровенных чувств. Если б эти чувства чаще вскрывали и народы узнали бы, что в большинстве случаев нет места для злобы и ненависти там, где ее искусственно разжигают для иных, эгоистических целей, сколько бы раз народы пожали бы друг другу руку, сняли шапки, вместо того чтоб наводить друг на друга пушки и наступать на несуществующих врагов.

Я не знаю театра, который бы служил этим целям. И, наоборот, я знаю много театров, которые служат тому, чтоб возбуждать взаимную ненависть, снобизм, разврат.

Я знаю страны, где такие театры поддерживаются субсидиями государств или содержатся ими, а идейные театры, пытающиеся пойти по тому пути, по которому должен шествовать театр, влачат жалкое существование, поддерживаемые грошами частных лиц, преданных идее подлинного театра.

Я знаю много государств и стран, в которых театр совершенно не субсидируется правительством, очевидно, не сознавшим своей культурной обязанности.

Без субсидии театр, как и университет и многие другие идейные и воспитательные учреждения государства, существовать не может ³.

["ПОСЛЕ ЧЕТВЕРТЬВЕКОВОЙ РАБОТЫ..."]

После четвертьвековой работы, испробовав многие и разнообразные пути сценического творчества, МХАТ окончательно убедился на собственном опыте, что главный творец на сцене -- актер. К нему обращаются с тех пор все силы, ему и посвящаются все искания нашего театра.

Проникая в сущность артистической работы, мы с помощью долгих и систематических изучений старались познать основы и законы нашего творчества, самую природу актера. С помощью экспериментальных изысканий и долгого и хорошо проверенного опыта мы выработали наконец свою грамматику актерского искусства, необходимую для нашего артистического дела, выработали основы внутренней техники, которые и явились фундаментом всей нашей работы.

От внутренней стороны актерского искусства мы исходили в работе над внешним выявлением внутреннего творчества и над актерской формой сценических созданий. Таким образом, мы выработали свои приемы внешнего воплощения и оформления внутренней сущности сценических образов. При этом, конечно, мы внимательно приглядывались ко всем новым завоеваниям искусства в области воспитания актерского тела. Подвергнув их тщательному просмотру, мы приняли то, что, по нашему мнению, соответствует постоянным задачам и вечным законам искусства, и отвергли то, что считаем лишь временным и случайным.

Избранные нами пути и работа трудны. Они требуют вдумчивости, осторожности, постепенного, систематического, тщательного, часто научного изучения и такой же тщательной проверки найденного на практике. Несмотря на соблазны внешней сценической эффектности, которую наш театр усиленно изучал в первый период своей деятельности, мы в последние годы остались верны скромному, трудному, почти лабораторному труду, намеченному нами в поисках внутренних путей творчества. С нашей работой нельзя было спешить. Естественно, что среди революционного вихря наш почти лабораторный труд мог остаться незамеченным и его могли затереть блеск и разнообразие многих, часто очень талантливых исканий, направленных в сторону зрелищной стороны театрального дела. Мы, однако, считаем, что наш образ действия являлся нашим долгом перед народом, для которого мы должны сохранить и разработать и которому мы должны передать основы нашего искусства и его традиции.

Это необходимо было сделать еще и потому, что большое количество работников в области сценического искусства, через меру увлекаясь внешней, зрелищной стороной нашего дела, забывали о внутренних задачах и о духовных основах никогда не умирающего, постоянно идущего вперед и органически эволюционирующего искусства, которому мы с самоотвержением служим ¹.

РЕЧЬ НА ВЕЧЕРЕ ПАМЯТИ Н. Е. ЭФРОСА

6 октября 1924 г.

Мы давнишние знакомые с милым покойным Николаем Ефимовичем, но сравнительно очень недавние друзья. История нашего знакомства -- это хорошая иллюстрация тех неестественных отношений, которые создавались или создаются всегда между артистом и критиком, причем в данном случае это иллюстрирует неправоту отношения артиста к критику.

Я помню Николая Ефимовича еще гимназистом, потом студентом; он жил над квартирой Комиссаржевского, отца Веры Федоровны Комиссаржевской, у которого я постоянно брал уроки пения¹, и вот почти каждый день, являясь на урок, я встречал Николая Ефимовича, который торопливо выходил из двери или спускался по лестнице для того, чтобы спешить куда-то в театр.

Потом прошло время, я был уже артистом, выступал в спектаклях, считал себя знаменитым актером, гением, а он из милого гимназиста превратился в симпатичного студента, и тут он сразу в моих глазах стал перерождаться. Это перерождение актеры знают, оно происходит после первой неблагоприятной критики. И вот он стал становиться для меня все чернее, все злее, все несправедливее; каждая его рецензия -- это именно против меня было написано, я чувствовал, как он ночью сидел и писал, чтобы именно мне во что бы то ни стало сделать какую-то ужасную неприятность. И все, что он говорил, я знал, что он это лишь выдумал, что быть этого не может. Во мне росло такое чувство, что... это был мой личный враг.

Мне стыдно признаться, но в такие минуты хочется признаваться и открываться. Когда вспоминаешь этого добрейшего, этого милейшего, этого нежнейшего человека, просто нельзя себе представить, что у меня были, правда, секунды, может быть, одна минута, -- мне стыдно признаться в этом, -- когда я брал пистолет, чтобы идти с ним объясняться. Театральные взаимоотношения могут изменять людей. До чего они могут делать человека несправедливым, какие очки, какое кривое зеркало они создают, когда вопрос касается маленького актерского самолюбия!

Прошло много лет. Я стал умнее. Много из того, что говорил Николай Ефимович, я уже познал на практике. Я должен был прислушиваться к нему, -- он заставил меня прислушиваться, -- потому что актер, конечно, инстинктивно ищет то лицо, которое может отражать его искусство. Тем больнее стало мне читать его критики, тем строже он мне казался, тем еще брютетистее он представлялся мне в моем воображении². По мере того как я читал, -- а он заставлял меня читать свои критики, -- по мере этого я видел себя не в настоящем, конечно, а в прошлом. Случилось так, что мы стали видеться, но я выставлял все буфера, чтобы не приближаться к нему. Но вот как-то на лоне природы, у моря, под южным солнцем мы жили в очаровательном местечке Сен-Люнер...³. Песок... Совсем другое настроение... Все эти мелкие самолюбия актера остались где-то позади. И тут вдруг я вижу, как на моих глазах совершается новое преобразование. Я не знаю другого такого человека, который так отрекается от своей собственной жизни, для того чтобы жить жизнью других. Я больше не видел, чтобы доставляли человеку такую радость, как ему, самые маленькие, самые скучные услуги другим. Я просто глазам не верил, видя, что Николай Ефимович превратился в какую-то почти няньку при детях. Он мог быть с детьми; затем он бежал исполнять какие-то самые маленькие, какие-то хозяйственные дела и поручения. Он делал это с такой любовью, с такой нежностью, что вдруг передо мной начинал расти образ нежнейшего человека, который относится именно ко мне лично, -- не говоря уже о театре, -- с какой-то исключительной нежностью.

Когда мне пришлось по поводу какого-то юбилея, не помню какого, говорить с ним и рассказывать историю нашего театра, я видел, с какой нежностью, с какой торопливостью и нервностью он записывал любимые факты из жизни театра⁴. Я почувствовал здесь всю прежнюю историю нашего знакомства. Я понял, что те критики, которые он писал, писались не жестким пером. Напротив, эти критики были переполнены настоящей нежной любовью, желанием удержать человека или целое учреждение от опасного шага. И вот в таком состоянии моего отношения к нему мы подружились. Мы не были такими друзьями, которые сходятся часто и открывают постоянно свои души. Это нежное чувство к нему не изменилось. И

теперь, когда я узнал о его смерти где-то далеко, в Америке ⁵, я почувствовал, что какая-то струна в душе порвалась, что что-то из очень далекого, нежного, важного для меня как артиста, человека и представителя театра ушло, чувства какие-то исчезли, порвались, то есть не чувства порвались, а ушел тот человек, который был так нужен нам в жизни театра.

Последний его труд был о нашем театре ⁶. Волнения его последние были о нашем театре. Может быть,-- кто знает,-- не ускорили ли несколько эти волнения его смерть. Все это вместе взятое наполняет душу каким-то самым нежным воспоминанием о нем. Он украшается в воспоминании каким-то ореолом. Воспоминание о нем мне лично и, вероятно, каждому, кто помнит его деятельность и отношение к нашему театру, чрезвычайно дорого. Это чувство к нему остается необыкновенно нежным, благодарным и никогда не забываемым.

МАЛЫЙ ТЕАТР

Мы, внуки великого деда, несем тебе то, что получили от тебя, милый, дорогой Малый театр. Мы так нежно, глубоко, интимно любим тебя, что не можем говорить с тобою официальным языком высокого стиля. Мы можем говорить с тобою только интимно от глубокого, искреннего чувства, которое всегда трепещет в нас, лишь только мысль будит память и напоминает о тебе.

В нашей жизни ты занимал всегда первое почетное место. В детстве ты был нашей мечтой и радостью. Билет в Малый театр являлся лучшей наградой за хорошее поведение. В период отрочества ты являлся нашим наставником и руководителем. Это неправда, что я получил свое воспитание в гимназии, за школьной партией. Свое воспитание я получил здесь, в стенах Малого театра. Здесь меня научили смотреть и видеть прекрасное, на котором воспитываются эстетические чувства человека. В период юности, когда пора любви настала,-- здесь я влюбился в тебя, во всех твоих артистов. Кто из нас не обожал Марию Николаевну, Гликерию Николаевну, Елену Константиновну ¹, кто из нас не обожал даже самих артистов.

В более зрелый период ты мудро отвечал на наши запросы в общественной, духовной и умственной жизни и разъяснял чувством то, что не могли нам объяснить умом. Под старость, когда Россию постигли военные бедствия и весь мир высокомерно третировал нас, мы мысленно обращались к тебе и говорили: "Страна, в которой создано такое искусство, не может быть ничтожной".

Ты, великий Малый театр,-- постоянный спутник и друг нашей жизни.

Вот почему, входя в этот храм, мы всегда наполняемся священным волнением. Каждое место в этой зале знакомо и знаменательно. Вот кресло, на котором сидел И. С. Тургенев. А там, в ложе, я помню Ф. М. Достоевского. Напротив, в этой ложе, сидел Островский. Те, кто старше меня, помнят где-нибудь там, в амфитеатре, сидящую маленькую фигуру великого Гоголя.

И здесь, на этой сцене, каждое место освящено дорогими воспоминаниями. Вот здесь чудесный Самарин, воздевая свои пухлые руки и потрясая своими полными старческими щеками, восклицал с юношеским темпераментом: "Что станет говорить княгиня Марья Алексевна!" ². Вот здесь, посередине сцены, гениальный Шумский встречался с Несчастливцевым и на вопрос: "Куда и откуда?" -- отвечал, пришепывая: "Из Керчи в Вологду" ³. Здесь же по всей сцене металась в страданиях молодой любящей души гениальная Мария Николаевна, пока мы там обливались слезами, глядя на нее.

Да, здесь люди творили "вечно, однажды и навсегда". Здесь ковалось подлинное русское искусство, искусство сердца и художественной правды. Здесь великий Щепкин писал скрижали своего завета и давал нам свои заповеди.

И не только дорогие воспоминания связывают нас с милым Малым театром -- нас тесно сближают еще и общие основы нашего искусства, унаследованные от Щепкина и его великих соратников...⁴. Мы дух от духа и плоть от плоти Малого театра и гордимся этим.

Великий Малый театр не только создавал искусство, но он в течение века поддерживал и сторожил его.

Есть вечное и есть модное в нашем искусстве. И то и другое нужно и важно. Модное ярко блестит, кружит голову молодежи, но скоро проходит, оставляя после себя от всех модных открытий и исканий небольшой, но ценный кристалл, который кладется в урну вечного искусства. Вечное искусство -- это неугасаемый маяк, который освещает главный творческий путь и, освещая своим вековым опытом новые завоевания, оценивает их, кристаллизует и полученный кристалл кладет и хранит в урне вечного искусства. Вечное искусство -- это главное шоссе, модное -- проселочные дороги. Пусть молодежь с азартом и увлечением отходит временно от большой вечной дороги и бродит по проселкам, чтоб собирать там цветы и плоды. Это необходимо каждому артисту. Но пусть только они не заблудятся в проселках. Пусть они не забывают о главном вечном пути, где оцениваются искания, хранятся новые ценности, поддерживающие вечный огонь в светильнике искусства ⁵.

ПРИВЕТСТВИЕ МОИССИ

НА ВЕЧЕРЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ

7 января 1925 г.

Я приглашаю вас приветствовать Сандро Моисси, потому что для нас, актеров, он представляет совершенно исключительное явление. Итальянец по происхождению, с южным темпераментом, он играет по-немецки и воспринял немецкую технику и работоспособность, в то же время обладая чисто русским сердцем с его широтой и свободой. Не есть ли это то идеальное соединение, о котором может мечтать каждый актер, и не он ли должен послужить нам идеальным образцом для нашего общего изучения? Ему ничего не стоит зажить ролью, потому что он обладает для этого изумительной внутренней и внешней техникой. Ему ничего не стоит выразить то, что он чувствует, потому что у него великолепные выразительные упражненные тело и кисти рук. А кисти рук -- это глаза нашего тела. Заметили ли вы, что он никогда не говорит чужих слов, потому что слова роли он умеет сделать своими. Заметили ли вы, как четок и ясен его внутренний рисунок роли, а ведь для этого нужно иметь ум и сердце.

Когда шатаются основы искусства во всем мире, все страны должны помогать друг другу, чтобы сохранить традиции прошлого, и я хочу пожелать, чтобы Моисси во имя общего мирового искусства приехал к нам сюда в театр [и побыл] подольше, играл бы с нами и прежде всего для нас, артистов, чтобы заразить своими знаниями и талантом и нас, старых актеров, и молодежь. Не беда, если некоторые строгие критики-эстеты будут несколько шокированы смешением языков, но польза от такого сближения искупит этот недочет. Поэтому я говорю не "прощайте", а "до свиданья".

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО

НА "УТРЕ ПАМЯТИ ДЕКАБРИСТОВ" В МХАТ

27 декабря 1925 г.

Сегодня исполнилось сто лет со дня восстания декабристов.

Эта юбилейная дата совпадает с неделей, посвященной воспоминанию о первой русской революции.

Таким образом, гражданская панихида, на которую мы все собрались, вспоминает одновременно два момента из жизни русской революции: 14 декабря 1825 и декабрь 1905.

Не в наших силах полно и всесторонне освещать события, которые сто лет назад прозвучали первым гулом будущих русских революций.

Пусть эту трудную задачу выполняют те люди, которые посвятили себя изучению прошлого России, и те, кто умеют анализировать это прошлое с точки зрения настоящего.

Перед театром, и в частности перед нашим, лежит иная задача: напомнить об этих днях и вызвать на сцену, пускай бледные, тени тех образов и тех людей, которые сто лет назад пожертвовали своей жизнью для нас, пришедших много лет спустя.

Пусть эти бледные тени помогут собравшимся сильнее и напряженнее приковать свое внимание к памятным дням и их героям. Пусть те слова, когда-то ими написанные, которые прозвучат сегодня в устах артистов нашей труппы, помогут слушателям и зрителям ближе подойти к тем мыслям и чувствам, которыми жили декабристы.

А то, что к ним или о них писали наши поэты и художники, пусть прозвучит благодарной данью памяти людей 14 декабря.

Прежде чем начать гражданскую панихиду, я прошу собравшихся почтить память погибших вставанием.

Теперь позвольте начать гражданскую панихиду.

[ОБ ОПЕРНОЙ СТУДИИ]

1. ОПЕРНАЯ СТУДИЯ ИМЕНИ К. С. СТАНИСЛАВСКОГО

Оперная студия организовалась при Большом театре по инициативе Е. К. Малиновской¹ в 1918 году ради обновления оперных традиций и создания новых приемов игры в опере². Я принял предложение работать с артистами Большого театра. Но вскоре оказалось, что для артистов, занятых в репертуаре ГАБТ, невозможно сочетать студийные занятия с постоянной своей работой. И студия была реорганизована с привлечением в ее кадры молодежи. Мы приготовили таким образом "Евгения Онегина" и поставили его в теперешнем помещении студии, в Леонтьевском переулке³. Вскоре я уехал на два года в Америку, а в это время студии удалось перенести свои спектакли в Новый театр⁴, где "Евгений Онегин" прошел с прекрасным успехом около восьмидесяти раз. По возвращении из Америки я застал большие перемены. Многие из студийцев ушли из студии. ГАБТ не имел средств поддерживать материально это дело, приходилось организовать его заново, и группа молодежи, увлеченная идеей студии, оставалась в ней и, не

получая никакого материального вознаграждения, продолжала работать под моим руководством.

Только в прошлом году, после учреждения Общества друзей студии, мы получили возможность улучшить материальное положение студийцев. Во главе этого Общества стоит Н. А. Семашко⁵. Благодаря поддержке правительства, совместно с Музыкальной студией МХАТ, мы получили Дмитровский театр⁶. Здесь мы будем работать как два отдельных коллектива, вполне автономные, не зависимые друг от друга. Во главе коллектива стоит представитель Главнауки Ф. Лехт⁷.

Я иду в оперном деле от музыки, стараясь найти точку отправления, которая заставляла композитора писать самое произведение, разгадать линию его творчества на протяжении всей оперы, передать ее в сценическом отображении, в активном действии актеров. Если в оркестре есть интродукция, подводящая акт к началу действия, мы не просто играем эту интродукцию в оркестре, но выявляем ее сценически в смысле движения, слова, фразы. Таким образом, часто приходится действием иллюстрировать и другие инструменты, дающие краску оркестру. Если этот инструмент говорит о теме смерти, то соответствующее переживание и у певца. Он не должен пренебрегать этим вступлением и пользоваться им для откашливания или приготовления себя к вступлению, а должен беспрерывно идти по линии развития жизни человеческого духа пьесы и роли. Слияние с музыкой должно быть настолько близко, что действие должно производиться в том же ритме, как и музыка. Но это не есть ритм ради ритма, как теперь нередко практикуется. Мне хотелось бы, чтобы это слияние ритма и музыки не было заметно публике; чтобы слова соединялись с музыкой и произносились музыкально. Это должно быть незаметное совпадение движения ритма с музыкой. Так как я считаю оперу коллективным творчеством многих искусств, то слово, текст и дикция должны быть, по возможности, хорошо разработаны у певца. Публика должна понимать все, что происходит на сцене. Все эти задачи являют идеал, к которому мы стремимся. Молодые артисты, конечно, не сразу достигнут совершенства. Мне бы хотелось, чтобы и в ансамблях и хоре слушатели понимали словесный текст. Это нередко удается достигнуть, но не всегда. При форте и высокой тесситуре один голос покрывает другой. Время поможет справиться и с этой трудностью. Танцы, народные и обрядовые, как, например, в "Царской невесте", или полонез в "Онегине", выполняются самими артистами-певцами. Лозунгом Оперной студии, как и МХАТ, является изречение Щепкина, что нет маленьких ролей, а есть маленькие, неопытные артисты. Поэтому все без исключения исполнители у нас участвуют в хоре, там привыкают к сцене и вырабатываются в опытных артистов.

Во главе музыкальной части стоит народный артист В. Сук⁸. В качестве вокалистов работают с молодежью Е. Збруева, М. Гукова, Е. Цветкова, В. Петров⁹. Танцмейстер -- А. Поспехин¹⁰. Главным режиссером являюсь я, а моими помощниками -- З. Соколова, В. Залесская и В. Алексеев¹¹.

Мы открываем сезон "Царской невестой". Момент монтажный -- вопрос трудный при современном безденежье, но нам повезло, так как удалось собрать много старинных костюмов, чисто музейного характера, бутафория тоже музейная. В качестве художника нам пришел на помощь мой старый друг В. А. Симов -- знаток Древней Руси¹². Мы приступаем к работе в новом театре с той верой, с какой начинали дело Студии семь лет назад.

Открытие Студии 23 ноября. 21-го днем -- общественная генеральная репетиция "Царской невесты"¹³.

2. ["ДЛЯ ЧЕГО НУЖНА ОПЕРНАЯ СТУДИЯ?"]

I. Для чего нужна Оперная студия?

II. Был Щепкин. Создал русскую школу, которой мы считаем себя продолжателями. Явился Шаляпин. Он тот же Щепкин, законодатель в оперном деле. Нельзя создавать Шаляпиных, как нельзя создавать и Щепкиных. Но школу Шаляпина создать необходимо, так как законодатели вроде него рождаются веками ¹. Это особенно важно теперь, когда оперное дело находится в катастрофическом состоянии не только у нас, но и в Европе. Прежняя ватрушка не имеет шансов на существование и шансов на успех. Все внешние постановочные средства, площадки, конструкции и плакатная живопись, которыми хотели прикрыть недостатки самого искусства, надоели и перестали обманывать зрителя. Пришло время актера. Он -- первое лицо в театре, его хочет видеть зритель, ради него он ходит в театр. В опере нужен не только хороший певец, но и хороший актер. Нужно соответствие драматического и вокально-музыкального искусств. Нехорошо, когда драма давит оперу, плохо, когда опера давит на сцене драму.

III. Чтобы выработать актера, могущего не только петь, но и играть, нужна студия.

IV. Но Оперная студия нужна не только для оперы, но и для драмы.

V. Работая над своей "системой", я естественным путем натолкнулся на необходимость изучения оперного дела. Если не ввести в драму некоторых основ музыкального и вокального искусств, мы, драматические актеры, не двинемся вперед, не поймем магических тайн слова, жеста, ритма, фонетики. А они нам до зарезу необходимы для того, чего ждут от нас все, то есть больших трагических образов, чувств, пост[упков]. Ведь в ожидании их пробавляются картинными внешними карикатурами и преувеличениями, выдавая их за гротеск.

VI. Я немолод, и надо торопиться успеть передать то, что знаю.

VII. Третья причина -- чисто музыкально-вокального происхождения. Тяжелое переживаемое время может скоро привести к тому, что государство не сможет тратить необходимые огромные деньги на содержание оперы в прежнем виде. Большой театр выработал великолепные музыкально-вокальные традиции. Симфонические концерты -- ведь это от оркестра Большого театра. Лучшая вокальная культура -- здесь. Обстоятельства заставляют сокращаться. Мы видим, что постепенно изменяется и состав оркестра, хора, певцов, дирижеров. Все скромнее и скромнее становятся требования. Недалеко то время, когда исчезнут прежние музыкально-вокальные традиции. А что значит потерять традиции? Работая все это время в близком контакте с Большим театром под музыкальным руководством Голованова ² и под вокальным руководством Богдановича ³ и Гуковой, Студия может додержать до лучшего времени наследие веков.

VIII. Почему именно я взялся за создание оперы?

IX. Дело в том, что только наше сценическое искусство, и особенно педагогическая сторона, находилось в первобытном состоянии дилетантизма. Беда в том, что в нашем деле каждый артист оберегает свои секреты творчества, точно патент. Слыхали ли вы, чтоб артист делился с другими секретами своей творческой техники? Каждый уверяет, что он сам не понимает, как в нем совершается творчество. На самом же деле каждый из нас имеет свои выработанные приемы, и если бы они передавались потомству, то наше искусство не пребывало бы в состоянии дилетантства, каковым оно является теперь, отстав на много веков от всех других искусств.

Я являюсь исключением, так как не охраняю патента, напротив, в течение всей своей карьеры я искал творческих основ. Теперь, после долгой работы, я нашел их, оформил в так называемую "систему" Станиславского. К слову сказать, в ней много общего с шаляпинским искусством. <И не мудрено, мы вышли от одного зерна. Мамонтовский кружок был близок нашему кружку любителей. А какое отношение

имел Мамонтов к Шаляпину -- известно без меня.> Чтоб объяснить их, мне бы пришлось излагать, уйти в специальные вопросы и объяснять весь метод преподавания и основы творчества. Это невозможно. И потому приходится просить вас поверить на слово тому, что я недаром проработал 45 лет и что я узнал и хорошо проверил то, что хочу проводить на сцену. <Доказательств жизнеспособности моего метода довольно много. Вокруг МХТ, против нашего желания, вырастает немало студий, не только русских, но и других национальностей. Нам приходится ограничивать и умерять рост их сокращением их. То же происходит и за границей. Там развелось столько преподавателей нашей системы...>

Х. Причины, заставляющие меня просить помощи Студии, чисто художественные.

РЕЧЬ НА ЗАСЕДАНИИ, ПОСВЯЩЕННОМ

ДЕСЯТИЛЕТИЮ СО ДНЯ ОСНОВАНИЯ

ВТОРОЙ СТУДИИ МХАТ

27 декабря 1926 г.

Я себя чувствую сегодня королем Лиром, который растерял всех своих дочерей и, наконец, под старость обрел свою любимую Корделию.

В самом деле, мы празднуем сегодня три больших торжества. Во-первых, создание Второй студии. Во-вторых, возвращение в лоно, не скажу блудного сына, но сына, блуждавшего по всем закоулкам и направлениям нашего сложного, путаного и изменчивого искусства¹. И третье торжество в том, что сегодня совершается слияние молодежи со стариками. Это -- огромное удовлетворение, огромный праздник для всех нас, "стариков", и в частности для меня, который много поработал над созданием этой студии. Совершается та основная мысль, ради которой Художественный театр воспитывал, кормил и создавал своих питомцев.

Мысль простая: пускай старая мудрость направляет юную бодрость и силу, пускай юная бодрость и сила поддерживает старую мудрость. Только при таких естественных условиях Дело может процветать и иметь будущее. Как раз из всех студий (за исключением тех лиц, которые пришли к нам и присоединились из других студий) только одна поняла этот путь и совершила его. Она прошла школьную скамью; для того чтобы не натруждать свои молодые творческие данные, она работала и упражнялась сначала в маленькой комнате; когда же эти данные развились, она перешла на большую сцену. И теперь ей предстоит по преемственности принять большие старые традиции от "стариков", которые в свою очередь восприняли их еще от М. С. Щепкина.

Это не те традиции, которые создаются модой, которыми можно пренебрегать или отвергать. Нет, это -- традиции вечного искусства, от этих традиций не уйти никуда. И если люди -- артисты -- блуждают некоторое время в юности по различным проселкам, добывают там ценное, они все-таки, если не хотят заблудиться, должны вернуться к более дорогим вечным традициям. Это -- вечные русские традиции, они, как вам известно, гибнут, и если вовремя, теперь, из уст в уста не передать их молодому поколению, то эти традиции должны погибнуть навсегда.

Поэтому Вторая студия, которая преемственно является наследником этих традиций театра, должна взять на себя очень важную миссию не только для нашего театра, но и для русского искусства.

Поймите, что для нас, "стариков", которые наживали и создавали какой-то духовный капитал, для нас чрезвычайно важно сознание, что после нашей смерти этот капитал есть кому завещать.

Наше сегодняшнее торжество я предлагаю начать так: вечером мы будем праздновать вас, вечером будет только весело, торжественно, сейчас же, как всегда полагается, мы должны почтить память тех, которые навсегда отошли от нас. Я предлагаю почтить память покойного Вахтанга Левановича Мchedелова -- создателя Второй студии, Алексея Александровича Стаховича и Елены Павловны Муратовой².

[К ДЕСЯТИЛЕТИЮ ГАЗЕТЫ "ИЗВЕСТИЯ"]

Московский Художественный академический театр приветствует в день десятилетия "Известия ЦИК СССР и ВЦИК".

В годы социальных переворотов и коренной перестройки страны вы осознали общественное значение и воспитательную роль искусства. Не становясь на точку зрения той или иной художественной группировки, вы сохраняли строгую объективность и, стремясь вовлечь театр в культурное строительство страны, относились к нему бережно и осторожно, понимая и ценя его художественные особенности. Ваша бережность, ваша осторожность теперь оправдались в полной мере, так как они помогли театрам в трудном процессе внутреннего перерождения: театры вступили на тот путь, который вы указывали в ваших положительных и отрицательных оценках, в ваших руководящих статьях.

В день вашего юбилея Московский Художественный академический театр высказывает твердую надежду, что ваша связь с искусством из года в год будет укрепляться.

Директор Московского

Художественного академического театра

народный артист Республики

К. Станиславский

В МОСКОВСКУЮ ГОСУДАРСТВЕННУЮ

КОНСЕРВАТОРИЮ

Москва, 15 марта 1927 г.

Нездоровье лишает меня возможности присутствовать сегодня на большом и радостном празднике русской культуры. Мне это тем более обидно, что я был

одним из очевидцев и современников славного первого периода созидательной работы Консерватории. В качестве очевидца я знаю, каких трудов стоило гениальному Николаю Григорьевичу Рубинштейну ¹ создавать великое учреждение, явившееся колыбелью и питомником лучших русских музыкальных и вокальных талантов.

В моей артистической жизни Консерватория и Русское музыкальное общество сыграли большую роль², и потому я с почтением и благодарностью преклоняюсь перед ними, восторженно чту память их покойных деятелей, с чувством глубокого уважения отношусь к современным культурным и талантливым работникам Московской государственной консерватории и от всего сердца желаю ей дальнейшего славного процветания, особенно теперь, когда перед нею открылись громадные задачи по передаче старой культуры современникам и по созданию новой" отражающей великие моменты русской жизни.

Народный артист Республики

К. Станиславский

[О ПОСТАНОВКЕ "БОГЕМЫ"]

В нашей очередной постановке оперы Пуччини "Богема" моим ближайшим помощником является В. С. Алексеев, работавший над этой оперой для приспособления ее к требованиям нашей студии еще в прошлом году.

В этой постановке мы исходим из тех же принципов, которые вложены вообще в работу Оперной студии. Мы идем от музыки. Мы стремимся понять, что хотел композитор передать в своем музыкальном творчестве, объяснить себе каждую паузу и каждый аккорд и выразить все это в соответствии с психическими переживаниями артиста и его драматическими действиями.

Вместе с тем мы старательно выявляем ритм произведения и передаем его не только в музыке, но и в движениях артиста, причем ритм этот не должен бросаться в глаза. Он не должен отмаршировываться. Но он должен быть обоснован в психическом переживании исполнителя и в музыкальной фразе.

Опера Пуччини "Богема" взята для постановки в нашей Оперной студии не случайно. Я смотрю на Пуччини как на одного из таких композиторов, которые наиболее подходят к осуществлению в условиях поставленных нами задач.

Пуччини был не только музыкантом, но и исключительным режиссером. Он чувствует сцену. У него музыка тесно слита со словами, и они вместе с музыкой составляют в его произведениях как бы компактную массу. Пуччини глубоко театральный человек, что особенно ценно в его произведениях.

Вместе с тем "Богема" представляет для нас особую привлекательность. Эта опера имеет педагогическое значение для исполнителей, так как даваемый ею музыкальный и вокальный материал представляется особенно выразительным. Работая над этим произведением, сотрудники студии могут многому научиться.

В. С. Алексеев прошлым летом работал над текстом оперы, изменяя его соответственно тем планам, какие намечены были для постановки ¹. Но ничего не допущено в смысле изменения музыкальной стороны оперы.

Замыслы Пуччини в этой работе не подвергались никаким изменениям.

Главным образом сделанные в тексте изменения касаются второго акта. При постановке мы предпочли перенести это действие с улицы внутрь кафе. Этого

потребовали скромные размеры сцены. Соответственно изменен был текст пьесы. Перенесение действия внутрь кафе облегчило нашу задачу. Часть хора размещена за столиками, некоторые фразы доносятся с улицы. Вот в этом главным образом и заключается изменение обычной постановки оперы.

Что же касается внешнего оформления, то все очень просто. Мы отрешаемся от воссоздания оперы "Богема" во внешних формах середины прошлого столетия. На нашей постановке лежит весьма определенный отпечаток современности. Полагаем, что богема существует и теперь в Париже почти в тех же формах, в каких она была и во времена Мюрже. Внутренне драма до сих пор остается той же. Богема в Париже всегда была и всегда будет.

Декорации и костюмы даны по рисункам художника Симова, друга нашей студии и моего личного друга, неоднократно помогавшего нам в работах студии².

Моя личная работа заключается главным образом в основных указаниях и корректуре того, что бывает достигнуто при разработке сцен нашими вокалистами и руководителем постановочной части В. С. Алексеевым. Они, как принято говорить, на нашем студийном языке, "распахивают" оперу.

Молодежь, занятая в "Богеме", работает с увлечением. Энтузиазм, проявляемый молодыми певцами, и тот теплый прием, который оказан музыкальной публикой постановкам нашей студии, вселяют в нас, стариков, уверенность, что мы стоим на верном пути и что наша попытка внести коренную реформу в оперные постановки достигнет цели.

[ОБ А. И. ЮЖИНЕ]

1. РЕЧЬ НА ПОХОРОНАХ

25 октября 1927 г.

Все артисты и деятели Московского Художественного академического театра низко кланяются с глубокой скорбью своему дорогому почетному члену А. И. Южину¹. В глубоких тайниках нашей души и мысли мы храним самое светлое воспоминание о большом красивом человеке, благородном и исключительно сердечном, об огромном артисте и писателе, деятельность которого оценена и будет еще долго оцениваться следующими поколениями... Он -- рыцарь своего искусства, который строго хранил заветы, полученные им от прежних великих традиций русского искусства. Это был истинный друг актера, который чутко откликался на все его малейшие запросы. Это был гражданин и общественник, который в тяжелую минуту жизни театра много потрудился над сохранением культурных ценностей театра и над созданием надлежащей роли актера в новой жизни и передачи всего нажитого культурой воскресшему из темноты народу. Пусть же прекрасная жизнь и деятельность Александра Ивановича послужит нам, живущим, образцом того, как надо любить, охранять, ценить и работать в своем искусстве.

2. В ПРАВЛЕНИЕ ОБЩЕСТВА ЛЮБИТЕЛЕЙ

ГРУЗИНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Москва, 4 декабря 1927 г.

Я искренно огорчен тем, что нездоровье мешает мне присутствовать сегодня на печальном и вместе с тем трогательном собрании памяти А. И. Южина.

Грузия родила одного из своих прекрасных сынов -- Александра Ивановича Южина, талант которого развернулся у нас на севере, в Москве. В течение долгой его жизни мы были вместе и любили его как большого артиста и человека.

В сегодняшний печальный день, когда приходится оплакивать его кончину, светлая память о нем соединяет нас с представителями грузинской культуры. Эта встреча над гробом почившего для прославления его памяти -- очень трогательный момент. Такие минуты раскрывают сердца и вызывают желание выразить долгими годами накопленные нежные, любовные чувства.

Болезнь мешает мне пережить этот момент вместе с вами, но я издали чувствую его и мысленно нахожусь среди вас.

РЕЧЬ НА СОБРАНИИ ОБЩЕСТВА

ДРУЗЕЙ ОПЕРНОЙ СТУДИИ

19 ноября 1927 г.

Пути Оперной студии, с одной стороны, очень сложны и загадочны, с другой -- ясны и просты. В материальном отношении оперное дело требует репертуара из таких опер, как "Евгений Онегин", "Царская невеста", "Майская ночь", то есть из опер, хорошо известных публике, привычных для нее. В драме ничего подобного нет. Там на первом плане интерес сюжета пьесы, а в опере надо дать то, к чему слушатели уже привыкли, -- петь арии, уже привычные для уха слушателя. Всякую новую оперу надо вводить годами, приучать к ней публику. Поэтому первой задачей Оперной студии является создание основного репертуара из старых опер, но, чтобы они выделились из общего характера оперных постановок, нужно найти в этих постановках что-то новое, оригинальное. А это уже трудно, подчас даже невозможно.

Нам очень хотелось бы дать что-нибудь и новое, но прежде всего с современными операми дело обстоит плохо. Пока мы ничего яркого в этой области не имеем.

Ближайшей постановкой нашей студии будет опера Н. Римского-Корсакова "Майская ночь". Она почти готова, и недели через 3--4 мы ее покажем. Следующей постановкой будет "Борис Годунов" по партитуре Мусоргского, восстанавливаемой новыми изысканиями Ламма¹. Работа очень трудная. Надо во многом разобраться, многое изучить в оркестровке Мусоргского. Но работа, во всяком случае, интересная: партитура Мусоргского обещает раскрыть много нового и дать исключительные возможности даже в области драматургического действия.

При этой постановке мы встречаемся со многими трудностями благодаря недостаточным размерам нашей сцены и недостаточному составу нашего хора. Придется как-то приспособливаться к этим нашим условиям. Может быть, придется перекинуть часть хора в зрительный зал, и не ради оригинальности, а по необходимости².

Может быть, это выйдет хорошо, даст новый стиль, может быть -- плохо, и придется от этого отказаться.

Далее мы хотели бы дать новые оперы и включаем в свой план Прокофьева, Стравинского, даже такую оперу, как "Кавалер роз" Штрауса, но осуществление этого плана стоит в зависимости от усиления нашего оркестра и хора³.

Сейчас мы не имеем самостоятельного хора, а его составляют все солисты. Для молодежи это имеет большое значение, так как, играя в хоре, она приучается ходить по сцене. Но нужно считаться и с вокальными данными, давая певцам отдых. При трех спектаклях в неделю -- это возможно, но три спектакля не могут материально покрыть наш бюджет. Как только у нас и у наших соседей -- у Музыкальной студии⁴ -- будет подготовлен основной репертуар, нам надо думать о районном театре, где можно было бы играть остальные три дня в неделю. Может быть, такой театр будет в другом городе, в Ленинграде или где-нибудь еще, и можно будет чередоваться с Музыкальной студией, играя месяц в Москве ежедневно, месяц -- в другом городе. Но это, конечно, вопрос будущего. Осуществление его возможно будет при наличии основного репертуара, который должен свидетельствовать о нашем богатстве и росте.

[К СТОЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ Г. ИБСЕНА]

I

Ибсен сыграл огромную роль в художественном развитии нашего театра. В эпоху наших первых исканий он был одним из тех поэтов, которые направляли наше творчество. По инициативе Вл. Ив. Немировича-Данченко и под его руководством мы сыграли "Дикую утку", "Привидения", "Гедду Габлер", "Когда мы, мертвые, пробуждаемся", "Доктора Штокмана", "Бранда", "Пера Гюнта", "Росмерсхольм"¹. Не всегда удавалось нам совладать с теми трудными задачами, которые ставил перед нами Ибсен, но редкие удачи наши наполняли нас радостью, а самые неудачи научили нас большему, чем успехи в других, более легких и доступных пьесах. Ибсен уводил нас на те снежные вершины человеческого духа, которые составляют основу и цель всякого подлинного искусства, и работа над его творениями навсегда останется незабвенной для нас.

II

Ибсен -- одна из труднодостижимых и наиболее заманчивых вершин мировой драматургии. Определив своим творчеством пути новой драмы, он оказал огромное влияние на театр конца века и первого десятилетия нашего столетия. В эпоху своих первых бурных исканий Художественный театр часто останавливался на его глубоких образах и на мудрой философии его пьес. И тогда мы уже ясно чувствовали правду его искусства, хотя были еще слабы, чтобы всецело овладеть задачами, которые он ставил перед нами. Теперь, в пору нашей зрелости, когда вокруг нашего театра растет новая поросль сценической молодежи, мы ясно сознаем, чем мы обязаны Ибсену в своем художественном развитии и как прав был Вл. Ив. Немирович-Данченко, который вводил его пьесы в наш репертуар и раскрывал для нас их глубины.

III

Ибсен был для нас одним из тех драматургов, которые помогли нам нащупать правильные пути сценического творчества. Он сыграл для нашего театра ту же роль, что Чехов, Горький, Гауптман. Вл. Ив. Немирович-Данченко, один из лучших истолкователей и постановщиков Ибсена, настойчиво вводил его пьесы в наш репертуар. Мы сыграли "Дикую утку", "Гедду Габлер", "Когда мы, мертвые, пробуждаемся", "Доктора Штокмана", "Бранда", "Пера Гюнта", "Росмерсхольм", и работа над каждой из этих пьес увлекала, волновала нас и толкала к новым поискам сценической правды. Ибсен учил нас понимать, что внешними средствами нельзя передать символический смысл произведения, что путь к художественному символизму на сцене лежит через глубокое, искреннее постижение основ человеческой жизни. Вот почему мы всегда будем считать Ибсена одним из наших великих учителей.

ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ

Уважаемый тов. редактор! Прошу вас поместить следующее письмо, вызванное заметками в некоторых газетах и журналах о внутренней жизни в МХАТ.

В течение текущего сезона перед МХАТ встал вопрос о новой форме внутренней организации в связи с окрепшим положением молодежи внутри театра. Наша встреча с молодежью, влившейся в наш театр осенью 1924 года, в момент нашего возвращения из-за границы, оказалась для театра плодотворной. Эта талантливая и прекрасно относящаяся к делу молодежь в течение нескольких лет слилась со старшим поколением театра, и мы можем сказать, что МХАТ снова имеет единую труппу, которая может взяться за выполнение больших общественных и художественных задач, лежащих перед театром. Для молодежи ее работа оказалась также чрезвычайно важной, так как она встала на позицию той актерской школы, которую мы считаем единственно верной в театре и которую хранит замечательное поколение "стариков" нашего театра.

Уже в предшествующие сезоны мы делали опыты привлечения молодежи к управлению театром в разнообразных формах. За последнее время мы приняли твердое решение вовлечь молодежь в управление театром и, после тщательной проработки вопроса во внутренних органах театра, приняли совместно с Вл. Ив. Немировичем-Данченко следующую форму управления театром, которая постепенно проводится в жизнь и с будущего сезона будет окончательно сконструирована. Во главе театра становятся два директора с равными правами: Вл. Ив. Немирович-Данченко и К. С. Станиславский. В своей деятельности они опираются на внутренний совет, который состоит из основной группы "стариков" и молодежи театра и в который в данный момент входят: К. С. Станиславский, Вл. Ив. Немирович-Данченко, И. М. Москвин, В. И. Качалов, В. В. Лужский, Л. М. Леонидов, М. М. Тарханов, Н. А. Подгорный, Н. В. Егоров, Н. П. Баталов, Ю. А. Завадский, П. А. Марков, В. Г. Сахновский, И. Я. Судаков, Н. П. Хмелев и М. И. Прудкин.

Мы думаем, что единство труппы -- верный залог единства театра, и тем радостнее отметить ту дружескую атмосферу, в которой работают "старики" совместно с молодежью. Этот внутренний художественный орган, к которому мы с Владимиром Ивановичем прибегаем в случае могущих возникнуть между нами разногласий, выделяет управление театром, которое ведет в контакте с директорами

текущую работу театра и в которое входят: Н. П. Баталов, Ю. А. Завадский, П. А. Марков, М. И. Прудкин, И. Я. Судаков и Н. П. Хмелев. Ответственным заведующим административно-финансовой и хозяйственной частью является Н. В. Егоров.

Внутри театра у нас существовали -- и мы предполагаем теперь еще более развить их деятельность -- комиссии: репертуарная, режиссерская и по вопросам театральной этики, в которые мы привлекаем представителей труппы.

Эволюция нашего театра на путях современной общественности совершается с большими трудностями, но думаю, что каждая из современных пьес, поставленная театром, не говоря уже о "Бронепоезде", многое объяснила и многое дала театру.

Сейчас мы заказали ряд пьес современным авторам, и в будущем сезоне будут поставлены две современные пьесы и две классические, так как мы считаем также своим долгом давать классический репертуар ¹.

Мы приступили к выработке мер по связи с организованным зрителем и по расширению Художественного совета театра, который и в текущем сезоне очень помог работе театра.

В некоторых газетах и журналах появились заметки с личными нападками на отдельных работников театра. Считаю своим долгом и совершенно для себя необходимым сказать, что затронутые в заметках лица, занимающие должность членов дирекции и являющиеся моими ближайшими помощниками, работали и работают со мной в полном контакте и по моим директивам. Я открыто и горячо вступаю за моих прекрасных помощников и сотрудников. Они хорошо и давно мне известны как талантливые, в высшей степени порядочные и честные люди, в течение многих лет испытанные в деле, бесконечно преданные идее МХАТ, с высоким стажем -- каждый по своей специальности. Я категорически протестую против совершенно необоснованных выпадов и обвинений, задевающих честнейших и преданнейших театру моих помощников.

Происходящая реорганизация продиктована мотивами гораздо более глубокими, чем достоинства и недостатки отдельных работников МХАТ, а именно: назревшей потребностью привлечь к управлению театром ту часть труппы, в которой мы видим наших наследников и которая помогает нам более чутко чувствовать современность. Мы же в свою очередь отдаем нашей прекрасной молодежи и новому зрителю весь багаж нашего художественного опыта и все наше чувство искусства.

Народный артист Республики

К. Станиславский

ИСКУССТВО АКТЕРА И РЕЖИССЕРА

Искусство театра во все времена было искусством коллективным и возникало только там, где талант поэта-драматурга действовал в соединении с талантами актеров. В основе спектакля всегда лежала та или иная драматическая концепция, объединяющая творчество актера и сообщающая сценическому действию общий художественный смысл. Поэтому и творческий процесс актеров начинается с углубления в драму. Все они должны прежде всего самостоятельно или при посредстве режиссера вскрыть в исполняемой пьесе ее основной мотив -- ту характерную для данного автора творческую идею, которая явилась з_е_р_н_о_м_ его произведения и из которой, как из зерна, оно органически выросло. Содержание

драмы всегда имеет характер развертывающегося перед зрителем действия, в котором все ее персонажи принимают то или иное участие соответственно своему характеру и которое, последовательно развиваясь в определенном направлении, как бы стремится к конечной поставленной автором цели. Нащупать "зерно" драмы и проследить основную линию действия, проходящего сквозь все ее эпизоды и потому называемого мною с к в о з н ы м д е й с т в и е м, -- вот первый этап в работе актера и режиссера. При этом надо заметить, что, в противоположность некоторым другим деятелям театра, рассматривающим всякую драму лишь как материал для сценической переработки, я стою на той точке зрения, что при постановке всякого значительного художественного произведения режиссер и актеры должны стремиться к возможно более точному и глубокому постижению духа и замысла драматурга, а не подменять этот замысел своим¹. Интерпретация драмы и характер ее сценического воплощения всегда и неизбежным образом являются в известной мере субъективными и окрашиваются как личными, так и национальными особенностями режиссера и актера, но только при глубоком внимании к художественной индивидуальности автора и к тем идеям и настроениям его, которые явились творческим зерном драмы, театр может раскрыть всю ее художественную глубину и передать присущую ей как поэтическому произведению цельность и стройность композиции. Отыскав же подлинное зерно пьесы, из которого развивается ее сквозное действие, все участники будущего спектакля тем самым объединяются в своей творческой работе: каждый из них, в меру своего дарования, будет стремиться к осуществлению той же художественной цели, которая стояла перед драматургом и осуществлялась им в плоскости его словесно-поэтического искусства.

Итак, работа актера начинается с искания художественного зерна драмы. Это зерно он переносит к себе в душу, и с этого момента в нем должен начаться творческий процесс -- процесс органический, подобный всем созидательным процессам природы. Упавши в душу актера, зерно должно перебродить, прорасти, пустить корни и ростки и, питаясь соками почвы, в которую оно перенесено, произвести из нее живое цветущее растение². Творческий процесс этот может в исключительных случаях протекать очень быстро, но обычно для того, чтобы он сохранил характер подлинно органического процесса и приводил к созданию живого, яркого, истинно художественного сценического образа, а не ремесленного суррогата его, для него требуется гораздо больше времени, чем ему уделяют даже в лучших европейских театрах. Вот почему в нашем театре каждая постановка проходит не через 8--10 репетиций, как это делается, по сообщению известного немецкого режиссера и теоретика К. Гагемана³, в Германии, а через много десятков репетиций, которые производятся иногда в течение нескольких месяцев. Однако и при этих условиях творчество актера не является столь же свободным, как, например, творчество художника-писателя: актер связан определенными обязательствами своего коллектива, он не может отложить свою работу до того момента, когда его физическое и психическое состояние окажется благоприятным для творчества. А между тем артистическая природа его требовательна и капризна, и то, что при внутреннем подъеме было бы подсказано ему художественной интуицией в несколько мгновений, при отсутствии творческого состояния не достигается никакими усилиями его сознательной воли. Не помогает ему в этом отношении и внешняя техника -- умение владеть своим телом и своим речевым и голосовым аппаратом. Заменить "вдохновение", то есть то творческое состояние, при котором оживает интуиция и деятельность творческого воображения, внешняя техника не может, а привести себя в творческое состояние по заказу -- невозможно.

Однако действительно ли это уж так невозможно? Не существует ли все же каких-либо средств, каких-нибудь приемов, которые помогали бы нам сознательно

и произвольно приводить себя в то творческое состояние, которое гениям дается самой природой, без всяких усилий с их стороны? Если нельзя достигнуть этой способности сразу, одним каким-нибудь приемом, то, быть может, можно овладеть ею по частям, вырабатывая в себе целым рядом упражнений те элементы, из которых складывается творческое состояние и которые подвластны нашей воле? Конечно, обыкновенные актеры не станут от этого гениями, но, быть может, это все же поможет им хоть в какой-либо мере приблизиться к тому, что отличает гения? Вот те вопросы, которые встали передо мной около двадцати лет тому назад при размышлении о внутренних препятствиях, тормозящих наше актерское творчество и часто заставляющих нас подменять его результаты грубыми штампами актерского ремесла. Эти вопросы толкнули меня на отыскание приемов

внутренней техники, то есть путей, ведущих от сознания к подсознанию, в области которого и протекает на 9/10 всякий подлинный творческий процесс. Наблюдения как над самим собой, так и над другими актерами, с которыми мне приходилось репетировать, а главное, над крупнейшими сценическими талантами России и заграницы, позволили мне сделать несколько обобщений, которые я затем проверял на практике. Первое из них состоит в том, что в творческом состоянии большую роль играет полная свобода тела, то есть освобождение его от того мышечного напряжения, которое бессознательно для нас самих владеет им не только на сцене, но и в жизни, как бы сковывая его и мешая ему быть послушным проводником наших психических движений. Это мускульное напряжение, достигающее своего максимума в тех случаях, когда актер стремится выполнить какую-нибудь особенно трудную для него сценическую задачу, поглощает массу внутренней энергии, отвлекая ее от деятельности высших центров. Поэтому развить в себе привычку к освобождению тела от излишней напряженности -- значит устранить одно из существенных препятствий в творческой деятельности. Это значит также открыть себе возможность пользоваться мускульной энергией наших членов лишь по мере надобности и в точном соответствии с нашими творческими заданиями.

Второе мое наблюдение заключается в том, что прилив творческих сил значительно тормозится у актера мыслью о зрительном зале, о публике, присутствие которой как бы связывает его внутреннюю свободу и мешает ему полностью сосредоточиться на своей художественной задаче. Между тем, следя за игрой больших актеров, нельзя не заметить, что творческий подъем их всегда связан с сосредоточенностью внимания на действии самой пьесы и что как раз в этом случае, то есть именно тогда, когда внимание актера отвлечено от зрителей, он приобретает особую власть над ними, захватывает их, заставляет их активно участвовать в своей художественной жизни. Это не значит, конечно, что актер может совсем перестать ощущать публику, -- дело идет только о том, чтобы она не оказывала на него давления, не лишала необходимой для творчества непосредственности. И вот это-то последнее и может быть достигнуто актером при умении управлять своим вниманием. Актер, имеющий соответственный навык, может произвольно ограничивать круг своего внимания, сосредоточиваясь на том, что входит в этот круг, и лишь полусознательно улавливая то, что выходит за его пределы. В случае надобности он может сузить этот круг даже настолько, что достигнет состояния, которое можно назвать публичным одиноствием. Но обычно этот круг внимания бывает подвижным -- то расширяется, то суживается актером, смотря по тому, что должно быть включено в него по ходу сценического действия. В пределах этого круга находится и непосредственный, центральный объект внимания актера как одного из действующих лиц драмы -- какая-нибудь

вещь, на которой сосредоточено в эту минуту его желание, или другое действующее лицо, с которым он по ходу пьесы находится во внутреннем общении. Это сценическое о б щ е н и е с о б ъ е к т о м может быть художественно полноценным лишь в том случае, если актер приучил себя путем длительных упражнений отдаваться ему как в своих восприятиях, так и в своих реакциях на эти восприятия с максимальной интенсивностью: только в этом случае сценическое действие достигает надлежащей выразительности; между действующими лицами пьесы, то есть между актерами, создается та сцепка, та живая связь, какая требуется для передачи драмы в ее целом, с соблюдением общего для всего спектакля ритма и темпа ⁴.

Но каков бы ни был круг внимания актера, то есть будет ли этот круг в иные минуты замыкать его в "публичном одиночестве", или же будет охватывать всех присутствующих на сцене лиц, с ц е н и ч е с к о е т в о р ч е с т в о , к а к п р и п о д г о т о в к е р о л и , т а к и п р и п о в т о р н о м и с п о л н е н и и е е , т р е б у е т п о л н о й с о с р е д о т о ч е н н о с т и в с е й д у х о в н о й и ф и з и ч е с к о й п р и р о д ы а к т е р а , у ч а с т и я в с е х е г о ф и з и ч е с к и х и п с и х и ч е с к и х с п о с о б н о с т е й. Оно захватывает зрение и слух, вообще все внешние чувства, оно возбуждает не только периферическую, но и глубинную жизнь его существа, вызывает к деятельности его память, воображение, чувства, разум и волю. Вся духовная и физическая природа актера должна быть устремлена на то, что происходит с изображаемым им лицом. В минуты "вдохновения", то есть непроизвольного подъема всех способностей актера, так оно и бывает. Зато при отсутствии подъема актер легко сбивается на пути, проторенные вековой театральной традицией, начинает "представлять" где-то виденный им или мелькнувший в нем самом образ, подражая внешним проявлениям, его чувств, или же пробует "выжать" из себя чувства исполняемой роли, "внушить" их себе. Но, насилуя таким образом свой психический аппарат с его непреложными органическими законами, он отнюдь не достигает этим желаемого художественного результата -- он может дать только грубую подделку под чувства, ибо чувства по приказу не приходят. Никакими усилиями сознательной воли нельзя пробудить их в себе непосредственно, и ничего не может быть бесполезнее для творчества, как пытаться делать это, копаясь в собственной душе. Поэтому одно из основных положений для актера, желающего быть истинным художником на сцене, должно быть сформулировано так: н е л ь з я и г р а т ь , п р е д с т а в л я т ь ч у в с т в а и н е л ь з я н е п о с р е д с т в е н н о в ы з в а т ь и х в с е б е.

Однако же наблюдение над природой творчески одаренных людей все же открывает нам путь к овладению чувствами роли. Путь этот лежит через деятельность воображения, которое в гораздо большей степени поддается воздействию нашего сознания. Нельзя непосредственно воздействовать на чувства, но можно расшевелить в себе в нужном направлении творческую фантазию, а фантазия, как указывают и наблюдения научной психологии, будоражит нашу а ф ф е к т и в н у ю п а м я т ь и, выманивая из скрытых за пределами сознания складов ее элементы когда-то испытанных чувств, по-новому организует их в соответствии с возникающими в нас образами. Так загоревшиеся в нас образы фантазии без каких-либо усилий с нашей стороны находят отклик в нашей аффективной памяти и вызывают в ней звучание соответствующих чувств. Вот почему творческая фантазия является основным, необходимейшим даром актера. Без сильно развитой, подвижной фантазии невозможно никакое творчество -- ни инстинктивное, интуитивное, ни поддерживаемое внутренней техникой. При

подъеме же ее расшевеливается в душе художника целый мир спавших в ней, иногда глубоко погружившихся в сферу бессознательного образов и чувств.

Существует довольно распространенное и уже высказанное в печати мнение, будто практикуемый мною метод художественного воспитания актера, обращаясь через посредство его воображения к запасам его аффективной памяти, то есть его личного эмоционального опыта, тем самым приводит к ограничению круга его творчества пределами этого личного опыта и не позволяет ему играть ролей, не сходных с ним по психическому складу. Мнение это основано на чистейшем недоразумении, ибо те элементы действительности, из которых творит свои небывалые создания наша фантазия, тоже почерпаются ею из нашего ограниченного опыта, а богатство и разнообразие этих созданий достигаются лишь к о м б и н а ц и я м и почерпнутых из опыта элементов. Музыкальная гамма имеет только семь основных тонов, солнечный спектр -- семь основных цветов, но комбинации звуков в музыке и красок в живописи бесчисленны. То же самое нужно сказать и об основных чувствах, которые хранятся в нашей аффективной памяти, подобно тому как воспринятые нами образы внешнего мира хранятся в памяти интеллектуальной: число этих основных чувств во внутреннем опыте каждого из нас ограничено, но оттенки и комбинации столь же многочисленны, как комбинации, создаваемые из элементов внешнего опыта деятельностью воображения.

Несомненно, однако, что внутренний опыт актера, то есть круг его жизненных впечатлений и переживаний, должен быть постоянно расширяем, ибо только при этом условии актер сможет расширять и круг своего творчества. С другой стороны, он должен сознательно развивать свою фантазию, упражняя ее на новых и новых заданиях.

Но, для того чтобы тот воображаемый мир, который строится актером на основе, созданной творчеством драматурга, захватил его эмоционально и увлек к сценическому действию, необходимо, чтобы актер п о в е р и л в этот мир как в нечто столь же реальное, как и окружающий его мир действительности.

Это не значит, что актер должен отдаваться на сцене какому-то подобию галлюцинаций, что, играя, он должен терять сознание окружающей его действительности, принимать холсты декораций за подлинные деревья и т. п. Напротив, какая-то часть его сознания должна оставаться свободной от захвата пьесой для контроля над всем, что он испытывает и совершает как исполнитель своей роли. Он не забывает, что окружающие его на сцене декорации, бутафория -- не что иное, как декорации, бутафория и т. д., но это не имеет для него никакого значения. Он как бы говорит себе: "Я знаю, что все окружающее меня на сцене есть грубая подделка под действительность, есть ложь. Но е с л и бы все это было правдой, вот как я отнесся бы к такому-то явлению, вот как я поступил бы"... И с того момента, как в его душе возникает это т в о р ч е с к о е "е с л и _ б _ы_", окружающая его реальная жизнь перестает интересовать его, и он переносится в плоскость иной, создаваемой им воображаемой жизни.

Однако, отдаваясь ей, актер может невольно изменять правде как в самом построении своего вымысла, так и в связанных с ним переживаниях. Вымысел его может оказаться нелогичным, неправдоподобным, и тогда он перестанет верить ему. Чувство, возникающее в нем в связи с вымыслом, то есть его внутреннее отношение к воображаемым обстоятельствам, может оказаться "надуманным", не соответствующим истинной природе данного чувства. Наконец, в выражении внутренней жизни роли актер, как живое сложное существо, никогда не владеющее с достаточным совершенством всем своим человеческим аппаратом, может дать неверную интонацию, может не соблюсти художественной меры в жестикуляции или же, поддаваясь соблазну дешевого эффекта, впасть в манерность, в

ходульность. Для предотвращения всех этих опасностей, стоящих на пути сценического творчества, актер должен неустанно развивать в себе

ч_у_в_с_т_в_о_п_р_а_в_д_ы, контролирующее всю его психическую и телесную деятельность как при создании, так и при исполнении роли. Только при сильно развитом чувстве правды он может достигнуть того, чтобы в_с_я_к_а_я_п_о_з_а_в_с_я_к_и_й_ж_е_с_т_е_г_о_б_ы_л_и_в_н_у_т_р_е_н_н_е_о_п_р_а_в_д_а_н_ы, то есть выражали состояние изображаемого им лица, а не служили, как всякого рода условные театральные жесты и позы, одной только внешней красоты.

Совокупность всех вышеуказанных приемов и навыков и составляет внутреннюю технику актера. Параллельно с ее развитием должно идти и развитие внешней техники -- усовершенствование того телесного аппарата, который служит для воплощения создаваемого актером сценического образа и точного яркого выражения его внутренней жизни. С этой целью актер должен выработать в себе не только общую гибкость и подвижность тела, не только легкость, плавность и ритмичность движений, но и особую с_о_з_н_а_т_е_л_ь_н_о_с_т_ь_в_у_п_р_а_в_л_е_н_и_и_в_с_е_м_и_г_р_у_п_п_а_м_и_с_в_о_и_х_м_у_с_к_у_л_о_в_и_с_п_о_с_о_б_н_о_с_т_ь_о_щ_у_щ_а_т_ь_п_е_р_е_л_и_в_а_ю_щ_у_ю_с_я_п_о_н_и_м_э_н_е_р_г_и_ю, которая, исходя из его высших творческих центров, формирует определенным образом его мимику, его жесты и, излучаясь из него, захватывает в круг своего воздействия его партнеров по сцене и зрительную залу. Такую же обостренную сознательность и тонкость внутренних ощущений надлежит актеру выработать и по отношению к своему голосовому и речевому аппарату. Наша обычная речь -- как в жизни, так и на сцене -- прозаична и монотонна, наши слова отрывочно стучат, не нанизываясь на выдержанную голосовую мелодию, непрерывную, как мелодия скрипки, которая под рукой мастера-скрипача может становиться гуще, глубже, тоньше, прозрачнее, свободно переливаться с верхних нот в низкие и обратно, переходить от пианиссимо к форте. В борьбе со скучной монотонностью читки актеры часто украшают ее, особенно при произнесении стихов, теми искусственными голосовыми фиоритурами, каденциями, внезапными повышениями и понижениями голоса, которые столь характерны; для условной, напыщенной декламации и которые вовсе не обуславливаются соответственными эмоциями роли, а потому производят на более чутких зрителей впечатление фальши. Существует, однако, иная, е_с_т_е_с_т_в_е_н_н_а_я_м_у_з_ы_к_а_л_ь_н_а_я_з_в_у_ч_н_о_с_т_ь_р_е_ч_и, наблюдаемая нами у великих актеров в моменты их подлинного художественного подъема и глубоко связанная с внутренним звучанием исполняемой ими роли. Этой естественной музыкальности речи и должен добиваться в себе актер, упражняя свой голос, под контролем чувства правды, почти в такой же мере, как певец. Одновременно с этим ему необходимо работать над своей дикцией. Можно обладать сильным, гибким, выразительным голосом и тем не менее исказить речь, с одной стороны, неотчетливостью выговора, с другой стороны -- небрежным отношением к тем едва заметным паузам и ударениям,, которыми достигается точная передача смысла фразы, а также определенная эмоциональная окраска ее. В совершенном произведении драматурга каждое слово, каждая буква, каждый знак препинания служат для передачи внутренней сущности его; актер, истолковывая драму в плане своего разумения, вносит в каждую фразу свои индивидуальные нюансы, которые нужно передать не только экспрессией тела, но и художественно выработанной речью. При этом нельзя забывать, что каждый из звуков, слагающихся в слово, каждая гласная, как и согласная, является как бы особой нотой, занимающей свое место в звуковом аккорде слова, и выражает ту или иную частицу просачивающейся через слово души. Вот почему и

работа над, усовершенствованием фонетической стороны речи не может ограничиваться механическими упражнениями речевого аппарата, но должна быть направлена на то, чтобы актер научился о_щ_у_щ_а_т_ь_к_а_ж_д_ы_й_о_т_д_е_л_ь_н_ы_й_з_в_у_к_с_л_о_в_а_к_а_к_о_р_у_д_и_е_х_у_д_о_ж_е_с_т_в_е_н_н_о_й_в_ы_р_а_з_и_т_е_л_ь_н_о_с_т_и. В этом отношении, однако, как и в отношении музыкальности голоса, свободы, пластичности и ритмичности движений и вообще всей внешней техники сценического искусства, не говоря уже о технике внутренней, актер нашего времени стоит еще на очень низкой ступени художественной культуры, далеко отставая в ней по многим причинам от мастеров музыки, поэзии, живописи, и ему предстоит бесконечный путь развития.

Понятно, что при таком положении вещей постановка спектакля, удовлетворяющего высоким художественным требованиям, не может производиться с той быстротой, какая вынуждается в подавляющем большинстве театров требованиями экономического фактора их жизни. Тот творческий процесс, который должен пережить каждый актер, начиная с зачатия роли и кончая художественным воплощением ее, сам по себе очень сложный, тормозится несовершенством нашей внутренней и внешней техники. Но, кроме того, он значительно замедляется еще необходимостью приспособления актеров друг к другу, согласования их актерских индивидуальностей в единый художественный ансамбль.

Ответственность за этот ансамбль, за художественную цельность и выразительность спектакля лежит на режиссере. В эпоху деспотического господства режиссера в театре, начавшуюся с мейнингенцев⁵ и не закончившуюся во многих, даже наиболее передовых театрах и поныне, режиссер, заранее разрабатывая весь план постановки, намечал, считаясь, конечно, с данными участников спектакля, общие контуры сценических образов и указывал актерам все мизансцены. До последних лет я тоже придерживался этой системы. В настоящее время я пришел к убеждению, что творческая работа режиссера должна совершаться совместно с работой актеров, не опережая и не связывая ее. Помогать творчеству актеров, контролировать и согласовывать его, наблюдая за тем, чтобы оно органически выросло из единого художественного зерна драмы, так же как и все внешнее оформление спектакля, -- такова, по моему мнению, задача современного режиссера.

С отыскания путем анализа драмы ее художественного зерна и прослеживания ее сквозного действия и начинается, как уже было указано, совместная работа режиссера и актеров. Дальнейшим ее моментом является отыскание сквозного действия отдельных ролей -- того основного волеустремления каждого действующего лица, которое, органически вытекая из его характера, определяет его место в общем действии драмы. Если это сквозное действие роли не ощущается актером сразу, его приходится нащупывать с помощью режиссера по частям, разбивая роль на куски, соответствующие отдельным этапам в жизни данного действующего лица, отдельным з_а_д_а_ч_а_м, возникающим перед ним в борьбе за достижение его конечной цели. Каждый такой кусок роли, то есть каждая задача, может быть в случае надобности подвергнута дальнейшему психологическому анализу и разбита на задачи еще более частичные, соответственно тем отдельным волевым актам действующего лица, из которых складывается его жизнь на сцене. Не эмоции, не настроения, окрашивающие собою эти дробные куски роли, а именно в_о_л_е_в_о_й_с_т_е_р_ж_е_н_ь этих эмоций и настроений должен уловить актер. Другими словами, вдумываясь в каждый кусок роли, он должен спросить себя, чего он хочет, чего он добивается в качестве действующего лица драмы и какую конкретную частичную задачу ставит перед собой в данный момент? Ответ

на этот вопрос должен быть дан не в форме существительного, а непременно в форме глагола: "хочу о_в_л_а_д_е_т_ь сердцем этой женщины", "хочу п_р_о_н_и_к_н_у_т_ь к ней в дом", "хочу у_с_т_р_а_н_и_т_ь охраняющих ее слуг" и т. п. Формулированная таким образом волевая задача, объект и обстановка которой все ярче и отчетливее вырисовываются перед актером благодаря деятельности его творческой фантазии, начинает захватывать, волновать его, выманивая из тайников его аффективной памяти необходимые по роли комбинации чувств-- чувств, имеющих характер действенный и выливающих в сценическое действие. Так постепенно оживают для актера и обогащаются произвольной игрой сложных органических переживаний отдельные куски его роли. Соединяясь вместе, срастаясь, эти куски образуют п_а_р_т_и_т_у_р_у р_о_л_и; партитуры же отдельных ролей, при постоянной совместной работе актеров на репетициях и при неизбежном приспособлении их друг к другу, слагаются в единую п_а_р_т_и_т_у_р_у с_п_е_к_т_а_к_л_я.

Но и на этом работа актеров и режиссера еще не кончается. Все глубже вдумываясь и вживаясь в роль и драму, открывая в ней все более глубокие художественные мотивы, актер переживает партитуру своей роли во все более углубленных тонах. Однако и самая партитура роли и драмы в целом подвергается, по мере работы, дальнейшим изменениям: подобно тому как в совершенном поэтическом произведении нет лишних слов, а только необходимые с точки зрения художественного замысла поэта, и в п_а_р_т_и_т_у_р_е р_о_л_и н_е д_о_л_ж_н_о б_ы_т_ь н_и о_д_н_о_г_о л_и_ш_н_е_г_о ч_у_в_с_т_в_а, а т_о_л_ь_к_о н_е_о_б_х_о_д_и_м_ы_е д_л_я с_к_в_о_з_н_о_г_о д_е_й_с_т_в_и_я. Надо уплотнить самую партитуру каждой роли, сгустить форму ее передачи, найти яркие, простые и содержательные формы ее воплощения. И лишь тогда, когда в каждом из актеров не только органически вызреют и заживут, но и очистятся от всего лишнего, отложатся, как кристаллы, все чувства и придут в живую связь, сгармонизируются между собою в общем тоне, ритме и темпе спектакля все роли, постановка может быть показана публике.

На повторных спектаклях сценическая партитура драмы и каждой роли остается в общем уже неизменной. Однако это не значит, что с того момента, как спектакль показан публике, творческий процесс актеров может считаться законченным, и им остается лишь механически повторять то, что было достигнуто ими на первом спектакле. Напротив, каждый спектакль требует от них творческого состояния, то есть участия всех их психических сил, потому что только при этом условии они могут творчески приспособлять партитуру роли к тем капризным переменам, которые ежечасно происходят в каждом из них, как в живом нервном существе, и, заражая друг друга своими чувствами, передавать зрителю то невидимое и невыразимое словами, что составляет духовное содержание драмы. В этом-то и состоит вся суть сценического искусства.

Что касается внешнего оформления спектакля -- декораций, бутафории и т. п.,-- то все это ценно лишь постольку, поскольку содействует выразительности драматического действия, то есть искусству актера, и никоим образом не должно притязать в театре на то самостоятельное художественное значение, какое и поныне хотели бы придать ему многие из работающих для сцены крупных живописцев. Театральная живопись, так же как и входящая в драму музыка являются на сцене искусствами прикладными, вспомогательными, и обязанность режиссера состоит в том, чтобы извлечь из них все необходимое для освещения разыгрывающейся перед зрителем драмы, подчиняя их при этом заданиям актеров.

["НАЧАЛОСЬ С ЛЮБИТЕЛЬСКИХ СПЕКТАКЛЕЙ В ДОМЕ ОТЦА..."]

Началось с любительских спектаклей в доме отца, которые мы устраивали на свои детские деньги. Потом разрослось до маленького театрального кружка. В деревне была любительская сцена¹. Стали ставить оперетки, потому что я в то время увлекался пением. Это дело пошло, и отец во время постройки дома выстроил у нас в столовой небольшую сцену². В обычное время это была столовая, а в дни спектаклей -- зрительный зал на 300 человек. У нас составил хор. Впервые в Москве играли оперетту "Микадо", "М-ль Нитуш", "Лили" и много других опереток, которые не шли еще в Москве³. (Это было пятьдесят лет тому назад.)

Так длилось десять лет. Потом я собирался сделаться певцом, и с Ф. П. Комиссаржевским (отцом покойной артистки В. Ф. Комиссаржевской) мы занимались пением и ставили оперы⁴. Но скоро выяснилось, что у меня нет достаточного голоса, и я стал работать [исключительно] в драматических любительских кружках.

Мы вместе с артистом Федотовым, мужем покойной артистки Малого театра Г. Н. Федотовой, были основателями Общества искусства и литературы⁵. Я увлекся, думал, что соберу значительное количество народа для работы. Я снял помещение на Тверской. По странной случайности в этом помещении потом родилась Первая студия⁶. Дело было поставлено широко. Была школа оперная и драматическая, драматические и оперные спектакли. Спектакли были любительские. Мы рассчитывали, что со временем сделаемся профессиональными актерами.

Дело у нас не пошло, и пришлось его сократить. Я потерпел огромные убытки, за которые расплачивался вплоть до революции. Здание перешло Охотничьему клубу, а мы ушли в маленькое помещение, репетиционное, где работали все время, а спектакли исполняли для членов этого клуба⁷. Это дело полюбили, и на протяжении десяти лет мы стали популярными, особенно после того, как все благотворительные общества принуждены были обращаться к нам для устройства благотворительных спектаклей, так как только они делали в то время сборы. Этот период длился десять лет.

В это время создалась своя труппа, в которую входили: Лилина, я, покойная Самарова, покойный Артем, Лужский, Александров, Бурджалов, Санин (который ставит спектакли в Италии)⁸, Попов (режиссер, известный теперь)⁹, Андреева, Раевская, Федотов (покойный артист Малого театра)¹⁰ и многие другие. В Обществе искусства и литературы ставили: "Уриэль Акоста", "Потонувший колокол", "Отелло", "Самоуправцы", "Горькая судьбина", "Скупой рыцарь", "Жорж Данден".

На [наши] спектакли приезжали и Барнай, и Росси, и все заезжавшие сюда знаменитости, а их было тогда очень много¹¹. (См. главы о Росси и Сальвини в книге "Моя жизнь в искусстве". Из этих глав видно, какое влияние имели на меня эти артисты. Сальвини был мой бог, я его копировал.)

В это время Немирович-Данченко был профессором в Филармоническом училище, и у него был очень интересный выпуск. Неизвестно почему, жизнь выдвигает (объединяет) целую группу талантливых людей, из которых создаются коллективы. В группу Немировича-Данченко входили: Мейерхольд, Книппер, Савицкая, Москвин (служивший в это время в провинции)¹².

В это время в театре царил развал, репертуар был ужасен. Хотя труппа Малого театра изобиловала гениальными актерами, как Ермолова, Федотова, Ленский и т. д., но театр увядал оттого, что уходил только в театральную традицию.

Мы [с Немировичем-Данченко] решили сделать революцию и внести на сцену настоящую художественную правду -- художественный реализм.

Без копейки денег, мы решили создать новый театр, и на это посвятили целый год, чтобы собрать средства и пропагандировать это искусство, соединившее учеников Немировича-Данченко с моей труппой.

Все эти перипетии, все ступени, по которым росло наше искусство, описаны в моей книге.

Все это привело меня к тому, что называется у нас "система Станиславского". Здешние психологи, не согласные с этим названием (Челпанов) ¹³, прозвали это п_с_и_х_о_т_е_х_н_и_к_о_й_а_к_т_е_р_а. Из этого ясно, что я работаю над тем, какими путями заставить актера жить [на сцене] ж_и_з_н_ь_ю_ч_е_л_о_в_е_ч_е_с_к_о_г_о_д_у_х_а. По этому поводу я готовлю восемь томов, где систематически излагаю все приемы актерской психотехники творчества ¹⁴.

Проехав по Европе и Америке в послевоенное время, когда театр, по естественным условиям времени, не слишком глубоко входил в душу человека, а служил больше забавой внешней для уставших от войны людей, [я увидел, что] психотехника была забыта. Старые актеры, которые знали традиции, стали постепенно вымирать, а молодое поколение, которое выросло сейчас на новых условностях современного театрального искусства внешней сценической формы, об этой психотехнике мало осведомлено. Если прибавить к этому опасность театру со стороны кино, которое владеет такими внешними формами, то есть самой природой, до которой никогда не дойдет театр, то станет понятно, что наше искусство переживает опасный момент. Старые традиции могут вымереть.

Постараемся оценить этот страшный факт. Это легко сделать. Создания литераторов остаются на полках библиотек, создания музыкантов-композиторов остаются в партитурах, создания живописцев собраны в музеях, вместе со скульптурой, архитектура остается крепко врытая в землю, но создание актера живет до его смерти и навсегда умирает вместе с ним.

Вот почему наши традиции особенно важны и ценны. Только эти традиции подлинной психотехники могут поддерживать и усовершенствовать живое искусство актера. Вот этим-то традициям и грозит сейчас беда. Вот эти традиции я и стараюсь изучить и в какой-то форме записать, наподобие грамматики драматического искусства.

О чем будет говорить эта грамматика? В области физиологии мы знаем, что люди ходят ногами, едят ртом, смотрят глазами. Это нормальная, законная жизнь нашего тела, обязательная для всех людей. Нет таких людей, которые составляли бы исключение и ели бы ухом, слушали ртом или ходили на руках. Присмотритесь, что делается в нашем актерском ремесленном деле. Там все противоречит природным органическим законам человеческой жизни. Говоря иносказательно, на сцене именно смотрят ушами, слушают ртом. Чтобы показать ненормальность, я приведу такой пример. Вот картина из жизни театра в провинции. Завтра идет новая пьеса, нигде еще не шедшая. Экземпляр пришел и переписывается. Труппа, во главе с главной премьершей, с нетерпением ждет ролей. Их приносят, медлить нельзя, надо репетировать скорее. Поэтому тотчас же начинают репетировать, не зная самой пьесы. Читают по тексту, и премьерша говорит: "Я выхожу отсюда, становлюсь здесь. Это место, отсюда -- сюда, -- вычеркнуть! Позаботьтесь о том, чтобы мне сделали красный костюм, прическу такую-то..." и т. д. Словом, пьеса уже режиссируется. По окончании спектакля, прошедшего с громадным успехом, главный актер пришел в уборную и говорит: "Хорошая пьеса, нужно будет ее прочесть". Нужно ли пояснять еще всю ложь, неправильность и ломку нашего творческого организма при такой работе. И вот, чтобы избежать ее и установить законы природного органического творчества артиста, я и хочу написать те восемь томов.

К_а_к_ актер будет играть и понимать свою роль -- дело не мое¹⁵. Я буду рад, если мне удастся внушить и объяснить тот настоящий, подлинный творческий путь, который обязателен для всех без исключения артистов -- людей, без которого не может быть нормального творчества. Эта область беспредельна. Над нею будут работать постоянно, и чем дальше, тем глубже будут уходить в творческую душу актера. За бурей войны и революции об этой интимной, главной стороне нашего искусства позабыли. Это не значит, что все революционное время прошло зря и вся та работа, которая сделана за это время, излишня. Нет. В области формы, изучения сцены, ее так называемой площадки, извлечения всех внешних возможностей постановок, воспитания физической культуры тела, внешней физической техники (за исключением голоса и речи) проделана огромная и очень важная работа, которая должна обогатить искусство.

Но форма без души -- мертва. Поэтому до тех пор, пока внешняя техника не будет руководствоваться психотехникой, не будет настоящего искусства.

Вот эту главную тайну нашего дела начинают понимать в последнее время. Всюду в СССР и за границей растет тоска по актеру. Если в той или другой форме где-то записаны традиции великих артистов всех стран и на самом первом месте таких могикан, как Сальвини, Дузе, Росси и т. д., пусть они напоминают артистам и заставляют их вникать в духовные тайны этих заветов. Для них пришло настоящее время.

За это десятилетие наш театр, пренебрегая внешней формой, весь ушел в психотехнику. Не смущаясь тем, что нас считали отсталыми, я упорно занимался в тиши своего кабинета, твердо веруя, что придет и мое время. Оно настало. Самый большой, почти небывалый успех в прошлом сезоне у молодых современных зрителей имела старая пьеса Чехова "Вишневый сад". Нас вызывали 26 раз. Это был ор, триумф такой, какого я не испытывал ни в Америке, ни в Берлине, ни у нас в России. При гастролях театра в Ленинграде у нас повторилось то же¹⁶. Из этого не следует, что нужно вернуться к старому. Из этого следует, что надо творить новое на основах подлинных традиций внутреннего творчества, по законам нашей творческой природы. Из этого следует, что цель искусства заключается в создании жизни человеческого духа. Приложим все, что дано нам старыми традициями внутренней игры, к новым созданиям сценической формы. Будем еще работать над тем, чтобы углублять и утончать ту и другую форму, и всего этого будет мало, чтобы исчерпать неисчерпаемый материал, дающий нам жизнь человеческого духа.

Вечное искусство -- это длинное и непрерывное шоссе, по которому шествует искусство. Оно докатывается до известного предела и через каждые 15--20 лет требует обновления, наподобие двигателя, требующего замены частей. Молодежь уходит в лесную глушь по тропинке, собирает там на природе цветы, плоды, злаки и все, что попадает и увлекает ее молодой глаз. По окончании экскурсии, которая, как у нас, длится уже в течение десяти лет, молодежь возвращается опять к шоссе и приносит все набранное. От него остается немного. Многое отсыхает и увядает, но синтез всего пройденного, найденного, квинтэссенция его, один какой-то кристалл, заключающий в себе весь внутренний смысл проделанной работы, с любовью и торжеством кладется в урну вечного искусства. Настало время, чтобы к этой работе, к истинной красоте, художеству, к изучению человеческой души примкнуло все человечество, все нации. Пусть они общаются между собой в этой работе, пусть приезжают друг к другу в гости целые труппы и приносят с собой гениальные творения своих поэтов, выражающие духовную сущность народа. Пусть лучшие актеры в прекрасной форме, с живой, взволнованной душой передают из сердец в сердца чувства своей нации. Вот такое знакомство народов лучше всего заставит людей познать друг друга, а взаимное познание может уничтожить многие недоразумения, которые теперь кончаются кровавыми катастрофами. Если пала

религия, то пусть, возродится то великое искусство, которое одно способно ее заменить. Но пусть помнят сейчас, в эту роковую минуту, когда старое уходит, а молодое еще не подросло, что было когда-то великое античное искусство, но традиции его затерялись во времени, и самое искусство погибло навсегда. Было в Италии знаменитое *bel canto*, но секрет потерял, и воскресить его мы не можем.

Берегите же традиции!

В этом направлении Художественный театр ведет работу, и хотя он далек, и очень далек, от конечной цели, но уже одно то, что он хочет это сделать, создает ему популярность, которая делает наш юбилей не просто московским, обращает на него внимание других наций, которые в тайниках души желают и стремятся к тому же.

РЕЧЬ НА ТОРЖЕСТВЕННОМ ЗАСЕДАНИИ,
ПОСВЯЩЕННОМ ТРИДЦАТИЛЕТИЮ МХАТ,

27 октября 1928 г.

Я бесконечно ободрен, обновлен, омоложен всеми приветствиями, знаками внимания, сочувствием, которыми вы сегодня нас всех, и меня в том числе, избаловали. Мы отлично понимаем, что очень большую часть из того, что мы здесь слышали, следует отнести к доброму расположению к Художественному театру и к нам. Мы отлично понимаем, что русская публика, русские зрители, Москва тем более, с исключительным вниманием и любовью всегда относилась и так же внимательно продолжает относиться к театру, любит актеров, любит искусство; поэтому, если мы все примем целиком, вы нас можете заподозрить в самомнении. Мы отлично знаем, что принадлежит нам и что принадлежит вам.

Конечно, все то, что мы сегодня получили от вас, огромно. Это так велико, что даже нельзя сразу переварить, но мы это разделим между собою по-братски. Прежде всего я буду делиться с моей дражайшей половиной -- Владимиром Ивановичем Немировичем-Данченко.

(Голоса: "Горько!" Константин Сергеевич и Владимир Иванович обнимаются и крепко целуются.)

Он -- скромная супруга, а я -- не сидящий дома муж, потому что я вечно на сцене, вечно перед публикой, в то время как Владимир Иванович сидит в кабинете наверху. Я разъезжаю с нашей общей труппой по всей России, Европе и Америке, а Владимир Иванович сидит здесь и караулит театр. Вот почему получилось, как это вы слышали не раз и сегодня, и всегда мы слышим, укоренившееся название "Театр Станиславского". Конечно, это не так, это театр мой и Владимира Ивановича, и всех нас; только потому, что я вам постоянно мозолю глаза, считают, что это мой театр, поэтому меня заставляют принять и то, что принадлежит другому. Но я могу принять только то, что относится лично ко мне, а половину того, что мы слышим, я передаю моей дражайшей половине.

Но это не все. Я должен делиться и со всеми членами нашей труппы, со всеми закулисными работниками, рабочими, электротехниками, именно потому, что, как здесь говорилось, наш театр не есть театр только одного актера, это есть театр всего коллектива.

Я сейчас стою перед очень трудной дилеммой: я должен сейчас охватить все то огромное количество приветствий, которое было обращено к нам, а у меня такая

память, что если бы я стал наизусть говорить, то я бы все перепутал; я, к сожалению, не смогу даже назвать по имени каждого из тех, кто говорил здесь, поэтому я попробую пойти по тому порядку, который был установлен Общественным комитетом, может быть, это мне окажет большую услугу.

Прежде всего -- мое обращение к правительству, в лице его членов, здесь присутствующих. Не подлежит сомнению, что ни одно правительство в мире не отдает столько внимания театру, поэтому низкий поклон ему за то внимание, за ту постоянную заботу, за ту помощь и за ту чуткость, с которой наше правительство относится к театру вообще и, в частности, к нашему театру. (*Аплодисменты.*)

Был такой бурный момент революции, о котором сказал Владимир Ильич, что революция в такой момент не способствует развитию искусства¹. В этот момент нужно было спасать культурные ценности, нужно было спасать театры и провести работу театра через все Сциллы и Харибды революционных бурь. В это время правительство оказало нам большую поддержку и помощь. Благодаря этому, благодаря отдельным членам правительства, благодаря отдельным лицам, которым были подчинены академические и другие театры, и наш театр вышел целым из этих бурь. За это одно наш низкий, глубокий поклон.

И теперь, когда бури прошли, когда настала культурная революция, мы постоянно видим неизменные заботы и помощь в том, чтобы вести театр в надлежащих рамках, поставить его на тот путь, по которому рабочие идут, как по гладкому шоссе, вперед к прогрессу. И за это наш низкий поклон.

Но самый глубокий поклон мой -- вот какой. Мой глубокий поклон за то, что, 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 бы толкнули 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. Этой науке, этому искусству, этому важному сознанию, которое в нас постоянно развивается, мы посвящаем свои годы в тиши наших кабинетов. Вот за то, что нам дали возможность не насиловать себя, дали возможность постепенно эволюционировать, за это самый низкий и глубокий поклон. (*Аплодисменты.*)

Второе мое обращение -- к Наркомпросу, ко всем тем членам его, которые являются правой рукой правительства, от которого мы видим и теперь много забот. Их мы также благодарим.

Моя следующая благодарность -- Московскому Совету. Мы находимся в Москве под его попечением, под его охраной, за то наша искренняя благодарность.

Центральному Комитету Рабиса низкий поклон.

Всесоюзной Академии наук, которая протянула нам руку и благодаря которой мы ближе подошли к возможности и дальше изучать искусство, содействовать процветанию искусства, наш глубокий актерский привет.

Об актерах и театрах я буду говорить в конце.

Всем литературным организациям, которые нам теперь исключительно дороги, так как мы от них [многого] ждем, и с которыми искренно желаем самого близкого, самого глубокого и искреннего единения и сближения, наш поклон и пожелание, чтобы их пьесы шли к нам в театр.

Прессе, которая помогает нам найти и понять нового зрителя, тоже большое спасибо.

Художественным учреждениям, которым угодно было воспринять методы нашего преподавания, тоже большое сердечное спасибо.

Я нарочно несколько отделил, чтобы еще ярче оттенить, наших дорогих иностранных гостей. Так как среди них многие не понимают русского языка, то разрешите мне сказать им несколько слов по-французски {Станиславский читает текст приветствия на французском языке. -- *Ред.*}.

Теперь позвольте перевести по-русски. С глубокой благодарностью мы обращаемся к нашим иностранным гостям. Многие из них предприняли очень утомительное и длинное путешествие, чтобы приехать сюда и пожать нам руку в этот день, незабываемый для нас. Они оставили свое дело в самый разгар сезона для того, чтобы явиться на праздник нашего юбилея. Мы просим вас верить, что мы все понимаем ваше трогательное самоотвержение, которое вместе с тем является доказательством вашей искренней дружбы в отношении нас.

Я оставил напоследок актеров, потому что они близкие люди, а с близкими людьми всегда не церемонятся, а во-вторых, потому что мне хочется как-то все охватить и сказать им, как, несмотря на то, что мы в разных театрах, мы друг друга любим, как мы присматриваемся друг к другу, как мы искренно радуемся и ценим всякий успех, помогающий тому, чтобы искусство шло по тому пути, который нам дорог.

Мы вместе в революционное время ходили по сугробам, мы вместе ездили на автомобилях, вместе таскали мешки, клали их на автомобиль, садились наверх, и мы друг другу в эту минуту помогали, вместе переносили нужду.

Теперь мы вместе творим новый театр, знакомим нового зрителя с искусством. Момент исторический и незабываемый -- это тот момент, когда отворились двери всех театров для нового зрителя и новый зритель явился сюда, сначала в шапке, сначала с закусочкой, а потом постепенно он сам понял и полюбил именно то, что нужно приходить в театр за некоторое время, сидеть и ждать начала, и теперь я не могу нахвалиться, не знаю лучшей публики, чем та, которую мы сейчас видим в Художественном театре.

Вот эти актеры, которые вместе с нами создавали и создают теперь театральное действие, нам бесконечно дороги, мы их бесконечно любим и считаем своими братьями и близкими. Разница только в том, что мы находимся в разных театрах.

Я, вероятно, многое забыл сказать, но меня поправит моя дражайшая половина -- Владимир Иванович; поэтому не взыщите, если моя старая память что-нибудь в этой обстановке упустила.

Мне только хочется еще вспомнить тех артистов, которые преждевременно ушли от нас, и тех, которые за эти тридцать лет создавали театр, которые первые пришли к нему на помощь. Мне хочется напомнить о всеми нами любимом С. Т. Морозове, который на этих подмостках был не только директором, но он был и электротехником, работал в костюмерной; здесь есть еще и сейчас рампа, которую он делал; он красил лампочки, работал с бутафорами, когда нужно было ставить экстренный спектакль. Все эти незабываемые воспоминания я не могу не привести сегодня.

Я не могу не припомнить и тех зрителей, которые нас в свое время приняли, нас направляли, критиковали, помогали нам понять, какие отзвуки имеет наша работа в зрительном зале.

Всем им кланяюсь и храню память о них. (*Все встают.*)

Помощь правительства, помощь научных и общественных учреждений, иностранная культура -- все это помогало и помогает нам выполнять те сложные задачи, которые стоят перед нами. Эти задачи действительно велики, как велика та историческая эпоха, которая их породила, и та жизнь, которую мы творим.

Искусство создает жизнь человеческой души. Жизнь современного человека, его идеи мы призваны передавать на сцене. Театр не должен подделываться под своего зрителя, нет, он должен вести своего зрителя ввысь по ступеням большой лестницы. Искусство должно раскрывать глаза на идеалы, самим народом созданные. Эти идеалы живут в хаотическом виде. Но приходит литератор, приходит артист, он видит эти идеалы, он очищает их от всего лишнего, он облачает их в художественную форму и преподносит их тому народу, который их создал. В таком виде эти идеалы лучше усваиваются, лучше понимаются. Для того чтобы совершить эту работу, нужно уметь заглянуть в сердца современных зрителей, в душу роли, в сердца тех артистов, которые будут ее играть. Для этого нужна техника, нужна глубокая внутренняя выдержка. Об этой технике, вырабатываемой годами, говорят традиции, пришедшие к нам от веков и разработанные нашими гениальными предшественниками. В первую очередь нужно стараться спасти эти традиции.

Античное искусство было великолепно, но оно кончилось навсегда, так как его не смогли донести до нас. Бельканто было великолепно, но секрет его навсегда утерян. Чтобы этого не случилось с нашим искусством, прежде всего наша обязанность сохранить те традиции, те положения, которые идут к нам от таких могикан, как Щепкин, чтобы передать их молодежи. Поэтому я обращаюсь к молодежи, чтобы она, пока мы еще живы, усиленно стремилась эти традиции усвоить, поддерживать и развивать то, что сделано многими поколениями русского гения.

Но ни один артист одними традициями ничего еще не может сделать в нашем искусстве. Наше искусство коллективно, и мы все являемся не едиными творцами, а сотворцами. Прежде всего литератор должен написать настоящую художественную пьесу. Я об этом говорил и сейчас повторяю, что мы ищем сближения и единения с нашей литературой, которая подает большие надежды. Мы многих [литераторов] знаем, среди них есть чрезвычайно талантливые люди, с великолепным чувством сцены. Писать в первый раз для сцены не так легко. Мы знаем, что значит делать первые шаги на сцене, поэтому мы не можем слишком строго относиться к этим первым шагам. С нашей стороны это было бы величайшей ошибкой. Нужно понимать, что люди испытывают в момент этих первых шагов. Нам надо быть терпеливыми, доброжелательными, а иначе самого талантливого писателя можно запугать или оттолкнуть.

Наша постоянная забота -- о смене. С самого начала существования Художественного театра мы помнили о том, что мы стареем, а молодое растет. Это заставило нас расплодить массу студий. Пускай эти студии поднимаются и растут при нашей жизни, тем более, что я считаю, что в них есть очень милые, талантливые, способные, желающие работать молодые люди. Пускай эта молодежь торопится нас воспринять, нас оживить. Вот когда эта молодежь вместе с революцией воспримет культуру старых путей Художественного театра и пойдет вперед, чтобы ее развивать, -- вот тогда настанет тот огромный момент, о котором мы мечтаем. Тогда мы вплотную подойдем к тому идеалу, о котором мы слышим. Я убежден, что близко то время, когда, как сказал Анатолий Васильевич [Луначарский], создастся такая литература, такая пьеса и явятся такие актеры-самородки, которые скажут настоящее слово о революции, которые отразят переживаемую нами эпоху в той могучей, монументальной форме, которой она требует. Пока же не будем пыжиться, -- такого актера еще нет, пьесы нет, и пока мы будем давать то, что мы искренно чувствуем. Мы будем постепенно расти и перерождаться естественным путем. Если мы будем себя насиловать или будем делать не то, что мы думаем, мы провалимся. Искусство таких провалов ужасно боится.

Нас иногда заподозривают в умышленной медлительности, говорят, что мы не так скоро идем за веком. Это потому, что в душе революция происходит совсем не так, как это делается внешне, внешне это ничего не стоит -- надо пережить ее в душе. Над этим мы теперь работаем, и я работаю. В первую эпоху революции, когда нас считали отсталым театром, мы все сидели по кабинетам и все учились; сидели и старались как-то систематизировать то искусство, которое мы передаем. Мы старались написать грамматику драматического искусства, и с радостью могу сказать, что благодаря театру, благодаря товарищам, которые меня учили, я как будто достиг чего-то важного, и я льщу себя надеждой, что у меня хватит силы предпринять в нынешнем году курс публичных лекций, в которых я бы хотел высказать, что я знаю, что мне дорого и близко.

Я многих забыл поблагодарить, многое забыл сказать, но сейчас, признаюсь, я так устал, так рассеялось мое внимание, что я принужден на этом прекратить свою речь. Я надеюсь, что Владимир Иванович в своем слове меня поправит.

Я знаю, чего вам [членам Юбилейного комитета] это стоило -- организовать такой праздник. Я особенно хочу оттенить наше чувство и нашу благодарность за те огромные труды, которые вы понесли. Верьте, что мы, люди театра, постоянно имеющие дело с администрацией, понимаем ту огромную, сложную работу, требующую большого такта, ума и терпения, которую вам пришлось выказать.

Позвольте в лице Петра Семеновича Когана вас поблагодарить. *(Аплодисменты.)*

ИЗ ПОСЛЕДНЕГО РАЗГОВОРА С Е. Б. ВАХТАНГОВЫМ

Вы говорите, что Пушкина надо играть в XX веке совсем иначе, исчерпывающе, как он и написан. Иначе созданные им образы измельчают до простого частного исторического лица бытового типа. И поэтому Пушкин может быть представлен только как трагический, а Мольер -- как трагикомический гротеск. Вы хотите эту высшую степень нашего искусства, к которой, поверьте мне, я всю жизнь стремился, совершенно так же, как и вы и другие новаторы, вы хотите такие совершенные художественные создания называть гротеском. На это я вам отвечу: "Пускай называется!" Не все ли равно. Разве дело в названии? Но только с этой точки зрения мы теперь и будем смотреть на гротеск. Теперь вас спрошу: видали ли вы когда-нибудь такой гротеск в вашей жизни? Я видел один, и то не совершенно идеальный, но лучший, какой может дать человек. Это Отелло Сальвини. Я видел и комический гротеск, или, вернее, актеров, способных его создать. Это покойный старик Василий Игнатьевич Живокини или покойный Варламов. Они просто выходили на сцену и говорили: "Здравствуйте!" -- но нередко в этом был всеисчерпывающий комизм данной минуты. Это был не Варламов, выходящий на сцену, и, может быть, не Добродушие русского народа вообще, это были секунды и минуты всечеловеческого добродушия. Кто же может отрицать такой гротеск?! Я подписываюсь под ним без малейшего сомнения. Меня интригует, когда начинают говорить о том, что это сверхсознательное совершенное создание истинного художника, которое вам угодно называть гротеском, могут создавать ваши ученики, ничем себя не проявившие, ничего исключительного в своей природе не таящие, абсолютно никакой техники не имеющие, ни одним боком к искусству не примыкающие, не умеющие говорить так, чтобы чувствовалась внутренняя суть фразы или слова, идущая из тех глубин, которые могут выражать общечеловеческие мысли и чувства, ученики, которые не умеют внутренне ощущать своего тела, которые получили лишь внешнюю развязность от уроков танцев и пластики, эти очаровательные "щенята", с еще слипшимися глазами, лепечут о гротеске.

Нет, это заблуждение!¹ Просто-напросто вы набрали себе [кроликов] для исследования и производите над ними опыты с помощью своей интуиции, опыты, не обоснованные ни практикой, ни знанием, опыты талантливого человека, которые придут так же случайно, как и уйдут. Вы даже не пытаетесь, что так необходимо именно для гротеска, изучать подход к сверхсознательному (где скрыт гротеск) через сознательное.

Шутка сказать, гротеск! Неужели он так выродился, упростился, опошвился и унивился до внешней утрировки без внутреннего оправдания?

Нет, настоящий гротеск -- это внешнее, наиболее яркое, смелое оправдание огромного, всеисчерпывающего до преувеличенности внутреннего содержания. Надо не только почувствовать и пережить человеческие страсти во всех их составных всеисчерпывающих элементах, -- надо еще сгустить их и сделать выявление их наиболее наглядным, неотразимым по выразительности, дерзким и смелым, граничащим с шаржем. Гротеск не может быть непонятен, с вопросительным знаком. Гротеск до наглости определен и ясен. Беда, если в созданном вами гротеске зритель будет спрашивать: "Скажите, пожалуйста, а что означают две кривые брови и черный треугольник на щеке у Скупого рыцаря или Сальери Пушкина?" Беда, если вам придется объяснять после этого: "А это, видите ли, художник хотел изобразить острый глаз. А так как симметрия успокаивает, то он и ввел сдвиг..." и т. д. Здесь могила всякого гротеска. Он умирает, а на его месте рождается простой ребус, совершенно такой же глупый и наивный, какие задают своим читателям иллюстрированные журналы. Какое мне дело, сколько бровей и носов у актера?! Пусть у него будет четыре брови, два носа, дюжина глаз, пусть. Раз что они оправданы, раз что внутреннее содержание актера так велико, что ему не хватает двух бровей, одного носа, двух глаз для выявления созданного внутри беспредельного духовного содержания. Но если четыре брови не вызваны необходимостью, если они остаются неоправданными, гротеск только умаляет, а вовсе не раздувает ту маленькую сущность, ради которой "синица зажгла море". Раздувать то, чего нет, раздувать пустоту -- такое занятие напоминает мне делание мыльных пузырей. Когда форма больше и сильнее сущности, последняя неизбежно должна быть раздавлена и незамечена в огромном раздутом пространстве чрезмерно великой для нее формы. Это -- грудной ребенок в шинели огромного гренадера. Вот если сущность будет больше формы, тогда -- гротеск... Но стоит ли заботиться и волноваться о том, чего, к сожалению, на самом деле почти нет, что является редчайшим исключением в нашем искусстве?! В самом деле, часто ли приходилось вам видеть сценическое создание, в котором было бы всеобъемлющее, исчерпывающее содержание, повелительно нуждающееся для своего выражения в утрированной, раздутой форме гротеска? Все равно где: в драме, в комедии или в фарсе? Наоборот, как часто приходится видеть большую, как мыльный пузырь, раздутую форму внешнего придуманного гротеска при полном, как у мыльного пузыря, отсутствии внутреннего содержания. Поймите же, ведь это пирог без начинки, бутылка без вина, тело без души...

Таков и ваш гротеск без создающего его изнутри духовного побуждения и содержания. Такой гротеск -- кривлянье. Увы. Увы! Где тот артист, который может, который смеет дойти до гротеска? (Мечтать о нем никому не возбраняется.) То, что художник-футурист и написал четыре брови, еще не оправдывает гротеска актера.

Никто не мешает художнику расписывать эти брови на бумаге. Но на наших физиономиях?! Ему следует прежде спросить позволения. Пусть сам артист ему скажет: "Я готов. Валите дюжину бровей!" Но четыре брови на моем лице для того, чтобы художник пожал лавры?! Нет! Протестую! Пусть не марают нашего лица. Неужели он не найдет ничего другого для этого! Я ни минуты не сомневаюсь в том, что большой художник, рисующий несколько бровей, делает это не зря. Он дошел

до этого большими страданиями, через мучения и разочарования прежних достижений, которые перестали удовлетворять его все стремящиеся вперед фантазию и требования. Но разве наше искусство актера ушло уже так далеко, что мы можем идти в ногу с современным художником левого толка? Когда мы не прошли даже первых из ступеней, пройденных искусством живописи. Когда мы в нем не дошли даже до настоящего реализма, могущего встать наравне с "передвижниками". Такого новатора-актера я прежде попрошу сыграть мне роль с двумя бровями, и, если их окажется недостаточно по его игре, тогда уж будем говорить о третьей. Но пусть он, будучи еще щенком, не умеющим ползать, не морочит меня, прошедшего все горнила искусства. Я сумею отличить настоящий гротеск от шарлатанского шутовского костюма, который надет лишь для того, чтобы скрыть пустую душу и никуда не годное тело ремесленника шарлатана.

Не мешало бы обратиться с тем же и к некоторым художникам, которые приходят к нам в театр писать большие полотна, быть может, потому, что не всегда им удаются маленькие. Одному из таких юнцов-художников я предложил нарисовать мне просто человека с двумя бровями и одним носом с картинки, случайно попавшей мне под руку, которую мне нужно было запомнить для какого-то грима. Он не сумел этого сделать. Я сделал это лучше него. Едва ли следует поощрять таких неучей, как и неучей-актеров, учиться прятаться за ширмы футуризма, чтобы скрывать свою безграмотность или просто бездарность.

РАЗНЫЕ ВИДЫ ТЕАТРОВ

[ИЗ ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫХ МАТЕРИАЛОВ ДЛЯ ВСТУПИТЕЛЬНОЙ ГЛАВЫ
КНИГИ "ТРИ НАПРАВЛЕНИЯ В ИСКУССТВЕ"]

I

С чего его начать?

С введения, с предисловия, как полагается?

Для этой цели не придумаешь ничего лучше, чем стенограмма знаменательной для меня беседы Творцова, которая явилась толчком, поворотным моментом в моей жизни.

Пусть же она и встанет теперь во главе моего "Дневника ученика".

БЕСЕДА А. Н. ТВОРЦОВА ОБ ИСКУССТВЕ АКТЕРА

.....февраля 19 . . г. в Нижнем-Новгороде

ПРИЗНАКИ ИСКУССТВА

-- Спросите любого прохожего,-- говорил Творцов,-- что такое т_е_а_т_р. Вы, может быть, думаете, что вам ответят: "Это и_с_к_у_с_с_т_в_о или храм, где оно культивируется". Или: "Это место, здание, где показывают произведения коллективных творцов сцены, где артисты общаются со зрителями".

Нет. Прохожий ответит вам совсем иначе: "Театр? Это... вон там, направо, где играют актеры".

Представления о театре примитивны, элементарны, неясны и расплывчаты. Лишь отдельные лица знают высокую миссию нашего искусства. Для большинства же театр -- здание, в котором "показывают" все, начиная с гениального артиста и кончая говорящим моржом.

Все зрелища, увеселения, представления прикрываются почетным именем "театр". Не удивительно, что это слово затаскали и опошлили. Чтобы реабилитировать его, я не вижу других средств, как проведение ясной демаркационной линии между подлинным искусством, которое должен культивировать Театр (с большой буквы), и между всякими другими забавами, зрелищами и ремеслом, которые показываются со сцены театров (с малой буквы).

Где же эта демаркационная линия, которая отделяет подлинное искусство театра от всего остального? Что такое искусство? По каким признакам его узнавать? Где оно начинается и где кончается? ¹

Чтобы хоть немного подойти к этим трудным вопросам, предлагаю вам вместе со мной мысленно произвести обзор театров самых разнообразных направлений, не только русских, но и иностранных.

Может быть, при этом обзоре нам удастся установить признаки подлинного искусства.

Я буду рисовать вам разные виды и возможности театров и нашего искусства, а вы потом одобрите или раскритикуете каждый из предлагаемых мной спектаклей, которые мы видели или могли бы видеть на сценах театров.

* * *

-- Начнем обзор с театра самого обычного типа. Их много в столицах и еще больше в провинциях.

Нас встретил швейцар в ливрее с чужого плеча (очевидно, из театрального гардероба) и с бутафорской булавой.

Боже мой, какая "публика"! А сам театр?! Рекламный занавес: "Пластырь для мозолей", "Бандажи для толстых".

Убогий оркестр с увертюрами Зуппе², с кеквоками. Какое отношение они имеют к пьесе? Музыканты входят, выходят, зажигают и тушат лампочки у пультов, раскладывают ноты для следующего антракта. Словом, живут своей жизнью, точно они главные действующие лица в спектакле.

Долго не начинают. На сцене стук. Какие-то люди подсматривают в дырочки занавеса и с боков.

Декорация... Можно сказать, без обмана -- типичный театральный так называемый "богатый павильон-ампир". Он пыжится быть более роскошным, чем нужно. И окна, и двери, и занавески в жизни совсем другие. И мебель в подлинных домах не такая и расставляется совсем иначе. Золотые рыночные стульчики! Убогая роскошь! Отвратительные костюмы по последней моде. Ужасные "париковатые" парики! Бороды мужчин и прически у дам из грубых травяных фальшивых волос. Глаза у всех актеров, и особенно у актрис, сильно подведены. Это очковые змеи, а

не человеческие лица. У женщин маленькие ротки, точно пяточки или бантики кровавого цвета. При этом ярко пунцовые щеки и ушки.

Все краски, все тона, все вещи кричат, чтобы быть заметнее.

И актеры кричат. Кроме того, они так быстро болтают слова, точно боятся остановиться, чтобы мы не соскучились. Непонятно, куда они торопятся и для чего так стараются. Я не успеваю схватить мыслей, которые они говорят. А мысли, кажется, интересные.

Актеры выстроились на авансцене, точно цыганский хор, и вперегонку друг перед другом стараются. Неужели режиссер не мог их как-нибудь получше разместить? Впрочем, где же их группировать? Все стулья и вся мебель расставлены по стенкам. На них нельзя сажать актеров, потому что с боков их не видно, а сзади, на аръерсцене, -- далеко. Авансцена же -- пустая, точно концертная эстрада. Ничего не остается делать, как расположить актеров по рампе и заставить их говорить, двигать руками, как полагается по законам театральной условности.

Пьеса, кажется, неплохая. Надо будет прочесть ее. Пока же я могу лишь приблизительно рассказать внешнюю фабулу, без ее внутреннего содержания, которое осталось для меня загадкой. И самих актеров мне трудно припомнить теперь. Они похожи друг на друга и на всех других таких же комедиантов, которых, к сожалению, так много, которых так часто видишь в театрах всех стран и народов.

У всех у них такие же глаза, такие же зычные голоса, торжественная поступь, эффектные манеры дурного тона.

Этого мало: весь спектакль в его целом так похож на сотни других таких же спектаклей, виденных мною в жизни, что я уже смешал его со всеми остальными.

Теперь жду вашего приговора: включать ли это представление в репертуар Театра с большой буквы?

-- Нет, не надо. Ну его. К чорту! -- кричали в зале. И не было ни одного голоса в его защиту ³.

* * *

-- Мы в драматическом театре. Все в нем культурно, серьезно. Нет ни распушенности, ни снобизма.

По первому звонку -- все на местах. Спектакль начали без задержки; занавес был поднят опытной рукой, с выдержкой и с пониманием торжественности момента.

Пьеса странная. Местами напоминающая ребус. Она серьезная, философская, символистическая, из норвежской, чуждой нам жизни. Ее не сразу понимаешь, но все время чувствуешь глубину и значительность того, о чем говорят слова текста.

Мы видим великосветское общество за рукоделиями для бедных. Все работают. Одна читает. Кто она -- афиша не говорит. Монахиня, пророчица или символ. Не понимаем и другого образа -- какого-то старьевщика, оборванного, в эффектных, разорванных по-театральному отрепьях. Почему его одевают в какой-то нарядный костюм, что-то вроде смокинга? Почему, надев его, он приобретает осанку графа, почему все встают и почтительно кланяются ему?

В какие-то минуты пьесы вдали, через огромное окно, виден проходящий по морю пароход. Почему в эти минуты действующие лица оживляются и радостно приветствуют его маханием платков? Почему, когда пароход уходит, все становятся грустными и поют священную молитву? Почему, наконец, неоднократно по саду проходит какая-то красивая таинственная женщина, и тогда присутствующих охватывает ужас? Все эти символы пугают и вызывают недоумение.

Однако, смотря и, главное, слушая актеров, видно, что они понимают глубокий смысл того, что говорится и что происходит на сцене. Они знают, что означает такая странная фраза, часто повторяемая:

"Это было тогда... когда... помните... в день поворота солнца... желтая мгла вошла в наши души... Но... олень повернул в горы и скрылся в тумане".

Артисты произносят эти странные реплики с необыкновенной простотой и жизненностью, точно говоря о самых обыденных, реальных явлениях жизни, которые ясно видят внутренним взором. Эта великолепная искренность и простота убеждают зрителя; он сам начинает верить происходящему и по-своему заполняет недосказанное в многоточиях.

Понимаю ли я пьесу и могу ли рассказать ее своими словами?!

Нет, я ее не понимаю, но чувствую ее философию в символах. Она напоминает мне то, что со мною бывает или бывало в жизни. Когда, где? Не знаю. Может быть, во сне, может быть, в подсознании?!.. Может быть, это было в какой-нибудь другой жизни или когда-то произошло с моей матерью, с моим дедом и по наследственности передалось мне.

Я думаю, что эти хорошо знакомые ощущения навсегда останутся таинственными и непонятными. Но вместе с тем я знаю, что они имеют в моей жизни большое значение.

Я не могу определить, кто заставил меня снова их почувствовать: поэт, игра актеров, режиссер или, наконец, я сам.

Далеко не все присутствующие понимают как пьесу, так и работу актеров. Но зато отдельные зрители в большом восторге, и по их взбудораженности видно, как они не притворяются.

Я и несколько человек хлопаем усиленно, остальные молчат недоуменно и возбужденно в застывших позах. Они не сразу уходят из театра.

Очень вероятно, что зритель, сидя у себя дома, не сумел бы или не имел бы времени вскрыть содержание странной пьесы и почувствовать его. Поэтому мы благодарны театру и актерам за то, что они помогли нам проникнуть в глубины произведения и додуматься до того, чего мы не знали раньше.

Я ушел из театра обогащенным мыслью. Я познал новое прекрасное произведение литературы и его сценическое толкование.

Теперь позвольте вам задать вопрос.

Считаете ли вы, что такой спектакль может иметь место в репертуаре Театра с большой буквы? ⁴

* * *

-- Мы опять в драматическом театре.

Занавес раздвинулся, а я не удержался и вскрикнул:

-- Ба! Это квартира Семена Семеновича. Именно квартира, а не декорация и не одна комната. Я узнаю не только ту комнату, которая на авансцене, но и другие, которые видны за дверями. Я угадываю те, которых совсем не видно.

А те, кто живут там,-- люди, а не артисты. И то, что происходит там,-- жизнь, а не представление. Нет, это лучше, чем сама жизнь. В реальной действительности не узнаешь так скоро и так интимно людей и их чувства. А здесь уже ко второму акту все действующие лица -- и Наталия Ивановна, и Роман Иванович, и Петр Петрович -- стали мне близкими и родными. Мне хочется к ним, туда, на сцену. Мне надо не только смотреть, но и участвовать в их жизни, помочь им. Мне трудно даже усидеть на своем кресле. Я тянусь вперед, хоть и знаю, что это неприлично.

В жизни я долго схожусь с людьми, а сейчас я уже сблизился со всеми обитателями дома.

К концу спектакля я проплакал все глаза.

Я не знал, что в самой жизни так много горя, которого мы не замечаем.

Там его не разглядишь, а здесь понимаешь все иначе и глубже.

Вместо того чтобы аплодировать актерам, я сморкался. Да и как хлопать Наталии Ивановне, Роману Ивановичу и Петру Петровичу?! Неловко. Ведь они же знакомые, родные. За что хлопать? За то, что они страдали?! Нет, я лучше приду к ним в другой, и в третий, и в десятый раз. Вернусь скоро или напишу по адресу актеров... Впрочем, нет... Ну, да, конечно... актерам. Я напишу и поблагодарю.

Боже, какие они милые и как мне их жалко, то есть не актеров, конечно, а действующих лиц. Впрочем, это одно и то же. Я не смогу их отделить. Я всю ночь буду плакать, и в жизни: буду плакать, потому что теперь я разгляжу, я почувствую их: горе. Потому что теперь я научился лучше смотреть на то, что происходит кругом нас.

Угодно ли присутствующим включить этот спектакль в репертуар Театра с большой буквы? ⁵

* * *

-- Мы мысленно перенеслись в одно из самых лучших театральных зданий по роскоши внешней отделки: золото, штофные материи, ковры, мраморные полы, бюсты писателей, знаменитых актеров.

Спектакль начался с грома аплодисментов и овации по адресу художника -- создателя совершенно необыкновенной декорации. Ее успех был настолько велик, что актерам пришлось задержать начало, пока виновник торжества неоднократно выходил раскланиваться на вызовы.

И дальше, при каждом новом появлении действующих лиц, при виде их замечательных по богатству и оригинальности костюмов, хотелось возобновить овации.

Я проглядел все глаза, чтобы не пропустить ни одной детали, ни одного художественного пятна и сочетания красок, потому что обожаю пышность XVIII века.

По счастливому совпадению декорация прекрасно гармонировала с роскошью отделки и со стилем самого здания театра. Это еще больше усилило ее прелесть.

Давно мне не приходилось испытывать такого зрительного наслаждения.

Пока я был занят декорацией и костюмами, прошла экспозиция самой пьесы. Только среди акта мне удалось собрать и направить внимание на главную сущность спектакля: на произведение поэта и на игру актеров.

На сцене была многочисленная компания графов и виконтов, с женами и детьми. Они разорены и проживают последние остатки прежнего величия (?!). Женщины плакали, а мужчины жаловались и проклинали злую судьбу за то, что она превратила их в нищих (?!).

Престиж и гордость не позволяют им снизойти до труда, простого ремесленника. А между тем это необходимо, чтобы не умереть с голоду.

Я не мог понять, почему кругом роскошь, а они говорят о голоде. Пусть продадут одно из колец, которыми унизаны пальцы рук актеров, или одну из великолепных безделушек, которыми заставлены столы. Вырученных денег хватит на то, чтобы прокормиться в течение месяцев.

-- Глупая и устаревшая пьеса! -- сказал я в антракте знакомому критику.

-- Как глупая и устарелая пьеса! -- накинулся он на меня.-- Это гениальная сатира. Одно из лучших произведений драматургов XVIII века! Прислушайтесь к словам. Они живут и по сие время. Можно подумать, что их только что написал наш собственный современник. Они бичуют жестоко и нашу действительность. Недаром же пьеса все время, во все эпохи, была под запретом. Неизвестно, удержится ли она и теперь на репертуаре.

Я понял, что сказал глупость, сконфузился и замолчал. А при начале следующего акта напряг все внимание на пьесу и игру актеров. Понял, что они не живут, а представляют. В самом деле, разве в действительности люди ходят, стоят, сидят, говорят, молчат, действуют так, как эти актеры, там, на подмостках? Такая игра не затянула меня на сцену, и я не смог стать душевным участником изображаемой жизни.

Я чувствую себя сегодня только зрителем, которого актеры приглашают сидеть смирно на своем месте, внимательно слушать и смотреть то, что они показывают и объясняют со сцены.

Так и пришлось сделать: сел поудобнее на свое место, откинулся назад на спинку кресла, смотрел и слушал.

Но и во втором акте мне не удалось понять прелести пьесы.

Что сказать знакомому критику, если он спросит меня? Пожалуй, опять попадешь впросак! Уж лучше не встречаться с ним, думал я в следующем антракте.

Убегая от критика, я столкнулся со знакомым актером этого театра и накинулся на него.

Рассказав предварительно о своем конфузе, я начал выражать протест против художника, режиссера, актеров, которые ввели меня в заблуждение и поставили в глупое положение.

-- Как! -- воскликнул мой собеседник,-- вам не нравится декорация?.. Между тем художник Z лучший знаток эпохи.

-- Да,-- иронизировал я,-- эпохи, но не самой пьесы. Он великолепный художник, но плохой литератор, никуда не годный режиссер. Он враг артистов и мешает им. А между тем все коллективные творцы спектакля должны понимать друг друга и помогать один другому чувствовать. Но ваш художник чувствует и показывает только одного себя. Он не потрудился даже прочесть пьесы, которая требует упадка, а не пышности.

-- Ох, нет,-- перебил меня актер.-- Ни на какую упадочность художник не согласится. Он считает преступлением портить XVIII век.

-- Однако кого же вы играете: художника или поэта? -- сердился я.-- Пусть посылают эту декорацию в музей или на картинную выставку. Там я буду ею любоваться. А здесь я хочу видеть обещанную пьесу.

-- Что же с ним поделаешь, он таков! -- пожимал плечами и точно извинялся актер.

-- А режиссер, чего же он смотрел? -- продолжал я дальше.-- А актеры? Как они могли надеть эти замечательные костюмы, которые идут вразрез со смыслом ролей?

Я начинаю подозревать, что они сами не понимают того, что играют,-- продолжал я волноваться.-- Их дикция прославлена. Они говорят громко, красиво, с утрированной чистотой и четкостью произношения, а между тем я совершенно не понимаю того, о чем говорят попадающие мне в ухо слова. Актеры не доносят мыслей. Вместо этого они чаруют мой слух звуком и музыкальностью голосовых переливов и разными фиоритурами декламации.

И по жестам, по движениям я не вижу, чтобы они понимали то, что изображают. Глаз любит их пластику, отделкой; чеканкой движений, но вне зависимости от того, что говорит пьеса. Декорации сами по себе, голос и дикция сами по себе,

пластика и движение сами по себе. Или, вернее, все это вместе взятое дается для того, чтобы показывать художника и актеров, но не пьесу.

Теперь я спрашиваю вас,-- обратился Творцов к присутствовавшим на беседе, -- включать этот спектакль в репертуар Театра с большой буквы?

* * *

-- Нужно надеяться, что в новом театре, куда мы мысленно перенеслись, нас ждет подлинное искусство и эстетическое удовлетворение.

Ведь главную роль в шекспировской пьесе играет знаменитый гастролер.

Но, боже, какой у него *entourage* {окружение (*франц.*).}! Какие актеры, декорации, костюмы, постановка! Страшно вспомнить!

Что может быть отвратительнее дурного актерского ремесла?! Но из всех плохих ремесел самое наихудшее -- в области трагедии, и особенно ложноклассической.

Спрашивается: какое отношение имеет это ложноклассическое к Шекспиру? Почему оно втерлось даже туда?

Впрочем, объяснение простое.

Банальные актерские приемы игры, или, вернее, наигрыша, принятые в ложной классике,-- легче. Декламировать с фальшивым пафосом или производить якобы трагические движения с преувеличенной аффектацией может научиться почти каждый, тогда как способность переживать и действовать в правде и с верой в то, что делаешь,-- удел немногих.

Большие страсти требуют сильного, выпуклого сценического выражения. Их трудно подлинно пережить. Но заменить силу чувства зычным криком, а яркость выразительности усиленными телодвижениями -- значительно легче. Для оправдания такого наигрыша придумано немало всевозможных теорий, школ и проч., которые, к удивлению, обманывают зрителей. Но, к счастью, они вводят в заблуждение лишь наш ум, но не чувство, которое ни подделать, ни обмануть невозможно.

Тем не менее есть много актеров, которые специализировались именно на такой подделке. Причем многие из них научились делать это довольно искусно. Они кричат хорошими голосами и утрированно действуют с помощью пластичных движений. Это хоть и бессмысленно, но может быть внешне "красиво".

Но на спектакле, о котором идет речь, даже эта банально актерская сторона была плоха у всей труппы.

Наконец мы дождались и самого гастролера.

Вначале он нас ничем не поразил. Голос, фигура, манеры хорошие -- и только. Но артист и не собирался поражать нас сразу. Он постепенно, с каждой сценой, с каждым актом забирал зрителей в свои руки и делал это не торопясь, спокойно, выдержанно и уверенно.

Вот что еще типично и примечательно для гастролера. Он не лез вперед, не выставлялся, не показывался нам, как это делают плохие актеры. Он заинтересовал нас не самим собой, а тем образом, который на наших глазах все рельефнее и выпуклее вылеплял на сцене. Гастролер был весь погружен в то дело, которого от него требовала сама роль.

Это была изумительная работа подлинного м а с т е р а.

С чем сравнить ее?

Представьте себе, что вы находитесь в мастерской гениального скульптора, почти бога, способного на чудеса.

Вы видите, как он берет большой кусок глины, как он разминает его привычной рукой.

После этого он спокойно, не торопясь, уверенными движениями пальцев придает глине форму мускулистой груди, плечей, спины и кладет вылепленную часть человеческого тела перед вашими изумленными глазами.

Еще момент. Несколько ударов резца -- и вам кажется, что грудь дышит, а сердце внутри ее бьется.

Скульптор-чудотворец берет другой бесформенный кусок глины, из которого постепенно рождается мускулистая крепкая шея, потом голова с красивыми мужественными чертами лица и с жесткими волосами. Вылепленная часть кладется перед вами, и через миг, после нескольких ударов резца, нос словно начал дышать, рот говорить, а прозревшие глаза засветились, и через них мы разглядели внутри большую страдающую душу героя-человека. Он зажил полной жизнью и заслонил собой самого скульптора.

И мы, сидевшие на спектакле, к концу не видели во всем театре ничего, кроме огромного образа, который на наших глазах был вылеплен и оживлен искусством Мастера -- гастролера.

Что вы скажете об этом спектакле? Включать его в репертуар Театра с большой буквы? -- спрашивал присутствовавших Аркадий Николаевич.

-- Только гастролера!

-- Просим. Остальных гнать! ⁶

[-- Почему же?

-- Потому что гастролер -- артист, а остальные -- полотеры.

-- Это голословно. Надо доказать.

-- Гастролер производит впечатление, а остальные злят.

-- Надо сказать, чем он производит впечатление.

-- Волнует, заставляет сердце биться, замирать, вызывает слезы, подъем радости, благородных, возвышенных переживаний. А вся его труппа, напротив, раздражает, отталкивает.

-- Я так и записываю: потому что гастролер заставляет переживать зрителей волнения, подъемы радости, горе и проч., а остальные члены труппы вызывают чувство досады, возмущения, злости, не имеющие отношения к подлинному искусству. Таким образом, по вашему мнению, искусство требует непременно возвышенных переживаний. Так ли я понял?

-- Конечно. Гастролеру веришь, а труппе ни секунды.

-- Записываю дальше: тому, что делает на сцене гастролер, мы, зрители, верим. Тогда как тому, что делают остальные, никто из нас не верит ни секунды. Так я записал?

-- Верно.

-- Из этого следует еще заключить, что при подлинном искусстве надо верить тому, что говорится и делается на сцене.

-- Непременно. Все на сцене должно быть убедительно.

-- Записываю. На сцене надо верить.

-- Протестую (*новый голос*). Искусство требует не только этого, а и многого другого.

-- Чего же?

-- Правда должна быть не простая, а красивая, художественная.

-- А переживания и чувства возвышенные, а не каждодневные (*третий голос*).

-- Значит, вы считаете, что в каждодневной жизни не может быть возвышенного переживания?

-- Нет, не может.

-- Чепуха (*четвертый голос*).

-- А самоотверженная любовь матери, мужа, брата, сестры, друга, а смерть и рождение, а измена, а горе, разочарования, надежды, возвышенные мечты, мало ли?]⁷

II⁸

-- Как назвать новый театр, в который мы мысленно переносимся?

Я не знаю даже, существует ли он где-нибудь в мире, кроме моего воображения.

Мы попадаем в огромную осьмигранную залу с чрезвычайно вместительным партером, с громадным амфитеатром и балконом в задней ее стороне. Каждая из стен осьмигранного помещения, за исключением задней, является экраном для кинопроекций и для других световых эффектов. Когда же эти экраны-стены, или, иначе говоря, экраны-занавеси, проваливаются бесшумно вниз под пол, то за ними оказывается целый ряд сцен. Все они соединены между собой. Это создает большое пространство, анфиладу сцен, по которым можно пропускать вокруг партера целые толпы народа, процессии, зверей, поезда, автомобили, экипажи, устраивать ристалища, скачки, наполнять водой, превращать сцены в реки и озера и пропускать по ним пароходы, корабли, гондолы и лодки.

Все эти процессии могут появляться с одного бока, объезжать партер кругом и скрываться с другого бока. Я видел также в этом театре, как за провалившимися занавесями-экранами подкатывали огромные, во все стены и до потолка, конструкции из красиво скомбинированных лестниц, переходов, балконов, площадок, небольших висящих сцен, на которых актеры исполняли отдельные небольшие части пьесы. За этими сооружениями, занимавшими бока и середину до самого потолка и уходящими вниз, в подземелье, спускались занавеси, изображавшие стены зала.

В эти моменты огромное помещение, в котором мы сидели, принимало вид не то грандиозного гимнастического зала, не то внутреннего двора, окруженного со всех сторон домами, с балконами, внешними переходами и наружными лестницами.

Весь партер, за исключением задней стены, обнесен балюстрадой, вроде той, которая обыкновенно отделяет зрительный зал от отверстия оркестра, расположенного перед сценой. Здесь это отверстие сплошное. Оно огибает все три стены зала.

Если заглянуть в него вниз через балюстраду, то там, кроме жуткой темноты подземелья, ничего не увидишь. Оттуда появляются всякие страшные видения, призраки, тени, чудовища. В других случаях оттуда льются на потолок световые лучи рефлекторов, звуки оркестра, хоров, голосов, так точно, как всевозможные звуки, включая и подземные гулы. Страшнейший гром, который прокатывается с необычайной силой, слышится, конечно, сверху, с потолка. В эти моменты кажется, что своды не выдержат и рухнут вниз, на нас, сидящих в партере. Купол, покрывающий зал,-- огромен. Он белого цвета, так как на нем тоже отражаются проекции какого-то особого американского аппарата {Я видел его в Америке и дальше описываю впечатление, которое он производит.-- *Станиславский* }.

Лишь в отдельных местах купола повешены светлые материи дымчатого цвета, точно туман. Они нужны для акустики, чтоб убивать излишний резонанс купола, а также и для того, чтобы скрывать трапеции и другие аппараты, с помощью которых можно летать над головами зрителей. В эти моменты, для безопасности, в длину всего театра автоматически протягивается сетка, которая вылезает из-под балкона яруса и проходит над порталами сцен и головами зрителей. Эта сетка достаточно прозрачна, чтоб мы, сидящие в партере, могли видеть то, что происходит над

нашими головами. Вместе с тем эта сетка достаточно часта, чтоб на ней можно было отражать проекции фонаря, изображающие облака. В эти моменты нам казалось, что действующие лица парят высоко, над облаками. Когда эта сетка бежит над нашими головами, кажется, что тучи находят сверху.

В других случаях на сетку отбрасывали проекцию фонарей, изображавших зыбь и волны воды. Тогда чудилось, что вода залила зал до половины, и что мы, зрители, оказались на дне моря, в компании со всевозможными морскими гадами и рыбами, которые разгуливали рядом с нами по проходам партера ⁹.

- - -

...Зал погружен в полутемноту с таинственным освещением, причем в одних местах блики света незаметно потухают, а в других -- зарождаются. Это создавало самые разнообразные настроения, которые находятся в связи с музыкой, которая откуда-то доносится до нас, не то с купола, то есть сверху, не то, напротив, изнизу, из подполья, через отверстие между стенами залы и балюстрадой, которой обнесен партер.

Я никогда не слышал такой музыки и не могу понять, из каких инструментов она составлена. Конечно, наличие оркестра, при оригинальной, необычной оркестровке партитуры, несомненна. Но он звучит совсем по-новому, как огромных размеров орган. Впрочем, может быть, и подлинный орган, да не один, тоже принимает участие в создании звуковой картины. Минутами я слышу звуки цимбал, саксофонов, каких-то старинных инструментов, всевозможных восточных, кавказских. Кажется, узнаю звуки, похожие на те, которые извлекают из согнутой пилы. Есть немало стучащих, охающих, стонущих, свистящих звуков. Местами -- реальные шумы, свистульки, напоминающие пение птиц. Есть и совсем новые звуки--непонятные. В оркестровой партитуре, на правах членов оркестра, ведут свои голоса и певцы обоего пола. Я разобрал, что иногда они поют с закрытыми ртами, в другие разы сольфеджируют на разные гласные и даже согласные или на слоги, создающиеся в зависимости от настроения их слиянием. Здесь применяются очень странные сочетания. В других местах ясно слышен большой хор или сольные пассажи. Их нельзя назвать ариями. Это скорее возгласы, стоны или крики радости. Мало того, нередко самостоятельно или вместе с музыкой вступает декламация и мелодекламация. Тут происходит нечто вроде переклички. Одни голоса что-то говорят на разных интонациях, потом оркестр подхватывает и отвечает вопрошающим. Это напоминает богослужение...

...Нельзя сказать, что в том, что нам показывалось, была фабула. Я бы не мог ее рассказать. Но я ясно и сильно пережил все, что видел и слышал. В нем было многое, очень многое, почти все, что люди испытывают в жизни: и бедствия отдельных лиц и народов, и война, и потоп, и фантастика, и сон, и детство, и юность, и любовь. Всеу этому находилось яркое, сильное слуховое и зрительное выражение.

Все эти отдельные большие переживания, или настроения, или картины соединялись между собой, точно пронизывающей нитью, одной линией, по которой вели нас главные действующие лица -- молодая чета, он и она, нечто вроде Пьеро и Коломбины, влюбленный соперник -- вроде Арлекина, сильная, мстительная красавица, влюбленная в _н_е_г_о, и старик со старухой, очевидно, родители _е_е. Они точно проходили через века и народы и переживали одни, за все бывшее и будущее человечество, радости и страдания, не только земные, но и подземные и надземные, если можно так назвать их.

Мы видели нечто похожее на детство, юность, период любви и гибели от нее молодых героев. Мы видели намеки на мелочную, прозаическую жизнь оставшихся в живых, мы видели потусторонние блуждания молодых, точно у Данте или в "Орфее" ¹⁰, по подземным и надземным мирам. Мы видели намеки и на создание и на конец мира.

Что это -- драма, балет, опера, фарс, цирк, кафешантан?!

Это всё. Создатели спектакля пользовались всем, ничем не пренебрегали для выявления своих впечатлений о жизни на этой планете. Поэтому мы слышали пение, декламацию и мелодекламацию, оркестр, отдельные инструменты и солистов на всевозможных инструментах, певцов, хор, всевозможные звуки и звуковые аффекты. Мы видели балет, мимодраму, гимнастику, акробатику, огромные массовые сцены, всевозможные зрительные сценические эффекты, игру актеров, сценическую конструкцию, условность и реализм, чудесные художественные полотна, красочные сочетания, гармоническую группировку вещей и людей. Словом, все, что дано в распоряжение театра. Мы узнали воочию его исключительные возможности. Они огромны!

Чтоб дать почувствовать то, что мы видели, так как рассказать систематически и последовательно этого нельзя, ибо нет в пьесе ни фабулы, ни определенных мыслей, мне остается только набросать в дополнение к сказанному несколько отдельных сцен и моментов, которые произвели на нас наибольшее впечатление.

Вот, например, в начале (когда оно произошло, определить нельзя, так как с момента входа зрителей все время что-то производилось, виделось и слышалось) в слиянии со странными мрачными звуками внизу, в подземелье, происходили какие-то световые или, вернее, огненные и дымовые явления. Кто знает, может быть, это намекало на период сотворения мира. Изнизу, то есть из подземелья, появлялись страшные тени на стенах партера и несколько раз на секунду точно выпрыгивали какие-то огромные чудовища с огромными хоботами, страшными головами гадов, змеиными и другими хвостами.

Наверху в это время, то есть там, где купол, тоже замечались в связи с музыкой и звуками какие-то явления. То потолок превращался в мрачные скалы, которые все сильнее и сильнее раскалялись и дошли до полного каления. Потом наверху, сначала вдаль, а потом все ближе и ближе, мы слышали приближающийся ураган, разразившийся ужасающим продолжительным треском и звуками раскалывающихся сводов.

Подземный мир откликнулся на эту катастрофу еще более страшным подземным гулом с ревом сотен голосов.

Наступила полная темнота. И звуки, выходявшие из подземелья, сделались мрачными. Через некоторое время, вместе с протяжной нотой, появился наверху, на куполе, едва заметный зеленовато-сероватый блик. Он постепенно расширился, точно выворачиваясь изнутри. Вместе с ним ширились и разворачивались звуки музыки. По мере роста блика он менял цвет. Казалось, что в нем течет цветная кровь и что на наших глазах созревает какое-то живое полупрозрачное существо, вроде тех, которые мы знаем в таинственном морском подводном мире. Из выворачивающегося блика в разных местах его появлялись новые, более светлые точки. Они тоже росли, вскрывались и разворачивались. В них тоже появлялась жизнь, и тоже текла внутри кровь всех цветов. Потом она брызнула и залила все расширявшееся пространство. А после по всему небу разбросались сначала такие же, как в первый раз, зеленовато-серые блики, которые, как и первый, росли, меняли цвет, зарождали в себе самих новые выворачивающиеся существа, из них брызгала кровь. Она разлилась по всему куполу. Он зашевелился выворачивающимися точками. Точно зажили мириады существ, испускавшие из себя кровь, которая с купола полилась на стены партера театра, и точно

тропический дождь падал сверху потоками оживших искрящихся существ. И весь купол наверху тоже заискрился. Искры множились в несметном количестве и ослепляли глаза, сверкая, перебегая по всему пространству купола, стен и самой сцены. Жутко было сидеть и следить за зарождением чего-то большого и страшного.

Движение и мерцание становились медленнее, и, наконец, все мелкие искрящиеся жизнью точки остановились наверху, спереди и по бокам.

Лопающиеся и стонущие звуки точно возвещали рождения мириад существ, которые вылуплялись из светящихся бликов. Они темнели, принимали мутные, грязноватые тона и уродливые страшные очертания. Точно сотни лап вырастали у каждого из появившихся существ с одним огромным глазом, ужасной пастью и колючими искрящимися хвостами. Музыка превратилась в звуковой хаос, и все сверху и с боков завертелось, закружилось в бешеном стремлении. Ужасные существа, точно пожирая друг друга, вырастали, давили нас своей тяжестью, карабкались друг на друга, падали, бросались вправо, влево, вверх. Изнизу росли темно-красные с черными пятнами длинные извивающиеся хоботы и большие жирные хвосты, ярко-желтые с черными полосами, точно у зебр. Такие же хоботы и хвосты огромных размеров появились изнизу, из дыры подземелья, вокруг всего партера. Сидевшие близко пугались и вскрикивали, а музыка застонала, точно стая слонов и львов в диких лесах. Там же, в отверстии подземелья, появились огромные черные лоснящиеся спины каких-то допотопных зверей. В двух-трех местах на минутку выглянула и тотчас же спряталась огромная голова с клыками и огромным рогом. Это было страшно.

Потом вместе с звенящим звуком твердь купола точно треснула. Появилась длинная светлая, глубокая, как лазурь, щель. Она все росла и ширилась, лаская взор своим необыкновенно прозрачным и глубоким тоном. Казалось, что зарождался свод небесный. Он согнал с неба всех летающих по нем гадов вниз, туда, где сцена и боковые стены театра ¹¹.

III ¹²

Стенная живопись из футуристических знаков и кубов. Такой же занавес-ребус. Трудно разгадать его значение. Когда он раздвинулся, зритель увидел красивую, но тоже непонятную комбинацию из всевозможных красочных полотен, отдельных предметов -- лестниц, переходов, площадок, полуарок, колонн, гимнастических предметов: турник, трамплин, мачты для лазанья, подъемная машина (лифт), поднимающаяся и опускающаяся, качели, лаун-теннис, велосипед. Хороший художник разместил все эти предметы причудливо, с большим вкусом и эффектно осветил. Декорации были встречены аплодисментами. Они относились не к одной первой картине, а ко всей пьесе "Свадьба Фигаро", которую давали в этот вечер.

Началось с балета или мимодрамы под музыку. Фигаро мерил комнату огромного размера метром, причем очень ловко, как истый гимнаст, перебрасывался вместе с палкой. Сюзанна в это время примеряла огромное количество чепцов. Она под ритм и с большой ловкостью сбрасывала их с головы и набрасывала на голову новые и новые головные уборы. Это был танцевально-акробатический дуэт под музыку.

Тем не менее в каких-то отдельных местах, вероятно, отведенных для сего музыкантом, вставлялись реплики и монологи из самой пьесы Бомарше. Но они произносились так странно, что разобрать и понять смысл было нельзя. Говорятся не целые слова и не фразы, а отдельные слоги. Причем они подбрасываются то вверх, то падают вниз или неожиданно растягиваются. Нередко на полуслове фраза

обрывается и не договоривший ее начинает свой танец вымерения комнаты или одевания чепцов. Пиано так же неожиданно чередуется с форте, а *andante* с *allegro*. Нередко начало слова или фразы произносится медленно, а конец -- быстро. При радости и оживлении слоги сыплются, как бисер. При более серьезных или грустных настроениях ритм произношения замедляется.

Сцена Фигаро, во время которой он задумывает свой план мести, превращена в яростное метание. При этом представляется удобный случай показать всю ловкость актера. Во время изображения своего возмущения Фигаро одним скачком впрыгивал на высокую лестницу или спрыгивал с нее; он отталкивался от трамплина и летел к верхушке столба-мачты; там, наверху своей ярости, он потрясал руками. А при сомнениях -- сначала нерешительно, а потом быстро сползал вниз по столбу.

Еще неожиданнее было исполнение сцены с Керубино. Я не берусь описать всех акробатических ловких трюков, которыми была наполнена сцена беготни влюбленного юноши и плутовки Сюзанны, во время которой он пытается украсть у нее поцелуй. Тут дело доходило до сальто-мортале при получении пощечин, до акробатических фокусов на турнике, производимых с необыкновенным темпераментом, якобы от отчаяния, что Керубино не может поймать Сюзанны. Когда же ему это удалось, то радость его выразилась в целом танце с вихрем всевозможных жестов и па. И здесь режиссер не стеснялся обрывать монолог, чтоб вставлять музыку с дивертисментами танца и акробатики.

Знаменитый монолог Керубино также превращен в целый дивертисмент. Рассказ о том, как он страстно любит женщин и не пропускает ни одну из них, тут же иллюстрировался действием. То там, то здесь из разных окон, занавесок, из подпола появлялись женские головки, в объятия которых Керубино летел одним прыжком с помощью трамплина, турника и необычайно легкого скачка. Что касается Марселины, о встрече с которой говорится в монологе, то она вылетела из-за кулисы на трапедии прямо на Керубино, обхватила его руками и под гром аплодисментов долго целовала испуганного юношу.

Не удивительно, что слова являлись не очень нужными при такой акробатически-танцевальной сцене. Нельзя требовать, чтобы они произносились с достаточной ясностью при том физическом усилии, напряжении и одышке, которые при этом, естественно, появлялись. Но, по-видимому, ни актеров, ни режиссеров это явление не смущало.

На протяжении всей пьесы, там, где вся молодежь вступалась за Фигаро и Сюзанну и так или иначе помогала им одурачивать графа и его приверженцев, народные сцены принимали характер бурного оживления и веселья. От избытка молодости и темперамента действующие лица бегали в разных направлениях и в самых причудливых ритмах по многочисленным лестницам, переходам, площадкам. Они бросались вниз, прыгали наверх, падали, вскакивали, кувыркались, кружились на турнике, качались на качелях, танцевали, создавая всеми этими движениями и действиями крайнее оживление на сцене и часто вызывая взрывы аплодисментов у присутствующих.

Нельзя отказать этим сценам и отдельным моментам в красоте и занимательности. Нельзя также не признать превосходную выправку артистов, которые умеют все делать: и танцевать, и кувыркаться, и прыгать, и делать гимнастику. Конечно, танцор в кордебалете или гимнаст в цирке делает это значительно лучше, но зато актеры этого театра могут и говорить и декламировать, так как у них хорошо поставленные голоса. Этого не смогут сделать ни танцор кордебалета, ни гимнаст цирка. И в данном случае, конечно, любой актер театра обычного типа умеет лучше действовать и говорить. Но зато он не сможет так кувыркаться и танцевать, что играет, по-видимому, важную роль в этом театре.

Справедливость требует признать, что фантазия режиссера на внешние трюки и постановочные номера безгранична. Он в этом смысле необыкновенно изобретателен. Тем не менее даже его фантазии не хватает на то, чтоб заполнить весь спектакль почти исключительно одними режиссерскими и актерскими выдумками, не пользуясь тем, что дано поэтом. Произведение поэта, по-видимому, служит лишь предлогом для актерского показывания внешней техники и данных. Несмотря на темперамент актеров, с которым они проделывали свои номера, все же ни им, ни режиссеру не удалось своим весельем избежать скуки. Глаз скоро присмотрелся к ярким краскам и к забавным показным трюкам. Ничто более не удивляло, зритель утомлялся от чрезмерного оживления на сцене, переставал смотреть и скучал, так как ничто не вело его за собой. Пьеса и спектакль не вырастали, не расширялись, не углублялись, а застывали на одном месте ¹³.

[О КИНО]

Близко то время, когда изобретут трехмерный, красочный, поющий и говорящий кино. Некоторые думают, что он окончательно победит театр. Нет. Я с этим не согласен. Никогда машина не сравняется с живым существом. И хороший театр будет всегда существовать и стоять во главе нашего актерского искусства. Заметьте, что я сказал хороший театр, потому что плохому не удастся тягаться с хорошим кино. Приятнее смотреть и слушать на экране за двугривенный Шалапина, чем смотреть в театре за два рубля среднюю или плохую труппу актеров.

Если театру без кино хорошо жилось, то кино без театра будет совсем плохо. Заметили ли вы, что экран отнял у театра всех его актеров, но не дал ему ни одного. Назовите мне одного хорошего актера, который явился к нам из кино. Я назову вам тысячи, которые ради наживы бросили свое настоящее, то есть сценическое, искусство ради кино.

Скажут, что само кино помимо театра создало своих артистов и свою школу. Так было, пока существовал Великий немой. Будет ли так, когда немой заговорит? Ведь вместе со [звуком] на экран придут мысли, слова, значительно более тонкая психология и действие. Словом, придет новое искусство, которое потребует и нового актера. Выработается ли такой актер в мастерских кино, среди трещащих машин, наводящихся рефлекторов и других тяжелых условностей, вызываемых требованиями фотографической наводки и другими фабричными трудностями, которые придется побороть и оправдывать актеру своей творческой верой и трудной психотехникой.

Я утверждаю, что актер говорящего кино должен быть несравненно искуснее и технически совершеннее, чем актер сцены, если предъявлять к нему требования подлинного искусства, а не просто ремесла. Кто даст ему такого актера? Его школа, его мастерская? Сомневаюсь. Такие актеры требуют сценического воспитания, подлинной актерской [школы]. Их можно выработать в репертуаре мировых гениев -- Шекспира, Грибоедова, Гоголя, Чехова, а не в сомнительных киносценариях.

Нередко актерам приходится снимать сначала последние картины, а потом первые, то есть сначала умирать, а потом рождаться. Причем все это наживать экспромтами, репетируя сначала смерть, а потом рождение.

МОЕ МНЕНИЕ

ПО ПОВОДУ ПЕРЕХОДА ОПЕРНОГО ТЕАТРА МОЕГО

ИМЕНИ В ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЙ ТЕАТР

1. Одна из главных задач нашего Оперного театра -- воспитать актера. При этом нужно соблюдать необходимую педагогическую постепенность. Это играет исключительно большую роль при выработке творческого внимания, сосредоточенности, объекта, лучеиспускания, общения, приспособления и проч. Насилие в этой области опасно и вредно. Все эти данные для творческого процесса, как и сама внутренняя техника, должны быть гораздо более развиты и устойчивы для большого помещения, чем для малого. В самом деле, лучеиспускать в маленькой комнате Студии несравненно легче, чем в большом зале Экспериментального театра. Яркость приспособления при общении на большое пространство должна быть куда сильнее, чем на маленькое.

Молодой актер с недостаточно развитыми сценическими возможностями пугается большого пространства, чувствуя себя принужденным давать больше, чем у него есть, и это толкает его на наигрыш, на преувеличение, короче говоря, на актерскую игру и штамп, с которыми мы в первую очередь должны бороться.

Конечно, в Студии есть актеры (старые студийцы), подготовленные для большого помещения, но их меньшинство, большинство же делает свои первые шаги на сцене, и большой театр будет способствовать их вывиху, а не правильному развитию по "системе". Это может отразиться на общей художественной физиономии театра.

Словом, я считаю, что мы еще не доросли до большого помещения.

2. Экспериментальный театр потребует большого оркестра, большого хора, большого штата прислуги и проч. Все эти лица должны быть направлены и воспитаны в духе главных принципов дела. Этого нельзя добиться в несколько месяцев, на это потребуются долгое время. Если же сразу пустить большую неподготовленную группу новых людей, она разожжет, раздавит то меньшинство, то сравнительно небольшое ядро, которое составляет изюминку дела.

Но может быть иначе. Нам могут оставить в наследство освобождающихся после ликвидации Экспериментального театра Большим театром артистов хора, или оркестрантов, или рабочих сцены; или (как сказано в протоколе) Большому театру предписывается посылать нам на помощь свободных хористов и музыкантов оркестра. Все эти лица, воспитанные на совершенно других основах, чем работники нашего театра, принесут к нам то, что мы считаем вредным для своего искусства. Мы не сможем понять друг друга, и все силы художественных руководителей и администрации будут взяты на борьбу с чуждым нам элементом, а не на развитие искусства и принципов, ради которых создано дело.

3. Я считаю чрезвычайно важным условием нашей теперешней работы в Дмитровском театре то, что благодаря удачному размещению комнат в закулисном помещении солисты, хор, оркестр, монтировочный персонал и рабочие -- все сходятся в одну массу в актерском фойе. При постоянном общении работников всех отраслей искусства художественные основы дела заражают весь коллектив работников, что помогает создать единство творческих целей. При постройке Художественного театра и при распределении комнат за кулисами на это условие было обращено особое внимание. Строители Экспериментального театра не думали об этом. Неумелое распределение комнат и уборных за кулисами, полное отсутствие закулисного фойе делают то, что хор совершенно отделен от солистов и оркестра, оркестранты -- от хора и солистов, дирижеры и режиссеры -- от всех. В результате получается, что солист даже шапочко не знаком с сидящим внизу оркестрантом или хористом, который одевается где-то наверху в неудобной уборной, куда ни разу не заглянул ни один из солистов.

Для того чтобы режиссер и ведущие дело лица могли влиять и воспитывать художественных работников театра, нужно иметь возможность встречаться друг с другом, чтобы говорить, обмениваться мыслями, общаться. Нужен какой-то минимальный уют для этого. На тычке, в театральном коридоре или проходе, сидя на подоконнике, не разговоришься. Экспериментальный театр -- сплошной неуютный коридор с подоконниками. Люди разбредаются в огромном пространстве и не находят друг друга. При таких условиях художественное общение руководящего персонала с массой, которое требует сосредоточенности мысли, чувства и воли, невозможно. Невозможно также на таком большом, разбросанном, плохо скомбинированном пространстве уследить за общей этикой и дисциплиной, которые играют в нашем деле исключительно важную роль.

4. В чем творческая сила режиссера? В том, что он умеет возбудить волю артистов, умеет заинтересовать их и зажечь их воображение. Произвести такое воздействие на семьдесят человек куда легче, чем на двести. Чтобы взять в руки целую многочисленную толпу, творящую спектакль, необходимы большая воля, энергия и усилие режиссера. На кого будет тратиться в Экспериментальном театре большая часть этих режиссерских сил? На многочисленный хор, сотрудников. Но ведь многие хористы и сотрудники -- сегодня здесь, а завтра ушли в другое ремесло. Стоит ли режиссеру отдавать им большую часть своих сил только потому, что, эта группа многочисленна? Ведь каждый час, отданный сотруднику, отнимается у актера, который является первым лицом в театре.

Таким образом, чем больше театр, тем больше в нем хор, и сотрудников, и проч.; тем больше они требуют творческих сил от режиссера и тем меньше этих сил остается для главного деятеля -- актера. Будь я моложе и здоровее, меня бы хватило на такую работу в большом помещении, но теперь боюсь, что меня на это не хватит.

В Дмитровском театре, на его сцене с блюдечко, мучительно работать и постоянно обрезать свою фантазию, чтобы она уместилась в нашей тесной сценической коробке. Но я охотно иду на эти режиссерские муки ввиду того, что небольшая сцена дает возможность заниматься почти исключительно с артистами, а не с хористами и статистами, случайными и проходящими гостями на сцене.

5. Большое помещение, большой круг зрителей, обслуживаемый театром, потребует большого репертуара. Его у нас пока нет, и его придется делать наспех, иначе грозит дефицит. Спешная постановка создает для артистов наскоро сделанные роли. В таких ролях много наигрыша и сценической лжи. Чем чаще актер играет плохо направленные роли, тем он больше вывихивается и привыкает к фальши. Напротив, в хорошо сработанной роли артист и его техника растут с каждым спектаклем. Поэтому весьма важно, чтобы в с е б е з
и с к л ю ч е н и я п ь е с ы р е п е р т у а р а б ы л и д о
к о н ц а с р а б о т а н ы и п о с т а в л е н ы н е
х а л т у р н о , а х о р о ш о и н а д о л г и й с р о к .
Б л а г о д а р я э т о м у а к т е р б у д е т
п о с т о я н н о р а с т и , а с н и м б у д е т
п р о ц в е т а т ь и т е а т р . Я утверждаю, что наспех сделанная недоконченная постановка убыточна, если вести расчет на большое количество лет. Такая постановка может делать сборы половину [сезона] или целый сезон, но она не может удержаться на репертуаре театра навсегда. Сколько времени стоит на репертуаре Художественного театра "Царь Федор", Чехов, Островский и проч.? Сколько времени продержится на репертуаре в театре моего имени "Онегин", "Царская невеста" и проч.? Все это постановки на долгие годы. Почему это так? Потому что в этих спектаклях б л а г о д а р я т щ а т е л ь н о й
р а б о т е у д а л о с ь в ы я в и т ь , в ы н е с т и и з
г л у б и н ы п р о и з в е д е н и я , п о к а з а т ь ,

о б ъ я с н и т ь, з а с т а в и т ь з а в о л н о в а т ь с я,
п о л ю б и т ь и п о н я т ь т о з е р н о, и з
к о т о р о г о с о з д а л о с ь п р о и з в е д е н и е, т о т
н е р в п ь е с ы, к о т о р ы й д е л а е т е е в е ч н о й и
н е у м и р а ю щ е й.

Я утверждаю, что десяток таких постановок сделают театр навсегда крепким и жизнеспособным, полезным, воспитывающим и нужным. Такой театр будет давать несравненно большие сборы, чем другой театр с сорока пьесами в репертуаре и с пятью и более новыми, наскоро сделанными или незаконченными постановками. Нужно ли это доказывать после тридцатилетней деятельности Художественного театра?

Х а л т у р а н и к о г д а н е с р а в н и т с я с
п о д л и н н ы м и с к у с с т в о м.

6. В развитии всякого дела, а тем более такого тонкого, как художественное, чрезвычайно важна постепенность. Неоправданные скачки всегда отражаются губительно на таком деле. До сих пор рост Студии шел правильно. Сначала мы играли для себя в зале Студии в Леонтьевском переулке. После этого в той же зале мы играли для приходивших немногочисленных зрителей. Потом мы выезжали в небольшие помещения. Потом, наконец, мы получили довольно большой Дмитровский театр. У нас не было репертуара, и мы играли только три дня, но и на это малое количество у нас не всегда хватало зрителей. Теперь репертуар театра увеличился вместе с количеством зрителей. Театр делает хорошие сборы. Естественным и логичным переходом являются ежедневные спектакли в том же помещении, то есть вместо трех спектаклей -- семь спектаклей в неделю. Вероятно, первое время у нас будет нехватка в зрителях, но мы сделаем все, чтобы популярность театра росла, а с ней вместе разрастался и круг зрителей. Придет время, когда мы сами будем просить о более обширном помещении, то есть о некоторой перестройке существующего театра. Тогда у нас хватит и зрителей. К тому времени постепенно увеличится ядро студийцев и разрастутся их кадры, отчего коллектив естественным путем расширится до размеров большого хора и оркестра.

Теперь же, при неожиданном скачке от трех спектаклей в сравнительно малом помещении Дмитровского театра к семи спектаклям в чрезмерно большом помещении Экспериментального театра, надо ждать, что нехватка зрителей будет очень значительна.

Я немолод. Е с л и н а ш т е а т р п р и м о е й ж и з н и
с п о м о щ ь ю п о д р а с т а ю щ и х п о м о щ н и к о в
в ы р а б о т а е т р е п е р т у а р и з х о р о ш и х
о п е р н ы х п р о и з в е д е н и й, х о р о ш о
р а з р а б о т а н н ы х и с ы г р а н н ы х, м о г у щ и х
п р о д е р ж а т ь с я н е о д и н, а м н о г и е д е с я т к и
л е т, т о т а к о й т е а т р н е п о г и б н е т, п о т о м у
ч т о у н е г о б у д е т б а з а, н а к о т о р о й о н
м о ж е т с т о я т ь п р о ч н о и д о л г о. П р и э т и х
у с л о в и я х о н и б у д е т и м е т ь в р е м я
п о д г о т о в и т ь с е б е н о в ы х р у к о в о д и т е л е й.

В Экспериментальном театре при существующих условиях этого делать не удастся, потому что, как сказано выше, придется увеличивать репертуар в спешном порядке.

7. Нужны ли нам старые декорации, которые перейдут к нам вместе с театром? Ведь они будут пригодны нам только как старый холст и материал для поделки. Можем ли мы их использовать как художественную ценность? Не получится ли от

этого мешанины, то есть смешения письма и стилей разных художников? Между тем это большое имущество придется хранить, что стоит не дешево и требует много хлопот; имущество будет портиться и гнить, а мы должны будем отвечать за него.

Я ничего не говорю об идеологии театра и об его общественной роли, потому что этот вопрос имеет мало связи с самим помещением. Единственно, что сближает эти два вопроса, это то, что большое помещение может обслуживать большее количество зрителей, и это, конечно, важно в общественном смысле. Но мне представляется еще несравненно важнее, чтобы большой зритель и рабочая масса получили бы художественно ценный спектакль, потому что только такое сценическое произведение выполняет свою настоящую культурную миссию. Поэтому качественной стороной спектакля рисковать не следует, а надо ее больше всего беречь и усовершенствовать ради той же общественной цели.

Тот факт, что Главискусство предложило нам большое помещение Экспериментального театра, доказывает внимание, доверие и доброжелательное отношение к нам. Это должно нас ободрить, для того чтобы удвоить энергию и со временем дослужиться до большого помещения.

Хочется высказать благодарность Главискусству и тем лицам, которые в заботе о нас постановили передачу Экспериментального театра Оперному театру моего имени.

Позволю себе в заключение коснуться опасений чисто личного характера. Ввиду моих лет и болезни, которые больше всего боятся простуды, ввиду того, что Экспериментальный театр известен своим неудовлетворительным отоплением,-- я боюсь его. Кроме того, ведение такого большого дела потребует от меня удвоенной работы, между тем как я должен быть более экономным в расходовании своих сил. Эти обстоятельства личного характера мне приходится также принимать в расчет при разрешении вопроса о перемене помещения.

К. Станиславский

НЕСКОЛЬКО МЫСЛЕЙ

ПО ПОВОДУ РЕЖИССЕРСКОГО ФАКУЛЬТЕТА

Я полагаю, что режиссерский факультет театрального университета нельзя строить по типу обычного факультета высшего учебного заведения. Слишком много в нашей работе отдано практическому делу, навыку, привычке.

Одновременно с этим многое в работе режиссера относится к области науки и знания.

Вот почему подготовка режиссера должна быть разделена на два отдела:

1) теоретический, который может проводиться на факультете, в аудиториях, в библиотеках;

2) практический, который должен преподаваться в факультетной студии с временными командировками студентов в разные театры.

Срок, необходимый для прохождения всех курсов факультета, я считаю не менее трехгодичного. Но так как занятия будут происходить с перерывами (что выяснится дальше), то этот срок продлится на то время, которое займут перерывы.

Факультет не может быть многолюдным по количеству обучающихся там студентов. На это много причин:

- 1) высокие требования, которые предъявляются к студентам и будущим учителям;
- 2) трудность, сложность, тонкость предмета, требующие интимных занятий и не допускающие массового производства режиссеров;
- 3) отсутствие необходимого количества преподавателей;
- 4) новизна дела и недостаточная подготовленность к нему.

Пока все то, что я предлагаю, не отвечает большим задачам эпохи. Что значит один, другой десяток хорошо подготовленных в течение нескольких лет людей при наличии той огромной потребности, которая предъявляется в данное время к театральному делу!

Однако можно ли жертвовать качеством будущих режиссеров и преподавателей ради их количества? Можно ли поспешностью обучения скороспелых режиссеров сознательно приносить, массам не пользу, а вред?

Как же выйти из положения?

Вот что я бы предложил для разрешения этого затруднения.

Лишь только студенты будут подготовлены к режиссерскому делу настолько, что им можно будет поручить постановку одной или нескольких пьес, они приступают к этой работе, конечно, при деятельном участии и под непосредственным присмотром своих опытных преподавателей-режиссеров.

Этим путем у всех студентов первого курса создается небольшой репертуар пьес, которые они "умеют ставить".

Изучить все искусство и овладеть им -- трудно и долго, но научиться практически ставить данную пьесу по указаниям опытных специалистов, для того чтоб после повторять ту же работу самостоятельно, значительно легче, скорее и возможнее. Таких режиссеров, специализировавшихся в области нескольких хорошо изученных ими пьес, я бы не назвал скороспелыми недоучками, вредными для искусства. В их тесно ограниченной области нескольких пьес они могут быть до известной степени и компетентными и авторитетными.

После этого из студентов первого набора образуется бригада, каждый член которой получит командировку в разные города, на заводы, в колхозы, клубы. Там они ставят изученные постановки с местными труппами клубных любителей или профессионалов. При этих работах вокруг них, в свою очередь, образуется новая группа местных режиссеров, которым передается весь материал и создавшиеся традиции постановки данных спектаклей.

Попутно во время репетиций новая группа режиссеров, учеников студентов первой бригады, получит большое количество нужных им теоретических и практических сведений по искусству и по его технике. Эти знания постепенно будут расширяться при новых постановках, которые предполагается производить со студентами второй командируемой из университета бригады.

Эта новая группа должна быть подготовлена в период отсутствия первой бригады. Новые студенты второго набора, взятые на место уехавших, должны во время их командировки познакомиться с главными основами искусства и с помощью преподавателей сделать новую постановку одной или нескольких пьес, которые им предстоит повторить по примеру первой группы в провинции, в заводских, колхозных и других клубах.

При отсылке образовавшейся второй бригады первая возвращается в свой университет на место второй группы и продолжает дальнейшую работу по изучению искусства и по постановке новых пьес.

После командировки, применив свои знания на деле, они, естественно, стали опытнее. Если же они уклонились от верного пути, то преподаватель направит их.

Такой обмен продолжается до тех пор, пока студенты не окончат своего университетского курса, после чего будет набрана третья и четвертая группы и бригады студентов и т. д.

Для проведения намеченного плана при факультете режиссеров должна быть образована небольшая группа актеров, пополняемая как учениками другого факультета -- актерского, так и самими студентами-режиссерами, которым также необходима актерская практика.

Эта небольшая показательная группа имеет свою студию, в которой и создаются спектакли, разносимые потом студентами во все концы СССР.

Небольшая труппа факультета дает свои спектакли в самой студии и выезжает в поездки по окрестностям Москвы. Оборудование самой студии и ее передвижных декораций должно служить образцом для провинциальных клубов и колхозов.

Этот вопрос требует особого изучения и разрешения.

В факультетской студии студенты-режиссеры делают все сами под руководством опытных специалистов: и электрическое оборудование, и декорации, и костюмы, и сценические эффекты, и шумы, и проч. На собственном опыте они знакомятся практически с техникой театра.

Студенты, познакомившиеся с постановочной стороной театрального дела, могут быть командированы на практические работы в другие театры, известные хорошим оборудованием. Там они работают в качестве стажеров и проходят все стадии по сцене, по монтажке, по репертуарной конторе, по работам помощника режиссера, по администрации сцены и кулис и проч.

Ни короткий срок, данный для подачи этой записки, ни теперешнее состояние моего здоровья не позволяют мне продумать и изложить подробный систематический план теоретической и практической программы факультета. Это большая и долгая работа. Пока по поводу нее я могу высказать лишь несколько мыслей, а именно: прежде чем составлять программу, необходимо определить, какой метод нужно положить в основу преподавания.

Я считаю, что он должен на первых порах лишь научить ученика познавать на собственном опыте и ощущениях самые элементарные законы органического творчества человеческой природы. Эти законы обязательны для всех без исключения. Они говорят не о том, ч_т_о творить, а к_а_к (то есть в какой форме). Они говорят лишь о самой природе процесса человеческого творчества, насиловать которую нельзя безнаказанно.

Это особенно важно при охране самобытного творчества, с которым придется иметь дело студентам в колхозах и клубных театрах.

Без указанных элементарных знаний можно незаметно отойти от области искусства и попасть в ремесло, в театральный трюк и ошибочно принять их за подлинное творчество.

По той же причине неведения законов органического творчества и элементарнейших приемов психотехники нередко отдельные вспомогательные части актерской техники и ремесла ставятся в основу самого искусства.

Чтоб избежать этого, необходимо дать время студенту укрепиться и познать законы подлинного органического творчества природы.

Но это нелегко и долго, так как на нашем языке познать означает п_о_ч_у_в_с_т_в_о_в_а_т_ь, а п_о_ч_у_в_с_т_в_о_в_а_т_ь равносильно слову у_м_е_т_ь.

Пока начинающий не укрепит в основном, нельзя ему давать ни того, ни другого уклона. Пусть студент выберет его сам по природной потребности, после того как научится отличать подлинное искусство от ремесла, разукрашенного погремушками громких фраз.

Короче говоря, начинающему нужна прежде всего твердая почва, на которой он мог бы крепко обосноваться.

Преждевременное разбрасывание при изучении разных противоположных друг другу методов расшатывает почву, на которой делает первые робкие шаги начинающий, вывихивает его неокрепшее творческое чувство и психотехнику.

Другая мысль, которая мне приходит по поводу программы, заключается в следующей простой истине: для того чтоб учить других, надо самому знать то, чему учишь. Исходя из этого, естественно, следует, что каждый режиссер должен быть хотя бы до известного предела актером. Качество игры будет зависеть от степени его дарования.

Важно, чтоб он познал (то есть почувствовал) актерскую психотехнику, приемы, подходы к роли, к творчеству, все сложные переживания, связанные с нашим делом и с публичным выступлением. Без этого режиссер не поймет актеров и не найдет общего языка с ними.

Пусть же студенты режиссерского факультета сами, на собственных ощущениях познают то, с чем им все время придется иметь дело при работе с артистами ¹.

ИЗ ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫХ МАТЕРИАЛОВ

ДЛЯ ОБРАЩЕНИЯ В ПРАВИТЕЛЬСТВО

1. РАСШИРЕННЫЙ ВАРИАНТ

I

Тяжелая болезнь и длительное пребывание за границей оторвали меня от привычной для меня каждодневной работы в театре¹. Тем более было у меня досуга для раздумий о моем театре, для воспоминаний о его прошлом, для тревог за его будущее. Главным материалом моих размышлений было: непосредственно перед моей болезнью отпразднованный тридцатилетний юбилей театра и обнаруженное в связи с этим отношение к нам Правительства, советской общественности и товарищей по профессии; беседы с авторитетными людьми о состоянии театрального искусства на Западе, мое прямое наблюдение над упадком буржуазного театра и как упования лучших представителей европейского искусства на новое искусство СССР, так и мое убеждение в том, что эти упования не будут обмануты; наконец, постоянно доставлявшие мне сведения из Москвы о делах моего театра и о тех задачах, которые перед ним ставит современность и руководящие театром органы Правительства.

II

Вывод, к которому я пришел, говоря коротко, состоит в том, что Художественный театр п о л е з е н в нашей обстановке социалистического строительства и н е о б х о д и м как ступень к будущему социалистическому искусству. Но

раз что он полезен и необходим как средство для указанных целей, м_о_ж_е_т он осуществить свои задачи лишь при условии с_о_б_л_ю_д_е_н_и_я своей с_у_щ_е_с_т_в_е_н_н_о_й, признанной, исторически оправданной основы. Говоря о существенной основе, я подчеркиваю, что хочу и умею отличать то случайное и проходящее, что приносилось в нашу работу условиями дореволюционного времени, и то подлинно художественное, что естественно переходит к новой жизни и находит себе новые художественные формы вместе с новым содержанием, в новых условиях и отношениях общественного бытия.

Говоря о соблюдении основ нашего театрального творчества, я имею в виду не консервирование достигнутых результатов техники и мастерства, а, напротив, развитие и применение достигнутых результатов, опять-таки в соответствии с названными условиями и отношениями.

Однако, если я ошибаюсь,-- не в определении существа театрального искусства, как его понимал Художественный театр, а в определении и оценке задач современности, -- и если Художественный театр в наше время бесполезен и не нужен, то есть это значит, что если само существо его будет признано современностью ложным, я не остановлюсь перед выводом, что он существовать не может и должен быть в интересах современности немедленно закрыт, и пусть тогда революционная и советская история разрешит на последней странице летописи Художественного театра собственною рукою написать слово: "К_о_н_е_ц".

III

Итак, в чем состоят упомянутые мною условия? Никого не удивит, что в моих мыслях Художественный театр неотделим от "системы К. С. Станиславского" ². Эта "система" не эстетический трактат, а техника театрального искусства, но такого, которое требует для своего воплощения в жизнь:

А) крупных и длительных организационных форм для себя;

Б) высшего качества драматургического материала для включения театра в общую культуру времени;

В) плановой программы осуществления воспитательных -- в широком смысле: от чисто художественного воздействия до политической пропаганды -- возможностей театра для подъема культурного сознания широких масс.

Чем серьезнее наше отношение к этим трем сторонам нашего искусства, тем серьезнее и строже его собственные требования. Техника "системы" всегда требовала и требует максимального напряжения в осуществлении этих задач, потому что сама стремится поднять их на максимальную высоту.

А) Крупные организационные формы театрального искусства требуют прежде всего способного осуществить их, соответственно подготовленного и воспитанного с_о_с_т_а_в_а. Этот состав я мыслю не как механическое соединение легко заменяемых частей, а как организационную систему, каждый член которой твердо знает свое место, сферу действия и лежащую на нем ответственность. В самой деятельности Художественного театра должно выполняться то, что в "системе" является основным принципом театрального представления: позволю себе сказать собственным термином -- с_к_в_о_з_н_о_е_д_е_й_с_т_в_и_е. Начиная с момента ознакомления с содержанием пьесы, замыслом автора, исторической и социальной природой изображаемых характеров и быта, через систематическую дисциплину осуществления заданной роли, вплоть до приспособления своей материальной и духовной жизненной обстановки к целям службы театральному искусству -- одна сквозная нить.

Наш состав уже давно двоится: "старики театра" и "молодежь театра". Нет между ними безусловной грани ни по возрасту, ни по таланту, ни по значению для сцены; это лишь относительное разделение, главным образом по количеству опыта, стажа, может быть, еще усвоения "системы". Впрочем, я не мог бы с буквальной точностью утверждать, что "старики" "воспитаны" по "системе", -- они вместе со мною создавали ее: они -- ее воплощение, она -- только отвлеченность от них ³.

Вопрос о "стариках" мне казался ясным. Я был уверен, что по возвращении в Москву найду прежних товарищей и помощников, на которых могу полностью опереться в решении новых задач театра. Если что-нибудь меня беспокоило, то только состояние их здоровья. Но я помнил о внимательном отношении к ним Советского Правительства, о тех почетных и материальных преимуществах, которыми они были обеспечены, в особенности в связи с юбилеем театра.

Гораздо больше размышлений вызывала у меня "молодежь", смена. Знаю, сколько среди нашей молодежи прекрасных талантов, готовых работать и учиться. Но, во-первых, в надлежащих ли они материальных и культурных условиях, чтобы темпы их работы были не только не ниже тех, которые в свое время были взяты молодежью, именуемой теперь "стариками", а значительно превысили бы их в согласии с ростом культурных потребностей нашей страны и темпами нового строительства? Во-вторых, о смене мы думали давно, да и сама она шла к нам; кадры, прошедшие школу Художественного театра, кадры, воспитанные по "системе", сами собою образовывались, росли и пополнялись. Художественный театр выделял филиалы, студии, которые превращались в самостоятельные театры; "система" усваивалась, углублялась, может быть, иными и преодолевалась, начинались поиски новых путей, но это было то же развитие, ибо преодоление требует прежде всего усвоения, а не есть акт отвлеченной критики, наспех сочиняемой где-нибудь за письменным столом в собственном кабинете или в кабинете редактора газеты.

Это естественное когда-то развитие теперь, в нашей современности, было бы неестественным. Вопрос о театральных кадрах есть так же вопрос плана, как и другие стороны нашей общественной жизни.

Б) Здесь не место и, по-видимому, сейчас не время излагать эти планы, как они мне рисовались. Скажу только одно и тем самым перейду ко второму из вышеназванных условий. Воспитание молодежи и кадров по "системе", воспитание кадров в МХТ возможно лишь при самом серьезном, самом ответственном, самом обязывающем отношении к драматическому материалу, к нашему р_е_п_е_р_т_у_а_р_у. "Система" не нужна, исторический опыт Художественного театра не нужен, если мы вернемся к той стихии пьес-однодневок, которыми тридцать лет тому назад засорялись сцены русских театров.

В своем прошлом Художественный театр не избегнул ошибок, и на его сцену залетали "однодневки", не стоившие его талантов и гигантской работы, но это не снижало наших требований к собственному творчеству, и эти ошибки нас многому учили. Главный урок состоит в том, что Художественный театр с его "системой" может быть только театром пьес длительного значения. С каждым годом для нас становилась яснее необходимость сосредоточиться на репертуаре преимущественно классическом. И если говорю "преимущественно", а не "исключительно", то только потому, что верю и знаю: и современность может создавать пьесы длительного значения. И разве, в самом деле, вчерашняя современность, если она велика, не становится сегодня классической? Чехов не сходит с нашей сцены. "На дне" посещается сегодня не хуже, чем 29 лет тому назад. Но Горький еще с нами, а молодых драматургов ужели тем поощрять, что принимать на сцену все, что ими написано, лишь потому, что оно написано? И не правильнее бы отметить признание художественной и общественной ценности Художественного театра тем, что

допускать на его сцену рядом с классическим репертуаром исключительно репертуар, составленный из наиболее значительных пьес современности, постановка которых оправдывала бы то напряжение сил и технической подготовки, к какому мы привыкли и каким мы завоевали свое место в мировом театре ⁴.

В) Наконец, надо признать, что ни искусство, ни культура в целом не суть отвлеченные ценности, одно наличие которых должно удовлетворять общество. К культурным ценностям общество вправе предъявлять свои требования, а сама культура должна быть активной культурой. И прежде всего и активность должна быть направлена на культурное воспитание тех, кто жестокостью истории отодвигается от нее или был отодвинут и не может полностью воспринять ее во всей ее глубине. В этом смысле революция поставила перед нами требования, неисполнение которых было бы равносильно для нас самоуничтожению. Я знаю, что Художественный театр "иногда не забывал и не мог забыть своих в_о_с_п_и_т_а_т_е_л_ь_н_ы_х задач, и если он при своем возникновении, по условиям времени, пробовал прикрыть свои серьезные задачи бесцветным словом "общедоступный"⁵, то все же это, конечно, не скрывало, а выдавало его намерения.

Теперь мы говорим о другом, более значительном, можно сказать, великом и торжественном: о театральной культуре масс. Я подошел к вопросу, который больше других волновал меня и который требовал от меня самого серьезного размышления. Мне было ясно, что даже опыт моей 45-летней сценической деятельности не давал сразу ключа к решению этой трудной задачи, -- в таком масштабе она перед нами поставлена. Кадры, студии, школы -- этого так же мало, как мала наша сцена, чтобы пропустить даже в целое поколение всех, кто, питая нас своим трудом и творчеством, жаждет приобщиться к нашему труду и творчеству. Между тем я вижу, как малые театральные формы завладевают массовым зрителем, как он культурно растет изо дня в день и как он алчет культурной пищи соответственно своему росту, как обижается и даже страдает он, когда ему вместо этой пищи продают подчас ядовитый суррогат. И я считал бы, что возвращаясь в Москву с пустыми руками, если бы у меня не созрел план подготовки на сцене МХТ режиссеров и спектаклей, которые в ближайшее же время могли бы перенести творчество Художественного театра в самые широкие массы провинциального и клубного зрителя.

IV

Размышления на все эти темы привели меня к тому, что, вопреки советам врачей и отвергнув ряд предложений об основании школы в Европе и Америке, не говоря уж о многочисленных предложениях руководить театрами или подготовить для них отдельные спектакли, я решил отдать остатки сил своей стране и тем самым принять участие в ее новом строительстве.

То, что я застал здесь, то, что совершалось и совершается сейчас на моих глазах, таково, что вместо осуществления новых и широких планов, вместо положительной творческой работы, я вижу, надо думать только об одном: о спасении приближающегося к катастрофической гибели Художественного театра, об устранении ежедневно обнаруживающихся новых признаков близкой гибели дорогого не одному мне театра; вместо представления Правительству конкретных планов текущей работы я увидел настоятельную необходимость обратиться с этим предостерегающим письмом.

Я не говорю, что Художественный театр уже разрушен и нет средств его восстановить, но я говорю, что он накануне катастрофы. Я говорю, потому что

имею на это право, имею право даже кричать, когда гибнет мое дитя; но если бы даже у меня не было этого отцовского права, я говорил бы по обязанности художника и гражданина, и если бы кто-нибудь даже усомнился в моих правах и снял с меня мои обязанности, я все равно говорил бы, потому что Станиславский не может молчать, когда видит, что Московский Художественный театр разваливается. Не знаю, что видят мои товарищи по театру, что они переживают, что они могут сказать, я говорю от себя лично, но за то, что я говорю, отвечаю своим именем, ясно сознавая всю тяжесть этой ответственности, ибо это имя давно уже не только мое личное имя.

V

Будучи за границей, я не переставал работать над книгой, в которой должна быть изложена "система"⁶. Возвращаясь, я думал довершить "систему" на практике, проверить и исправить ее применительно к новым условиям жизни и, опираясь на новый опыт, закончить свое изложение. Однако неопубликованная еще "система" уже толкуется вкривь и вкось, она -- предмет дискуссий (переходящих иногда в то, что очень напоминает травлю) со стороны критиков, которые, по-видимому, не боятся только одного: неправильно понять, ложно истолковать и самим впасть в ошибку⁷. Когда книга выйдет, я буду рад всякой здоровой и серьезной критике, которая поможет исправить мои ошибки и промахи, но что же сейчас, кроме досады, раздражения, протеста против помех в деле, может вызвать жонглирование "системой" со стороны лиц, с нею не знакомых? Ознакомиться сейчас с нею можно только на деле. Затем-то я и приехал, чтобы показать это дело. Что же я застал в той среде, в которой я хотел продолжать и показать "систему" в деле?

Прежде всего с_о_с_т_а_в театра, организованный состав Художественного театра. Меня не беспокоили в моих мыслях, сказал я выше, "старики". Вот что я увидел и вижу: Александров умер, Лужский умер, Грибунин тяжело болен, Книппер проболела полсезона, Качалов болен, Москвин болен, Леонидов болен, Подгорный болен, Раевская больна... Продолжать ли? Я ведь говорю не о своих субъективных чувствах, я говорю об объективном факте кануна гибели театра... Скажут, это все -- "старики"! Я вынужден продолжать: Ершов болен, Бендина больна, Хмелев болен, Добронравов болен, Орлов болен и еще, и еще... И именно потому, что они не "старики", яснее виден источник их болезней: это заболевания на почве их профессиональной работы и злоупотреблений условиями, в которых она протекает. "Старики", когда были в возрасте этих "молодых", профессиональными болезнями не страдали.

Общее материальное положение актеров стало значительно хуже? Нет! Излишнее утомление в выполнении художественных задач Художественного театра? Нет! Ибо неужели выколачивание во что бы то ни стало "прибыли" путем доведения количества спектаклей до рекордной цифры 750⁸ есть прямая и всеопределяющая задача Художественного театра? Той "прибыли", которой теперь чиновники Наркомпроса не могут найти применения? И на мой совет: отдать их на поправку здоровья тем, которыми эта "прибыль" приобретена, не получил ли я постыдное для меня контрпредложение? Почему "старики", участвовавшие в прошлогодней летней поездке на юг, должны были этой же зимою оплатить эту поездку своим здоровьем? И неужели можно быть уверенным, что поездка этого лета в Ленинград, уже уложившая там Грибунина, не оплатится новыми смертями и болезнями? ⁹ Нет, "прибыль" не щадит ни "стариков", ни молодежи!

Зачем я смеюсь -- горько смеюсь -- над прибылью, это не единственный мотив нового управления Художественным театром. Какие же? Нужно разбить "академическую рутину", которая будто бы сказывается в систематической художественной работе на одном месте, нужно вести "выездную работу" и перебрасывать часть коллектива, а то и весь аппарат Художественного театра в другие города, нужно, наконец, вырывать несколько раз в сезон отдельные группы актерского и технического состава для обслуживания политических кампаний. Нужно или не нужно? Да, цели нужные, но средства губительные! Фатальным образом нарушено первое из указанных мною условий. Театр крупных художественных форм не должен вести систематической работы на одном месте, а должен перебрасываться из города в город, не только не успевая организовать своей работы, но окончательно расстраивая сделанное и расшатывая труппу и технический аппарат, расстраивая всякую дисциплину. А что остается от художественной ценности спектаклей, сработанных для стационарной сцены и расшатывающихся, дребезжащих как машина, изношенная ездой по дрянным мостовым, когда этим спектаклям приходится переезжать из района в район¹⁰, из города в город и приспосабливаться к отвратительно оборудованным сценам этих городов? От спектаклей остаются их измельченные схемы, а вся система театра, художественная и техническая, расшатывается до основания.

Если "старики" платятся за неумелое и неразумное руководство театром жизнью и здоровьем, то молодежь платится еще я своими талантами и художественным воспитанием. Пьесы-однодневки завладевают сценою Художественного театра. Стоит ли для них работать по "системе", тем более, что она "кроется" призванными или непризванными выразителями общественного мнения? Да и как возможна сама эта работа? При обязательной для нас непрерывке где взять время для нужного количества работы, подготовки, репетиций? При постоянных перебросках и разбросках актеров как заставить актера отвечать за свою роль? Дублерство необходимо, но не случайное, не с нахвата, -- у нас же оно превращается в подлинную обезличку.

И вот, может быть, только одна сила, способная заставить дисциплинированный и организованный коллектив Художественного театра вступить на путь "халтуры", -- это организовать халтуру... И эта сила пущена в ход теперешним руководством театра, сознательно или несознательно -- не знаю; вернее, конечно, без всякого сознания цели, роли и средств Художественного театра, как и без всякого сознания ответственности за разрушение этого театра.

Я ли должен напоминать, что эта организованная халтура уже нарушение профессиональных обязанностей, что она знаменует не только художественный, но и общественно-моральный развал? Но, может быть, именно я должен указать и еще раз подчеркнуть, что главным фактором общего развала, то есть не только актерского коллектива, но и в среде рабочего, административного и обслуживающего персонала, является то же неавторитетное в глазах всего театра административное и профессиональное руководство, не внушающее к себе доверия, потому что оно не понимает театрального дела, не знает места Художественного театра, но зато умеет пользоваться таким же незнанием и непониманием канцелярий Главискусства и Рабиса. Ибо только канцелярски санкционированное, но в основе своей неумелое руководство могло столь искусственно создать в нашем театре противопоставление одной его части другой, когда актер, рабочий искусства, производственник сцены, ставится на второе место и лишен столь необходимой для его работы дружеской атмосферы и поддержки. Актер Художественного театра начинает халтурить, потому что перестает чувствовать себя не только актером Художественного театра, но и вообще актером, ответственным работником сцены.

Я отнюдь не хочу сказать, что все гибельные недостатки управления и руководства театром проистекают из злой воли и вообще чисто субъективных особенностей этого руководства. Я знаю, что оно само поставлено в условия, которые толкают его на путь, ведущий театр к катастрофе. И в связи с изложенным выше не могу не обратить особого, главного, исключительного внимания на репертуарные требования. Художественно-политический совет Художественного театра, которого, казалось бы, прямой и первой задачей должно быть усвоение существа работы Художественного театра и ее условий, понимание и оценка места Художественного театра в нашем и мировом искусстве, без всякой критики идет навстречу критиканствующей печати и вынуждает театр, под предлогом необходимости отвечать на острые вопросы современности, за недостатком пьес, соединяющих политическую выдержанность с подлинной художественностью, и всемерно помогая Главреперткому систематически препятствовать постановке найденных театром пьес, -- вынуждает, говоря короче, театр ставить пьесы-однодневки с тем минимумом примитивной агитации, которая более уместна была бы и, может быть, даже лучше достигала бы цели в другой обстановке и в другой постановке¹¹. И вот здесь-то и лежит первоисточник организованной халтуры!

Нас заставляют давать зрителю халтуру и воображают, что таким образом можно воспитать нового зрителя. Нет, это неправда: зритель так же не может быть воспитан на халтуре, как не может быть на ней воспитан и ответственный перед этим зрителем актер¹².

Сколько бы я на эту тему ни рассуждал, сколько бы ни говорил, самое громкое, что я могу сказать, это просто констатировать факт: на сцену Московского Художественного театра введена халтура. Только тот может не признать в этом симптома надвигающейся катастрофы, кануна гибели Московского Художественного театра, кто усмотрит в этом факте самую катастрофу и неотвратимую гибель этого театра!

VI

Мне остается лишь указать меры, которые, на мой взгляд, должны быть в экстренном порядке приняты и принятие которых предотвратит полную гибель МХТ, а вместе с тем даст мне возможность представить Правительству положительный план дальнейшего развития театра.

1. Если мои представления об исторической роли МХТ и его возможной роли в социалистическом строе нашей страны не иллюзия и разделяются верховными руководящими органами Партии и Правительства, то ими должно быть вынесено твердое постановление, определяющее место театра в современности, как театра, исключительными задачами которого является постановка пьес классической драмы и лучшего современного репертуара.

2. Для выполнения и проверки выполнения задач, определяемых названным постановлением, а также и всех директив Правительства и Партии, касающихся общей театральной политики, ликвидировав ныне существующий Художественно-политический совет, образовать авторитетное партийное совещание (или Совет), свободное от опеки посредствующих канцелярий Наркомпроса; станет ли во главе названного Совета сам глава Наркомпроса, как орган, осуществляющий художественную политику Партии, или в какой-либо иной форме этот Совет будет под его непосредственным надзором, это вопросы чисто организационной техники; существенно важно, чтобы этот орган театра был непосредственно подчинен

верховным органам Правительства, а не был связан с ними канцелярской цепью промежуточных инстанций.

3. Выполнение директив Совета и непосредственное художественное руководство остается в руках теперешних директоров, ведающих художественной частью, в руках же красного директора сосредоточиваются политические и административные функции, при обязательном для него условии тесной связи с художественным руководством, в чем он сам будет почерпать необходимый опыт в управлении театром и найдет средства для восстановления разорванного единства разных категорий работников театра, равно как и должное направление для профессионального воспитания всего театрального коллектива.

4. Настоятельно необходимо отменить в театре непрерывку и ввести распределение времени, которое обеспечивало бы возможность достаточного, требуемого принципами Художественного театра количества репетиций и вообще занятий, подготовляющих постановку спектаклей, а равно и достаточный отдых, предохраняющий работников сцены от их профессиональных заболеваний. В связи с этим -- удлинить намеченный в этом году каникулярный перерыв с целью дать наиболее утомленным работою последних двух лет возможность восстановить здоровье и силы (в назначенный срок, 29 августа, в крайнем случае можно было бы начать лишь частичные занятия по подготовке новых пьес).

5. Точно так же необходимо отменить погоню во что бы то ни стало за рекордными цифрами прибыли, и имеющиеся излишки ее распределить среди нуждающихся в лечении, санаторном отдыхе и т. п.

- - -

Я бью тревогу, потому что вижу грозную опасность. Я -- старый рулевой сцены и знаю, откуда ждать опасности. Я был бы осчастливлен, если бы Правительство вняло моему предостерегающему голосу и, оставив меня у моего руля, дало бы мне, может быть, накануне моей смерти, ввести свой корабль в свободную и надежную гавань социализма.

2. СОКРАЩЕННЫЙ ВАРИАНТ

За последнее время в Московском Художественном театре наблюдаются признаки упадка, вызывающие в нас самые серьезные опасения за его дальнейшую судьбу. С самого начала своего существования театр стремился быть

х_у_д_о_ж_е_с_т_в_е_н_н_ы_м как в выборе пьес, так и в исполнении их. Он был силен своим ансамблем, строгим подбором и дисциплиной всех его работников, тщательной репетицией постановок. Только в этих условиях и может развиваться настоящее актерское мастерство и внутренняя спаянность всего театрального коллектива. Теперь условия эти резко изменились. Система непрерывки и чрезмерно частые выездные спектакли, городские и загородные, требуют постоянной, иногда внезапной замены наиболее подходящих и хорошо подготовленных исполнителей другими, не всегда стоящими на должной высоте. Эти же причины вызвали разбухание театра -- увеличение числа его работников с 300 до 600, причем подбор их не может производиться с прежней строгостью, и в коллектив театра неизбежно проникает много работников, не прошедших выучки МХТ и не усвоивших тех принципов, на которых держалась его работа. В

результате трудовая дисциплина в театре неудержимо падает, а спектакли, исполняемые как выезжающей, так и остающейся на месте частью труппы, резко понизились в своей художественной ценности.

Не лучше обстоит дело и со стороны репертуара. Требования печати и Художественно-политического совета о переходе театра на репертуар, отвечающий наиболее острым вопросам современной жизни, ввиду недостатка пьес, соединяющих политическую выдержанность с подлинной художественностью, вынуждают иногда театр брать на себя не свойственные ему задачи примитивной агитации, которые гораздо лучше могли бы исполняться другими, более молодыми театрами. К тому же пьесы, связанные с очередными задачами жизни, приходится ставить в ускоренном темпе, уже не задаваясь целью довести их исполнение до высшей художественной законченности. Это обескураживает старых артистов театра, а в молодежи ослабляет необходимую требовательность к себе. Наконец, такие однодневные политические задания, как интермедии, отвлекая силы от более крупных задач, приучают персонал театра работать наспех, без творческого углубления в содержание исполняемого, без веры в художественную ценность своей работы, а потому и без увлечения.

Все это вместе взятое развивало в театральном коллективе то пагубное равнодушие к своим обязанностям, при котором невозможно дальнейшее развитие сценического мастерства у актеров и режиссеров, а также расцвет новых молодых дарований; невозможен и тот энергичный подъем внутренних сил театра, который естественно связывал бы его с современной жизнью и позволял художественно выполнять ее ответственные задания. В настоящее время театр уже перестает быть художественным в строгом смысле этого слова. Более того, он явно клонится к своей гибели. Спасти его от катастрофы может только:

1) установление точных правительственных и партийных директив о месте его в современности как т_е_а_т_р_а_к_л_а_с_с_и_ч_е_с_к_о_й_д_р_а_м_ы_и_л_у_ч_ш_и_х_х_у_д_о_ж_е_с_т_в_е_н_н_о_з_н_а_ч_и_т_е_л_ь_н_ы_х_п_ь_е_с_с_о_в_р_е_м_е_н_н_о_г_о_р_е_п_е_р_т_у_а_р_а;

2) снятие с него задач, требующих прежде всего с_п_е_ш_н_о_с_т_и работы или ч_р_е_з_м_е_р_н_о_й_р_а_з_б_р_о_с_а_н_н_о_с_т_и его сил по выездным спектаклям;

3) признание за ним права соревноваться с другими театрами не на количестве вновь поставленных современных пьес, а на к_а_ч_е_с_т_в_е его спектаклей.

[ВОСПОМИНАНИЯ]

1. В. В. ЛУЖСКИЙ ¹

Представьте себе молодого человека среднего роста, очень полного, с круглыми розовыми щеками, по-актерски бритого, с черными волосами, зачесанными назад, с красивым лицом с римским профилем. Если б вы его увидели, то сказали бы: какая сценическая фигура для ролей благородных отцов.

Всегда веселый, всегда что-нибудь рассказывающий или представляющий, всюду являвшийся душой общества.

Рядом с ним другой такой же молодой, полный и веселый. Первый из них Василий Васильевич Калужский (по сцене Лужский), а второй -- Александр Акимович Шенберг (по сцене Санин).

Оба приятеля любили представлять. За неимением сцены они это делали всюду, где можно, где являлся случай, в самой жизни, в действительности.

Без их импровизированных "номеров" не обходилось ни одно наше семейное собрание. Присутствие двух приятелей гарантировало хозяевам и молодежи удачную вечеринку и смех юной компании.

Более пожилые гости тоже интересовались их затеями. Оба дуэтиста выработали свой репертуар, свой жанр. Санин был как бы антрепренером Калужского и вывозил его в свет. Он давал реплики, подзуживал Василия Васильевича на смешные трюки, и первый смеялся нередко сильнее, чем того стоил номер. Это делалось для поощрения, для рекламы своего протеже.

Скоро талантливые приятели стали популярны. Репертуар их заключался во всевозможных имитациях знаменитых в то время артистов Малого театра -- Ленского, Федотовой, Музиля, Правдина, Михаила Провыча Садовского, Макшеева и проч. Игались целые сцены из известных пьес тогдашнего репертуара. С этими имитируемыми артистами вступали в разговор, и они отвечали на вопросы. Потом по-новому распределялись роли в пьесах, например: старику Музилю, с его сиплым голосом и смешной манерой говорить, приходилось играть Чацкого, Федотовой -- мужскую роль Фамусова, старухе Медведевой -- Лизу, а старику Правдину -- Молчалина и т. д. Эти экспромты вызывали радость у молодых и пожилых зрителей.

Дивертисмент обыкновенно кончался имитацией испорченных и шипящих валиков тогдашнего фонографа или шумов при телефонном разговоре.

Скоро программа расширилась вокальной частью. Василий Васильевич стал неподражаемо имитировать знаменитых в то время певцов: Преображенского, Корсова, Усатова и итальянского баритона Пиниалозу², певшего тогда в московской опере Большого театра на смешном ломаном русском языке. Неимоверные сочетания слов и слогов, коверкание речи в пении и пикантные оговорки, придуманные Василием Васильевичем, смешили до слез.

Скоро к знаменитому дуэту прибавился новый член труппы -- П. С. Оленин, студент-медик, с прекрасным голосом³.

Домашние шуточные выступления молодежи оказались первыми шагами будущих знаменитых актеров и режиссеров, сделавшихся сначала членами Общества искусства и литературы, то есть любителями, а потом, по окончании университета, посвятившими себя сценической деятельности.

Имитаторская деятельность не полезна артистам. Она мешала и Василию Васильевичу. Из-за этого в первое время он играл на сцене не от своего имени, а от чужого лица -- Макшеева, Садовского, Ленского, теряя себя самого в роли и наигрывая образ от третьего лица, которого он привык копировать и тоном которого он тогда владел на сцене лучше, чем своим собственным.

Это временное отклонение от правильного пути затормозило развитие творческих данных молодого ученика, проходившего в то время курс драматической школы Общества искусства и литературы. Василий Васильевич занимался в классе артистов Малого театра: И. Н. Грекова, Павла Яковлевича Рябова, Гликерии Николаевны Федотовой, преподававших в нашей школе⁴.

Я не помню ученические школьные выступления Василия Васильевича. Почему это произошло? Потому ли, что он тогда недостаточно ярко проявил себя, или потому, что я в то время был занят своими делами и посвящал театру только вечернее время, когда кончались школьные занятия? К тому же в то время я был слишком занят самим собой как актером и мало интересовался педагогикой.

Но скоро в силу разных обстоятельств судьба принудила меня отдаться режиссерству, и мне пришлось близко узнать молодого ученика Калужского, игравшего роль второго мужика в "Плодах просвещения", которые я тогда ставил⁵. Начинаящему не легко сразу войти в крепкий слаженный состав сыгравшихся

актеров. И то, что это удалось Василию Васильевичу, уже свидетельствовало о его даровании.

Василий Васильевич переиграл большое количество ролей, начиная с героических и кончая опереточными и водевильными. Он пробовал себя в любовниках, стариках и во всевозможных характерных ролях. В последних он наконец нашел себя и свое настоящее призвание.

Есть актеры, которые сильны своим личным человеческим обаянием на сцене. Эти люди подводят всякую роль к себе. Другие, напротив, получают артистическое обаяние на подмостках только тогда, когда они подводят не роль к себе, а себя к роли, то есть находят в себе общие черты с ней и живут ими на сцене. Василий Васильевич был артистом второго типа, то есть характерным, в самом лучшем смысле слова. Среди них есть тоже много разновидностей. Одни не идут дальше внешности, другие же находят характерность не только снаружи, но и внутри. Василий Васильевич был именно таким характерным актером. Он различал элементы своей и чужой психологии и умел складывать из них для каждого лица комбинации внутренних элементов, создающие характер изображаемых лиц.

Этого мало: есть актеры, которые умеют играть военного, рабочего, аристократа, крестьянина -- вообще. Другие, в числе которых был и Василий Васильевич, умеют выбирать из большой группы целого класса отдельных лиц с типичными для них чертами. Эти передают не только военного, крестьянина, но военного Ивана Ивановича или крестьянина Петра Петровича. Это умел делать и Василий Васильевич.

После "Плодов просвещения" фамилия Василия Васильевича встречается почти на всех афишах наших тогдашних любительских спектаклей ⁶. Он сделался необходимым членом труппы Общества искусства и литературы, среди которой были такие артисты, как Самарова, Лилина, Вера Федоровна Комиссаржевская ⁷, Артем, Андреева, Санин, Арбатов⁸, Н. А. Попов ⁹, Бурджалов и другие.

Дальнейшая карьера Василия Васильевича развивалась быстро. При постановке "Уриэля Акосты" ¹⁰ он уже имел хороший артистический успех и стал известен Москве, которая заинтересовалась нашими спектаклями.

Мысленно переживая вновь все впечатления о творчестве этого превосходного артиста, понимаешь, что почти каждый из рожденных им образов был созданием. Целая чудесная галлерея их хранится в нашей памяти: незабываемый Василий Шуйский из "Бориса Годунова" Пушкина, профессор Серебряков в "Дяде Ване", Лебедев в "Иванове", Сорин в "Чайке", Андрюшанчик в "Трех сестрах" Чехова, Иван Мироныч Чирикова, бургомистр в "Штокмане", бургомистр Фогт в "Бранде", Де-Сан-тос -- "Уриэль Акоста", Яичница в "Женитьбе" Гоголя, сэр Тоби -- "Двенадцатая ночь" Шекспира¹¹, Гарабурда -- "Смерть Грозного", Бубнов -- "На дне", Фокерат-- "Одинокое" Гауптмана, Мамаев -- "Мудрец" Островского, Федор Павлович Карамазов, Гиле -- "У жизни в лапах", Большинцов -- "Месяц в деревне", Лобастов -- "Смерть Пазухина", Фирс -- "Вишневый сад". Мой список не полон, но и перечисленных ролей достаточно, чтоб понять, что мы с грустью вспоминаем сегодня чрезвычайно большого, талантливого и плодовитого артиста ¹².

Я снова на минуту возвращаюсь к талантливым шуткам и экспромтам, которые любил Василий Васильевич и с которых он начал свою артистическую карьеру, потому что считаю их подлинными художественными произведениями не только актерского, но и литературного происхождения. И. Ф. Горбунов ¹³ импровизировал свои бытовые картинки и потом переделывал их в превосходные литературные сцены. Василий Васильевич тоже импровизировал свои шутки и создавал из своих небылиц в лицах своеобразные произведения.

По мере его артистического роста они значительно углубились и утончились по форме. Теперь он не просто копировал ради внешнего сходства, он "пародировал",

"синтезировал", "символизировал" факты и лиц, которых шутиливо и любовно осмеивал. Внешняя форма и приемы передачи его шаржей и утрированных гротесков сделались символистичны. Как жаль, что он не записал, не доделал и не вынес свои оригинальные произведения на концертную эстраду.

Но милый Василий Васильевич не всегда шутил. Ему хорошо были знакомы и муки артистического творчества и сомнения, доходившие до потери веры в себя. Несмотря на свою мировую известность, он сам редко получал удовлетворение от своей работы.

Почему же?

Есть счастливицы, которые на следующий день после удачно сыгранной роли просыпаются знаменитостью.

Есть актеры первых спектаклей, которые благодаря нервному подъему дают на премьерах больше того, что от них ждешь. Эти люди хорошо знакомы с триумфами, с газетными дифирамбами после первых спектаклей. В дни премьеры их закулисные уборные принимают праздничный вид и переполняются посетителями, которые прибегают, чтоб приветствовать героя вечера после его шумного успеха на сцене. Такого рода маленькие триумфы запечатлеваются в памяти зрителей. Это однажды и надолго упрочивает успех, влияет на общественное мнение и вместе с тем дает удовлетворение самому артисту.

Но уже со второго спектакля роль, подогретая волнениями первого выступления, блекнет и постепенно сходит на нет. Но зритель продолжает аплодировать по привычке, по создавшейся "традиции", чтоб не прослыть невеждой.

Но есть артисты другой природы. Их успех слагается постепенно, на двадцатых, сотых спектаклях. Для них премьера является лишь первой публичной репетицией, мучительным экзаменом, скучной сдачей работы, а настоящее творчество начинается лишь после этого дня общественной ревизии, когда театр наполняется не блазирванным снобом, любящим не искусство, а себя в нем, но тогда, когда артистов смотрят простые, непосредственные, непредвзятые зрители.

Но многие зрители верят в то, что истинный талант проявляется только вдохновенными порывами, на глазах тысячной толпы, а не в работе.

Тем не менее у многих, и у Василия Васильевича в том числе, талант проявляется менее эффектно и не так, как принято "знатоками и ценителями".

Творчество таких артистов, как Василий Васильевич, понимается не сразу, а лишь тогда, когда оно до конца созревает, то есть на двадцатых и сотых спектаклях.

Тогда происходит метаморфоза: скороспелые создания премьер увядают, а на первый план выступают медленно и прочно слагавшиеся образы более вдумчивых артистов.

Они создают праздник на сцене и в зрительном зале не на премьерах, но этот успех не чувствуется самим артистом в своей уборной. Скромные зрители этих представлений не имеют и доступа за кулисы. Запоздалый успех не эффектен. Он радует и поощряет меньше, чем ранний, своевременный. Недаром же говорят, что "дорого яичко к красному дню".

Артисты, лишенные поощрения, вечно сомневаются в себе и не верят неожиданным похвалам, когда они раздаются с запозданием.

Все это относится и к Василию Васильевичу. Он часто приводил в восторг зрителей и давал им полное удовлетворение, но не получал его для себя. Это условие сделало его актером, мало в себе уверенным и вечно сомневающимся. Одним поощрения нужны для удовлетворения своего мелкого самолюбия, другим они необходимы для поддержания веры в себя. Без нее страшно выходить на глаза тысячной толпы.

Василий Васильевич был большим и очень известным артистом, но не чувствовал этого. Я считаю, что как артист он умер недооцененным.

Деятельность Василия Васильевича в области театральной не ограничивалась лишь артистической. Он был хорошим режиссером, с большим опытом и талантливой выдумкой ¹⁴. Он был хорошим и опытным педагогом, выпустившим большое количество учеников.

Он любил молодежь и был ее помощником и другом. Он был энергичным и хорошим администратором, долгое время несшим на своих плечах тяжелую обязанность заведования труппой, репертуаром и художественной частью.

Он был и общественным деятелем в области театра.

Василий Васильевич был одним из главных, коренных основателей МХТ, одним из создателей и постоянным охранителем его художественных, этических и дисциплинарных традиций.

Но об этой важной деятельности я буду говорить в связи с воспоминанием о другом нашем дорогом друге и сотруднике, также ушедшем от нас.

2. Н. Г. АЛЕКСАНДРОВ¹⁵

Наш дорогой товарищ по Обществу искусства и литературы и по МХТ -- Николай Григорьевич Александров сыграл в судьбе театра очень большую и важную роль. Его деятельность была многогранна. Часть ее хорошо известна лишь нам, артистам, там, за кулисами и на интимных репетициях, но совершенно неизвестна зрителям, за пределами рамп. Там знали Николая Григорьевича только как прекрасного артиста и исполнителя многих ролей: Актер ("На дне"), Яша ("Вишневый сад"), Ферапонт ("Три сестры")... ¹⁶.

За них его много хвалили и ему много аплодировали в свое время как здесь, так и за пределами родины, в Европе и Америке,

Но главное его значение и деятельность были не только в прекрасной артистической карьере. Он еще более был важен, нужен и известен по нашу, актерскую сторону рамп, в темных или, напротив, в залитых огнем кулисах, во время спектаклей, антрактов или репетиций, когда пьеса выносится на свет рамп, на суд зрителя, или тогда, когда она по разным углам театра, в квартирах артистов, в мастерских, в швальне, в уборных по частям готовилась, репетировалась и, наконец, собиралась на генеральных репетициях.

Судьба и успех спектакля во многом зависят от помощника режиссера.

Не затянуть антрактов, вовремя начать и кончить спектакль, держать в руках железную дисциплину сотен участвующих и работников сцены, вовремя давать звонки, проверить участников, выходящих на сцену, ободрить их, а когда нужно, уметь твердо приказывать, выдерживать нужные паузы пьесы, давать повестки на электрические световые эффекты, на звуки, на музыку, на шумы, на народные сцены, не терять головы в решительный момент и иметь необходимую смекалку и находчивость, чтоб предотвращать могущие быть несчастья или случайности ¹⁷.

Актер обыкновенно живет на сцене только во время своих сцен. Но помощник режиссера живет за кулисами все время без остановки, всей пьесой, не только в момент ее исполнения, но до и после спектакля, в его антрактах и на всех репетициях с начала и после их конца. Помощник режиссера живет за всех.

Могут ли театр, актеры, работники сцены быть спокойны без опытного помощника режиссера, ведущего спектакль?

Ведущий спектакль -- это дирижер большого оркестра. Таковым замечательным, незаменимым дирижером спектакля был Николай Григорьевич Александров. В этой области он знаменит не только сам, но и своими учениками, которых у него было много.

Он удивлял своей стойкостью, силой воли, пониманием требований театра и актеров. Никто не умел так взбодрить и огладить перед выпуском на сцену оробевшего артиста. Но зато, когда нужно, он выталкивал насильно первую актрису, которая отказывалась идти на сцену, думая, что она там упадет в обморок от сильного сердцебиения. На первом спектакле "Федора" при открытии Московского Художественно-общедоступного театра Николай Григорьевич выгнал меня со сцены, найдя, что я заражаю актеров нервным состоянием¹⁸. Сколько раз он спасал спектакль, играя экспромтом за внезапно заболевшего артиста, гримируясь и готовясь к выходу в антрактах и между выпусками актеров на сцену¹⁹.

Роль Николая Григорьевича в нашем театре не ограничивалась обязанностями актера и помощника режиссера. Его влияние распространялось в область художественной и профессиональной э_т_и_к_и_и_д_и_с_ц_и_п_л_и_н_ы_т_е_а_т_р_а.

Для того чтоб требовать, нужно прежде всего заслужить себе авторитет, а он завоевывается собственным примером и безукоризненным исполнением того, что ждешь от других.

Николай Григорьевич хотел от актеров самого бескорыстного отношения к искусству, строжайшей дисциплины, пунктуальности в исполнении своих профессиональных обязанностей, чистоты и самоотверженности в области художественной творческой работы. Его слушались, ему подчинялись именно потому, что он сам был безупречен во всем, что делал в театре. Он первым приходил и последним уходил со спектакля и репетиции. Ни один проступок не оставался невыясненным и невзысканным. Об этом свидетельствуют строгие или ласковые, горячие, убедительные записи в протоколах спектаклей.

Но дело не ограничивалось записью. Дружеская или отцовская беседа с актерами, особенно с молодыми, доводила их до полного сознания ошибок и раскаяния в них.

Николай Григорьевич усердно, неустанно и с искренним воодушевлением проповедовал основы, на которых строился театр, художественные цели, которые мы все преследовали. Эти рассказы и проповеди укрепляли созданные нами новые традиции нашего искусства. Если бы его проповеди производились в тонах скучной доктрины, менторства и наставничества, они, вероятно, производили бы отрицательное впечатление. Но у Николая Григорьевича был личный шарм, большой юмор и добродушие, которые смягчали жесткость его требований. Они передавались в форме дружеской беседы и добродушного подсмеивания, остроумной шутки, спора²⁰.

Николай Григорьевич был крепче, опытнее, сильнее в своих взглядах, чем его противники, и ему не трудно было их побеждать. Кроме того, он был еще силен тем, что имел поддержку в своих товарищах и особенно в Василии Васильевиче Луженом, который со своей стороны вел в театре такую же важную систематическую проповедническую работу по созданию, проведению и укреплению в театре основных принципов, традиций, этики и дисциплины. Такая работа коренных основателей театра укрепляла фундамент, на котором строилось наше дело.

В тот момент, когда культурная революция собирает все завоевания прошлого для того, чтоб передать их грядущим поколениям, особенно грустно и больно терять лучших из своих товарищей.

Память о дорогих нам Василии Васильевиче и Николае Григорьевиче будет жить долго в сердцах всех знавших их и тех, кому дорог наш театр.

БЛАГОДАРНОСТЬ ПОЭТУ

Гергарт Гауптман сыграл в жизни Московского Художественного театра и в развитии художественной мысли русской драматургии полную значительности роль. Впервые в России многие из пьес Г. Гауптмана шли в Московском Художественном театре: "Ганнеле", "Потонувший колокол", "Одинокие", "Возчик Геншель", "Михаил Крамер" были в репертуаре театра в самые первые годы его возникновения¹.

Г. Гауптман был одним из тех драматургов, которые указывают новые пути сценическому искусству и предъявляют к нему серьезные, ответственные задачи. Он заставил нас наряду с Чеховым и Ибсеном все глубже и глубже вглядываться в сложные переживания человека и требовал от нас художественной правдивости, чистоты и общественной значительности. С "Одинокими" связана целая эпоха русского театра. Эта постановка включена для нас в цикл чеховских и ибсеновских пьес. Когда Чехов увидел "Одиноких" на сцене нашего театра, он загорелся новым желанием писать для театра и вскоре подарил нам две новые пьесы -- "Три сестры" и "Вишневый сад". Родство этих писателей было не случайным². Сила Гауптмана, как и Чехова, была в том, что его правдивые внутренне наполненные пьесы всегда затрагивали многие из проблем, волновавших передовую русскую интеллигенцию. Эти идейные пьесы, выдвигавшие мотивы общественного характера, меняли в те времена, когда господствовал театр развлечения, отношение общественности к театру.

Поэтому, поздравляя Г. Гауптмана в прекрасный день его семидесятилетия, Московский Художественный театр сердечно и тепло приветствует его не только как великого писателя, влияние которого далеко перешагнуло пределы его родины и, может быть, нигде не было так значительно, как в России, но и как своего близкого друга по искусству.

ГЕТЕ

[К СТОЛЕТИЮ СО ДНЯ СМЕРТИ]

Он взял от жизни все, что она может дать человеку, но все впечатления, страсти, наслаждения -- все то, чем другие живут для себя, превращалось у него в материал для творчества. Из личного и преходящего он создал целый мир поэтических образов и светлых идей, которые будут жить вечно и для всех.

[К ДЕСЯТИЛЕТИЮ ЗАКАВКАЗСКИХ

СОВЕТСКИХ РЕСПУБЛИК]

Десятилетие Закавказских Советских Республик имеет для нас, работников искусства и театра, одновременно огромное политическое и тесно с этим связанное культурное значение. Мы не можем не откликаться с радостью и волнением и не можем с таким же вниманием не следить за тем, как в самых глухих уголках страны зреет и растет воля к художественному творчеству; как порывом к знанию, ростом культурных потребностей охвачены самые разнородные части Союза Республик, когда-то -- до революции -- обделенные и отведенные на второй план. Этот культурный подъем масс, этот рост дает право ожидать превосходных, значительных произведений, в которых национальная культура придет к своим

высшим достижениям и в которых она сумеет воплотить все вопросы, связанные с жизнью и задачами всей страны.

Мы вправе ожидать такого же расцвета и от театра. Мы слышим о появлении молодых драматургов, актеров, композиторов -- свидетельство упорного и быстрого роста страны. Мы слышим, как сотни кружков и десятки театров пытаются овладеть законами сцены, для того чтобы через свое мастерство служить выдвинувшему их народу. Многие из этих попыток -- в особенности в грузинском искусстве -- получают общесоюзное значение, привлекая внимание всех советских работников искусства.

Остается только пожелать, чтобы этот рост продолжался еще более глубоко, захватывая все вопросы искусства до самых его корней. Мы, работники театра, искренно в это верим, так как в нашей стране театр -- не пустое развлечение, а дело жизни, искусство, помогающее росту общества.

[ПРИВЕТСТВИЕ МУЗЕЮ МХАТ]

Москва, 29 апреля 1932 г.

К сожалению, болезнь мешает мне присутствовать сегодня на нашем общем празднике и торжестве.

Прежде всего я издали с большой признательностью мысленно жму руки всем сотрудникам нашего Музея и особенно его неумолимому руководителю Н. Д. Телешову¹, который с такой любовью, увлечением, талантом, тщательностью и пониманием Художественного театра ведет это важное для нашего искусства дело. Наши достижения и ошибки, которые не находили раньше закрепления, нашли его в небольших комнатах Музея, в которых можно следить шаг за шагом за тем, как мы росли, строили театр, терпели неудачи и добивались хороших результатов. В архивах Музея сохранены письма, режиссерские экземпляры, эскизы, дневники тех дорогих нам людей, которые участвовали в нашем деле. Потому мне хочется сегодня вспомнить с благодарным чувством ушедших от нас дорогих товарищей и еще живущих учредителей Музея, не служащих теперь в театре. Кроме того, мне хочется призвать всех теперешних работников театра не только присоединиться к моей благодарности, но и глубоко вдуматься в значение Музея для нашего театра и поддержать его той помощью, которую каждый из нас способен ему оказать, в виде ли дневников, заметок, писем, фотографий и т. п.

Эта помощь может быть большой и важной, так как она будет способствовать передаче будущему поколению нашего опыта и разрабатываемых нами основ нашего творчества. Это особенно важно теперь, когда мировое искусство мечется в поисках утерянных им старых традиций и еще не нашло крепких основ для нового искусства.

К. Станиславский

[К СТОЛЕТИЮ

АЛЕКСАНДРИНСКОГО ТЕАТРА]

Дорогие товарищи!

Сегодняшнее торжество столетнего юбилея Александринского театра (Госдрамы) представляется мне особенно знаменательным -- здесь, среди жестокого кризиса сценического искусства, переживаемого теперь на Западе.

В прошлом -- у юбилера длинный ряд блестящих художественных побед и бесконечная вереница гениев и талантов, создававших, в числе других передовых театров, наше русское искусство, получившее теперь мировое значение.

В настоящем -- у юбилера превосходная группа артисток и артистов старой школы, среди которых много высокоталантливых и достойных преемников великих предков. А наравне с ними -- молодая смена. Подобно впервые вспаханной целине, она является плодородной почвой для семян подлинного искусства.

Эти условия театра создают радостные перспективы.

Я хочу верить, что в скором будущем завоевания и традиции прежнего искусства, очищенные от того, что уже устарело, будут оценены по достоинству. Нет сомнения, что старые артисты, которые умеют, знают и могут, передадут молодому поколению то, что они несут в себе от великого прошлого.

Одновременно с этим пусть молодые артисты пересмотрят со всею строгостью завоевания революции в театре, оценят по достоинству и сохранят важное, отбросив вредное и уже отжившее, что мешает дальнейшему развитию нашего искусства.

Когда весь этот материал будет усвоен, переработан, углублен, приспособлен к современной жизни молодыми организмами, создастся новая порода артистов, которая выработает новое искусство пролетарской страны.

С бодрым чувством и надеждой приветствую старых и молодых товарищей по искусству, сегодняшних юбиляров, руководителей театра, режиссерский и административный персонал, рабочих и всех сценических, закулисных работников театра.

Народный артист Республики

К. Станиславский

*1932, сентябрь
Баденвейлер*

[ИЗ ОТВЕТОВ НА ВОПРОСЫ ГАЗЕТ]

1. [ПРИХОД В ТЕАТР НОВОГО ЗРИТЕЛЯ]

Приход в театр нового зрителя я считаю одним из самых важных фактов нашей театральной жизни. Мы имеем теперь дело со зрителем жадным, восприимчивым, непосредственным, легко откликающимся на спектакль ¹. Тем большие обязанности лежат на театре по отношению к зрителю. Как всякое искусство, театр должен углублять его сознание, утончать его чувства, поднимать его культуру. Зритель, уходя со спектакля, должен смотреть на жизнь и современность глубже, чем когда он пришел в театр. Поэтому театр не вправе легкомысленно или поверхностно относиться к ожиданиям зрителя или обольщаться его аплодисментами и восторгами: зритель сейчас благодарен за всякий намек на искусство. Между тем

театр часто завлакивает ту или иную большую тему или фальшивой театральной бутафорской игрой, или внешним подражанием жизни. Смысл театрального искусства в раскрытии темы пьесы через живые, глубоко насыщенные, правдивые образы. Тогда, следя за ходом перерождения или упадка образа, зритель будет яснее понимать глубочайшие проблемы культуры. Театр должен не "учительствовать", а образами увлекать зрителя и через образы вести к идее пьесы. В нашей стране театр не имеет права лгать -- он должен быть внутренне правдивым. Это и налагает огромные обязательства на актера и предъявляет такие же требования к его мастерству. Самое трудное -- показать сейчас современные образы в правдивых, глубоких чертах. Оттого внимание МХАТ сейчас более всего устремлено на развитие и поднятие актерского мастерства.

В этом смысле мы считаем также, очень важной и классику на сцене. Она вводит зрителя в круг основных ценностей и мыслей культуры прошлого. Она является и прекрасной школой для актера.

2. [О КРИЗИСЕ

ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО ТЕАТРА]

Я считаю, что европейский театр, несмотря на наличие отдельных крупных актерских дарований, не идет вперед. Взгляд на театр с коммерческой точки зрения, как на приносящее прибыль предприятие, катастрофически сказался на общем положении театров. Нет возможности сколько-нибудь глубоко работать над пьесой. Европейские режиссеры с завистью смотрят на те десятки репетиций, которые мы можем проводить с нашими актерами, подготавливая пьесу. Крупнейшие западные актеры заняты в кино. Они имеют возможность приезжать только на несколько репетиций. Некоторые театры накануне закрытия. Это происходит потому, что на Западе не уделяют достаточно внимания, любви, доверия театру и его деятелям, как это делается у нас. Несмотря на необходимость глубокой экономии, мы, художники сцены, поставлены в такие условия творчества, о которых западным режиссерам только приходится мечтать ¹.

3. [О РЕПЕРТУАРНОМ ПЛАНЕ

ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА]

Мы включаем классические пьесы в репертуар потому, что они, с одной стороны, необходимы новому зрителю для ознакомления с культурой прошлого, для культурного роста страны; с другой -- потому, что они дают материал для актерского роста, для углубления актерского мастерства. Сейчас мы работаем над Островским ("Таланты и поклонники"), Гольдони ("Хозяйка гостиницы"), Горьким ("В людях" Сухотина по Горькому), Диккенсом ("Мистер Пикквик" -- инсценировка сделана Венкстерн), Мольером ("Тартюф" и "Жорж Данден")¹.

Основной работой в плоскости современного репертуара явятся п_ь_е_с_ы_
Г_о_р_ь_к_о_г_о. Мы включили в репертуар "Егора Булычова". Горький познакомил представителей театра также и со второй частью создаваемой им трилогии; мы думаем выпустить оба спектакля одновременно, в два вечера. Кроме того, Г_о_р_ь_к_и_м_о_б_е_щ_а_н_а_м_н_о_в_а_я_п_ь_е_с_а_н_а_
о_д_н_у_и_з_г_л_у_б_о_ч_а_й_ш_и_х_т_е_м_н_а_ш_е_й_

современности². Наконец, идет работа над "Мольером" Булгакова и "Скутаревским" Леонова³.

Всовременноминостранномрепертуаремалопьес,которыемоглибызаинтересовать МХАТ СССР. Поэтому до появления пьес, которые могли бы своей глубиной ответить поставленным театру задачам, мы воздерживаемся от их включения в репертуар. Опыт последних лет ("Реклама") нас не удовлетворяет⁴.

Овозобновлениях. Есть пьесы, которые необходимы в репертуаре всесоюзного театра. Поэтому МХАТ намерен возобновить "Горе от ума" и "Ревизора"⁵. Наконец, необходимо познакомить зрителя с некоторыми прекрасными актерскими достижениями МХАТ, плохо известными современному зрителю: например "Село Степанчиково" (Москвин), "У жизни в лапах" (Качалов и Книппер)⁶.

4. [О МОЛОДЫХ СИЛАХ МХАТ]

Опасный вопрос, так как и похвала и критика могут дурно отозваться на начинающих артистах. Одни могут упасть духом и потерять веру в себя, а другие -- переоценить себя выше меры. Поэтому разрешите воздержаться от прямого ответа.

Скажу только, что среди артистов, выросших и подрастающих, много даровитых, которые могли бы продолжить дело. Им нужно понять важность той миссии, которая выпадает на них, и приготовиться не просто к обычной актерской карьере, а к значительно более важной задаче -- поддержанию прежних вековых традиций, завещанных им для того, чтобы идти дальше: развивать и применять их к новым запросам жизни, не подделываясь к ним ради целей, не имеющих отношения к искусству, а вникая глубоко в них и научаясь передавать главную внутреннюю сущность исторического момента жизни народов.

Агитка кончила свое существование. На очереди -- большие, важные и глубокие темы, которые потребуют подлинного возвышенного пафоса. Его не передашь актерскими эффектными приемами. Потребуется не подделка, а подлинное глубокое и возвышенное переживание.

Без развития утонченной и возвышенной техники этого не выполнишь. Пусть же помнят об этом, чтобы во всеоружии встретить того драматурга, которого мы так жадно ждали.

5. [О ПОДНЯТИИ И УГЛУБЛЕНИИ

АКТЕРСКОГО МАСТЕРСТВА]

Не вдаваясь в подробную оценку современного советского театра, я должен указать, что основной задачей я считаю поднятие и углубление актерского мастерства. Без полноценного и глубокого мастерства актера до зрителя не дойдут ни идея пьесы, ни ее тема, ни живое образное содержание. Нельзя поэтому смотреть на актерское мастерство как на что-то самодовлеющее,-- оно служит выражением смысла спектакля.

6. [О ЗАДАЧАХ ТЕАТРАЛЬНОЙ АКАДЕМИИ]

Программа организуемой академии сейчас усиленно прорабатывается в МХАТ. Основная задача академии -- углубление и поднятие актерского мастерства. В обычном представлении требование темпа в искусстве понимается как ускорение сроков выпуска и увеличение количества спектаклей. Я думаю, что наша обязанность -- ускорять темпы усвоения и углубления самого искусства, самого мастерства, о чем очень часто забывают. При этом условии сам собой усилится и темп продукции, так как репетиции не будут превращаться в уроки.

В академии мы должны создать такие условия работы и предъявить такие требования, при которых развитие актера проходило бы наиболее глубоко и верно и при которых он достигал бы наиболее блестящих результатов. С этой точки зрения мы должны будем подвергнуть пересмотру обычные программы театральных школ. Ни один предмет -- хотя бы и специальные теоретические курсы по вопросам искусства -- не может проходить вне его тесной связи с практикой сцены. Актер, окончивший академию, должен не только иметь общее представление, но широкое и углубленное знание всей техники сцены, истории сценического искусства, всего прикладного к театру искусства: грим, костюм и т. д.

Мы считаем неверным выпуск отдельных актеров или режиссеров, которые, рассеявшись по всему пространству Союза, потеряются в общей массе других работников театра, воспитанных и работающих в иной системе, чем наша. Поэтому более правилен выпуск целых "ансамблей", сплоченных коллективов. Последние два-три года учащиеся академии постепенно переходят на производственную работу, подготовляя под руководством МХАТ несколько спектаклей, с которыми затем едут в провинцию. МХАТ намерен и в дальнейшем поддерживать возможную и контролирующую связь с созданными таким образом коллективами путем постоянных просмотров их работ.

7. [О КНИГАХ ПО "СИСТЕМЕ"]

"Моя жизнь в искусстве" написана как художественная автобиография и ни в каком случае не может быть использована для окончательных и твердых выводов о так называемой моей "системе".

Новые же мои работы имеют целью дать более или менее законченное представление о "системе", являясь своеобразным "учебником", руководством, на что "Моя жизнь в искусстве" никак не рассчитана. Но с актерами нельзя говорить сухим, научным языком, да и я сам -- не человек от науки и потому не смог бы взяться не за свое дело.

Моя задача -- говорить с актером его языком. Не философствовать об искусстве, что, по-моему, очень скучно, но открывать в простой форме практически необходимые ему приемы психотехники, главным образом во внутренней области артистического переживания и перевоплощения.

Это сложная, наиболее важная область нашего творчества, о которой ничего или мало говорят нам уходящие от нас большие таланты. Они уносят с собой свои достижения. Я же считаю, что обязанность каждого артиста, все равно великого или малого, писать о своем искусстве хотя бы потому, что наше творчество умирает вместе с нами и живет только для своих современников.

Этот свой последний долг перед искусством и перед молодым, подрастающим и грядущим поколениями я бы и хотел выполнить перед смертью.

Мой труд будет состоять из нескольких томов. В первом томе я говорю о р а б о т е а к т е р а н а д с в о и м и в н у т р е н н и м и
и в н е ш н и м и д а н н ы м и. Во второй книге -- о р а б о т е
а к т е р а н а д р о л ь ю. В третьей книге я буду говорить о б
и с к у с с т в е п р е д с т а в л е н и я и о р е м е с л е
а к т е р а. Четвертая книга посвящена режиссеру, а пятая -- оперному
искусству -- певцы-артисты¹.

Первые книги пишутся по заказу американского университета. Первая книга
написана вчерне и требует очень внимательного пересмотра и редакторской работы.
Она потребует нескольких месяцев, и ее никак не выполнишь при ежедневной
текущей работе. Для второй книги собирается материал.

ЗАКОНЫ ОПЕРНОГО СПЕКТАКЛЯ

Концертная музыка является чистой музыкой ¹. Напротив того, оперная музыка
должна подчиняться с ц е н и ч е с к и м з а к о н а м.

Эти законы гласят: каждое сценическое представление есть д е й с т в и е,
я в л я е т с я а к т и в н ы м, отсюда обозначение -- акт.

Обновление оперных постановок должно исходить из музыки произведения.

Задачей оперного режиссера является услышать в звуковой картине

з а к л ю ч а ю щ е е с я в м у з ы к е д е й с т в и е и
превратить эту звуковую картину в драматическую, то есть в
з р и т е л ь н у ю.

Другими словами: действие должно определяться не т о л ь к о текстом, но в
гораздо большей степени и партитурой. Задача режиссера -- выяснить, что именно
хотел сказать композитор каждой музыкальной фигурой своей партитуры, какое
драматическое действие имел он в виду, даже если он имел его в виду
бессознательно ².

Дело заключается в том, чтобы превратить костюмированный концерт, каким
большой частью является теперь оперное представление, в настоящее
драматическое зрелище. По этому поводу нужно заметить, что, по моему мнению,
деление опер на оперы для пения и музыкальные драмы неосновательно, ибо
к а ж д а я опера является музыкальной драмой.

Главным выразителем действия является п е в е ц а р т и с т, а не дирижер,
от которого часто ускользает смысл драматического действия и которого в
настоящее время несколько переоценивают.

В руководимом мною в Москве оперном театре дирижер называется не только
дирижером, но и "м у з ы к а л ь н ы м р е ж и с с е р о м", ибо на нем
лежит обязанность о р г а н и з о в а т ь действие на сцене соответственно
смыслу музыки.

Необходимым условием для оперного артиста, без сомнения, является хорошо
поставленный голос, который позволяет ему петь не только гласные, но и
с о г л а с н ы е. Согласные являются самыми важными, потому что именно
они пробиваются через мощь оркестрового сопровождения. Знаменитый певец
Баттистини обязан силой своего голоса уметь усиливать тон через согласные. Не
менее знаменитый в свое время тенор Таманьо умел уже первыми своими словами
в опере Верди "Отелло" производить впечатление не только потому, что он
законченно пел прекрасные музыкальные фразы, но потому, что он их

п р а в и л ь н о и в ы р а з и т е л ь н о
д е к л а м и р о в а л.

Таманьо был драматичным и великолепным Отелло в опере, потому что он изучал эту партию с великим трагиком Сальвини, в то время как его музыкальным выразителем был сам Верди. Мастером декламации является еще Шаляпин, который, может быть, не знает всех точных законов, но гениальной интуицией, однако, находит правильное выражение и достигает этим небывалого сценического воздействия.

В сценических заметках Рихарда Вагнера к его творениям, между прочим, заключается секрет оперной режиссуры. Вагнеровских героев можно оживить и очеловечить, если совлечь с них "оперное" и организовать действие соответственно в н у т р е н н е м у с м ы с л у , а н е в н е ш н и м э ф ф е к т а м.

Я попытаюсь вышеприведенные основные положения оперной режиссуры, основанные на смысле музыки, пояснить несколькими примерами.

Что обычно видят в известной сцене бала в опере Чайковского "Евгений Онегин"?

Большей частью -- пустые передвижения, в которых теряется действие. А ведь бал этот является лишь ф о н о м д е й с т в и я, которое разыгрывается на авансцене.

Спрашивается, какие музыкальные темы определяют действие?

Уже вступление к этому акту имеет свое д р а м а т и ч е с к о е з н а ч е н и е, почему занавес и подымается вместе с началом музыки³. Любовный мотив Татьяны, который звучит в оркестре, должен быть сценически выражен. Татьяна стоит в задумчивости за колонной и смотрит на Онегина, героя ее девической любви. Затем слышится тема вальса в оркестре {Между фрагментами вальса слышатся возбужденные звуки смычковых инструментов. (*Примечание К. С. Станиславского.*)}. Пока вальс в оркестре, так сказать, продолжается, взволнованные звуки смычковых инструментов соответствуют волнению молодых девиц, которые радуются танцам и военной музыке. Они бегут в глубь сцены, где начинается танец.

Тяжелая, длительная тема в оркестре воплощается на сцене медленно, с достоинством проходящими пожилыми помещиками. Кокетливая музыкальная фигура выявляется кокетливым движением Ольги, которая ссорится со своим женихом -- Ленским. Эта сцена, так же как и ссора Онегина с Ленским, разыгрывается около большого стола, находящегося на авансцене. Таким образом, публике делается более понятным драматический замысел композитора.

Другой пример -- четвертый акт "Богемы" Пуччини. Масса пустых бутылок и остатков блюд должны перенести нас в настоящую богемную среду. Музыка показывает нам возбужденное состояние молодых людей, которое достигает максимума в сцене танца. Музыка гремит, и так же шумят артисты. Вместо обычных танцев они строят так называемого "слона". Один артист ложится на землю, подымает руки и ноги, на которые ложится другой, третий кувыркается. В этот момент вносят смертельно больную Мими. В нелепом положении, с гримасой воспринимается здесь смерть. Эта сцена производит сильнейшее впечатление именно этими контрастами.

Так называемый "дуэт мести" в третьем акте "Риголетто", который обычно рассматривается как бравурный певческий номер эффектного финала, я ставлю как прорвавшееся возмущение рабов против тирании герцога⁴. Риголетто не стоит как единственный придворный шут на сцене. Целая масса шутов, которых обычно было много при таких дворах, переживает, скаля зубы, неслыханный взрыв бессильной ярости Риголетто. Однако Риголетто остается г л а в н ы м действующим лицом. Крещендо в музыке дает возможность довести в этом явлении до крещендо и сценическое действие.

МХАТ ЖАДНО ЖДЕТ СОВРЕМЕННЫХ ПЬЕС

Мне кажется, что преимущественное внимание драматурга должно быть сейчас обращено на работу над образами -- над тем материалом, который они предоставляют актеру. Нужно сказать, что сейчас актер получает в свое распоряжение материал более узкий и упрощенный, чем окружающая нас жизнь. Драматургические образы еще не слеплены из живого мяса и еще не наполнены настоящей и трепетной жизнью. Актеру после нескольких десятков представлений роль кажется исчерпанной, ему надоедает ее играть, она становится бледной и штампованной копией того, что исполнитель создал на первом спектакле. Между тем только тот образ силен и интересен, который растет от спектакля к спектаклю, когда актеру есть что раскрывать в образе и находить все новые и новые в нем стороны, которые он ранее не замечал. То есть наша драматургия при всех ее хороших качествах еще не насыщает достаточно актера. Происходит это потому, что авторы еще не умеют найти единства во всем многообразии окружающей действительности. Они часто не находят глубокого внутреннего действия, пронизывающего психологию героя, и подменяют ее внешней схематической чертой. Порою они соединяют несоединимые черты, не замечая того, что разнообразие черт и даже противоречия образа должны зависеть от е_д_и_н_о_г_о_ц_е_л_о_г_о. Часто герои пьесы приходят на сцену, вовлеченные волей драматурга, а не обстоятельствами действия,-- я часто не чувствую того, что за кулисами сцены есть еще большой, обширный мир и что происходящее на сцене есть только часть того большого, что происходит за кулисами и определяет сценические события. Образы не насыщены тем содержанием, с которым они вошли в жизнь,-- они часто не имеют своей биографии, и мы не знаем, как складывалась их жизнь, а это очень нужно актеру. Вспомните "Вишневый сад": я знаю жизнь Раневской в Париже, я вижу детство Ани, я знаю, как сложился и рос Лопахин, хотя на сцене это не показано, зато это рассыпано по всей пьесе и входит в меня -- зрителя и читателя,-- расширяя сценическую картину до картины эпохи. Драматурги часто подчиняются драматургическому шаблону -- они пишут не о жизни, а п_о_д_тот или иной театр, п_о_д_того или иного драматурга, а нам интересен с_в_о_й_взгляд драматурга на театр и на жизнь. И в зависимости от этого и образы даются в "сценических", а не в больших типических и жизненных чертах (а чем типичнее образ, тем он живее и правдивее).

Перед драматургом сейчас большое поле деятельности; МХАТ жадно ждет современных пьес и много работал с молодыми драматургами; мы хотели бы, чтобы драматурги учли те ожидания и требования, которые предъявляет к ним актер.

К ЮБИЛЕЮ В. А. СИМОВА

Это было очень давно, когда еще не возникал Художественно-общедоступный театр...

В те времена, если нужна была хорошая декорация или постановка, обращались к знаменитому художнику и заказывали ему эскизы. При этом довольно было в нескольких общих словах рассказать ему о пьесе, о замыслах режиссера (об актерах можно было не упоминать) -- и к назначенному сроку театр получал целый ряд чудесных картин и эскизов костюмов. На премьере при открытии занавеса перед

началом каждого акта раздавался гром аплодисментов, и художник, ожидавший за кулисами оваций, выходил раскланиваться перед зрителями.

Какой праздник для глаз видеть на сцене хорошую декорацию! Но мы, артисты, стоящие к ней спиной, -- не всегда ее видим. Какая нам польза в том, что позади висят чудесные, красочные полотна?! Они нас только обязывают хорошо играть, чтоб не быть пятном на чудесном фоне. Художник забыл о нас, когда писал свои эскизы. Что ему до артистов! Ему нужен был театр как выставка для его больших полотен. Ему нужен был лишь самый портал с его двумя измерениями -- ширины и высоты. Что же касается до третьего измерения, до глубины сцены, с ее театральным полом, по которому ходят актеры, на котором живут и страдают действующие лица из пьесы, то это принималось художником лишь по необходимости, скрепя сердце...

Но... пришел Виктор Андреевич Симов -- родоначальник нового типа сценических художников. Ему нельзя при заказе декораций лишь в общих чертах рассказать о пьесе и планах постановки. Он должен знать все. Он первый приходит на чтение новой пьесы и на все беседы о ней. Он слушает внимательно и в то же время глубокомысленно вычерчивает кружки и квадратики. Это план комнаты, в которой протекает жизнь действующих лиц пьесы. Это пол сцены, ее третье измерение. Через эти квадратики и кружки, много говорящие душе театрального художника, Виктор Андреевич проникает в самую гущу жизни пьесы, в ее глубокие душевные тайники. Здесь, между этими кружками и квадратами, будет протекать красивая, тонкая, изящная жизнь действующих лиц пьесы, или, напротив, ужасное существование людей, потерявших устои.

В этот период творчества художник Симов живет интересами литератора или он мысленно ставит себя на место и в положение актера. Художник Симов мысленно строит дома для действующих лиц пьесы, и тогда он становится архитектором и -- если нужно -- то и скульптором. Он вместе со всеми нами живет внутренней жизнью пьесы и часто подсказывает нам свои образные подходы к ней. Виктор Андреевич ищет вместе с нами сверхзадачи произведения поэта и сквозного действия к ней, и в это время становится психологом. Он присутствует на репетициях и принимает в них деятельное участие, часто давая ценные советы режиссерам и актерам.

Но вот при раскрытии пьесы выяснилось, что нужен световой эффект или какой-то шум и звук.

-- Это замечательно! -- восхищается художник.

-- Хорошо-то хорошо, но как его сделать? -- заявляют скептики.

-- Как? Очень просто!

С этого момента кружки и квадратики временно забываются, и на той же бумаге выводятся чертежи сложного механизма или даже целой машины.

В эти периоды откуда-то появляются новые лица, вроде незабвенного Ивана Михайловича Полунина, обладавшего талантом истинного изобретателя². Один Виктор Андреевич умеет находить и выращивать таких ценных для театра работников. На время мастерская художника превращается в столярную, в слесарную, в механическую. Живопись, костюмы заброшены. Во всех мастерских волнение. Бедного Виктора Андреевича разрывают на части. И мы, артисты, на него в претензии за то, что он пропускает репетиции и не дает обещанных набросков групп для народных сцен.

Но вдруг, в самое тревожное время, Виктор Андреевич скрывается, а через несколько дней шлет из Иванькова планы пола будущих декораций³. Для нас они не менее ценны и содержательны, чем самый эскиз.

Наконец наступает торжественный день: Виктор Андреевич приносит нам готовые макеты -- своеобразное создание подлинного искусства художника,

архитектора, скульптора и режиссера. Оказывается, что Симов недаром сидел на наших репетициях.

-- Bravo! Именно то, что нужно! То, чего мы ждали! -- кричат актеры.

На премьере далеко не всегда раздаются громовые аплодисменты при поднятии занавеса. Чему аплодировать? Подлинной жизни, правде? Они не требуют оваций.

Виктор Андреевич никогда не выходил раскланиваться перед началом акта. Он всегда выходил в конце пьесы, со всеми нами, актерами, режиссерами и другими создателями спектакля. Виктор Андреевич -- наш, он от актера, от литератора, от режиссера, от всех цехов обширного и сложного хозяйства сцены. Он с нами начинает спектакль и с нами проходит через все радости и мытарства сценического творчества.

Специалисты в области чистой живописи скажут сегодня свое слово и оценят талант, прекрасную работу и деятельность в области красок и кисти. Я же счел своим долгом рассказать о том, что знаем только мы -- режиссеры, актеры и закулисные деятели сцены, часто неведомые зрителям.

От их лица, от лица всего театра, от своего собственного лица мысленно обнимаю, приветствую, поздравляю юбиляра, целых полвека прослужившего честно и талантливо искусству, истинного друга артистов, режиссеров, всех деятелей сцены. Мы искренне и сильно любим, высоко ценим, благодарим нашего друга, незаменимого сотрудника, высокоталантливого, подлинного художника сцены и знатока ее -- Виктора Андреевича Симова, создателя новой эры в области художественного оформления, родоначальника нового типа сценических художников-режиссеров, познавших через Виктора Андреевича тайну, силу и значение третьего измерения на сцене.

[О ТЕАТРАЛЬНЫХ ЗДАНИЯХ]

1. [О РАЗМЕРАХ ТЕАТРОВ]

По всему необъятному СССР готовятся новые огромные театры, великолепно смонтированные по последнему слову строительного искусства и сценической механики. Говорят, что вместимость некоторых народных театров доходит до количества 15 000 зрителей. Такая потребность и такой рост театрального дела весьма отрадны. Однако такое явление обязывает. Надо ответить на потребность многомиллионного народа. Будет плохо и обидно, если общие стремления к искусству останутся неудовлетворенными и вызовут разочарование и отлив от театра. А ведь это может случиться, если в многочисленных и необъятных помещениях будет скучно и нечего смотреть. Что же покажут народу в новом здании? Громадные массовые сцены? Шествия? Военные парады? Ристалища? Необыкновенные декорации и постановки? Сценические трюки, эффекты?

Конечно, все эти зрелища могут быть чрезвычайно эффектны, красивы, занимательны, но не ради них, не только ради глаза существует театр. Искусство не в том только, чтоб пропускать огромные массы войска или статистов по подмосткам. Это с одинаковым успехом можно производить в цирке, на гипподроме или на площадях. Балет, опера? Да, это может быть искусством, если будут те, кто таковое создают на сцене, то есть хорошие артисты и режиссеры и другие коллективные творцы спектакля.

Трагедия и драма? Нужно ли доказывать, что этот род спектакля, очень важный и нужный, требует более уютного помещения, в котором можно слышать и видеть актера и тонкости его игры. В противном [случае] драматическое искусство, создаваемое в таких огромных театрах, потребует утрированной игры на большую толпу. Это огрубит наше актерское искусство, которому придется прежде всего заботиться о том, чтоб быть услышанным и увиденным пятнадцатитысячной толпой.

Однако в античные времена актерами игрались великолепные трагедии. Тогда они имели религиозно-обрядовый характер, почему же теперь не придать им характер общественно-идейно-политический. Для этого нужно слово, нужны голоса или особые приемы говорить с громкоговорителем, особая манера игры, которую мы пока не знаем. Она по своей форме будет сильно отличаться от нашей, но может ли она изменить общие основы и цели искусства, заключающиеся в создании внутренней жизни человека, людей, целого народа, или, говоря по-старому,-- "создании жизни человеческого духа и художественного ее воплощения", каковые являются основной целью искусства. Если эта цель будет забыта, то прекратится искусство, театр осиротеет и потеряет душу, и искусство превратится в простое ремесло. Чтоб этого не случилось, надо заранее думать об актере, который будет играть в новых грандиозных театрах, и о новом виде искусства, которое будет там культивироваться.

(Дописать об античных актерам и трагедии.)

2. К ПРОЕКТУ БОЛЬШОГО ТЕАТРА В г. ВОРОНЕЖЕ

Москва, 20 апреля 1933 г.

(Ответ на вопрос строительного отдела

Наркомпроса за No 0--319)

1. Необходимо установить ясное понятие о том, какие задачи будут стоять перед проектируемым театром.

2. Совместить понятия: оперный, драматический и постановки массового характера -- невозможно, так как одно уничтожает другое.

3. Театр в 3000 мест для драматического представления неприемлем, так же как и удаление последнего ряда до 35 метров для драмы невыносимо.

Такой театр неизбежно вызывает грубую актерскую игру, то есть понижает квалификацию актерского мастерства. Расстояние до первого ряда в 7 метров, как и вообще всякое удаление зрителя от сцены, лишает его возможности рассматривать наиболее важное в актере, тончайшую, едва уловимую игру глаз, лица.

4. Для драматического представления допустимо не более 1500 мест. Для оперного -- не более 2000. Московский Большой театр с 1970 местами или филиал Большого театра (бывший Экспериментальный) с 2139 местами для драмы непригодны и даже для оперы велики.

5. Театр с 3000 зрителей -- это и не драма, и не опера, а только манеж.

6. Правильнее строить театр с двумя сценами и двумя зрительными залами, но с общими уборными, мастерскими и общим хозяйством.

7. Неясна задача освещения просцениума световыми точками рассеянного света. Вообще просцениум -- мертвый пол -- вреден для сцены, за исключением отдельных случаев, когда в просцениум может быть превращен оркестр.

8. Если рассчитывать зал на 3000 мест, то 100 человек оркестра -- мало.

9. Чрезмерная механизация сцены непрактична и не оправдывает себя.

10. Перенесение действия в зрительный зал, связь сценической площадки со зрительным залом, вовлечение зрителей в процесс представления (массовое действие) -- ошибочный прием, не достигающий цели. Эти трюки были модными некоторое время, теперь теряют смысл, и надо надеяться, что в ближайшем будущем они уйдут с серьезной сцены, предоставив эту несерьезную забаву циркам. Все это важно при плохих актерах, которых нужно закрывать всякими штучками под видом нового искусства, и вредно для хороших. В серьезном театре такое заигрывание с публикой недопустимо.

11. В системе механического оборудования сцены необходимо предусмотреть устройство вращающейся сцены (планшет вместе с трюмом). При этом круг должен иметь несколько поднимающихся и опускающихся планов. Может быть три плана с тремя секциями в каждом плане, с опускающимися рампами в трех планах.

12. Должно быть обращено большое внимание на значение боковых карманов и арьерсцены.

13. Разгрузка сцены во время антрактов должна быть строго продумана и систематизирована. Актеры должны уходить в одну сторону, декорации -- в другую; бутафория и осветительные аппараты -- в третью.

14. Указанный постоянный состав служащих в 200 человек правильнее увеличить до 250.

15. Глубина сцены должна быть не менее 150% ширины порталной арки.

16. Высота до нижней кромки колосников -- не менее 200% ширины порталной арки, что имеет огромное значение для подвески горизонта или панорамы с минимальным количеством падуг.

17. Дверные проемы для проноса декораций должны быть не ниже 10 метров, так как для выноса со сцены декораций высотой 8--9 метров не должно быть никаких затруднений. Класть же их на бок для проноса в дверь высотой в 4 метра -- недопустимо.

18. На уровне пола сцены должно быть запроектировано наибольшее количество артистических уборных.

19. Глубина трюма должна быть не менее 6 метров.

20. Совершенно неприемлемы прачечная, красильня и дезинфекционная камера в цокольном этаже театра. Как эти, так и все мастерские должны быть выведены в другое здание. Исключение может быть только для декоративной мастерской.

21. Должно быть обращено самое серьезное внимание на устройство и оборудование артистических уборных. При своем возникновении Московский Художественный театр ставил одной из своих главных задач -- заботу об актере, об обстановке его закулисной жизни, отвечающей культурным и творческим задачам, правильно полагая, что от этого зависит качество его работы.

22. В оперном театре следует учесть устройство фойе для артистов, соединенного сообщением с фойе оркестрантов ради объединения интересов, общения двух профессий. Музыканты критикуют певцов, а певцы -- им аккомпанирующий оркестр. Нельзя, чтоб музыканты не знали артистов, а артисты -- музыкантов.

Кроме изложенного необходимо указать на следующие недостатки условий программы:

Площадь кабинета режиссера должна быть не менее 30 кв. метров, так как там могут происходить заседания, просмотры макетов и проч.

Кабинет помощника режиссера -- не менее 16 кв. метров.

Бутафорская и реквизиторская -- 60 кв. метров.

Комната рабочих сцены -- 50 кв. метров.

Буфет для артистов, читальный зал и библиотека должны быть разделены и иметь общую площадь -- 160 кв. метров.

Общие артистические уборные -- не менее 3 кв. метров на человека.

Деревообделочная мастерская (декор, и мебель) -- площадь 160 кв. метров.

Склад декораций -- 250 кв. метров, высота 9 метров.

Склад костюмов -- 200 кв. метров, высота 4 метра.

Комната зав. худож. частью и репертуаром -- 30 кв. метров.

Народный артист Республики

К. Станиславский

[ПЕРВОМУ ВСЕСОЮЗНОМУ СЪЕЗДУ СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ]

Московский Художественный академический театр Союза ССР им. М. Горького приветствует Всесоюзный съезд советских писателей и желает ему успеха.

Большие моменты жизни народов требуют и большой литературы для их выражения. Мы надеемся, что Всесоюзный съезд советских писателей укажет пути в литературе для верного отражения великих событий, происходящих в нашем Союзе, и вдохновит мастеров слова на создание больших художественных произведений, достойных великой роли, которую играет в мировой жизни наша удивительная страна.

Для этого всем писателям и нам, артистам, надо не только понять эпоху, но и стать человеком этой эпохи, не подделываясь под нее, а органически сродняясь с ней.

Задача всякого искусства -- создание жизни человеческой души и передача ее в художественной форме.

Горячо желаем писателям отразить в красивой и художественной форме эту жизнь человеческой души нашей эпохи. Для этого не найти лучшего выразителя, чем наш прекрасный русский язык.

Директор МХАТ СССР им. М. Горького

народный артист

К. С. Станиславский

ОГРОМНЫЙ ТАЛАНТ, ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫЙ МАСТЕР

Смерть Леонида Витальевича Собинова -- тяжелая, невознаградимая утрата для нашего искусства.

Леонид Витальевич блестяще соединял в себе высокую музыкальную культуру с подлинной и тонкой артистичностью. Пройденный им в искусстве тридцатилетний путь отмечен яркостью огромного таланта¹. Собинов вошел в историю мирового театра как замечательный мастер, создавший незабываемые

образы Ленского, Лоэнгрина, Ромео, Вертера, Фауста, герцога Мантуанского, Берендея. На его великолепном опыте учиться и будет учиться молодежь.

В последние годы Леонид Витальевич работал в руководимом мною оперном театре в качестве заместителя директора по художественной части. Мы были связаны долголетней личной дружбой ², и от этого еще острее становится боль, причиненная его кончиной.

Народный артист Республики

К. Станиславский

[ОБ А. А. БЛОКЕ]

У меня нет никаких воспоминаний для печати о милом, чудном, гениальном и незабвенном Александре Александровиче. Нет интересных фактов, нет каких-нибудь мыслей, которые покойный не высказывал другим лицам или в печати. У меня сохранились глубоко в душе тончайшие ощущения неотразимого обаяния личности покойного, его нежно сотканной души. Эти ощущения можно выразить в музыке или в стихах, но я не музыкант и не поэт.

Мои встречи с ним немногочисленны. Их можно пересчитать по пальцам. Два-три раза я был у него. Он мне читал свои пьесы -- милым монотонным голосом, с немного сжатым ртом против всех правил актерской дикции чтения, и, несмотря на это, я слушал его с увлечением. Два-три раза я слышал его читающим стихи, и опять он овладевал моим вниманием и сердцем. Он заходил ко мне в уборную во время спектакля, мы говорили о пьесе. Он говорил два-три замечания, и всегда неожиданных, метких и верных. Не помню, чтоб он в глаза хвалил меня или театр. Скорее помню его критику, строгую, но любовную, доброжелательную. А когда он уходил, то [я] чувствовал бодрость, как после одобрения или успеха. Он несколько раз бывал у меня в Москве -- обедал и проводил вечера.

О СЕСТРАХ ГНЕСИНЫХ

Имя сестер Гнесиных как музыкантов-педагогов известно мне давно. Еще сорок с лишним лет назад мне довелось встретиться с одной из основательниц техникума, а именно Евгенией Фабиановной Савиной-Гнесиной, в кружке литературы и искусства.

Евгения Фабиановна со свойственной ей энергией принимала самое живое участие в работе молодого кружка, ведя там курс музыкально-теоретических предметов ¹.

В дальнейшем, зная о большой музыкально-педагогической работе Гнесиных, я имел возможность привлечь к работе в своем театре целый ряд молодых музыкантов, окончивших их школу, оказавшихся впоследствии ценными работниками в театре.

Это привело меня к мысли о создании более тесной связи с этим музыкальным учебным заведением, результатом чего явился договор на совместную подготовку молодых оперных кадров ².

В день сорокалетия существования техникума и деятельности Елены Фабиановны и Евгении Фабиановны Савиной-Гнесиной я рад приветствовать юбиляров.

Народный артист Республики

К. Станиславский

[ЧЕХОВСКОМУ ЮБИЛЕЙНОМУ КОМИТЕТУ]

Глубоко сожалею, что здоровье не позволяет воспользоваться вашим любезным приглашением. Мои товарищи, представляющие на вашем торжестве весь наш коллектив ¹, передадут вам, как мы все волнуемся в этот важный для нас день, посвященный памяти лучшего человека, сыгравшего в нашей жизни исключительно важную роль. Каждое воспоминание о нем откликается в наших благодарных сердцах и воскрешает самые радостные, незабываемые нежные чувства. Не будучи с вами, мы мысленно присутствуем на торжестве, горячо любим дорогого Антона Павловича, преклоняясь, чтим память лучшего нашего друга, самого любимого писателя.

Примите от нас самое искреннее поздравление и передайте всем участникам вашего прекрасного торжества.

Народный артист Республики

К. С. Станиславский

ОКТЯБРЬ И ТЕАТР

Каждая новая годовщина Октябрьской революции заставляет нас торопиться и напрягать все силы, чтобы выполнить поставленные перед нами большие задачи.

Мне хочется подвести итоги всему сделанному за эти годы. Русское театральное искусство завоевало себе всемирную известность и признание и в Европе и по ту сторону океана. Европа и Америка признают нас, смотрят и учатся. У нас в стране двери всех театров открыты народу. Все делается для того, чтобы народ получил максимальный доступ к искусству и сам в полной мере раскрыл себя как его творец. Тысячи клубов, самодеятельных кружков, трамов, национальные театры, театры для юношества и детей, новые студии, возникающие по инициативе отдельных художников, театры для армии, театры для колхозов -- все это пользуется огромной поддержкой правительства.

Проводятся артистические соревнования и олимпиады, строятся новые здания для театров, открываются театральные школы и вузы, печатается большое количество изданий, относящихся к театральному искусству. Строятся дома отдыха, лечебницы, санатории для актеров. Открываются дома ветеранов сцены. Всего, что делается для театров и сценических деятелей, невозможно перечислить. Ни в одной стране, ни в одну эпоху не создавалось подобных условий для театра. Не удивительно, что когда рассказываешь об условиях нашей работы за границей, то слушающий конфузливо не смотрит в глаза, думая, что привираешь. А те, кто верит, удивляются и завидуют.

Чем же ответило стране искусство? Вся наша действительность приносит огромные идеи, мысли, способные стать основой большого творческого подъема. Как же театр претворил это огромное идейное богатство?

В области внешней формы и техники сделано немало. Изведаны все возможности условной и реалистической формы. Изобретены всевозможные сценические площадки. Построены конструкции -- и самые сложные и упрощенные до крайности. Испробованы самые разнообразные приемы драматургического и живописного письма -- от плаката до гротеска. Испробовано множество режиссерских трюков -- хороших и плохих. Найдены своеобразные методы сценического движения и декламации. Нет возможности перечислить все пробы и эксперименты. Всем, пробуящим свои творческие возможности и экспериментирующим над формой, была предоставлена полная свобода. Для них не жалелись средства. Но, к сожалению, внутренняя сущность творческого процесса оставалась в загоне. Я не могу припомнить ни одного большого открытия, касающегося психотехники актерского мастерства, практических приемов, возбуждающих к творчеству мысль, эмоцию, хотение, в то время как большое идейное искусство требует в первую очередь разработки именно этих приемов.

От театра требуется сейчас не внешний блеск "роскошных" постановок, не прозрачные трюки, которыми отдельные режиссеры пытаются маскировать внутреннюю пустоту актера. Этот путь наименьшего сопротивления вызвал в последнее время реакцию отрицания режиссера -- мысль глубоко порочную, толкающую актерский коллектив к творческому анархизму. Отсюда и непонимание методов организации театрального производства. Скороспелость спектаклей у многих режиссеров происходит от бедности их идейно-творческого материала, которого едва хватает на два месяца. Между тем как Томазо Сальвини работал над *Отелло* около десяти лет. Это было необходимо потому, что у него идейно-творческого багажа было так много, что для разработки его потребовалось десятилетие.

Этим я не хочу растягивать время работы над спектаклем. Весь театральный опыт мне подсказывает, что усиления темпов артистической работы следует добиваться не только в сфере самого производства, но и в деле изучения основ искусства. Если участниками спектакля окажутся подлинные знатоки и мастера своего искусства, то режиссуре не придется постоянно превращать репетицию в урок, как это приходится делать теперь. Когда создавать спектакль придут люди, умеющие работать над своими ролями не только на репетиции по указке режиссера, но и дома по собственному творческому чутью и по потребности своей изощренной психотехники, тогда темпы работы усилятся сами собой во много раз. Стаханов пришел к рекордным темпам благодаря детальному, глубокому изучению своего производства.

Что следует предпринять и какие вопросы поставить на ближайшее время?

Опыт подсказывает мне одно верное средство: пусть актер творит на сцене что и как ему угодно (в пределах идеи самой пьесы), но пусть верит своим переживаниям и действиям.

Нужно раз навсегда понять, что все, что актер делает на сцене, должно быть прежде всего убедительно своей художественной правдой. Подлинное большое искусство не терпит лжи. Такое требование заставляет актера изучать законы своего творческого процесса, законы, которых подавляющее большинство актеров не знает и не пытается изучить.

Понять искусство -- значит чувствовать, уметь и делать.

Голос, правильно поставленный по законам природы, растет и крепнет. То же самое относится и к таланту драматического артиста. Органическое овладение

законом естественного творчества застрахует театр и актера от всяческих формалистических вывихов и искривлений.

Конечно, не все театры могут стоять на одном идейном, художественном и технологическом уровне, но все они могут овладеть внутренней сценической правдой. Овладение этими законами составляет основную задачу режиссера как основного руководителя и воспитателя театрального коллектива.

Другой вопрос, который должен быть поставлен на ближайшее время, -- это необходимость со всей настойчивостью бороться против различных суррогатов, пустых измышлений, против попавших в нашу среду невежд и карьеристов, всех тех, кто спекулирует на искусстве, играя на лжетемпках.

Ища новых средств приближения к большому искусству, глубокая идея должна быть противопоставлена всему суррогату и увести актера к подлинному искусству.

Создавая Московский Художественный театр, мы ставили перед собой не только художественные, но и общественные задачи. Мы хорошо знали тогда и еще лучше знаем теперь, что не может быть большого искусства без большой мысли и большого зрителя.

Наша главная задача -- создать театр-лабораторию, театр больших мастеров, театр образцовых приемов актерского мастерства. Такой театр должен служить вышкой, к которой потянутся все другие театры. Такому театру должны предъявить высшие требования и предоставить наибольшие возможности. Законы высокого мастерства, законы глубоко реалистического искусства не есть привилегия высокопоставленных театров, наоборот, все самодеятельные кружки, трамы, студии могут и должны их изучать.

Пусть актеры поймут, какая задача поставлена жизнью перед всеми нами, какие обязанности перед широчайшими массами зрителей лежат на нас. Их выполнит только тот, кто с этими массами участвует в общем строительстве и вместе с ними растет.

Октябрьская годовщина всех нас заставляет присмотреться к самим себе, подумать о дальнейшем пути.

[О Л. А. СУЛЕРЖИЦКОМ]

Я считаю покойного друга моего Л. А. Сулержицкого исключительным, гениальным человеком¹. О нем написано много и можно было бы написать еще больше книг, настолько его жизнь содержательна, интересна...

Леопольд Антонович в последние годы своей жизни привязался к Московскому Художественному театру и в сравнительно недолгий срок сделал очень много для нашего искусства. Его прежняя профессия художника, его музыкальная натура и хороший слух, хороший голос и неплохое пение, природное чувство и понимание нашего сценического искусства помогали ему. В области театра его чуткость была настолько остра, что он первый, опередив всех актеров, отозвался на все новое, что в то время нарождалось в нашем театре, в области психотехники актеров. Это был первый и в то время почти единственный человек, интересовавшийся моими изысканиями в области нашего искусства. Он ободрял меня и много помогал мне при моих работах по созданию так называемой "системы Станиславского". В то время он работал со мною как режиссер при моих постановках и вскоре и как учитель и мой помощник во вновь образовавшейся студии МХТ. Здесь он воспитал целую труппу, среди которой росли его ученики Мих. Ал. Чехов и Евг. Бограт. Вахтангов.

Кроме студии Л. А. Сулержицкий преподавал в тогдашней школе Адашева², и там он выпустил много учеников, ставших впоследствии довольно известными артистами. Кроме того, он обладал административными способностями, которые помогли ему создать целый город духоборов в Америке, а у нас -- очень хорошо спаянную группу, из которой со временем образовался МХАТ 2-й...³.

ТВОРЧЕСКОЕ СБЛИЖЕНИЕ

Блестящая поездка Украинского театра в Москву¹, так же как и предстоящая поездка Художественного театра в Киев, имеют большое значение в смысле творческого сближения национальных театров и развития культуры сценического искусства в нашем Союзе.

Пришло время серьезно подумать об этом развитии и водворении на всех сценах не поддельного, а подлинного творчества и искусства. Это важно теперь, когда искусству отводится громадное место в создании новой, социалистической культуры. И еще более будет важно в будущем, когда это искусство станет необходимейшей потребностью каждого человека.

Я искренно верю в то, что в недалеком будущем, когда удастся народам всего мира научиться жить не варварски, по-звериному, а культурно, по-человечески, когда будут устранены все причины для возникновения войн, когда будет урегулировано производство сообразно с подлинным потреблением человека в жизни, тогда сократится время, затрачиваемое людьми на труд, и беспримерно возрастет время их досуга. На что уйдет этот досуг? Его будут заполнять удовлетворением научных и художественных потребностей, усовершенствованием своей духовной и физической природы, и тогда все виды искусства, наряду с наукой и физической культурой, приобретут всеобъемлющее значение.

Будем же готовиться к этому времени, будем познавать друг друга и будем изучать общие для всех творческие законы человеческой природы.

Эти неизменные, обязательные для всех законы творчества связывают нас, артистов всех национальностей. Эти законы мы должны изучать вместе, овладевать ими и вырабатывать для них соответствующую психотехнику актера.

Долой искусство, извращающее творческую природу человека-артиста. Пусть каждый из нас помогает друг другу и в смысле познания души народа каждой национальности.

Пусть каждая нация, каждая народность отражают в искусстве свои самые тончайшие национальные человеческие черты, пусть каждое из этих искусств сохраняет свои национальные краски, тона и особенности. Пусть в этом раскрывается душа каждого из народов. Хорошая национальная пьеса, хорошо поставленная и сыгранная хорошими актерами ее нации, лучше всего вскрывает душу народа.

С такими чувствами я мысленно буду присутствовать вместе со своими друзьями и товарищами по МХАТ на предстоящих гастролях нашего театра и издали буду радоваться той связи, которая прочно завязывается между нами.

Приветствую всю артистическую семью прекрасной Украины, люблю их темперамент, их артистический талант, их песни, их голоса, танцы, музыку, живопись и прикладное искусство.

СТАЛИНГРАДСКОМУ ТРАКТОРНОМУ ЗАВОДУ

В день открытия в Сталинграде гастролей руководимого мною Государственного Оперного театра шлю свой привет всем работникам Тракторного завода и всем трудящимся Сталинграда.

В нашей стране, где все к услугам искусства, где самые широкие слои населения так живо им интересуются, работа актера особенно ответственна. Театр перестал быть забавой -- это большое серьезное дело, требующее от актера не только таланта, но и вдумчивого отношения к творчеству. Актер обязан помнить это и на лучших образцах прошлого строить новое, нужное, творчески углубленное искусство.

Искренно сожалею, что болезнь лишает меня возможности быть в Сталинграде во время гастролей театра.

Народный артист Республики

К. Станиславский

ПУТЬ МАСТЕРСТВА

Когда я узнал о новых щедрых наградах, полученных нашим театром и отдельными его работниками, я испытал двойное чувство: большой радости, благодарности и рядом с ними -- волнение перед ответственностью. Она велика. Надежды, которые возлагают на наш театр, оправдать нелегко ¹.

Прежде всего нам, как и всем артистам мира, надо серьезно думать о спасении театрального искусства, которое гибнет во всех странах. К счастью, искусство в нашем отечестве благодаря поддержке, вниманию и заботам партии и правительства находится в исключительных условиях.

Но и у нас, как и во всем мире, постепенно вымирают хранители лучших традиций искусства. И у нас рост смены задержался, во-первых, благодаря пережитой мировой войне, а, во-вторых, и по нашей вине, так как мы мало уделяли внимания этому важному вопросу.

Если нами не будут приняты экстренные меры, то скоро некому будет учить молодежь. Надо сохранить корни подлинного искусства для подрастающего поколения.

Вот почему задачи нашего, как и всего советского театра не только ставить хорошие спектакли, не только помогать росту советского искусства, но главным образом сохранять театрального искусства с его традициями, которые постепенно забываются во всем мире. Этого мало, мы должны двигать вперед технику нашего искусства и вести его к новым достижениям.

Единственный способ для этого -- писать о своих достижениях, о том, что дал опыт каждому из артистов -- мастеров своего искусства. Пусть те, кто владеет им, берутся за перо и передают на бумаге свои приемы творчества.

Но можно и устно, на самой практике, объяснять молодым артистам эти приемы психотехники. Поэтому пусть те, кто знает и умеет учить, отдадут часть своих сил педагогике.

Но для этого нужны правильный метод учения, хорошие школы с верной программой.

Где взять ее и в чем ошибки существующих программ?

Теперь театральные школы приравнивают внешний и внутренний творческие аппараты учеников к тому, чтоб они передавали задания режиссера -- творца современного спектакля. Исполнителям ролей с выработанным аппаратом показывают на репетициях, как "играются" их роли. Эти режиссерские показы выполняются с большой точностью. Но такие актеры беспомощны, когда они остаются без вдохновителя-режиссера. Пока он работает в театре, дело процветает. Если же режиссер-вдохновитель уходит,-- театр и весь коллектив увядают и переходят на ремесло и штампы.

Нужно ли доказывать неверность такого положения?

Я считаю, что одной из задач и обязанностей старых артистов -- мастеров своего искусства -- является научить учеников самих творить роль по созданному общему плану. Надо формировать более самостоятельных молодых актеров, не зависящих целиком от "указки" режиссеров. Надо стараться, чтоб каждый из исполнителей спектакля был мастером. Пусть такой "мастер" приносит свою работу, сделанную в собственной творческой лаборатории. Пусть режиссер создает из этих самостоятельных достижений гармонический ансамбль спектакля.

Организация школ, воспитывающих таких актеров, требует новой программы. Где же взять основы для нее?

Вот откуда их надо черпать.

У нашей артистической природы существуют свои творческие законы. Они обязательны для всех людей, всех стран, времен и народов. Сущность этих законов должна быть постигнута. Она должна быть положена в основу школьной программы и изучена во всех подробностях. Это единственный путь для создания мастеров искусства.

Все великие артисты, сами того не подозревая, подсознательно шли в своем творчестве этим путем.

Скажут, что такой путь труден. Нет. Гораздо труднее насиловать свою природу. Несравненно легче следовать естественным ее требованиям. Трудно изучать самые законы природы, трудно составить на их основе простую, понятную школьную программу и изучить ее.

Над этим пусть поработают для молодежи старые мастера нашего искусства.

Мне представляются два типа театральных школ. Первый из них является училищем, куда приходит молодежь изучать свое искусство. Изучив его, школьная молодежь образует прочно спаянный за время учебы театральный коллектив, который начинает функционировать по окончании курса. Лишь отдельные лица будут уходить в другие театры.

Другой тип школы я назвал бы "школой на ходу". Это школа при театре. В ней кроме специальных предметов, преподающихся там, существуют публичные практические классы, то есть уроки, которые ученики получают в обстановке самого спектакля театра. В этом спектакле они являются его участниками как в маленьких ролях, так и в общих народных сценах.

Школа, урок, в распоряжение которых предоставляются декорации, костюмы, свет, полная обстановка театрального спектакля с тысячной толпой зрителей, -- это ли не роскошь, нигде еще не виданная до сих пор.

Несравненно практичнее вырабатывать актеров в трудных условиях публичного творчества, а не келейно, в одиночестве, с глазу на глаз с преподавателем, в классной, хорошо знакомой комнате школы.

Спектакль, являющийся публичным уроком, начинается с предварительного класса в закулисном репетиционном помещении театра, в уборных учеников, при их гримировании и одевании. Урок переносится потом на сцену, куда вместе с учениками идет их преподаватель. Там, на подмостках, изо дня в день вырабатывают и приучают учеников к правильному творческому самочувствию на

сцене. Оно скоро станет привычным, естественным, необходимым ученику настолько, что он уже не сможет выходить перед зрителем иначе, как в правильном творческом самочувствии.

Репетиции в театре также являются уроком школы. Они дают преподавателям новые задания для ближайших уроков в школе.

Привычка изо дня в день быть на сцене в правильном самочувствии создает мастеров сцены².

Повышение квалификации артистов не умаляет роли и значения режиссеров. Напротив, при высоком мастерстве исполнения обязанности руководителя становятся еще более тонкими и важными. Быть сотворцом больших артистов интереснее и почетнее, чем быть их эксплуататором.

Новый тип режиссера, который мне представляется при коллективе мастеров-артистов, требует от будущих руководителей спектакля иной подготовки и подхода к своей творческой работе.

Основы ее надо искать в приемах воздействия режиссера на органическую природу артистов. Основы эти кроются в знании законов нашей творческой природы, умении увлекать и незаметно толкать творческие поиски в верную сторону.

Но вопрос о режиссерах сложный. Ведь они не создаются, а рождаются. Можно лишь помочь их развитию. К этому сознанию меня привел мой опыт. Постановщики и режиссеры-администраторы -- другое дело, их можно вырабатывать.

Надо помнить, что вопрос о художественном руководителе спектакля будет всегда жгучим вопросом, и каждому театру надо считаться с возможностью и с печальной необходимостью работать без участия режиссера.

Как же поступать в этом случае?

Приходится возлагать его обязанности на весь коллектив мастеров. В свое время, когда в Малом театре не было выдающегося художественного руководителя, его заменили мастера: Щепкин, Шуйский, Самарин, Медведева, Федотова и проч. Они были не только великими артистами, но и хорошими руководителями. Они умели работать коллективно.

Артисты, которые интересуются всем, что касается их искусства, становятся такими всесторонними мастерами. Наши предки не считали, что дело создания образа и даже целого спектакля зависит только от режиссера. Образы они создавали сами, а гармонический ансамбль спектакля вырабатывали общими усилиями.

Надо и нам всем быть готовыми к такой коллективной работе и заблаговременно вырабатывать для этого в себе и в других необходимую дисциплину и этику.

Новая наша задача вытекает из того, что передовой театр не может суживать своих художественных интересов до предела только собственного искусства. Он должен изучать и другие театры, быть готовым по мере своих сил, возможности, умения и времени помогать коллективам артистов клубов, самодеятельных, колхозных театров и проч.

Это должно быть тем более интересно, что и там формируется зритель, который приходит потом к нам; и там растут артисты, и там проявляются молодые таланты, и там создаются психотехнические приемы творчества и изучаются законы органической природы артиста.

Надо помнить, что в нашем деле опасно замыкаться только в своих исканиях в искусстве.

Новая и важная задача передового театра заключается в том, чтобы постоянно стараться строить из своего коллектива художественную вышку, венчающую искусство страны. К высотам этой вышки должны стремиться все; по ней должны равняться остальные театры нашего отечества и если возможно, то и всего мира.

Тяга к прекрасному повышает искусство, так точно, как и требование к нему. Наше дело -- возбуждать и поддерживать такие стремления.

Беда, если высота такой вышки снизится. Это потянет за собой все другие театры; это сбавит требования к подлинному искусству.

Было время, когда такой вышкой являлся Московский Малый театр, позднее этой вышкой стал Художественный театр. Наше дело -- неустанно заботиться о том, чтоб удержать свои достижения и подтягивать к ним другие театры.

Вот приблизительно те задачи, выполнение которых может оправдать те заботы, поощрения, большое, трогательное внимание и высокие награды, которые дарованы нашему театру и его работникам. Вот те реальные пути, которые фактически, а не на словах выразят нашу безграничную благодарность за оказываемое нам доверие, заботы и поощрения истинных Друзей искусства и нашего театра, каковыми являются партия и наше правительство.

С НАРОДНОЙ ТРИБУНЫ

Родился я в те годы, когда крепостнические порядки в России еще давали себя чувствовать решительно во всем.

Прошло 75 лет! Царизм, первые попытки революционных выступлений, разгул полицейского террора, революция 1905 года, годы реакции, черносотенные погромы, проклятая, смертоносная война и, наконец, Великая Октябрьская социалистическая революция. Затем интервенция, гражданская война и в завершение всего -- полная победа рабочего класса и строительство новой жизни под руководством Коммунистической партии.

Сейчас, оглядываясь назад, искренно поражаешься тому, что в нашем кругу называли когда-то "жизнью". Как неинтересно было соблюдать этот томительный и никому не нужный распорядок "светской" жизни, полной пустых, но хлопотливых церемоний, пронизанной лицемерием и скукой!

Сколько косных, ограниченных взглядов создавала эта жизнь не только в вопросах частных, но и государственных и общественных! Помню, как в те времена, когда поднимался вопрос о необходимости развития промышленности в России, многие утверждали, что наша страна земледельческая и промышленность у нас не сможет развиваться. Когда в Московской городской думе затевались разговоры о метро, отвечали, что это фантазия, так как в Москве, мол, почва сыпучая. Заговаривали и о новых водных путях, но в конце концов ограничивались только разговорами.

Но вот пришли к власти люди, которые, преодолев годы разрухи, начали строить новое государство, новую жизнь. Как вдруг стало стыдно за прошлое и как ясно, радостно и содержательно стало будущее!

Каждый год приносил все новые и новые победы. Оказалось, что Россия прекрасно может быть и стала могучей индустриальной державой, метро стало совершенно реальным фактом, а отнюдь не фантазией, новые водные пути превратились в действительность, в колхозах крестьянин стал организованно работать на себя, появилась масса новых фабрик, заводов, школ, красивых зданий, улиц, великолепных парков культуры и отдыха. И все это произошло на протяжении двух десятков лет.

С первых же дней Великой Октябрьской социалистической революции партия и правительство приняли на себя все заботы о советском театре не только материально, но и идейно, стоя на страже правды и народности в искусстве, охраняя нас от всяких ложных течений. Ведь именно партия и правительство

возвысили свой голос против формализма, за подлинное искусство. Все это обязывает нас быть подлинными художниками и следить за тем, чтобы в наше искусство не закрадывалось ничего ложного и чуждого.

Значение искусства в будущем станет еще более актуальным. Поэтому так важно сейчас подготовить кадры опытных режиссеров, хороших актеров, прекрасных певцов, замечательных художников, драматургов, о чем так заботится правительство.

С особой любовью занимаюсь я с молодежью, готовя смену в области драматического и вокального искусства. Остальное свое время посвящаю литературному труду. Я закончил одну книгу "Работа актера над собой", пишу другую -- продолжение первой¹. Книги рассчитаны не только на читателя-актера, но и на читателя-зрителя. Они могут послужить и для воспитания самых широких масс народа в любви к искусству и в правильном понимании его.

Как отрадно работать для своего народа в тесном с ним общении! Это чувство -- результат воспитания, которое дала нам Коммунистическая партия во главе с дорогим, любимым Иосифом Виссарионовичем. Он так просто, так искренно подходит ко всем жизненным вопросам и так верно и прямо их разрешает. Товарищ Сталин -- подлинный, заботливый друг всего живого, прогрессивного, всегда все предвидящий, предупреждающий. Сколько он сделал хорошего для нас, актеров! Спасибо ему за все это!

ИЗ МАТЕРИАЛОВ СТАТЬИ

К ДВАДЦАТОЙ ГОДОВЩИНЕ

ОКТЯБРЬСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

I¹

Юбилей заставляет подводить итоги; он раскрывает душу; в эти дни можно говорить о том, чего не скажешь в другое время.

Этим преимуществом наступивших торжественных дней я хочу воспользоваться.

Лишь только партия и советское правительство взяли в свои руки бразды правления, одной из первых их забот явилась охрана старого театра. Надо было поддержать коллективы, уцелевшие от прежней жизни.

Сначала многие из нас не понимали и недооценивали происшедшего тогда, в революционные дни. Многие из нас, и я в их числе, упирались, присматривались и не сразу согласились возобновить работу и спектакли.

В это трудное, переходное время партия и советская власть проявили по отношению к нам, артистам, терпение, мудрость, такт, внимание. Тогда мы этого не понимали, но теперь, после двадцати лет, хочется отдать дань великой благодарности за осторожный подход к искусству и к тем, кто не сразу оценил значение перелома.

Что же совершалось тогда в нашей театральной жизни?

Буду говорить о МХАТе.

Много писалось о том, что первые годы его существования были блестящи. Но к дням революции 1905 года мы очутились в тупике. Вот почему была затеяна первая заграничная поездка в Германию, Австрию и Чехословакию. Выезд из Москвы стал нам тогда необходимым не потому, что продолжение спектаклей в Москве сделалось невозможным. Мы уехали в Берлин и в другие заграничные города

потому, что не знали, как нам жить дальше на своей родине и в каком направлении вести свое искусство.

Эти сомнения были вызваны в нас новым направлением, зарождавшимся тогда и вылившимся потом в так называемый теперь формализм. Его яд уже тогда начал оказывать на наше искусство свое влияние. Театральная ложь и условность изгоняли жизненную правду, а мы не были достаточно сильны и уверены в своей линии, чтоб бороться за нее.

Этот период сомнения и неустойчивости был продолжителен. Кроме некоторых честных, искренно ошибавшихся представителей нового, условного искусства появились толпы эксплуататоров, карьеристов, присосавшихся к театру, чтоб около него погреть руки и "в мутной воде ловить рыбу". Для этого создавшаяся в театре атмосфера лжи была благоприятна.

Прибавьте к этой, художественной, опасности другую, материальную: касса театра в большой мере зависела от царящей в искусстве "моды".

Мы не последовали тогда за волновавшими всех "измами", и за это нас признали отсталыми "натуралистами". Эта устаревшая кличка не покидает нас и теперь, "по традиции". Большую часть той поры, о которой идет речь, Художественный театр жил на свои собственные средства. У нас не было субсидий от царского правительства. Существование МХТ зависело от сборов, а сборы -- от успеха начального, первого спектакля, открывавшего сезон. Если он вызывал в обществе сенсацию, то люди стремились к нам толпами, если же этого не случалось, сезон налаживался туго, и тогда сборы не покрывали расходов, и приходилось пополнять убытки весенними поездками.

Так было до Великой революции 1917 года. По окончании ее все изменилось. Материальная ответственность за театр спала с нас. Нам предоставили возможность заниматься только своим художественным делом. Эта перемена явилась для нас истинной радостью, осуществившимся сном, исполнением заветной мечты.

Одновременно с этим жизнь поставила перед нами новую трудную задачу. Мы встретились с неизвестной нам до того времени аудиторией и новыми, не сразу понятыми нами задачами общественно-политического характера. Многие разрешали их простой сценической "агиткой". Мы растерялись и в таком состоянии недоумения и поисков провели долгие годы, пока наконец не произошло того, чему я не знаю примера в истории: в защиту подлинного искусства выступили не мы сами -- артисты, -- а партия и правительство ².

В памятной всем статье в "Правде" от театра потребовали не суррогата, а подлинного искусства. Эта корректура сверху сразу направила работу по верному пути. Благожелательное, любовное отношение к артистам, постоянные нравственные и материальные поощрения, щедрые награды за успехи довершили остальное. Они укрепили уверенность и постоянно толкают вперед, к новым достижениям.

Работа рука об руку с правительством придает нам огромную силу и открывает широкие горизонты.

Нашему поколению не дожить до того времени, которое ясно мерещится. Оно близко. Придет пора, когда люди будут работать на других основаниях, столько, сколько нужно для нормальных человеческих потребностей, а не для капиталистических излишеств. Тогда природные богатства земли распределятся правильно, падут другие поводы для войны и для самоуничтожения. В будущей блаженной советской мировой республике людям придется работать лишь несколько дней в шестидневку. А что же они будут делать в остальное, свободное время? Заниматься спортом, совершать героические подвиги в борьбе со стихией, изучать науки и всевозможные искусства.

Человечество должно готовиться к этой счастливой жизни, в которой на нашу долю выпадет важная роль.

Артисты будут совершать походы из одних стран в другие, но не из-за корыстных, агрессивных целей, а ради культурных завоеваний. Театры одной из республик будут "объявлять войну" [другим] ради соревнования в разных областях искусства. Лучшие представители нации с лучшими произведениями и лучшими исполнителями-артистами будут командироваться из одной мировой республики в другую для того, чтоб передавать душу, лучшие чувства народа в лучших произведениях своего искусства. Возникнут горячие схватки, споры во славу человеческой культуры, ради ее постоянного роста и усовершенствования. Пусть человечество и мы, артисты, готовятся к этим боям и победам! Пусть берегут достижения прошлого, традиции старого искусства, пусть создают новые приемы творчества, пусть познают законы, данные для этого самой природой. При такой перспективе и с помощью друзей искусства -- партии, правительства, их вождя И. В. Сталина -- нам не страшны трудности. Чудесное будущее манит нас к себе и дает невероятную силу в настоящем.

II³

Наступает двадцатая годовщина Великой пролетарской революции.

Какие мысли и чувства день праздника трудящихся вызывает у тех, кто помнит остатки крепостничества, разгар царизма, упадочное время 80-х годов, убийства императоров, их министров, террор царской полиции, военно-полевые суды, проклятую смертоносную войну, черносотенные погромы.

Те, кто прошел через все это чистилище, особенно ярко должны оценить значение Великой пролетарской революции, ее победу и ту новую жизнь, какую она принесла всем людям нашей родины.

Я не буду говорить о колоссальных победах в области индустриализации, промышленности, коллективизации, о том грандиозном строительстве, которое преобразовало маленькие захолустные городки в центры промышленной и культурной жизни,-- я хочу говорить о той области нашей жизни, которая мне особенно близка, -- о театре.

Что такое был театр в прошлом?

В столицах были государственные театры, содержавшиеся на государственный счет и за это обязанные подчиняться во всем требованиям государственной цензуры. Были частные театры, существование которых зависело от материальной обеспеченности предприятий, модного направления в театре, от вкусов населения.

Театры открывались, прогорали, артисты, как тогда выражались, "брели по шпалам" в другое место.

После Октябрьской революции враги советской власти и партии предсказывали, что искусство должно погибнуть, что оно не нужно "вандалам", которые стали у власти.

Но советское правительство в первые же дни своего существования обратило самое серьезное внимание на искусство, в частности на театр, в самые тяжелые времена гражданской войны и разрухи окружило театры и актеров особым вниманием и в материальном и в моральном отношении.

И вот сейчас, в великие дни двадцатой годовщины пролетарской революции, что мы видим?

Театр не погиб. Театр проник во все уголки нашей страны, во все маленькие городки, фабричные поселки, колхозы.

Театр из привилегии небольшой группы, имевшей возможность его посещать, стал достоянием поистине народным. В театр пришел зритель чуткий, требовательный и благодарный, для которого театр является не забавой, для него театр имеет большое воспитательное значение, является трибуной для пропаганды новой жизни.

В театр пришел новый драматург. Теперь у нас уже есть советские пьесы, которые показывают зрителю новую жизнь и новых людей нашей страны. Если эти пьесы нельзя еще поставить наряду с классическими созданиями всего человечества, то это объясняется молодостью нашей советской драматургии. Всё за то, что у нас будут свои классики.

Пролетарская революция широко открыла двери театра не только зрителю, но и актеру. У нас сейчас каждый театр есть в то же время школа для людей, желающих отдать свои силы и дарования на служение театру.

...Я лично, пройдя длинный артистический путь и накопив за это время огромный опыт, весь остаток моей жизни хочу употребить на то, чтобы поделиться этим опытом с молодежью. Работа режиссера-постановщика меня теперь мало интересует, да и здоровье не позволяет.

Но я не ухожу от моего дела. Окруженный вниманием и заботой правительства и партии, заботой И. В. Сталина, человека, особенно чутко относящегося ко всем нам и ко мне лично, я пишу книгу, в которой хочу передать весь мой опыт молодежи, я занимаюсь с моей молодой студией, в которой готовлю новых, советских актеров -- актеров социалистического реализма.

Я верю, что театр, с победой социализма во всем мире, станет единым у всех народов. Перед ним откроются неизмеримые горизонты. Актеры всего мира будут вызывать друг друга на художественное соревнование. Их художественные достижения будут оружием, в руках с которым они будут вызывать друг друга на поединок, и это будут единственные войны будущего.

III⁴

...Тот момент жизни многомиллионного народа, который мы переживаем теперь, настолько велик, что не требует трескучих слов для выражения его величия. Нужны самые простые и глубокие слова. Только они передадут то, что мы теперь переживаем.

Как найти эти слова? Как передать непередаваемое? Вот, например, я родился в те годы, когда остатки крепостничества еще то и дело напоминали о тяжелом прошлом, когда человеческое самосознание пробуждалось в немногих умах и душах.

Как радостно жить в близкой связи со своим родным народом. Как радостно было бы жить людям в близкой связи со всеми людьми и народами всего мира от северного до южного полюсов, всех островов и континентов. Стало ясно, что войны должны прекратиться, а вместо них народы будут посылать друг другу своих литераторов, театральные труппы, выставки картин, оркестры, хоровые ансамбли, самодеятельное искусство всех народов; научные изобретения и открытия науки, спортивные коллективы (удивлять героизмом, рекордом, подвигами). Вот оружия войны и мобилизации будущего человечества.

Какие перспективы для науки, для всякого искусства, для спорта, которые станут на самый первый план, когда люди опомнятся от безумия, перестанут выбрасывать на поля сражений металл, вещества, даваемые природой для благ культурной

жизни, а не для взаимного уничтожения, когда отдельные лица окончательно откажутся от десяти автомобилей, от сорока никому не нужных комнат ⁵.

...У нас в репертуаре многих бесчисленных театров есть удачные и неудачные пьесы, но есть ли у нас в каких-либо театрах фривольность, порнография, раздевание и одевание на сцене, показ своих прелестных форм, адюльтер, герои многих иностранных пьес, жены, обманывающие своих мужей и любовников одновременно, всевозможные пошлости жизни, подаваемые в пикантных приправах? Вся эта гниль, которая издавна заполняла и отравляла все иностранные театры и их искусство, все это изгнано, репертуар очищен, и это сделало театр не местом для забавы и мелкого, глупого препровождения времени, а сделало театр подлинной трибуной, проповедующей культуру, политические идеи или мысли. Какой ужас жить на сцене актеру или актрисе для того, чтобы по вечерам публично раздеваться и одеваться, показывать свои красоты, смешить на основании низких страстей и жизненной пошлости! И как отрадно быть актером, который сознает свою воспитательную, общественную и политическую роль!..

IV⁶

Успех узнается по результатам. Они настолько велики, что я не смогу их до конца перечислить.

Плохой метод хвалить настоящее порицанием прошлого. Там было хорошее, и это хорошее признано и бережно сохраняется. Но для оценки результатов нередко важно сопоставление с прошлым, и мне придется допустить правдивую критику при оценке достигнутых успехов.

Помню бесчисленные прения и уверения о том, что наша родина предназначена исключительно для земледельческой работы. Было решено, что нам не быть промышленной страной. И что же? Чудо свершилось в течение почти двух пятилеток. Мы стали не только земледельческой, но и промышленной страной, которая в известной области уже конкурирует с заграницей.

Помню бесконечные прения при обсуждении вопроса о постройке метро в нашей столице. Было решено, что этот план невыполним при условии особого свойства нашего грунта. И что же? Построен и строится лучший метро в свете.

Наша страна так велика, что нельзя рассчитывать на [пропуск в рукописи.-- *Ред.*] ее шоссейными и железными дорогами,-- говорили прежде. И в этой области уже много сделано, а в будущем будет достигнуто еще больше.

Сколько сетований приходилось слышать по поводу недостатка воды [для] столицы. Был мытищинский источник с лучшей водой во всем свете, но ее не хватало. И что же? Под Москвой очутилось целое море и ходят по каналам большие пароходы.

Помню борьбу передовых людей с безграмотностью. Говорили, что русского мужика не надо учить, что ему, кроме кабака, ничего не нужно, что нет возможности сделать грамотным многомиллионный народ, как наш. И что же? Наша страна уже в очень большой мере грамотна, а в будущем поколении безграмотные станут единичными исключениями.

Сколько обидных оскорблений, пощечин, высокомерных, презрительных намеков приходилось слышать при поездках за границу или при встрече с иностранцами. Одна японская война чего стоила. Постоянное оскорбление национального чувства стало нам привычно. Приходилось часто стыдиться своей родины. Теперь не то. Весь мир смотрит на нас удивленными глазами, дивится нашим героям, достижениям, ездит к нам из-за морей смотреть, и многому дивятся.

Хвалят, восторгаются, критикуют ошибки.
Мы несем рядом с красным знаменем -- пальмовую ветвь мира.
...Все, что делается в нашей стране, преследует благородную цель свободы и мира
народов как больших, так и малых...

ПРИВЕТСТВИЕ ЗИМОВЩИКАМ СТАНЦИИ

"СЕВЕРНЫЙ ПОЛЮС"

Дорогие товарищи!

Приветствую вас от всего сердца. Спасибо вам за чувства восторга, гордости, любви и безмерной радости, которые вы возбудили в нас своим беспримерным подвигом. Спасибо, что вы прославили им нашу родину и внесли с трогательной скромностью огромный вклад в мировую науку.

Хвала партии и правительству, воспитавшим целый ряд героев, среди них и вас, легендарную славную четверку.

Горячо обнимаю вас.

Народный артист Союза ССР

орденоносец

К. Станиславский

ИЗ ОТВЕТОВ НА ПРИВЕТСТВИЯ

К СЕМИДЕСЯТИПЯТИЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ

1. УЧАСТНИКАМ ЮБИЛЕЙНОГО ВЕЧЕРА

В КЛУБЕ МАСТЕРОВ ИСКУССТВ

Техника радио пошла вперед: сейчас, слушая дорогие для меня приветствия, я чувствую теплоту, которая льется мне в душу. Она исходит от вас, она греет, бодрит и молодит меня. Спасибо за эти незабываемые часы, которые вы мне дали пережить сегодня!

Постараюсь оправдать то, что мне приписывают, но у меня нет слов, чтобы передать сейчас чувство благодарности, которое я испытываю по отношению ко всем присутствующим на этом вечере, ко всем участникам и организаторам его.

Со всей искренностью, от всего сердца благодарю и низко кланяюсь.

Народный артист Союза ССР

К. Станиславский

15 января 1938 г.

2. УЧАСТНИКАМ ЮБИЛЕЙНОГО ВЕЧЕРА

В ДОМЕ АКТЕРА

Доходит ли до вас излучение моего взволнованного чувства?

Передаются ли вам мои внутренние порывы благодарности, которые рвутся из моего сердца?

Если они не доходят до вас, то я бессилен, так как слова не могут передать того, что я переживаю.

Смею ли я принять на себя приписываемые мне заслуги? Нет, они в большей своей части принадлежат неподражаемой художнице -- творческой природе человека.

Моя заслуга лишь в том, что я, не мудрствуя, шел за ней, пытаюсь изучить и понять ее тайны. Если мне это удалось, я счастлив.

Остальное из приписываемых мне заслуг я отношу к чрезвычайно дорогому мне вашему доброму расположению. Спасибо всем присутствующим на вечере, всем исполнителям и устроителям, спасибо Дому артиста и его председательнице А. А. Яблочкиной, вспомнившим и так горячо почтившим меня в знаменательный день моей жизни.

Народный артист Союза ССР

К. Станиславский

17 января 1938 г.

3. В РЕДАКЦИЮ ГАЗЕТЫ "ИЗВЕСТИЯ"

Приношу мою искреннюю, глубокую благодарность всем организациям, театрам, отдельным лицам, приславшим мне приветствия и лично посетившим меня в день моего 75-летия. Я глубоко тронут высокой оценкой моей работы, вниманием и лаской. Глубокое удовлетворение дает мне сознание тесной связи с народом. Этими чувствами я живу все последние дни, они дают мне силы и бодрость для дальнейшей работы.

Народный артист Союза ССР

орденоносец

К. Станиславский

21 января 1938 г.

[К СОРОКАЛЕТИЮ МХАТ]

I

Путь Московского Художественного театра приблизительно за первые 20 лет я изложил в моей книге "Моя жизнь в искусстве". Разделив нашу прежнюю работу на ряд периодов, я пытался объяснить, как наш театр естественно перерождался в общественно-политический.

Грянула революция, которая предъявила нам свои требования, и застала нас врасплох, несмотря на то, что наш театр был всегда революционным, и мы оказались неготовыми. Начались новые искания, пересмотр старого, поиски новых путей.

В то время как новое ради нового и отрицание всего старого царили во всех театрах, мы, хотя и сознавали свою неподготовленность, не могли отказаться от прекрасного, что осталось нам в наследство от старого. С другой стороны, то новое, которое нам предлагали новаторы-формалисты, не увлекало нас.

Работа с нашими великими современниками -- Чеховым и Горьким, работа над классиками -- Львом Толстым, Достоевским, Тургеневым, Гоголем, Грибоедовым, Островским, Шекспиром, Мольером, Ибсеном -- дала крепкую основу нашему театру.

Эта связь с прошлым и тяга к неизвестному будущему, пытливые искание нового театра удержали нас от опасных "чар" формализма. Мы балансировали между старым и новым. Это помогло нам, если не идти вперед, то и не двигаться назад, не позволяло отказываться от своих требований. Сколько насмешек, обид, упреков в отсталости нашего театра пришлось выслушать. Сколько раз нас хоронили за это время наши противники! Мы не сдавались и осторожно, но настойчиво искали своих новых путей.

Этот томительный период, во время которого мы едва не сделались жертвами формалистических тенденций, желавших наложить свою руку на театр, был долог и мучителен.

И вдруг, сразу, точно в сказке, случилось превращение. Общественное мнение, статьи в "Правде" поддержали избранное нами направление. Мы поняли наш путь -- искусства социалистического реализма, и более уверенно пошли по нему. Театр нашел свой успех в некоторых новых постановках ("Бронепоезд", "Егор Булычов", "Враги", "Любовь Яровая", "Земля" и проч.).

Будущее нас ободряет: мы крепко верим в успех и в то, что стремление работников МХАТ не ослабнет к поискам нового в искусстве. Это стремление до сих пор отличало наш театр от простого производственного типа театров.

Народный артист СССР

К. Станиславский

6/V 1938

II

Свои воспоминания и оценку первых 20 лет деятельности МХАТ я в свое время изложил в книге "Моя жизнь в искусстве". Теперь предстоит оглянуться и

вспомнить последние 20 лет, протекавшие в исторические годы революции и строительства нашего нового, социалистического государства.

Несмотря на то, что наш театр всегда был революционным, все же мы оказались недостаточно подготовленными к неожиданной перемене, которая была быстро и смело совершена народом нашей страны.

Роль, которая предназначалась искусству и театру в новой жизни, вначале казалась нам не отвечающей эстетическим требованиям артиста. Утонченность нашего творчества казалась нам малодоступной для миллионов новых зрителей, перед которыми гостеприимно раскрылись двери всех театров. Понижать же свои требования мы не хотели. Вот почему первые встречи с представителями новой власти были натянуты.

Такт, терпимость наших новых начальников, их уверенность в своей правоте, убедительность доводов и заботливая охрана прежних ценностей искусства сломали лед в наших сердцах. Заманчивые перспективы сближения с народом, которые нам сулили, широкий отклик на нужды театра, заботливая опека их и всех прежних достижений, наконец, значительная роль, которая уделялась театру, его искусству и деятелям в новой строящейся жизни, широкая помощь всем театрам успокоили, примирили, а впоследствии и увлекли нас.

Театр -- счастливцев, он и в дни мира и в дни войны, в дни голода и урожая, и в дни революции и мира оказывается нужным и наполненным. Когда весело и радостно на душе -- люди идут к нам, чтоб веселиться; когда голодно, тяжело, тоскливо на душе -- идут в театр, чтоб отвлечься, успокоиться; когда холодно -- в театре можно погреться.

В первых встречах с народом были, конечно, и трудные, отрицательные моменты. Приходилось постепенно приучать, дисциплинировать новых зрителей, которые еще не понимали того, что на них самих лежит забота следить за тишиной и порядком, так как без этих необходимых спектаклю условий нельзя воспринимать того, что дается артистом со сцены.

Эту работу пришлось проделать не только с москвичами, посещавшими театры, но и с толпами новых людей, перебравшихся в столицу из провинциального захолустья.

Наконец, постепенно порядок был не только восстановлен, но и доведен в некоторых театрах до высокой степени. Толпа, приходящая не для того, чтоб показывать себя, а для того, чтоб смотреть то, что показывают со сцены, сама занимает вовремя свои места в зрительном зале и терпеливо ожидает раскрытия занавеса.

Когда он раздвигался и со сцены показывали утонченные пьесы Чехова, Тургенева, Грибоедова, Гоголя и др., они принимались с восторгом, радостью и хорошим пониманием. Было ясно, что новый зритель, к великому счастью, чуток и хорош. Несмотря на чуткость и отзывчивость зрителя, мы не сразу поняли его и приспособились к нему. У людей, не искушенных ремеслом театра, при их непосредственном отклике на игру актера есть странности. Так, например, эти зрители смеются в драматических местах, но это происходит совсем не потому, что драматическое положение героев на сцене им кажется смешным, а потому, что "очень похоже" на правду и жизнь то, что им показывают со сцены. Их приятно удивляет и смешит "истина страстей и правдоподобие чувства", которые рождаются на сцене. Этот зритель первое время не умеет выражать свои восторги и пользоваться аплодисментами.

Кроме нового зрителя мы встретились в новых произведениях драматургии с новым для нас человеком, которого пришлось всесторонне изучать. Это положение и задача осложнялись тем, что жизнь вошла в новую эпоху -- романтическую,

общественно-социально-политическую. Она требовала не простого человека, а героя, романтика.

Заметили ли вы, что наше прежнее искусство, литература, за ничтожными исключениями, построены "а отрицательных героях и лицах: Хлестаков, Городничий, Земляника, все типы Островского, все "Горе от ума", весь Мольер переполнены отрицательными образами. Наше русское искусство было особенно сильно в этой области и у этих авторов. Что касается положительных образов, то они наперечет: Катерина в "Грозе", Чацкий (с оговорками). При таких условиях трудность нашей новой творческой работы становится понятной.

Нам приходится и теперь продолжать учиться созданию положительных образов, это не легко, и еще не скоро мы осилим свою трудную задачу.

Такая же работа выпала на долю режиссеров, которые должны были учиться создавать целые пьесы положительного характера. Все эти трудности, далеко еще не разрешенные по сие время, естественно, затормозили работу драматургов и театров. Прибавьте к этим трудным условиям техническую неопытность драматургов, их малое знание театра, и будет ясно, почему так медленно вырастают новая драматургия и искусство театра и почему так долго и упорно держатся еще на сцене старый репертуар и старая манера игры. Все это не должно удивлять и должно считаться закономерным.

Ростки нового будущего театра и драматургии все яснее и яснее обозначаются, и наш театр, МХАТ, за последний двадцатилетний срок выполнил большую и важную работу по театру и драматургии в сотрудничестве с писателем. Конечно, не все удавалось нам, но кое в чем достигнуты неплохие результаты...¹.

В области омоложения старого репертуара и приближения классических пьес к современности наш театр работал осторожно, так как понимал опасность всевозможных вывихов, перегибов, искажений, которые связаны с таким омоложением. Многие виды формализма выросли из подобных, неправильно понятых задач омоложения. Мы никогда не ставили себе задачи работать во что бы то ни стало "по-новому". Я думаю, что это уберегло нас от многих изломов и чудачеств, от неправильного понимания задач искания нового в искусстве.

Те, кто пошли по этому направлению, принесли вред театру. Неправильное направление вело искусство далеко в сторону от намеченного ему правильного пути. Это ошибочное уклонение на много лет задержало развитие нашего искусства.

В это время старые мастера театра, на обязанности которых была передача своих испытанных методов, постепенно старели и уходили от искусства и жизни. Что касается молодежи, которая должна была бы воспринять от стариков дошедшие до их эпохи традиции подлинного, вечного искусства, [то она], увлеченная в неправильную сторону, кичливо и самонадеянно упорствовала на новых, неправильных методах формализма. Это отводило молодежь далеко в сторону от подлинного искусства и от тех стариков, которые могли одни научить ее подлинной художественной правде в нашем искусстве. Этот разрыв старого с новым имел губительное последствие во многих и многих театрах.

Заслуга МХАТ в том, что он более усиленно, чем другие театры, более твердо, чем они, боролся с этим разрывом [нового] от старого.

Едва ли бы ему удалось победить, если бы не пришла к нему могучая помощь в самый трудный момент обострившейся борьбы.

В знаменитой статье "Правды" народ устами своего правительства ясно, определенно и сильно сказал свое мнение о том искусстве, которое он считает годным и нужным для нашей эпохи. Имя этого искусства -- "социалистический реализм", к которому теперь со всей твердостью и убежденностью стремится наш театр.

Но и в этом искусстве уже наметились старые и новые течения. Молодежь и некоторые старики примыкают к новому, некоторые из более старых артистов, признавая новое, вместе с тем откровенно заявляют, что им уже трудно в их годы перерабатывать свои привычки и приобретать новые навыки. Есть и такие, которые сознательно и крепко держатся прежнего.

Все это хорошие признаки, лучше всего, когда в искусстве живут, чего-то домогаются, что-то отстаивают, за что-то борются, спорят, побеждают или, напротив, остаются побежденными. Борьба создает победы и завоевания. Хуже всего, когда в искусстве все спокойно, все налажено, определено, узаконено, не требует споров, борьбы, поражения, а следовательно, и побед. Искусство и артисты, которые не идут вперед, тем самым пятятся назад. К счастью, в нашем театре пока этой опасности нет. Театр спорит, бурлит, борется, побеждает или остается побежденным. Вот почему я могу констатировать, что ко дню сорокалетия театра все в нем обстоит благополучно.

БОРИТЕСЬ ЗА КРЕПКИЙ ДРУЖНЫЙ КОЛЛЕКТИВ

От всего сердца, со всей искренностью приветствую Ленинский комсомол в его двадцатилетний юбилей.

Перед советской молодежью открыта широкая дорога к сокровищам мировой культуры. В нашей стране созданы блестящие условия для расцвета искусства. Дело за нами, мастерами искусства, и особенно за советской молодежью. Молодежь должна не только овладеть всем, что создала старая культура, но и поднять культуру на новые высоты, которые были недоступны людям старого общества.

Перед молодежью, приходящей в театр, стоит громадная и почетная задача -- она должна принести с собой то сознание силы и непобедимости коллектива, ту военную дисциплину, которые спланивают комсомол в могучую силу.

Союз коммунистической молодежи должен являться в каждом деле образцовым, организованным ядром. Что же нужно для того, чтобы создать такое ядро?

Молодежь должна быть страстной в работе, проявлять железное упорство в овладении основами сценического мастерства.

Пусть наша молодежь приучит себя к терпению в работе, если нужно, к самой мелкой и черновой, и пусть молодые актеры знают и помнят, что они счастливы и баловни судьбы, так как им даны исключительные возможности для работы.

Вы, мои молодые друзья, должны вносить в храм искусства все лучшие человеческие мысли и побуждения, отряхивая на пороге мелкую пыль и грязь жизни. В этом случае ваша работа станет вечным праздником, возвышающим, облагораживающим души людей; но если вы поступите этим высоким чувством и понесете в храм искусства все актерские мелкие зависти, сплетни и людские пороки,-- храм превратится в свалку всех отбросов и гнили человеческой души. И вместо вечного праздника получится вечный мрак и омерзение.

Как предупредить это зло? П р е ж д е в с е г о н а у ч и т ь с я л ю б и т ь и с к у с с т в о в с е б е , а н е с е б я в и с к у с с т в е .

Надо крепко понять, что наше искусство коллективное, в котором все друг от друга зависят. Всякая ошибка, недоброе слово, сплетня, пущенные в коллектив, отравляют всех и того, кто пустил эту отраву.

В коллективном деле, при публичных выступлениях, нужно твердо, прежде чем сказать мысль, хорошо ее проверить, надо уметь предвидеть, как эта мысль будет

принята коллективом и в какой форме изложить ее, для того чтобы она верно дошла до всех.

Всякую обиду мелкого самолюбия, сплетню, зависть надо уметь побороть в себе самом, а не выбрасывать из себя, не отравлять художественную атмосферу, которую каждый член коллектива должен создавать вокруг себя.

Для этого сценическая молодежь должна жертвовать своими личными мелкими интересами во имя общего любимого дела, она должна быть скромной в оценке своего дарования. Только в атмосфере любви и дружбы, товарищеской справедливой критики и самокритики могут расти таланты.

Коллектив из нескольких сотен человек не может сплотиться, держаться и крепнуть только на основе личной взаимной любви и симпатии всех членов. Для этого люди слишком различны, а чувство симпатии неустойчиво и изменчиво. Чтобы спаять людей, нужны более ясные и крепкие основы, как-то: идеи, общественность, политика. Эти основы -- идеи, общественность, политику -- должны приносить в театр комсомольцы и молодежь.

Такой спаянный молодой, энергичный, жизнеспособный коллектив получает важную роль в деле, которое он организует. Если молодые силы хорошо организованы и направлены, они принесут общему делу большую пользу, будут укреплять и поддерживать коллектив изнутри.

Нужно ли объяснять, что неверно направленная энергия, чем она моложе и сильнее, тем вреднее и опаснее она для дела?

Пусть молодежь учится быть чуткой, внимательной к своим товарищам, пусть она помогает им исправлять свои ошибки и создаст в театре настоящую творческую атмосферу, согретую теплом дружбы друг к другу и любовью к общему делу.

Пусть молодежь крепко борется с разрушителями искусства. Особенно надо бояться в нашем деле критиканства, ненавидеть его и бороться с ним. Оно приводит к сплетням, к склокам, интригам, уничтожает дисциплину и самое творчество.

Пусть члены коллектива любят искреннюю, правдивую критику и самокритику.

В нашем искусстве опасно стать скороспелым. Известно, что в театральных школах только первые два года изучают технику искусства. На третий год, схватив верхи этой техники, молодежь стремится к результатам, к игре, к успехам, халтуре.

В этот период ее любимый довод, что в искусстве главное во вдохновении, в таланте, а не в умении. Сколько народа погубила эта басня!

Пусть же молодежь руководствуется другим, крепким законом, заключающимся в том, что без упорного, кропотливого труда талант превращается в красивую побрякушку. Чтобы этого не случилось, приучайте себя, молодые друзья, к терпению в работе, выполняйте ее сознательно и радостно.

И никогда не успокаивайтесь над сделанным, помня, что возможность совершенствования в искусстве неисчерпаема.

КОММЕНТАРИИ

[ПРОЕКТ ВОЗЗВАНИЯ СОЮЗА МОСКОВСКИХ АРТИСТОВ]

Публикуемые рукописные наброски относятся к периоду между Февральской и Октябрьской революциями, когда Станиславский намечал ряд важных театральных

преобразований в связи с деятельностью Союза московских артистов, в работе которого он принимал активное участие.

Чтоб уяснить существо вопросов, поднятых Станиславским, приведем краткие сведения о том, что предшествовало появлению данных рукописей.

13 февраля 1917 г. в фойе Художественного театра состоялось многолюдное собрание членов союза "Артисты Москвы -- русской армии и жертвам войны" (основан 1 декабря 1914 г.). С большой речью на нем выступил Станиславский, поставивший ряд принципиальных вопросов, в том числе о народном театре, о всемирном единении артистов, о необходимости Союзу возглавить всю благотворительную деятельность театров и создать специальный фонд для обеспечения престарелых работников сцены путем отчисления 10% от сумм, выручаемых со всех благотворительных концертов и спектаклей. Выступление Станиславского было положительно встречено театральной общественностью и получило широкое освещение в прессе. Намечая перспективы деятельности Союза, Станиславский, по словам корреспондента газеты "Русское слово" (1917, 14 февраля), "попросил разрешения помечтать об этом будущем, и его мечты развернулись с вольной широтой и дерзкой смелостью талантливого фантаста, который верит в свои творческие силы, верит в духовные силы человека и знает, что многие из несбыточных якобы мечтаний завтра же могут воплотиться в жизнь".

После Февральской революции Станиславский, избранный в члены совета Союза московских артистов, готовил "Воззвание Союза". В нем он использовал ряд положений своего выступления 13 февраля 1917 г. В архиве Станиславского хранятся варианты и черновики этого "Воззвания", а также набросок плана -- в одной из записных книжек (Музей МХАТ, КС, No 796) {При дальнейших ссылках на материалы, хранящиеся в литературном архиве К. С. Станиславского в Музее МХАТ, будет указываться только инвентарный номер документа.}. Работа над "Воззванием" относится, по-видимому, к августу 1917 г.

1. [О БЛАГОТВОРИТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ АРТИСТОВ]

Публикуется впервые, по рукописи (No 1112/2). Содержание данного текста перекликается с выступлением Станиславского 13 февраля 1917 г., в котором он отстаивал необходимость сосредоточить руководство всей общественно-благотворительной деятельностью артистов в Союзе артистов. Первоначальный вариант текста рукописи (No 1112/1) был написан Станиславским до Февральской революции.

¹ День, установленный для отчислений со спектаклей и концертов в благотворительный фонд Русского театрального общества. "День русского актера" впервые был проведен 22 ноября 1916 г. и дал Театральному обществу 120 тысяч рублей.

2. [ОБ ЭСТЕТИЧЕСКОМ ВОСПИТАНИИ НАРОДНЫХ МАСС]

Публикуется полностью впервые, по рукописи (No 1113/3). С небольшими сокращениями этот материал был напечатан в книге: К. С. Станиславский, Статьи, речи, беседы, письма, М., 1953, стр. 240--245.

Станиславский не мог оставаться безучастным к процессу формирования искусства в новых исторических условиях и искал путей для осуществления своей

давнишней мечты об эстетическом воспитании народных масс и создании образцовых общедоступных народных театров. Мысль Станиславского о том, что театры должны идти навстречу новому зрителю путем организации выездных спектаклей в рабочих районах, получила практическое осуществление лишь после Октябрьской социалистической революции, когда крупнейшие театры Москвы стали устраивать многочисленные концерты и спектакли для рабочей и красноармейской аудитории. В записной книжке Станиславского 1917--1918 гг. имеется следующая запись: "Приветствовать начинан[ие] больш[евиков], а именно: театр -- мера просвещ[ения], приобщен[ие] толпы к искус[ству]" (№ 793, л. 25). На объединенном собрании коллективов МХТ и Малого театра 22 ноября 1917 г. Станиславский призывал к организации общедоступных выездных спектаклей в районах Москвы. В феврале 1918 г., возглавляя специальную комиссию московского Союза артистов, Станиславский вновь пытался реализовать идею народных художественных театров путем организации в театральных помещениях Москвы спектаклей для народа и выездных спектаклей в районах столицы. Как сообщает журнал "Рампа и жизнь", "и Станиславский и весь состав комиссии, отнесшись к этому делу с большим увлечением, принялись за него с большой энергией" (1918, № 8, стр. 4).

¹ Далее, кончая словами "...неотразимо для них по полноте и силе воздействия", следует текст, переписанный Станиславским (с незначительными исправлениями) из рукописи 1913--1914 гг. "[Театр]. Вступление" (см. Собр. соч., т. 5, стр. 471--472).

² Далее в рукописи следует несколько листов машинописного текста (с карандашными исправлениями Станиславского), взятого из одного из вариантов статьи "[Театр]. Вступление", где на месте вынутых страниц имеется следующая запись Станиславского: "28 августа 1917. Для воззвания Союза артистов взяты следующие страницы из приложения II (прежнее начало книги)". Эта запись дает основание для датировки всей рукописи августом 1917 г. По-видимому, Станиславский готовил материал к заседанию Союза артистов, о чем имеется упоминание в записной книжке (№ 796): "31 августа в 5 ч. дня в Художественном театре -- Союз артистов".

³ Со слов "Как уберечь нарождающиеся театры и новых зрителей..." следует снова рукописный текст Станиславского.

⁴ "Неужели мы передадим эту новую, столь долго ожидаемую миссию в руки обычных эксплуататоров и предпринимателей? -- писал Станиславский в одном из ранних вариантов рукописи. -- ...Мы можем сделать самое важное, без чего и это прекрасное святое дело окажется навсегда опошленным. Мы можем создать несколько типов образцовых театров -- общедоступных, народных, деревенских, бродячих, уличных и проч. и с особой любовью поддерживать их" (№ 1113/2, лл. 15--16).

3. [ОБ ОРГАНИЗАЦИИ СТУДИИ СОЮЗА АРТИСТОВ]

Публикуется впервые, по рукописям № 1114/9 и № 1114/8.

¹ В своей речи 13 февраля 1917 г. Станиславский говорил и о международном союзе артистов. Как сообщалось в одном из газетных отчетов, к Станиславскому незадолго до войны "обращался Рейнгардт с предложением об организации всемирного международного союза артистов, студии которого были бы в Париже, Москве, Берлине, Лондоне. Были к средства, за осуществление этой идеи ухватились все лучшие сценические деятели Европы" ("Раннее утро", 1917, 14 февраля). Начавшаяся первая мировая война не дала возможности осуществить это

интересное начинание. К идее создания международной артистической студии Станиславский возвращался неоднократно в 20--30-х гг., что получило отражение в его письмах, а также в материалах настоящего тома.

² Здесь Станиславским оставлена недописанная страница, говорящая о его намерении нарисовать картину будущего всенародного театра, о котором он говорил с таким увлечением в своей речи 13 февраля 1917 г.: "...Объединенные достижения всех художников будут изумительны и грандиозны... И тут, -- добавляет корреспондент газеты, -- К. С. Станиславский широким взмахом кисти стал рисовать такую величавую и солнечную картину артистического городка в Москве с фантастическими всенародными театрами, балетами, операми, цирковыми ристалищами, переносными озерами и лесами, что у слушателей дух захватило" ("Русское слово", 1917, 14 февраля). Станиславский предполагал, что на площади помимо других театров должно быть специальное помещение народного театра, в котором будут играть представители самых различных трупп, и "народ будет видеть своих лучших актеров. Будут устраиваться всенародные спектакли, праздники". Там же, на Театральной площади, Станиславскому мыслилось громадное здание с надписью "Всемирный Союз артистов".

Дальнейший текст публикуется по более полному варианту конца рукописи (No 1114/8).

³ Две последующие фразы, недописанные Станиславским, нами опускаются при публикации.

К вопросу о создании студии Союза артистов Станиславский возвращался и в 1918 г. (см. "Рампа и жизнь", 1918, No 8, стр. 3).

[О ТЕАТРЕ-ПАНТЕОНЕ]

В период с 1917 по 1919 г. в Художественном театре возникали различные планы его реорганизации. К ним относится и проект Станиславского о превращении МХТ и его студий в "Пантеон русского театра", то есть в такой театр, который демонстрировал бы на своей сцене лучшие достижения всех театров мхатовской школы, сложившихся на базе единой творческой системы. Стремясь поднять искусство Художественного театра и его студий на новую высоту, Станиславский искал путей для предоставления наиболее широкой организационной и творческой инициативы молодому поколению артистов. Пантеон должен был объединить под своей кровлей группу артистов -- основателей МХТ и студии МХТ, которые должны были демонстрировать лучшие свои спектакли на основной сцене Художественного театра. Этот проект неоднократно обсуждался представителями Товарищества МХТ и не встретил единодушной поддержки.

Отношение Немировича-Данченко к Театру-Пантеону было сложным и противоречивым. Для него назначение студий заключалось не только в их самостоятельной художественной деятельности, но и в непрестанном пополнении МХТ артистическими силами. Положительно оценивая идею Театра-Пантеона в ее перспективе, он указывал на организационно-технические трудности, мешающие ее осуществлению. В то же время сам Немирович-Данченко в сезоне 1919/20 г. создал Музыкальную студию, в которую входили некоторые из артистов МХТ и которая являлась, по существу, одним из воплощений идеи Театра-Пантеона.

Идея Станиславского частично была осуществлена в 1919--1922 гг. и в период заграничной гастрольной поездки труппы театра в 1922--1924 гг., когда на сцене МХТ демонстрировались лучшие спектакли Первой и Третьей студий, а также Музыкальной студии МХТ.

1. ДОКЛАД НА ОБЩЕМ СОБРАНИИ ТОВАРИЩЕСТВА МХТ

22(9) МАЯ 1918 г.

Театральные "товарищества", опирающиеся на принцип самоуправления, явились промежуточной формой организации театрального дела в период с ноября 1917 по август 1919 г., то есть до момента национализации театров.

На общем собрании Товарищества 31 декабря 1917 г. Станиславский выступил с проектом реорганизации МХТ, предусматривающим сокращение штатов театра, отказ от крупных постановочных расходов и осуществление новых постановок через студии. Позднее Станиславский представил доклад о перспективах МХТ и его студий, в котором он сформулировал идею создания "Пантеона русского театра". Этот доклад был зачитан С. Л. Бертенсоном на общем собрании Товарищества МХТ 22 (9) мая 1918 г.

Доклад Станиславского публикуется по машинописи, имеющей авторскую правку (№ 1116/2), приложенной к протоколу общего собрания Товарищества МХТ. Доклад был опубликован с сокращениями в книге: К. С. Станиславский, Статьи, речи, беседы, письма, стр. 246--248.

¹ К "группе Берсенева" Станиславский условно относил артистов второго поколения МХТ. В дальнейшем, говоря о "группе Берсенева", Станиславский имеет в виду артистов МХТ, намеревавшихся в 1918 г. создать так называемую Артистическую студию (см. прим. 6).

Первая студия МХТ начала свою самостоятельную творческую деятельность с 1913 г. под руководством Л. А. Сулержицкого. Вторая студия открылась в 1916 г., ее руководителями были В. Л. Мchedлов и В. В. Лужский.

² Говоря о "Скрипках" и "Лапах", Станиславский имеет в виду банальные и упадочные пьесы, которые в угоду вкусам буржуазного зрителя проникали до революции на сцену МХТ. К числу таких пьес Станиславский относит "Осенние скрипки" И. Сургучева, поставленные на сцене МХТ в 1915 г., и пьесу "У жизни в лапах" К. Гамсуна, поставленную в 1911 г.

³ В конспективных набросках к докладу о Театре-Пантеоне Станиславский писал: "Художественный театр -- общий бог. Все студии о нем Заботятся. Пантеон. Все лучшее -- идет туда".

⁴ Постановка "Юлия Цезаря" В. Шекспира была осуществлена в МХТ в 1903 г. Вл. И. Немировичем-Данченко. О сборе материалов для "Юлия Цезаря" см. в книге "Моя жизнь в искусстве" (Собр. соч., т. 1, стр. 262--264).

⁵ В одном из набросков записной книжки 1918--1919 гг. Станиславский подробнее останавливается на этом вопросе: "Существуют опасения, что студии, организовавшись в отдельные театры, отколются от общего дела. Так ли это? Выгодно ли это для студий и могут ли они существовать самостоятельно, без МХТ? Возьму в пример Первую студию, которая в этом отношении вызывает наибольшие подозрения у всех". Далее Станиславский подробно останавливается на художественных и материальных выгодах, которые получают театр и студия от их творческого объединения (№ 831).

Однако Станиславский недоучитывал тенденций к автономии, которые уже в те годы намечались в работе студий и завершились позднее ликвидацией студийной системы МХТ. В 1924 г., по возвращении театра из заграничной поездки, отдельные студии преобразовались в независимые от МХТ театры: Первая студия -- в МХАТ

2, Третья студия -- в Театр-студию им. Вахтангова. Вторая студия (вместе с группой актеров и частью школы Третьей студии) вошла в состав МХАТ.

⁶ В записной книжке 1917--1918 гг. (№ 830) Станиславский перечисляет состав Артистической студии, куда помимо И. Н. Берсенева должны были войти П. А. Бакшеев, В. Г. Гайдаров, Н. А. Знаменский, В. М. Михайлов, П. А. Павлов, Н. А. Подгорный, А. Э. Шахалов, К. П. Хохлов, М. А. Жданова, Л. М. Коренева, М. А. Крыжановская, В. Н. Павлова и другие.

⁷ И. Н. Берсенева, Н. А. Подгорный и С. Л. Бертенсон, образовавшие временное правление Артистической студии, вели переговоры с арендатором помещения Камерного театра на Тверском бульваре М. М. Шлуглейтом о найме здания и с архитектором Ф. О. Шехтелем о переделке зрительного зала и сцены в соответствии с требованиями МХТ. В новой студии намечалась постановка драмы "Роза и Крест" Ал. Блока.

Проект аренды помещения Камерного театра ставился на обсуждение общего собрания Товарищества МХТ 22 мая 1918 г., но не был принят, как не получивший большинства голосов.

Артистическая студия не была осуществлена.

2. [ОБРАЩЕНИЕ К ОБЩЕМУ СОБРАНИЮ ТОВАРИЩЕСТВА МХТ]

Публикуется впервые, по машинописи, имеющей приписку Станиславского (№ 1118/1). В приписке, датированной 15 [28] мая 1918 г., Станиславский указывает, что Н. А. Румянцев и С. Л. Бертенсон передали ему просьбу Немировича-Данченко взять на себя роль "диктатора" для осуществления планов преобразования МХТ, но общим собранием это предложение не было принято.

3. [ОБРАЩЕНИЕ К ХУДОЖЕСТВЕННОМУ ТЕАТРУ]

В записной книге Станиславского 1919--1920 гг. (№ 834) имеются черновые наброски без названия и даты, вклеенные рядом с записями от 31 октября и 3 ноября 1919 г. В записной книжке (№ 832) эти наброски, вызванные отклонением Художественным театром проекта Театра-Пантеона, переписаны, с небольшими стилистическими поправками, рукою Н. А. Подгорного, по-видимому, под диктовку Станиславского.

Публикуется впервые, по рукописи (№ 832).

Мысли, изложенные Станиславским в этом документе, были высказаны им в речи на общем собрании "первой группы" МХТ 7 ноября 1919 г. В протоколе собрания, где дается краткое изложение речи, указывается, что, по мнению Станиславского, органическое соединение МХТ и Первой студии было бы приближением к Театру-Пантеону. Далее говорится, что в то время, когда идут разговоры о смерти МХТ, "единственный путь от действительной могилы Художественного театра, которая, несомненно, от него сейчас еще далека, -- это путь соединенной усиленной работы ради спектаклей в Театре-Пантеоне. Это будет лучшим доказательством жизнеспособности Художественного театра. В заключение Константин Сергеевич говорит, что с отнятием этой идеи -- Театра-Пантеона -- исчезнет смысл какой бы то ни было работы в театре".

Станиславский именно в это время особенно настаивал на объединении театра со студиями потому, что Художественный театр, лишившись значительной части своей

труппы, гастролировавшей на юге весной 1919 г. и отрезанной от Советской России белогвардейскими частями (см. прим. 9 на стр. 399 настоящего тома), не мог нормально функционировать без поддержки студий. Показательно, что из восьми постановок, шедших в сезоне 1919/20 г. на сцене МХТ, четыре постановки принадлежали студиям ("Сверчок на печи", "Потоп" и "Двенадцатая ночь" -- Первой студии и "Дочь Анго" -- Музыкальной студии).

¹ В конспективных набросках к докладу о Театре-Пантеоне Станиславский призывает "спасать искусство, спасать Художественный театр". Он пишет далее: "Теперешний Художественный театр -- не художественный. Причины: а) потерял душу -- идейную сторону; б) устал и ни к чему не стремится; в) слишком занят ближайшим будущим, материальной стороной; г) очень избаловался сборами; д) очень самонадеян и верит только в себя, переоценивает; е) начинает отставать, а искусство начинает его опережать; ж) косность и неподвижность; з) плохие коммерсанты. Хотят обогатиться сокращением расходов, а не урегулировкой доходности; и) не имеют никакого плана и действуют, смотря на самую ближайшую цель дня; к) слишком боятся упустить власть, поэтому власть бежит от них; л) в иных случаях до расточительности добры, в других -- до жестокости бессердечны; м) очень непопулярны среди молодежи; н) бестактны и восстанавливают ее; о) деспотичны, так как хотят, чтоб все служило им, их искусству (а иногда и ремеслу)" (No 1117).

² После потрясения, вызванного неудачей с ролью Ростанева в "Селе Степанчикове", Станиславский писал Немировичу-Данченко 15 сентября 1917 г., что отныне он мыслит создание новых ролей не в Художественном театре. "Может быть, в другой области и в другом месте я смогу воскреснуть. Я говорю, конечно, не о других театрах, но -- о студиях". В речи на общем собрании Товарищества МХТ 31 декабря 1917 г. Немирович-Данченко отмечал, что Станиславский "впредь не будет ни играть новых ролей, ни ставить новых пьес иначе, как через студии".

³ Оперная студия была создана Станиславским при Большом театре в 1918 г. Осенью 1919 г. в МХТ была организована Музыкальная студия, начавшая работать над комической оперой Ш. Лекока "Дочь Анго", а в дальнейшем -- над опереттой Ж. Оффенбаха "Перикола". В этой студии, руководимой Немировичем-Данченко и Лужским, Станиславский участия не принимал. Предполагавшаяся балетная студия при МХТ не была организована.

⁴ Речь идет о намечавшихся длительных гастролях Первой студии в Петрограде. В черновых набросках, заключающих финансовые и организационные соображения Станиславского, опущенных в настоящей публикации, говорится: "Срепетировав "Балладину", наладив со мной другие постановки", Первая студия едет в Петроград, "приготовив мне и семье квартиру и содержание в Петрограде. Я делюсь между Москвой (где играю на разовых старые роли, пока я в Москве, плюс ставлю одну пьесу, плюс Большой театр и Вторая студия) и Спб., где я ставлю и играю в Первой студии" (No 834).

[О РАЗЛИЧНЫХ НАПРАВЛЕНИЯХ В ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ]

Цикл взаимосвязанных разделов или глав, помещенных под этим общим заглавием, представляет собой единое целое и является одним из важнейших трудов Станиславского по теории театрального искусства.

Над этой темой Станиславский работал на протяжении ряда лет и особенно интенсивно с 1909 по 1922 г. В его архиве сохранилось множество вариантов рукописей об искусстве театра и основных, господствующих в нем направлениях,

носящих различные названия: "Направление в искусстве", "Два направления и ремесло в искусстве", "Вступление", "Три направления в искусстве" и т. п. Часть этого материала, относящаяся к дореволюционному периоду (главы "Вступление" и "Искания"), напечатана в пятом томе Собрания сочинений (стр. 470--498).

Этот свой труд Станиславский рассматривал первоначально как вступительный раздел к "системе", что и нашло отражение в плане 1911--1912 гг. (№ 904) и во второй главе первой части "Работы актера над собой". В послереволюционные годы Станиславский вначале рассматривал главы о ремесле, искусстве представления и искусстве переживания как вводную, теоретическую часть сочинения о работе актера над ролью (на материале "Горя от ума"). Позднее, на рубеже 20-х и 30-х гг., Станиславский предполагал выделить вопрос о различных направлениях и типах театров в особую книгу, которая, по его замыслу, должна была составить пятый том его сочинений (см. письмо к Л. Я. Гуревич от 23 декабря 1930 г.).

1. РЕМЕСЛО

Еще до написания главы о ремесле Станиславский в течение ряда лет заносил свои заметки о театральной рутине и ремесленных приемах игры в записные книжки, дневники и рукописи, посвященные искусству актера. В конце 900-х гг. возникли первоначальные варианты главы о ремесле, которые неоднократно перерабатывались Станиславским до начала 20-х гг. По настоянию Н. Е. Эфроса, театрального критика и историка МХТ, глава о ремесле была напечатана в 1921 г. в журнале "Культура театра" (№ 5 и 6) в виде самостоятельной статьи, озаглавленной "Ремесло". Текст статьи почти дословно совпадает с одним из первоначальных вариантов рукописи о ремесле, датированным 1912--1914 гг. (№ 1467).

Статья о ремесле при жизни Станиславского была дважды перепечатана: в журнале "Театр", 1938, № 1, стр. 86--100 (с некоторыми поправками) и в журнале "Народное творчество", 1938, № 3, стр. 33--42, в сокращенном виде. В примечании от редакции журнала "Народное творчество" сказано; "Статья дается с некоторыми сокращениями, сделанными Константином Сергеевичем для нашего журнала". Этот вариант статьи, озаглавленный "О ремесле", имеет подпись Станиславского и его датировку: "1938. 25. II", воспроизведенные в журнале факсимиле. Сокращения в тексте сделаны с учетом специфики журнала "Народное творчество", предназначенного для широкой театральной самодеятельности.

Печатается по тексту журнала "Театр", представляющему собой позднейшую прижизненную публикацию полного текста статьи (журнал подписан к печати 19 февраля 1938 г.). Опечатки, имевшиеся в этой публикации, исправлены по рукописи.

¹ Станиславский говорит здесь о физическом действии как о механическом воспроизведении внешней формы поведения человека. Позднее, при создании так называемого "метода физических действий", Станиславский употреблял понятие "физическое действие" в ином значении, имея в виду его обязательную, неразрывную связь с психическими процессами.

² Эта цитата, так же как и последующая на стр. 57--58, взята Станиславским из сочинения Теодора Лессинга "Театр и истерия". Т. Лессинг (1872--1933) -- немецкий литератор, философ и психолог, написавший ряд трудов по вопросам культуры и искусства.

³ В одном из вариантов текста главы о ремесле (№ 1467) имеется следующее добавление: "Настоящий артист смотрит всегда вперед, а ремесленник -- назад, в прошлое. Пусть оно прекрасно, но будущее принадлежит не ему..."

⁴ Цитаты из "Ревизора" Гоголя, "Леса" Островского и "Горя от ума" Грибоедова.

⁵ В беседах с актерами Станиславский нередко приводил замечание Гоголя о том, что "второклассные актеры передразнить характер еще могут, но создать характера не могут" (из письма к И. И. Сосницкому от 2 ноября 1846 г.), а также требование Гоголя о том, что "нужно не *представлять*... но почувствовать существо дела, для которого призвано действующее лицо" (из письма к М. С. Щепкину от 16 декабря 1846 г.), а также и другие его высказывания.

⁶ В рукописи № 1468 здесь добавлен следующий текст: "Еще правильнее было бы сравнить актерскую эмоцию с животным исступлением язычника при религиозных танцах и обрядах. Исступленное самобичевание фанатика, доводящее его до экстаза, родственно бессмысленному актерскому пафосу, с его исступленным криком, противоречащим смыслу произносимых мыслей, с его мышечными судорогами, доводящими актера доремесленного вдохновения".

⁷ В книге "Моя жизнь в искусстве" Станиславский приводит несколько случаев зарождения в нем верного творческого самочувствия от случайно-найденных элементов внешней характеристики роли: грима, костюма, походки, положения рук, манеры произношения и т. п. Однако он относит эти творческие удачи за счет счастливой случайности, на которой нельзя основывать правила.

В своих последующих трудах о творчестве актера Станиславский отказался от определения последовательности творческих процессов переживания и воплощения, которые, по существу, неотделимы друг от друга в момент творчества. Метод работы актера над ролью в том виде, как он сложился к концу жизни Станиславского, исходит из того положения, что процесс переживания неотделим от процесса воплощения, как неотделима психология человека от его физиологии.

⁸ В одном из вариантов рукописи о ремесле 1912--1915 гг. (№ 1490) после этого текста имеется приписка на полях. В ней конспективно изложена мысль, которую, по-видимому, Станиславский намеревался развить при дальнейшей доработке рукописи: "И у зрителей свои штампы. Есть много зрителей и критиков ремесленников. Многие любят театр таким, каким создали его ремесло и привычка: театр обычный, удобопонятный, элементарный, зрелище".

Вопрос о критиках, которые стоят на позициях театрального ремесла, освещен Станиславским в ряде заметок о критике, напечатанных в пятом томе Собрания сочинений.

⁹ В рукописи № 1468 добавлено следующее окончание:

"Ремесло, неизбежное во всех искусствах, получило в театре совершенно исключительное распространение благодаря своей общедоступности. Это такое зло в нашем искусстве, с которым надо постоянно и очень умело бороться. Чтоб создать средства для такой борьбы и научиться владеть ими, надо знать ремесло актера, надо понять ложь его основ. Через ложь познается правда, которую мы ищем, и поэтому не следует пренебрегать и ремеслом при изучении нашего искусства".

2. ИСКУССТВО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ

В архиве Станиславского хранится ряд рукописей, являющихся различными вариантами главы об искусстве представления. Наиболее ранний относится к 1909 г., позднейший, незавершенный -- к началу 20-х гг. (№ 1515).

Печатается наиболее завершенный вариант (№ 706), написанный в первые послереволюционные годы, представляющий собой вторую главу вступительного теоретического раздела к труду "Работа актера над ролью" (на материале "Горя от ума"), опубликованному в четвертом томе Собрания сочинений. Часть текста рукописи № 706 была использована Станиславским во второй главе "Работы актера над собой", часть 1 (Собр. соч., т. 2). Впервые глава об искусстве представления была опубликована в сборнике: К. С. Станиславский, Статьи, речи, беседы, письма, стр. 450--460.

¹ В рукописи № 1515 имеется текст, развивающий и дополняющий высказанную здесь мысль:

"В то время как артисты искусства переживания стараются отрешиться от толпы зрителей, чтоб сосредоточиться на внутренней сути роли и заинтересовать смотрящего, втянув его внимание на сцену, артисты искусства представления как бы сами идут к зрителям и предлагают, объясняют, показывают им свои создания. Благодаря такой задаче выходящего на подмостки артиста он не чувствует себя в гуще жизни пьесы, как в [третьем] направлении, а он чувствует себя в гуще жизни театра, спектакля, выставленным напоказ перед толпой и обязанным иметь у нее успех. Он как зритель со стороны смотрит на пьесу и объясняет ее, иллюстрирует зрителю...

Центр внимания артиста находится не на сцене, то есть не по сю сторону рампы, как в творческом самочувствии искусства переживания, а по ту сторону рампы, то есть в зрительном зале, или, вернее, посредине между сценой и зрителями; с одной стороны, артист видит и чувствует толпу в театральном зале, а с другой -- он видит и чувствует пьесу, себя самого на сцене в изображаемой им роли, и в этом "раздвоении между жизнью и игрой", о котором говорит Сальвини, перевес на стороне последней. Встречаясь на сцене с партнером по игре, артист искусства представления чувствует не его, а зрителя или себя самого на сцене. Артист, стоя на сцене, становится собственным зрителем и одновременно докладчиком и демонстратором своего создания. Ему важно не столько что, а важно, как он демонстрирует и что об этом думает зритель, как он воспринимает" (лл. 45--46, 48--49).

² Это утверждение А. С. Пушкина, высказанное им в статье о народной драме и драме "Марфа Посадница", было положено Станиславским в основу его "системы", с небольшой поправкой: вместо пушкинского определения "предполагаемые обстоятельства" Станиславский употребляет термин "предлагаемые обстоятельства". "...Обстоятельства, которые для писателя являются предполагаемыми, для нас, артистов, будут уже готовыми -- предлагаемыми", -- пишет Станиславский в книге "Работа актера над собой" (см. Собр. соч., т. 2, стр. 61).

³ Это утверждение опирается, по-видимому, на впечатления Станиславского от спектаклей с участием некоторых актеров-гастролеров. Позднее Станиславский иначе подходил к решению этого вопроса. Он относил к искусству представления и эстетско-формалистический театр, основанный на гегемонии режиссуры.

⁴ Эта мысль получает развитие в рукописи № 1515:

"Артисты _в_с_ё_ в таких театрах. И зритель сразу видит, что это не простые люди, которых мы знаем в жизни, а особые, каких мы видим на картинах или о которых мы читаем в книгах. Люди театра праздничны, эффектны, картинны, изысканны, типичны. Они просты, если не всегда, то очень часто, но и самая их простота какая-то особенная и тоже эффектная. Став однажды и навсегда особыми людьми для сцены, с особыми облагороженными приемами общения, артистам уже легче подходить к героям и сверхлюдям театра. Голос, речь, четкость дикции, пластика у таких артистов выработаны до совершенства. Точность интонации,

логичная мысль и грамотность ее выражения безупречны, план, рисунок роли и ее трактовка литературны, темпераментно развиты, и артист владеет ими, как хороший певец своим голосом; внешность, грим, костюм типичны и меняют артиста до неузнаваемости; техника актерской игры в момент публичного выступления прекрасна, выдержана, спокойна.

Правда, первое впечатление при выходе таких артистов на сцену (условность приема их игры) поражает, иногда даже шокирует неестественностью, но это только первое время, и скоро зритель привыкает к представлению, убаюканный звучностью читки, пластичностью движений, и примиряется с условностями.

Если же артист обладает личным сценическим обаянием, то сила его воздействия еще больше увеличивается. Не только голос, фигура, походка, движения, но и вся артистическая личность, весь склад его таланта манят к себе и нравятся зрителям. Все, что делает такой артист на сцене, кажется уместным, красивым, нужным. При появлении его на подмостках он становится центром общего внимания. Обаяние артистической личности может доводить зрителей до поклонения, до психопатии, до паломничества. Толпа бежит в театр на поклонение артисту; она бежит туда не для того, чтобы смотреть самый спектакль, но для того, чтоб любоваться своим кумиром, любимцем, вне зависимости от той роли, в которой он выступает. Создается культ актерской личности" (лл. 81--84).

"Само и с к у с с т в о, сама т е х н и к а м а с т е р а, сама с ц е н и ч е с к а я и н д и в и д у а л ь н о с т ь а р т и с т а сильны в таких театрах. Требования показного искусства еще более усиливают значение виртуозной техники и показных данных артиста. Они сквозят постоянно, выступают наружу во всех созданиях артиста, отчего эти создания становятся похожими друг на друга. И ни искусный грим, ни полное внешнее преображение не спасут творчества таких артистов от однообразия. Сама техника, яркая артистическая индивидуальность и все его искусство заслоняют собой его сценические создания, то есть роли. Мы привыкли больше всего искать, любить и ценить в таких артистах их сценическую и н д и в и д у а л ь н о с т ь, о б а я н и е их артистической личности (человеческая заслонена условностями), их изобразительную т е х н и к у, самый процесс их игры, самые приемы воплощения сценической формы. Словом, мы любим индивидуальность и искусство таких артистов гораздо больше, чем самые их создания. Так, навсегда сохраним мы в своей памяти воспоминания о Коклене, Саре Бернар, Муне-Сюлли. Позабыв о созданных ими ролях, мы навсегда запечатлели их артистическую личность" (лл. 93--95).

Станиславский называет здесь трех корифеев современного ему французского театра: Коклена-старшего (1841--1909), Сару Бернар (1844-- 1923) и Муне-Сюлли (1841--1916), игру которых он видел во время их гастролей в России и в Париже, где он неоднократно бывал.

⁵ Станиславский цитирует здесь сочинение Коклена-старшего "Искусство актера" (перевод А. А. Веселовской, журн. "Русский артист", 1908, No 15, стр. 239).

⁶ Отрицая необходимость переживания в момент публичного творчества, Коклен писал, ссылаясь на знаменитый "Парадокс об актере" Д. Дидро: "Для того, чтобы растрогать, не надо быть растроганным, и актер в любых обстоятельствах должен владеть собой и ничего не предоставлять воле случая" (см. Коклен-старший, Искусство актера, Л.--М., 1937, стр. 71).

3. ИСКУССТВО ПЕРЕЖИВАНИЯ

Так же как предыдущая глава об искусстве представления, глава об искусстве переживания формировалась на протяжении ряда лет, начиная с 1909 г., и не была завершена Станиславским.

Печатается по рукописи (№ 707), написанной в первые послереволюционные годы и представляющей собой третью главу вступительного теоретического раздела к труду "Работа актера над ролью" (на материале "Горя от ума"). Одна из страниц рукописи написана на обороте документа, датированного 12 февраля 1918 г.

Впервые глава "Искусство переживания" была опубликована с купюрами в сборнике: К. С. Станиславский, Статьи, речи, беседы, письма, стр. 461--476.

Печатается в более полном виде, сокращены лишь некоторые повторения в тексте.

¹ Станиславский цитирует здесь Эльмара Гетса (1859--1923) -- американского ученого, профессора экспериментальной психологии, и Генри Модели (1835--1918) -- английского психолога и психиатра. О роли бессознательных процессов в творчестве актера говорится во вступительной статье и комментариях к четвертому тому Собрания сочинений.

² В тексте рукописи имеются карандашные пометки Станиславского: "Шекспиру потребовались годы для "Гамлета". "См. тетрадь IV (самое начало). Поэт -- отец, роль -- невеста, режиссер -- сват, восприемник". Таким образом, Станиславский подчеркивает связь текста рукописи "Искусство переживания" с началом "Работы актера над ролью" на материале "Горя от ума" (см. Собр. соч., т. 4).

³ В рукописи имеется приписка карандашом: "Эта книга посвящена искусству переживания, не отвергая других направлений искусства. Она имеет целью разработать искусство переживания и по возможности бороться с ремеслом".

⁴ Станиславский цитирует здесь высказывания Т. Сальвини, которые содержатся в его статье "Несколько мыслей о сценическом искусстве", опубликованной в журнале "Артист", 1891, № 14. Некоторые отклонения от текста журнала "Артист", имеющиеся в рукописи Станиславского, нами сохраняются без изменения (возможно, что Станиславский пользовался и другим переводом). То же относится и к последующей цитате из статьи Сальвини.

⁵ Здесь и далее нами опущен текст двух листов рукописи, загнутых Станиславским. Это сокращение соответствует намерению автора, который загибал листы рукописи, подлежащие изъятию из окончательной редакции. В данном случае опущенный нами абзац, начинающийся словами: "Ж_и_в_о_е_ создается _ж_и_в_ы_м, трепещущим, непрестанно зарождающимся, стремящимся вперед, действующим", повторяет почти дословно абзац из рукописи "Искусство представления" (см. стр. 70 настоящего тома).

⁶ В рукописи № 938 Станиславский пишет: "Переживать на сцене могут научиться многие, но не все могут это делать эстетично, благородно" (л. 27).

⁷ Приводим дополнение к этому тексту из рукописи № 938:

"Нередко при домашнем переживании создается внешний образ (интуитивно) сам собой (мимика складывается сама и подсказывает грим; тело случайно находит подходящий жест, движение; голос -- верную ноту и интонацию, выговор).

В этих счастливых случаях остается исправить полученное на основах сценического принципа и зафиксировать.

Но как быть, если внешний образ не зарождается сам собой?" (л. 5).

⁸ Изложенный здесь путь работы над ролью, проходящий через ряд творческих этапов (периодов) -- от психологического вживания актера в роль до ее физического воплощения, отражает определенный этап развития творческой методологии Станиславского и соответствует принципам, изложенным им в "Работе актера над ролью" на материале "Горя от ума" (см. Собр. соч., т. 4).

⁹ Приводим добавление к этому тексту из рукописи No 938: "Творческое самочувствие не является еще творческим вдохновением. Это только т а п о ч в а , н а к о т о р о й о н о л у ч ш е в с е г о з а р о ж д а е т с я" (л. 40).

¹⁰ Приводим дополнение к этому тексту из рукописи No 938:

"Корни искусства переживания надо искать в творчестве тех великих артистов, которые одарены от природы способностью подлинно переживать роль на основании законов творческой природы. Не претендуя на те гениальные творения, которые способны создавать только большие таланты, последователи искусства переживания стараются изучить те творческие основы и творческий путь, которые по природ[ным данным] угадали гении" (л. 36).

"Я наблюдал за Дузе, Ермоловой, Шаляпиным, Сальвини. У всех есть нечто общее. Что же? Элементы, из которых складывается творческое самочувствие. Существуют какие-то основные законы творчества (физические и психологические), которые надо познать. В этом и заключается задача книги.

Сразу этого не сделаешь, нужна постепенная, систематическая работа и исследование (искание)" (л. 37).

¹¹ Здесь на полях рукописи имеется следующая заметка: "Это техника самой творческой природы. Техника, обязательная для всех, и для Таирова и для Станиславского".

¹² Волконский Сергей Михайлович -- автор ряда работ по театральному искусству ("Художественные отклики", "Отклики театра", "Человек на сцене", "Выразительный человек", "Выразительное слово" и др.). Подробнее о нем см. Собр. соч., т. 3, стр. 12; т. 4, стр. 493.

¹³ В первоначальных вариантах этого текста (например, в рукописи No 1511, относящейся к 1918 г.) эта фраза читалась так: "стройные ширмы Крэга, кубы Аппия..." и т. д. (л. 112).

Принцип "кубов" и "ширм" как основы архитектурной декорации был применен в постановке "Гамлета" в МХТ, осуществленной в 1911 г. английским режиссером и художником Гордоном Крэгом (р. 1872) совместно со Станиславским (см. Собр. соч., т. 1, гл. "Дункан и Крэг").

Аппия Адольф (1862--1928) -- швейцарец по происхождению, театральный художник, автор книги "Музыка и инсценировка". Его декорации, разработанные применительно к музыкальному театру, в частности к театру Вагнера, основаны на объемно-архитектурном принципе оформления сценического пространства.

¹⁴ Далее следует опущенный нами текст, представляющий собой разрозненные, почти полностью отвергнутые автором черновые наброски, имеющие вычерки и загнутые страницы. В этих фрагментах излагаются вопросы артистической техники, получившие разработку в трудах Станиславского по "системе".

Дальнейший публикуемый нами текст является началом новой тетради, подшитой Станиславским к основной рукописи.

¹⁵ Рукопись осталась незавершенной. На ее последних страницах имеется ряд черновых набросков о двигателях психической жизни, переработанных впоследствии в особую главу первой части "Работы актера над собой". Там же имеется самостоятельный фрагмент, в котором Станиславский говорит о чувстве ритма.

4. СМЕШАННЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ

Заключительная глава из цикла "О различных направлениях в театральном искусстве" написана Станиславским позднее трех предыдущих глав, публикуемых в настоящем издании. Первоначальные ее наброски: "Литературный театр" и "Театр, где преобладает художник" (опубликованные в сборнике: К. С. Станиславский, Статьи, речи, беседы, письма, стр. 477--482) -- относятся к первым послереволюционным годам. Во вступительной части труда о работе актера над ролью на материале "Горя от ума" эта глава отсутствует.

Публикуется впервые, по рукописи (№ 1516). Заглавие "Смешанные направления" взято из подготовительной рукописи, написанной на карточках (№ 939).

¹ Относя здесь "ремесло" к числу направлений в искусстве, Станиславский, по существу, противоречит собственному утверждению о том, что "ремесло представления" не может быть названо искусством (см. статью о ремесле). Грань между театральным искусством и ремеслом подчеркивалась им в самом названии труда "Два направления и ремесло в искусстве" (см. № 1475, 1912--1913 гг.).

По-видимому, при доработке рукописи Станиславский внес бы в эту формулировку соответствующее исправление.

² Станиславский протестует здесь против рассудочного подхода к творчеству, против деспотизма "режиссеров-литераторов", пренебрегающих законами природы актерского творчества и пытающихся сразу навязать актеру свое представление о пьесе и роли. Наряду с этим Станиславский высоко ценил режиссеров, обладающих, подобно Вл. И. Немировичу-Данченко, талантом проникновения в самую сущность литературного произведения и умением незаметно для актера органически подвести его к созданию сценического образа.

Однако на первом этапе деятельности Художественного театра между Станиславским и Немировичем-Данченко шел спор о степени самостоятельности режиссерского и актерского творчества и о роли и значении драматургии как основы театра. Станиславский, отстаивая самостоятельность режиссерского и актерского творчества, упрекал Немировича-Данченко в чрезмерном пристрастии к "литературному театру". И наоборот, Немирович-Данченко считал, что Станиславский недооценивал значение ведущей роли драматургии. Эти разногласия отразились в одной из черновых заметок Станиславского, в которой он писал, что его борьба с Немировичем-Данченко -- борьба "действенного театра" с "литературным театром".

³ Станиславский чрезвычайно высоко ценил творчество великого индийского писателя Рабиндраната Тагора (1861--1941). Его пьеса "Король темного покоя" репетировалась в Художественном театре в 1917 г. "Рабиндранат, Эсхил -- вот это настоящее. Мы этого играть не можем, но пробовать надо", -- писал он Немировичу-Данченко в одном из писем 1916 г.

Калидаса -- древнеиндийский поэт IV--V вв. Его драмой "Сакунтала" открылся Камерный театр в Москве 12 декабря 1914 г. (режиссер А. Я. Таиров, художник П. В. Кузнецов).

В записной книжке 1915--1916 гг. Станиславский писал: "Приходит художник, собравший какие-то материалы по Индии, и говорит: "Мне хочется написать на индийскую тему". Художник желателен в театре. Что бы такое поставить для него? "Сакунталу". И ставят ее в утонченных декадентских тонах. Вместо глубокой религиозной мистерии получается почти балет на фоне и в рамке великолепной бомбоньерки. Смесь довольно неожиданная".

⁴ Станиславский имеет в виду спектакль Камерного театра "Женитьба Фигаро", поставленный в октябре 1915 г. (режиссер А. Я. Таиров, художник С. Ю. Судейкин). В этом спектакле излишнее увлечение красочной театральностью, галантной нарядностью жизни французской аристократии привело к утрате социального

содержания комедии Бомарше. В постановке Камерного театра "Фигаро" "демократия заменена торжеством утонченной аристократии XVIII века", -- писал Станиславский, протестуя против того, что в современном театре художник "умышленно идет наперекор общему тону и стилю автора" (№ 790, л. 13).

⁵ Станиславский вспоминает здесь, по-видимому, случай из собственной творческой практики (спор с М. В. Добужинским при постановке "Провинциалки" И. С. Тургенева в МХТ в 1912 г.), послуживший поводом для наброска "Спор с художником" в одной из подготовительных рукописей книги "Моя жизнь в искусстве" (см. Собр. соч., т. 1, стр. 428--430).

⁶ Станиславский противопоставляет здесь художников различных эпох, школ и направлений. Среди них он называет представителей новейшей живописи, французских художников, примитивиста Поля Гогена (1848--1903) и одного из лидеров группы "диких" -- Анри Матисса (1869--1954), а также Н. С. Гончарову (р. 1881) -- участницу выставок "Ослиный хвост" и "Мишень", много работавшую за границей в области театральной декорации.

⁷ По-видимому, здесь имеется в виду немецкий оперный и симфонический композитор и дирижер Рихард Штраус (1864--1949).

⁸ Здесь в рукописи оставлен чистый лист бумаги, что дает основание предполагать, что вопрос о "театре одной актерской индивидуальности" должен был получить развитие при доработке рукописи. В дальнейшем Станиславский вернулся к этой теме в рукописи "Театр гастролера" (см. стр. 266--269 настоящего тома).

⁹ На этом рукопись обрывается. "Театр ансамбля" для Станиславского -- это тот идеал театра, к которому нужно стремиться. По-видимому, дальнейший текст должен был быть посвящен обоснованию преимуществ подобного театра.

ВОСПОМИНАНИЯ О С. И. МАМОНТОВЕ

Савва Иванович Мамонтов (1841--1918) -- промышленник, владелец ряда крупных предприятий, был меценатом и выдающимся деятелем в области русского искусства. Он был, по словам М. Горького, "завидно даровит", занимался пением, скульптурой, режиссировал, писал пьесы, сплотил вокруг себя талантливых певцов, музыкантов, художников, артистов. "Мало о нем сказать, что он любил искусство, -- он им жил и дышал, как и мы, художники", -- писал о нем художник В. М. Васнецов, подчеркивавший, что Мамонтов обладал "особым талантом возбуждать творчество других". Театральная деятельность С. И. Мамонтова, начавшаяся с домашнего любительского кружка, завершилась созданием в 1885 г. Русской частной оперы, которая сыграла выдающуюся роль в развитии русского оперного искусства и утверждении реалистического направления в музыкальном театре.

Станиславский высоко ценил заслуги Мамонтова, который дал, по его словам, "могучий толчок культуре русского оперного дела", выдвинул Шаляпина, сделал популярным оперное творчество Мусоргского и Римского-Корсакова, привлек для работы в театре выдающихся художников-живописцев, создавших "новую эру в театральном искусстве". Станиславский ценил художественный вкус Мамонтова и всегда с большим вниманием прислушивался к его высказываниям об искусстве. В то же время на страницах книги "Моя жизнь в искусстве", где дана яркая характеристика Мамонтова, он высказывает целый ряд критических замечаний по поводу домашних любительских спектаклей Мамонтова, которые его "восхищали и злили в одно и то же время", так как им свойственны были проявления дилетантизма, отсутствие внимания к артистической технике (см. Собр. соч., т. 1,

стр. 85). На этой почве происходили его творческие споры с Мамонтовым и создавалась конкуренция между алексеевским и мамонтовским кружками.

В архиве Станиславского сохранилось несколько писем Мамонтова, в которых он подчеркивает их внутреннюю близость и общность их стремлений в искусстве.

Воспоминания Станиславского впервые были опубликованы в газете "Новая жизнь" (1918, 2 июня (20 мая), № 2, стр. 3) под заглавием: "Воспоминания о С. И. Мамонтове, прочитанные на гражданских поминках в М. Художественном театре". С сокращениями они печатались в журнале "Рампа и жизнь" (1918, 9 июня (27 мая), № 23, стр. 7--8) и в книге В. С. Мамонтова "Воспоминания о русских художниках. Абрамцевский художественный кружок" (изд. АХ СССР, М., 1951, стр. 87--99).

Печатается по тексту первой публикации, сверенному с рукописью и машинописной копией, имеющей правку Станиславского (№ 1076/1--2).

¹ Собрание, посвященное памяти С. И. Мамонтова, состоялось в сороковой день после его кончины, 15/2 мая 1918 г., в Художественном театре. (Русская частная опера С. И. Мамонтова начала свою деятельность в помещении театра Лианозова, которое в 1902 г. перешло к МХТ.)

Воспоминания Станиславского о Мамонтове были прочитаны И. М. Москвиным.

² Имение Алексеевых (родителей Станиславского) -- Любимовка, под Москвой, близ станции Тарасовка, Северной железной дороги.

³ Спектакли мамонтовского кружка начались с живых картин, поставленных В. Д. Поленовым и А. В. Праховым 31 декабря 1878 г. в московском доме Мамонтовых (Садовая-Спасская, 6). Поленовым были поставлены "Демон и Тамара", "Апофеоз искусств", Праховым -- "Юдифь и Олоферн", в которой Олоферна изображал шестнадцатилетний Станиславский. Позднее Станиславский дважды выступал в мамонтовском кружке: 29 декабря 1879 г. в роли молодого римского патриция Корнелия в трагедии А. Н. Майкова "Два мира" и в январе 1890 г. в роли Самуила в трагедии С. И. и С. С. Мамонтовых "Царь Саул".

Режиссером-постановщиком домашних спектаклей мамонтовского кружка обычно был сам С. И. Мамонтов, а декорации и костюмы создавались его друзьями-художниками. В краткой автобиографии Станиславский отмечал, что участие в спектаклях кружка Мамонтова сблизило его с художниками Поленовым, Репиным, Суриковым, Серовым, Коровиным и другими, что имело для него как артиста "огромное значение" (см. "Словарь Общества любителей российской словесности", 1911, стр. 270--271).

Спектакли мамонтовского кружка продолжались с 1878 по 1897 г.; за этот период было дано двадцать театральных вечеров в московском доме С. И. Мамонтова и его имении Абрамцево. Работа кружка за пятнадцать лет зафиксирована в альбоме, изданном в 1893 г. под названием "Хроника нашего Художественного кружка".

⁴ Поленов Василий Дмитриевич (1844--1927) участвовал с 1878 г. в спектаклях мамонтовского кружка как художник-декоратор, постановщик живых картин и актер-любитель. В декорациях Поленова были показаны: "Два мира" А. Н. Майкова, 1879 г. (играл главную роль Деция); "Иосиф" С. И. Мамонтова, 1880 г.; "Каморра" С. И. Мамонтова, 1881 г. (играл роль папы Джеронимо); "Камознс" В. А. Жуковского (играл заглавную роль) и третий акт оперы "Фауст" Ш. Гуно, 1882 г.; "Алая роза" С. И. Мамонтова, 1883 г. (играл роль мавра Бен-Сайда); "На Кавказ" С. И. Мамонтова, 1891 г. и др.

В своей речи в день пятнадцатилетней годовщины мамонтовских спектаклей В. М. Васнецов вспоминал среди основных деятелей кружка "почтенного профессора Поленова, пишущего декорации: весь в белилах, саже, сурике, охре, -- глаз не видно, и тут же роль разучивает. С Репиным чуть не побранились за право писать декорацию" (цит. Е. В. Сахарова, Василий Дмитриевич Поленов, М.--Л., 1950, стр. 455).

25 апреля 1894 г. в Дворянском собрании в Москве Станиславский выступал в роли греческого ваятеля Агезандра в лирической сцене из античного мира "Афродита", поставленной В. Д. Поленовым и С. И. Мамонтовым.

Поленов принимал большое участие в работах Русской частной оперы Мамонтова. В дальнейшем он был видным деятелем народного театра.

⁵ Коровин Константин Алексеевич (1861--1939) -- живописец и театральный художник, как самостоятельный автор декораций в мамонтовском кружке не выступал. Широкая известность Коровина-декоратора начинается в Русской частной опере Мамонтова (дебютировал в 1885 г. в "Аиде", декорации которой были созданы им по материалам Поленова, предоставившего молодому художнику свои этюды, сделанные во время путешествия по Египту).

⁶ Репин Илья Ефимович (1844--1930) в постановке спектаклей мамонтовского кружка участвовал один раз (в 1879 г. совместно с Поленовым им была осуществлена живая картина "Русалка"). Выступал как актер в трагедии "Два мира" (Циник), в "Каморре" (Петр Ильич), в "Снегурочке" (Бермьята), в пьесе-шутке "Веди и Мыслете" С. И. Мамонтова (где играл роль И. Е. Репина). Подробнее см. в статье В. С. Мамонтова "Репин и семья Мамонтовых" ("Художественное наследство. Репин", т. II, изд. Академии наук СССР, М.--Л., 1949, стр. 37--56).

⁷ Серов Валентин Александрович (1865--1911) в мамонтовском театральном кружке был автором декораций спектакля "Черный тюрбан" (совместно с художником И. С. Остроуховым; 1886), поставил живую картину "Данте и Виргилий" (1894), проявил себя талантливым актером-комиком и с особым рвением воспроизводил пение птиц, голоса животных, нужные по ходу спектакля (см. об этом в книге: В. С. Мамонтов, Воспоминания о русских художниках, стр. 66--67).

⁸ Васнецов Виктор Михайлович (1848--1926) создал в мамонтовском кружке декорации и костюмы к "Снегурочке" А. Н. Островского (1882), имевшие исключительный художественный успех. В несколько измененном варианте они были повторены Васнецовым в 1885 г. при постановке оперы "Снегурочка" Н. А. Римского-Корсакова в Русской частной опере. В мамонтовском любительском кружке Васнецов выступал в роли деда Мороза в "Снегурочке", в роли Мефистофеля в живой картине "Видение Маргариты Фаусту", поставленной в 1879 г. (Фауста исполнял брат Станиславского В. С. Алексеев) и др.

⁹ Врубель Михаил Александрович (1856--1910) был введен Серовым в кружок Мамонтова осенью 1889 г. Им были написаны в 1890 г. декорации к трагедии "Царь Саул" и поставлена живая картина "Отелло" (1894). С успехом играл роль трагика Хайлова-Раструбина в комедии С. И. Мамонтова "Около искусства".

В Русской частной опере Врубель оформлял спектакли "Сказка о царе Салтане". "Моцарт и Сальери", "Царская невеста" и др.

¹⁰ Речь идет об известном историке искусства, археологе и художественном критике Адриане Викторовиче Прахове (1846--1916).

¹¹ Далее в рукописи следует текст, зачеркнутый Станиславским: "Со временем, как вырастали дети, мамонтовские спектакли становились серьезнее и приобретали известность. С. И. очень привлекал нашу семью к участию у себя, но мы, увлеченные опереткой, глупо саботировали его интересные затеи с истинно актерской завистью и конкурировали с ним, пока однажды, после одного из наших опереточных спектаклей, С. И. не объяснил мне настоящие задачи мецената. Этот разговор имел для меня большое значение и сблизил меня с С. И."

¹² Золотоканительная фабрика, принадлежавшая Алексеевым, находилась в Рогожской части Москвы на М. Алексеевской улице. Станиславский был одним из директоров промышленного и торгового товарищества "Владимир Алексеев". Он был также попечителем 2-го рогожского городского начального мужского училища

и участковым попечителем рогожского 1-го и 2-го участков городского попечительства о бедных.

¹³ Эта мысль неоднократно высказывалась Мамонтовым в его письмах к Станиславскому. "Искусство во все века имело неотразимое влияние на человека,-- писал он,-- а в наше время, как я думаю, в силу шаткости других областей человеческого духа, оно заблестит еще ярче. Кто знает, может быть, театру суждено заменить проповедь? К несчастью, до сих пор около театра ютились слабости людские... Театр надо дезинфицировать. Задача эта требует много энергии, любви и долгой выдержки" (1899, 22 августа).

"Хотя мы редко с тобой выдаемся, но ты, конечно, знаешь, что я очень и очень люблю тебя за твою работу в искусстве. Поверь мне, что это великое дело, высокая проповедь, и не пропадет ничего из того, что мы с тобой делаем",-- писал он в другом письме (1903, 17 мая).

¹⁴ В. А. Серов вместе с К. А. Коровиным лето 1894 г. провел на севере, в Архангельске и на Мурмане, откуда привез много этюдов. Эта поездка в творческой биографии Серова имела важное значение.

¹⁵ На Всероссийской промышленной и художественной выставке в Нижнем-Новгороде в 1896 г. Общество Московско-Ярославской железной дороги, во главе которого стоял С. И. Мамонтов, организовало специальный павильон Крайнего Севера. По предложению Мамонтова для этого павильона М. А. Врубель написал два огромных панно -- "Микула Селянинович" и "Принцесса Грёза".

Мамонтов не согласился с решением жюри художественного отдела выставки, потребовавшего снятия панно Врубеля, и выставил их в особом павильоне вне территории выставки. Позднее в мамонтовской керамической мастерской "Принцесса Грёза" была исполнена в поливных изразцах для одного из фасадов гостиницы "Метрополь" в Москве.

¹⁶ Ф. И. Шаляпин (1873--1938) был приглашен Мамонтовым в Русскую частную оперу в 1896 г. Мамонтов оказал большое влияние на творческое развитие Шаляпина и способствовал раскрытию его дарования. В период с 1896 по 1899 г. в опере Мамонтова Шаляпиным были созданы основные партии его репертуара. В сентябре 1899 г. Шаляпин перешел в Большой театр.

¹⁷ Мазини Анджело (1845--1926) -- итальянский тенор, завоевавший мировую славу. Гастролировал в России.

¹⁸ Опера "Лоэнгрин" Р. Вагнера была поставлена в Русской частной опере в 1887 г. Эпизод, рассказанный ниже Станиславским, имел место 8 марта во время единственного гастрольного выступления немецкого тенора Шейдвеллера, закончившегося провалом. На следующем спектакле Лоэнгрин пел служивший в труппе Мамонтова француз Дюро (см. В с. С. Мамонтов, Частная опера С. И. Мамонтова. Рукопись. ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, No 187213, стр. 127).

¹⁹ "Обвиненный в конце 1899 г. в финансовых злоупотреблениях, Мамонтов был арестован, заключен в тюрьму, имущество его описано, дом в Москве со всей обстановкой продан с молотка. Судом присяжных Мамонтов был оправдан. Но силы его уже были надломлены. Он поселился около Бутырок, куда перевел из Абрамцева гонимую мастерскую, продолжая заниматься скульптурой... Умер Мамонтов в 1918 году и похоронен в Абрамцево" (Н. Пахомов, Абрамцево. Исторический очерк, М., 1953, стр. 196--197).

[ВОСПОМИНАНИЯ ОБ А. А. СТАХОВИЧЕ]

Стахович Алексей Александрович (1856--1919) -- помещик, адъютант московского генерал-губернатора; увлеченный искусством Художественного театра, в 1902 г. вступил в состав пайщиков МХТ. Выйдя в отставку в 1907 г., он окончательно связывает свою судьбу с Художественным театром, став одним из его директоров, а с 1911 г. и его актером. Стахович был другом Станиславского и горячим поклонником его таланта. Письма Станиславского к Стаховичу публикуются в седьмом томе Собрания сочинений.

В своих мемуарах Вл. И. Немирович-Данченко писал об А. А. Стаховиче: "Это был типичный "придворный", красивый, один из самых элегантных мужчин, то что называлось, чрезвычайно воспитанный, но раб и своего воспитания и своего аристократизма. Он отдал себя театру, а все-таки родовитость, связи с высшим светом ставил выше театра. И кончил он грустно: революции не принял и, потеряв все свое состояние, почувствовал себя одиноким даже среди нас,-- и повесился" ("Из прошлого", М., 1938, стр. 104). Сложный и внутренне противоречивый образ А. А. Стаховича дан Л. М. Леонидовым в его воспоминаниях "Прошлое и настоящее" (М., 1948, стр. 124--128).

Воспоминания Станиславского публикуются впервые, по рукописи (No 1083), не имеющей датировки.

¹ Жена А. А. Стаховича, Мария Петровна (урожд. Васильчикова), подолгу жила в Риме и лечилась от туберкулеза на швейцарском курорте Давосе. Сын Стаховича, Михаил Алексеевич, у которого был костный туберкулез, лечился во Франции на побережье Ла-Манша (Берг-пляж).

² Дарья (Дражка) -- младшая дочь Стаховича.

³ Семья Стаховичей увлекалась театром, и Алексей Александрович с детства слышал рассказы о великих драматических и оперных артистах. М. А. Стахович (старший), брат отца Алексея Александровича, был собирателем русских народных песен и автором сцен из народной жизни "Ночное", с успехом шедших в столичных и провинциальных театрах.

Отец А. А. Стаховича -- Александр Александрович, страстный поклонник театрального искусства, был, по словам Станиславского, "известным артистом-любителем и прекрасным чтецом". А. А. Стахович (старший) был близок с Гоголем, Островским, Л. Толстым, Щепкиным, В. Самойловой, П. Садовским и другими. О своих встречах с выдающимися русскими и иностранными артистами он рассказал в книге "Клочки воспоминаний" (М., 1904).

⁴ Котоньи Антонио (1831--1918) -- итальянский оперный певец (баритон), с успехом выступавший в "Дон-Жуане", "Дон Карлосе", "Африканке" и др. Гастролировал в России.

Тамберлик Энрико (1820--1888) -- итальянский оперный певец (тенор), выдающийся представитель староитальянской школы пения, обладал замечательным по красоте и силе голосом. С особым успехом пел в "Отелло" (Россини), "Трубадуре", "Риголетто", "Гугенотах" и др. Гастролировал в России.

⁵ Спектакли Общества искусства и литературы давались в помещении Русского Охотничьего клуба. Трагедия К. Гуцкова "Уриэль Акоста" была поставлена Станиславским 9 января 1895 г. Спектакль пользовался большим успехом и неоднократно игрался с благотворительной целью.

Стрекалова Александра Николаевна -- известная московская благотворительница, возглавлявшая Общество поощрения трудолюбия и принимавшая участие в целом ряде благотворительных мероприятий,

⁶ Любительский спектакль во дворце великого князя Сергея Александровича был поставлен в начале 1898 г. Станиславским и Немировичем-Данченко. Это была их первая совместная режиссерская работа.

"В эту зиму великая княгиня задумала вместо обычного раута дать в своем доме спектакль, в котором бы участвовали любители из высшего общества,-- рассказывает Немирович-Данченко в книге "Из прошлого".-- Заниматься любительским великосветским спектаклем у нас, разумеется, не было никакой охоты, но отказаться было невозможно".

Спектакль состоял из отрывков опер "Евгений Онегин" П. И. Чайковского и "Песнь торжествующей любви" А. Ю. Симона (по И. С. Тургеневу), одноактной пьесы "Лилия" А. Доде и "Романтиков" Э. Ростана.

⁷ В "Песни торжествующей любви" Стахович пел партию Муция; роль немого малайца, слуги Муция, исполнял артист балета Большого театра В. Ф. Гельцер (1840--1908), выдающийся характерный танцовщик и мимический актер. Дирижером оперных отрывков был И. К. Альтани (1864--1919), главный капельмейстер Большого театра (незадолго до этого, 2 декабря 1897 г., опера А. Ю. Симона "Песнь торжествующей любви" была поставлена в Большом театре).

⁸ Трепов Дмитрий Федорович (1855--1906) -- реакционный государственный деятель царской России, с 1896 по 1905 г. -- московский обер-полицмейстер. По характеристике, данной В. И. Лениным, Трепов "один из наиболее ненавидимых всей Россией слуг царизма, прославившийся в Москве своей свирепостью, грубостью и участием в зубатовских попытках развращения рабочих" (В. И. Ленин, Соч., т. 8, стр. 111). В конспективных набросках воспоминаний о Стаховиче Станиславский написал: "Трепов хотел закрыть театр за "Дно" (№ 1083).

Архиерей -- по-видимому, имеется в виду московский митрополит Владимир, добившийся запрещения постановки "Ганнеле" Г. Гауптмана на сцене МХТ в 1898 г. См. об этом и о хлопотах Стаховича, не увенчавшихся успехом, в книге Вл. И. Немировича-Данченко "Из прошлого" (М., 1938, стр. 144--146).

⁹ По выздоровлении от брюшного тифа К. С. Станиславский жил в январе--феврале 1911 г. с дочерью К. К. Алексеевой в Риме. О пребывании Станиславского в Риме см. в его письмах к М. П. Лилиной в седьмом томе Собрания сочинений.

¹⁰ А. А. Стахович был одним из инициаторов создания в школе Художественного театра класса *Maintien, style et tenue*, то есть специального класса манер, выправки, поведения, которому Станиславский придавал большое значение в системе воспитания актера.

¹¹ На первом этапе работы над ролью Ракитина ("Месяц в деревне" Тургенева, 1909 г.) Станиславский пользовался советами Стаховича и пытался его копировать. В своих заметках о подготовке этого спектакля Станиславский указывает: "Тут явился Стахович со своими светскими требованиями и так хорошо показал мне и другим некоторые тона, что мы отвлеклись в сторону от Тургенева за ним, забыв, что Стахович хоть и очарователен, но по глубине не Тургенев. Я стал искать образ, вернее, копировать Стаховича, и перестал жить ролью".

¹² Пальна (Елецкий уезд Орловской губернии) -- имение отца А. А. Стаховича, где часто гостили видные писатели, артисты, художники (о пребывании И. Е. Репина в Пальне см. статью И. С. Зильберштейна в книге "Художественное наследство. Репин", т. I, изд. Академии наук СССР, М.--Л., 1948, стр. 198--215).

В имении Стаховича Станиславский отдыхал летом 1915 г. "...Русская деревня -- хорошая вещь. Пальна -- очаровательная красавица", -- писал Станиславский М. П. Лилиной 30 июля.

¹³ В разгар революционных событий в Москве, в декабре 1905 г., театры прекратили свою деятельность. В виде протеста против кровавого подавления восстания МХТ не пожелал подчиниться распоряжению генерал-губернатора Дубасова о возобновлении спектаклей и в начале 1906 г. выехал в первую заграничную гастрольную поездку, которая явилась триумфом Художественного театра и Станиславского как режиссера и актера.

О заграничных гастрольях МХТ 1906 г. см. Собр. соч., т. 1, стр. 287 -- 292 и в книге Вл. И. Немировича-Данченко "Из прошлого" (М., 1938, стр. 225--268).

¹⁴ Имеется в виду русско-японская война 1904--1905 гг. А. А. Стахович в 1907 г. вышел в отставку в чине генерал-майора. "Окончательно решил посвятить остаток моей жизни нашему делу!" -- писал Стахович Станиславскому 12 июля (30 июня) 1907 г.

¹⁵ В Художественном театре Стаховичем были исполнены следующие роли: в сезоне 1911/12 г.-- князь Абрезков в "Живом трупe", в 1913/14 г.-- Верховенский-отец в "Николае Ставрогине" и Беральд в "Мнимом больном", в 1914/15 г.-- Репетилов в "Горе от ума", граф Любин в "Провинциалке" и Дон Карлос в "Каменном госте". В ролях Абрезкова и Любина он был дублером Станиславского. В спектакле Второй студии МХТ "Зеленое кольцо" (премьера 24 ноября 1916 г.) Стахович играл роль дяди Мики.

[А. Р. АРТЕМ И М. А. САМАРОВА]

Незавершенный набросок Станиславского об Артеме и Самаровой, не имеющий заглавия и даты, относится предположительно к началу 20-х гг. (написан по старой орфографии).

Печатается впервые, по рукописи (No 256).

Артем (настоящая фамилия Артемьев) Александр Родионович (1842--1914) -- один из выдающихся артистов Московского Художественного театра. Будучи по профессии учителем чистописания и рисования, Артем с начала 80-х гг. принимал участие в разных любительских драматических кружках. С 1890 г. Артем играл в спектаклях Общества искусства и литературы; в 1898 г. вступил в труппу МХТ, где пробыл до конца своей жизни и сыграл двадцать три роли (см. Собр. соч., т. 1, стр. 455). Артем был любимым актером Чехова, который специально для него написал роли в "Трех сестрах" и в "Вишневом саде".

В мае 1914 г. в газете "Киевская мысль" была помещена беседа со Станиславским "Памяти А. Р. Артема": "Артем -- не только артист в буквальном смысле этого слова, а редкая художественная индивидуальность, которые рождаются единицами. Конечно, его роли будут играть другие артисты, играть хорошо, может быть, даже прекрасно, но _т_а_к_играть, как Артем, никто не будет, ибо творчество его было полно оригинальности; необыкновенная выпуклость, красочность, соединенная с лиризмом, придавала его творчеству мягкую художественную окраску. Комизм Артема, выливавшийся ярко в жесте, мимике, -- не был груб, сух, а сдабривался чертами, ему одному свойственными, претворяясь в истинно-художественное творчество".

Самарова Мария Александровна (1852--1919) -- участница спектаклей Общества искусства и литературы и артистка МХТ с момента его основания. В Художественном театре Самарова сыграла двадцать одну роль (см. Собр. соч., т. 1, стр. 455).

¹ Медведева Надежда Михайловна (1832--1899) -- выдающаяся артистка Малого театра. В книге "Моя жизнь в искусстве" Станиславский указывает, что Медведева была до некоторой степени его учительницей и имела на него большое влияние (см. Собр. соч., т. 1, стр. 37).

ОБРАЩЕНИЕ К УЧАСТНИКАМ МИТИНГА

РАБОТНИКОВ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА

22 декабря 1919 г.

На многолюдном митинге работников московских театров, состоявшемся под председательством народного комиссара просвещения А. В. Луначарского 22 декабря 1919 г. в Большом театре, наряду с чисто профессиональными вопросами обсуждалось "отношение актерского мира к современной общественной жизни и к борьбе направлений в области искусства и театра". В ряде выступлений указывалось на необходимость общественно-политического самоопределения актерства.

"...Актер не может и не должен быть вне жизни и вне общественного строительства в родной стране, так как это существеннейшее условие его художественного творчества,-- говорил в своей речи А. В. Луначарский.-- Мы, рабоче-крестьянская власть, ничего не требуем от деятелей и работников театра, но мы ждем и надеемся, что актерский мир почувствует всем сердцем то, что совершается кругом в настоящее время, тот громадный и гигантский сдвиг, который происходит во всех сферах жизни. Да, актер, конечно, предан только искусству, но прежде всего нужно быть гражданином и человеком, способным понимать, видеть и слушать все звуки и краски окружающей его жизни, ибо само творчество питается ими".

На митинге было оглашено письмо Станиславского, опубликованное в журнале "Вестник театра" непосредственно после изложения речи Луначарского (1920, 13--19 января, No 48, стр. 12).

Печатается по машинописи, подписанной Станиславским и датированной 21 декабря 1919 г. (хранится в Центральном государственном архиве Октябрьской революции, ф. 2306, оп. 1, ед. хр. 429, лл. 53, 54).

Станиславский с глубоким уважением относился к деятельности Луначарского в области культуры и искусства. "История оценит Вашу заслугу в области театра, и нам, близким свидетелям великих событий, остается благодарить Вас за постоянную заботу о русском сценическом искусстве и его служителях -- артистах",-- писал он Луначарскому 20 марта 1926 г. (цит. по машинописной копии, хранящейся в архиве Станиславского в Музее МХАТ).

В лице А. В. Луначарского, осуществлявшего ленинскую политику сохранения культурных ценностей прошлого, способствовавшего процессу идейной и творческой перестройки художественной интеллигенции, Станиславский, по существу, благодарит советское правительство за ту чуткость и внимание, которое оно уделяло театру вообще и Художественному театру в частности.

[О КНИГЕ В. С. СМЫШЛЯЕВА]

К началу 20-х гг. "система" Станиславского, еще не завершенная и не опубликованная самим автором, начинает широко проникать в практику различных театров, студий и театральных школ. Станиславского волновало, что в ряде случаев преподаватели "системы" излагали ее в упрощенном и искаженном виде, без проникновения в самую суть его театрального метода, что могло принести вред молодым актерам и дискредитировать принципы его учения. Он решительно возражал против преждевременного изложения его "системы" до того, как сам он опубликует свой труд. Е. Б. Вахтангов, разделявший позицию своего учителя в этом

вопросе, выступил в журнале "Вестник театра" (1919, № 14, стр. 6) со статьей "Пишущим о системе Станиславского", протестуя против схематичного и сумбурного изложения "системы" М. А. Чеховым в журнале "Горн" (1919, кн. 2--3, стр. 78--82).

В 1921 г. актер МХТ и Первой студии В. С. Смышляев, бывший в те годы режиссером и педагогом центральной студии Пролеткульта, выпустил книгу "Теория обработки сценического зрелища". В книге Смышляева, поверхностно и эклектически излагающей процесс работы актера над ролью с момента выбора пьесы и до "подготовки к выходу на сцену", имя Станиславского упоминается лишь один раз по случайному поводу, несмотря на то, что в ней, по существу, излагается методика работы Станиславского с актером над созданием образа.

В архиве Станиславского сохранились черновые наброски его замечаний о книге Смышляева, которые, по-видимому, являлись заготовками статьи или письма для опубликования в печати. В своем письме к Станиславскому от 15 мая 1922 г. Смышляев, признавая заимствование, писал: "Вы знаете, что изложение и развитие моих мыслей о театре есть результат той основы, которую я получил от Вас. Ведь я Ваш ученик, Константин Сергеевич, ученик, верящий в истинность Ваших взглядов,-- могу ли я мыслить иначе, как не отправляясь от Вас? Естественно, что всюду и везде, где я соприкасаюсь с театром, я не могу фатально уйти от Ваших взглядов". Во втором, дополненном издании книги "Техника обработки сценического зрелища" (изд. Всероссийского Пролеткульта, М., 1922) имеется посвящение Станиславскому и ссылка на то, что он первый систематизировал опыт театра и в свете его "системы" становится ясным путь развития сценического искусства.

Публикуется впервые, по рукописи (№ 803).

¹ В 1907 г. Станиславский начал печатать в журнале "Русский артист" очерки "Начало сезона", в которых затронул ряд основных вопросов театрального искусства и творчества актера.

² Станиславский имеет в виду распространенные в те годы теории Пролеткульта о коллективности творчества, "соборном действе", в которых якобы заключается сущность театрального искусства.

Последующий текст рукописи Станиславского имеет два варианта. В данной публикации приводится второй вариант, как более законченный и отработанный Станиславским.

³ Мысль о театре импровизации, об актере как творце пьесы, обсуждавшаяся А. М. Горьким и Станиславским в 1911 г., во время их встречи на Капри, в известной степени была реализована в 1912--1913 гг. в практике Первой студии МХТ. Этот экспериментальный подход в работе с драматургом, при котором актеры импровизационным путем разыгрывают сценарий, предложенный писателем, увлек и А. Н. Толстого, принимавшего непосредственное участие в этих пробах студии. Как сообщалось в печати, в темы, предложенные Толстым, актеры должны были вкладывать свое содержание, "вырабатывать постепенно подробности и текст пьесы, пользуясь материалом своих наблюдений, своей фантазии, своего вдохновения. По мере работы автор будет совершенствовать свой первоначальный замысел, расширять задание... В целом цикле небольших пьес гр. Толстой хочет всегда оставаться в кругу все тех же нескольких характеров, меняя лишь их взаимоотношения, их жизненные положения, -- совершенно так же, как *commedia dell'arte*. И у него -- образы Коломбины, Пьеро и т. д., но перенесенные в русскую обстановку и в условия современной жизни" ("Русские ведомости", 1913, 6 апреля).

В первом варианте рукописи Станиславский указывает, что в этих экспериментах в Первой студии "участвовал и Смышляев, но не в качестве творца нового искусства, а в качестве просто ученика".

[О ПОСТАНОВКЕ "ПРИНЦЕССЫ ТУРАНДОТ"]

Сказка Карло Гоцци "Принцесса Турандот" была поставлена в Третьей студии МХАТ Е. Б. Вахтанговым.

Вахтангов Евгений Богратионович (1883--1922) -- режиссер, актер, педагог и театральный деятель, с 1911 г. работал в Художественном театре, с 1912 г. был актером и режиссером Первой студии МХТ. Созданная Вахтанговым студия (ныне Государственный академический театр им. Евг. Вахтангова) получила в 1920 г. с разрешения Станиславского и Немировича-Данченко наименование Третьей студии МХАТ.

Вахтангов был одним из ближайших учеников и помощников Станиславского, убежденным и талантливым пропагандистом его "системы". В надписи на своем портрете, подаренном Вахтангову 18 апреля 1922 г., Станиславский называл его "создателем новых принципов революционного искусства", "будущим руководителем русского театра". (О творческих спорах Станиславского с Вахтанговым см. на стр. 255 настоящего тома.)

В день генеральной репетиции "Принцессы Турандот" 27 февраля 1922 г. больной Вахтангов писал Станиславскому:

"...Я был очень огорчен тогда, что Вам нельзя было посмотреть "Дибук" в Габиме.

Сегодня -- "Турандот". Я почти убежден, что Вам не понравится. Если даже об этом Вы пришлете мне две маленькие строки, я буду и тронут и признателен.

А если Вы за кулисами подарите им [участникам спектакля. -- Ред.] 10 минут -- это останется навсегда в памяти. Они молоды, они только начинают. Но они скромны -- я это знаю.

Как только поправлюсь, я приду к Вам. Надо мне лично рассеять то недоброе, которое так упрямо и настойчиво старается кто-то бросить между нами. А Вы самый дорогой на свете человек для меня.

Если Мария Петровна удостоила прийти на "Турандот", не откажите передать ей мои почтительную благодарность и привет. Как всегда, как всегда, вечно и неизменно любящий Вас

Евг. Вахтангов".

Станиславский восторженно принял "Турандот". Уже после первого акта он звонил по телефону Вахтангову, а в следующем антракте поехал к нему на квартиру, чтоб рассказать о своем впечатлении (см. об этом в книге: Н. Горчаков, Режиссерские уроки Вахтангова, М., 1957, стр. 182--183). По окончании спектакля, имевшего большой успех, Станиславский передал Вахтангову телефонограмму. Он выразил желание "увидеть оркестр, и тотчас же были вынесены на сцену инструменты и сыграно несколько музыкальных номеров на глазах у зрителей, после чего Константин Сергеевич обратился к собравшимся на сцене актерам с небольшой речью, в которой выразил свою радость по поводу одержанной Вахтанговым и его студией победы. "За 23 года существования Художественного театра таких побед было немного,-- сказал К. С. Станиславский.-- Вы нашли то, чего так долго, но тщетно искали многие театры". После спектакля Константин Сергеевич долго еще беседовал со студийцами, предостерегая студию от чрезмерного увлечения своим собственным успехом, советуя не зазнаваться, не останавливаться на одержанной победе, а продолжать упорно работать,

совершенствоваться и двигаться вперед" (Б. Захава, Вахтангов и его студия, Л., 1927, стр. 150).

"Принцесса Турандот" была последней режиссерской работой Вахтангова, умершего 29 мая 1922 г.

1. ТЕЛЕФОНОГРАММА Е. Б. ВАХТАНГОВУ 27 ФЕВРАЛЯ 1922 г.

Записана артистом Третьей студии МХАТ Л. П. Руслановым. Опубликовано впервые в газете "Вахтанговец" (1936, 29 мая). Печатается по тексту газеты.

2. ЗАПИСЬ В КНИГЕ ПОЧЕТНЫХ ПОСЕТИТЕЛЕЙ ТРЕТЬЕЙ СТУДИИ МХАТ

Впервые опубликована в газете "Вахтанговец" (1936, 22 ноября). Печатается по тексту газеты, с устранением опечаток, допущенных в этой публикации.

ТЕАТР -- ГОЛОДАЮЩЕМУ

В 1921--1922 гг. Советское государство испытало большие трудности, вызванные засухой и неурожаем 1921 года, поразившими значительную часть страны. Были мобилизованы все имевшиеся тогда возможности для оказания помощи голодающим. Известную роль в этом деле призваны были сыграть и театры. Был создан специальный Комитет академических театров, проводивший в Москве спектакли и концерты, сборы с которых поступали в пользу голодающих. 20 марта 1922 г. в МХАТ с этой целью был показан спектакль "На дне" с участием Станиславского. В Музее Художественного театра хранится блюдо с эмблемой МХАТ и надписью "Театр голодающим", с которым актеры, участники спектаклей (в том числе и студийных), выходили в антрактах в зрительный зал для сбора пожертвований. 28 и 29 мая 1922 г. были объявлены артистами Москвы днями сбора средств для пострадавших от голода.

Статья Станиславского была опубликована в "Однодневной газете Комитета академических театров помощи голодающим", 28--29 мая 1922 г.

Печатается по тексту газеты.

[О ГАСТРОЛЬНОЙ ПОЕЗДКЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА

В ЕВРОПУ И АМЕРИКУ В 1922--1923 гг.]

МХАТ во главе со Станиславским выехал на сезон 1922/23 г. в заграничную гастрольную поездку в Западную Европу и Америку по командировке Особого Комитета заграничных артистических поездок и художественных выставок. (Часть средств, получаемых Художественным театром от спектаклей, отчислялась в распоряжение ЦК Помгола и поступала в пользу голодающих.) Ввиду громадного успеха гастрольные поездки были пролонгированы правительством на сезон 1923/24 г.

Заграничные гастроли МХАТ имели большое общественное и художественное значение. Театр посетил следующие страны: Германию (Берлин), Чехословакию (Прага), Югославию (Загреб), Францию (Париж), США (Нью-Йорк, Чикаго, Филадельфия, Бостон, Нью-Хевен, Хартфорд, Нью-Арк, Бруклин, Вашингтон, Питтсбург, Кливленд, Детройт). Во время гастролей МХАТ дал 561 спектакль, имея в своем репертуаре следующие пьесы: "Царь Федор Иоаннович" А. К. Толстого, "На дне" М. Горького, "Дядя Ваня", "Три сестры", "Вишневый сад" и "Иванов" А. П. Чехова, "Провинциалка" И. С. Тургенева, "На всякого мудреца довольно простоты" А. Н. Островского, "Смерть Пазухина" М. Е. Салтыкова-Щедрина, "Братья Карамазовы" по Ф. М. Достоевскому, "Хозяйка гостиницы" К. Гольдони, "Доктор Штокман" Г. Ибсена и "У жизни в лапах" К. Гамсуна.

В воспоминаниях о гастролях МХАТ в Европе и Америке Станиславский предполагал осветить период своей творческой биографии, непосредственно следующий за событиями, изложенными в книге "Моя жизнь в искусстве".

Перед началом сезона 1924/25 г. Станиславский сообщал в письме к В. В. Лужскому, что он намерен написать две книги: "Путешествие" и "Педагогический роман" ("История одной постановки"). Необходимость подробно изложить историю гастролей МХАТ в Европе и Америке для Станиславского была вызвана и тем обстоятельством, что в печати по окончании гастролей появились заметки, в которых тенденциозно освещались мысли Станиславского об Америке и американском театре. "...Я решил описать нашу поездку и послать в Америку моему издателю для напечатания", -- писал он М. Гесту 6 ноября 1924 г., предполагая одновременно издать свои воспоминания в России. Над этими "записками", оставшимися незавершенными, Станиславский работал в 1924--1925 гг., а также и в последующие годы. В письме к Л. Я. Гуревич от 14 июня 1925 г. он писал, что "американские записки -- не пишутся" и что "с ними произошла заминка", так как к этому времени его мысли были всецело захвачены работой над книгой о "системе".

Публикуются впервые две рукописи. В первой, не имеющей заглавия (No 1059), описаны события с 18 сентября 1922 г. по 4 января 1923 г., то есть с момента приезда Станиславского в Берлин и до прибытия труппы в Нью-Йорк. Непосредственным ее продолжением является вторая рукопись (No 1058), не законченная Станиславским и названная им "Американские гастроли". Она знакомит с впечатлениями Станиславского о первых днях пребывания в Нью-Йорке.

Описание американских гастролей МХАТ имеется и в письмах Станиславского, публикуемых в восьмом томе Собрания сочинений, и в беседе "Художественный театр за границей", напечатанной в журнале "Новая рампа" (1924, No11, стр. 3--6).

В начале гастролей Станиславский вел краткие записи в форме дневника. В его архиве сохранились заметки, описывающие события с 13 по 22 сентября 1922 г. (No 807). На первых страницах этого дневника Станиславский фиксирует события, предшествующие началу "Воспоминаний".

Первые гастрольные спектакли должны были состояться в Берлине. Труппа МХАТ 14 сентября выехала из Москвы в Петроград, а оттуда морем в Штеттин. Станиславский вместе с семьей -- М. П. Лилиной, сыном И. К. Алексеевым, дочерью К. К. Алексеевой-Фальк и внучкой Кириллой, со старейшей артисткой МХАТ Е. М. Раевской и секретарем театра О. С. Бокшанской отправился поездом через Себеж -- Ригу.

Приводим, с небольшими сокращениями, начало дневника Станиславского:

"13 сентября 1922 г.

Канун отъезда. Большие багажи отправлены морем, остались малые. Укладки немного. Был в театре, говорил с учениками, вновь принятыми во вновь учреждаемую школу 1-й группы МХАТ. Передал их Демидову и 2-й студии.

Прощальный визит к Федотовой. Неузнаваема, страдает. По-прежнему угощает любимым кофе, но орехов уже нет. Не хватает средств. Перекрестили друг друга. Она очень плакала.

Приехал домой. Там студия оперная вся в сборе. Снимались группой... А в душе нет радости. Долгое наставление -- речь студийцам. Главный завет: 1) п е р е д т е м , ч т о с к а з а т ь и л и с д е л а т ь -- п о д у м а й т е , п о л е з н о л и э т о д л я с т у д и и; 2) о т р я х а й т е н о г и п е р е д д в е р я м и с т у д и и . П л о х о е -- [о с т а в л я й т е] н а р у ж е , х о р о ш е е -- в н у т р и...

14 сентября

В 3 часа в театре обед. Снимали фотографию. Ослепили прожекторами. Обед давал Ал. Ал. [Прокофьев]-- буфетчик. Моя речь... Поехали на Павелецкий вокзал (?). Студии провожали (3-я, 4-я, оперная). Завалили конфетами, цветами. Снимали (3-я студия) -- я, как балерина, с цветами. При отходе оперная студия пела с л а в у, и бежали за поездом.

Выехал в 7.20 вечера (четверг).

15 сентября

В пятницу в 6 часов граница, Себеж. Представитель кинематографической фирмы "Русь" нашел меня и сказал, что Немирович и [его] жена -- в поезде, который едет в Москву. Встретились. Рассказ Немировича о том, как нас ждут. Предсказания крупного успеха. Рассказ о том, как Гест производит в Берлине американские рекламы. Он остановил поезд, его оштрафовали. Потом -- корреспонденция в газеты, что поезд остановлен из-за поручения МХТ. Немирович сказал, что мы будем играть в "Одеоне" в Париже и в Бургтеатре в Вене. Только одна Дузе заслужила эту честь...

16 сентября

Суббота, в 9 часов утра -- Рига. Встречал представитель пароходного общества Михаил Львович Цейтлин, Гриш[ин], какой-то актер из Александринского театра. Остановились рядом в гостинице. Днем завтракали. Закуска не удивила, как и вся европейская обстановка. Кириллочка -- жар. Доктор. Остаются в Риге. Я, Раевская, Игорь, Бокшанская уезжаем в субботу, 11 часов ночи.

18 сентября

Понедельник. Приезжаем в 9 часов утра в Берлин".

Дальнейшие записи дневника послужили материалом для текста воспоминаний о гастрольной поездке МХАТ. Наиболее интересные фрагменты из дневника, не использованные Станиславским, приводятся в комментариях.

¹ В дневнике Станиславского в числе встречающих указаны: Н. О. Массалитинов, И. Н. Берсенева, В. В. Соловьева, П. Ф. Шаров и другие (см. прим. 9).

² Гест Моррис (1881--1942) -- американский менеджер (антрепренер-предприниматель), организатор гастролей в Америке: МХАТ в 1923/24 г. и Музыкальной студии МХАТ в 1925/26 г. "Гест -- человек очень порядочный, до сумасшествия любящий Россию, и привезти вас -- это для него гордость",-- писал Н. Ф. Балиев Станиславскому из Нью-Йорка 17 мая 1922 г.

В течение ряда лет Гест состоял в переписке со Станиславским и предлагал организовать гастроль Оперного театра в Америке. Узнав о предстоящих в 1937 г. гастролях МХАТ в Париже, Гест 6 апреля обратился к Художественному театру с предложением выехать на следующий, 1938 год на гастроль в Америку на длительный срок, считая, что эта поездка могла бы иметь большое значение "для взаимоотношений и дружбы между русским и американским народом".

³ Мисс Ребекка Друкер -- американская корреспондентка, сопровождавшая МХАТ в Европе и Америке.

⁴ В день приезда в Берлин Станиславский записал в дневнике: "Интервью с Данией. Провожу идею о международной студии". И далее: "Блюменталь Ф. М. предлагает писать воспоминания по одному доллару за строчку. Диктую свои воспоминания о Толстом Бокшанской. Целый день сижу дома..." (№ 807).

⁵ В гастрольной поездке МХАТ 1922--1924 гг. артист Н. А. Подгорный был членом дирекции, заведующим труппой и финансовой частью; С. Л. Бертенсон -- управляющим делами дирекции и представителем театра в сношениях с прессой; И. Я. Гремиславский -- заведующим постановочной частью; Р. К. Таманцова -- заведующей репертуарной конторой; О. С. Бокшанская -- казначеем и секретарем дирекции.

⁶ Леонидов Леонид Давидович -- театральный администратор, привлеченный к работе в МХАТ на период гастролей 1922--1924 гг. В своей книге "Рампа и жизнь. Воспоминания и встречи", изданной на русском языке в Париже в 1955 г., Л. Д. Леонидов искажает факты из истории Художественного театра и преувеличивает свою роль в организации гастролей МХАТ за границей.

⁷ О гастролях Мейнингенской труппы см. Собр. соч., т. 1, стр. 129--132, 459.

⁸ Станиславский имеет в виду И. М. Москвина, Л. М. Леонидова, В. В. Лужского, А. Л. Вишневого, В. Ф. Грибунина, Г. С. Бурджалова, Н. А. Подгорного, М. П. Лилину, Л. М. Кореневу, Е. М. Раевскую и других.

⁹ В 1919 г. группа актеров МХТ, получившая в дальнейшем наименование "качаловской группы МХТ", гастролировала в Харькове и была отрезана от Советской России наступлением Деникина. Эта группа гастролировала на юге России, затем за рубежом (Болгария, Югославия, Чехословакия, Германия, Австрия, Дания, Швеция), выступая в пьесах репертуара Художественного театра. В ее состав входили: В. И. Качалов, О. Л. Книппер-Чехова, Н. Н. Литовцева, А. К. Тарасова, М. Н. Германова, Н. Г. Александров, Н. О. Массалитинов, П. А. Бакшеев, И. Н. Берсенева, Р. В. Болеславский, В. В. Соловьева, художник И. Я. Гремиславский и другие, а также известный в провинции актер М. М. Тарханов и Е. Ф. Скульская. Основная часть "качаловской группы" вернулась в Москву в 1922 г., незадолго до отъезда МХАТ на гастроль за границу.

¹⁰ Ввиду того что сцена Лессинг-театра была предоставлена МХАТ лишь накануне первого спектакля, репетиции народных сцен "Царя Федора" с набранными в Берлине сотрудниками происходили в декорационных мастерских Немецкого театра, руководимого Рейнгардтом. "Там делалась очень приблизительная выгородка, стесненная расставленными в мастерской рабочими станками,-- вспоминает О. С. Бокшанская.-- Легко можно себе представить

самочувствие актеров и Константина Сергеевича при таких условиях подготовки к открытию гастрольной поездки, да такой еще ответственной" ("Ежегодник МХТ" за 1943 г., М., 1945, стр. 493--494).

¹¹ Поделка -- изготовление и подгонка декораций.

¹² В Берлине с 26 сентября по 10 октября Художественный театр показал "Царя Федора Иоанновича", "На дне", "Три сестры" и "Вишневый сад". Всего было дано 15 спектаклей.

¹³ Барновский Виктор (1875--1952) -- немецкий актер и театральный деятель. Станиславский познакомился с Барновским во время заграничных гастролей МХТ в 1906 г.

¹⁴ Имеется в виду сын Станиславского И. К. Алексеев.

¹⁵ Труппа МХАТ, ехавшая морем через Штеттин, прибыла в Берлин 20 сентября 1922 г.

¹⁶ Сведения об этой нервной и спешной репетиционной работе имеются в дневнике Станиславского. "Вечером ужасная репетиция 2-й картины "Федора". Статисты ужасные. Ничего не идет", -- записал Станиславский 21 сентября. "С утра ужасная репетиция... Лужский репетировал "Сад" [то есть картину "Сад у князя И. П. Шуйского" в "Царе Федоре". -- *Ред.*] и все испортил. Опять просматривал "Сад". Взяло отчаяние. Наконец кое-что схватили... Вечером репетиция в мастерской Рейнгардта -- 2-я картина "Федора"; пошло немного лучше" (22 сентября).

¹⁷ Далее в рукописи написано: "В_ы_п_и_с_к_а" -- и оставлена чистая страница. По-видимому, Станиславский предполагал привести здесь цитату из статьи Э. Вульфа в газете "Berliner Tageblatt" от 23 сентября 1922 г., озаглавленную "У Станиславского":

"...Незабываемое зрелище! Он дирижирует своими актерами при помощи рук, подобно тому, как капельмейстер своей дирижерской палочкой ведет оркестр. Он тихонько поднимает руку, и сцена начинается в тоне нежнейшего *pianissimo*. Сначала актеры говорят только движениями головы и игрой лица, затем Станиславский добавляет несколько жестов рукой, и к мимике присоединяется легкий шопот, шопот усиливается до разговора, темпы нарастают. Теперь Станиславский дает жестом знак вступления находящемуся налево актеру, и тот произносит фразу, звучащую, как короткий удар в литавры. Затем Станиславский кивает актеру направо и обращается к нему с манящими жестами, и тот вступает, подобно игроку на тромбоне, так энергично, что на лбу вздувается жила. Теперь все вместе бушуют голоса, неистовствуют страсти. Станиславский срывается со своего стула и, потрясая кулаками, требует от своего оркестра *fortissimo*, так что дрожат стены фойе Лессинг-театра... Но Станиславский не удовлетворен еще динамичностью игры. Посреди *fortissimo* он подает знак молчания, буря умолкает, и Станиславский дает объяснения. Он говорит о *pianissimo*, *accelerando* и о *fortissimo*, подходит к одному из актеров, становится на его место и играет его роль, причем его лицо, обладающее способностью удивительно перевоплощаться, преображается, исполняясь отцовской добротой и мягкостью, затем становится на место другого актера и мимирует его роль, сотрясая головой, подобно гневному Юпитеру, а голос его звучит так мощно и с таким металлом, как колокол, который раскачивают.

Час за часом проходит репетиция без отдыха или перерыва. Эти люди как одержимые в своей работе, они не чувствуют ни усталости, ни голода, ни жажды. Наконец наступает перерыв, и Станиславский здоровается со мной..."

¹⁸ Приведем запись из протоколов спектаклей МХАТ от 26 сентября 1922 г.: "Первый спектакль в поездке -- начало заграничного сезона. Громадное волнение и напряжение, особенно острое, потому что все подготовительные работы и репетиции велись в ужасающей обстановке и торопливости... В зале чувствовался

большой подъем. Настроение большого театрального дня... По окончании -- грандиозная овация по адресу К. С. [Станиславского] и множество цветов. Вся публика аплодировала стоя". На следующий день в протоколе записано: "Пресса блестящая, и успех единодушно признается громадным" (Музей МХАТ, РЧ, No 224).

¹⁹ Наибольший успех выпал на долю спектакля "На дне". 8 октября в протоколе записано: "Такого переполнения театра, как сегодня, не было еще ни разу! Пришлось закрыть контору и скрыться от публики. Стояли в проходах, в ложах, в каждом углу... В антракте явилась полиция, требуя водворения порядка. Осаждают корреспонденты: французы, норвежцы, голландцы, американские евреи и т. п. Один голландец очень недурно зарисовывал углем гримы актеров". Первоначально "Три сестры" пользовались в Берлине меньшим успехом, чем другие спектакли. Однако на последнем представлении, 10 октября, как свидетельствует запись в протоколе спектакля, зал был переполнен и "если б можно было вместить вдвое больше народу -- все билеты были бы проданы".

²⁰ Во время зарубежных гастролей 1906 г. МХТ показал в Вене "Царя Федора Иоанновича", "На дне" и "Дядю Ваню". Восторженные отзывы венской прессы о гастролях МХТ приведены в мемуарах Вл. И. Немировича-Данченко "Из прошлого" (М., 1938, стр. 253--254).

²¹ Квапил Ярослав (1868--1950) -- деятель чешского театра, режиссер и драматург, пропагандировавший творческий опыт Станиславского и МХТ. Во время гастролей Художественного театра в Праге в 1906 г. Станиславский неоднократно встречался с Квапилом, бывшим в те годы режиссером и руководителем репертуара Национального театра в Праге. Письма Станиславского к Я. Квапилу публикуются в седьмом томе Собрания сочинений.

²² Фамилии чешских актеров, пропущенные Станиславским в рукописи и данные нами в квадратных скобках, установлены по рецензии ("Zvon", 1921, 13 октября, No 4, стр. 55).

²³ Яначек Леош (1854--1928) -- чешский композитор, автор опер, симфонических и камерных произведений. В своем творчестве испытал большое воздействие русской музыки и литературы. Им написаны оперы "Катя Кабанова" (1919--1921) на сюжет "Грозы" А. Н. Островского, "Из мертвого дома" по Ф. М. Достоевскому (1927--1928), симфоническая рапсодия "Тарас Бульба" (1918), трио и струнный квартет "Крейцера соната", написанные под впечатлением одноименного произведения Л. Н. Толстого, и др. Большим успехом пользуется в чешском театре опера Яначека "Ее падчерица". В 1958 г. эта опера поставлена в филиале Большого театра в Москве.

³⁴ Здание чешского Национального театра ("Národní divadlo") было сооружено в Праге в 1881 г. на средства, собранные по всенародной подписке. После пожара здание было восстановлено в 1883 г.

²⁵ В Праге с 20 по 31 октября МХАТ показал 12 спектаклей; 2 ноября в зале "Люцерн" был дан большой концерт с участием К. С. Станиславского, О. Л. Книппер-Чеховой, И. М. Москвина, В. И. Качалова, Л. М. Леонидова, Л. М. Кореневой и других.

²⁶ Раич-Лоньский Иво (1881--1932) -- актер, режиссер и директор загребской драматической труппы, один из крупнейших деятелей югославского театра 20-х гг.

²⁷ Гавелла Бранко (р. 1885) -- режиссер, выдающийся деятель хорватского театра. В 1928 г. Гавелла был в СССР. В докладе, сделанном им в ВОКСе, Гавелла подчеркнул огромное влияние советского театра на театры Югославии (см. "Современный театр", 1928, No 48, стр. 779). Станиславский советовал привлечь Гавеллу к работе в Большом театре. "Я видел одну или две его постановки и нахожу их талантливыми... У него хорошая и смелая фантазия. Он что-то вроде

революционера считается в своем отечестве", -- писал Станиславский Е. К. Малиновской 28 марта 1930 г. Одна из наиболее значительных работ Гавеллы последних лет -- постановка под открытым небом трагедии Гёте "Ифигения в Тавриде" в городе Дубровнике, на театральном фестивале Югославии летом 1956 г.

²⁸ Фроман Маргарита Петровна -- артистка балета Большого театра с 1909 по 1918 г. Исполняла ряд ведущих партий классического репертуара. Ее брат Максимилиан Петрович был в балетной труппе Большого театра с 1907 г.

²⁹ Станиславский имеет в виду постановку пьесы "Голгофа", написанной известным хорватским писателем Мирославом Крлежа (р. 1893), в которой изображается борьба рабочего класса в годы послевоенного кризиса. Премьера "Голгофы" состоялась в загребском театре 3 ноября 1922 г.

³⁰ "Саломея" -- опера Рихарда Штрауса.

³¹ Фокин Михаил Михайлович (1880--1942) -- выдающийся русский балетмейстер и танцовщик. Окончив в 1898 г. Петербургское театральное училище, был солистом и балетмейстером Мариинского театра, в 1909--1914 гг. принимал участие в "русских сезонах" в Париже и Лондоне, организованных С. П. Дягилевым. С 1918 г. жил за границей.

Балет "Шехеразада" на музыку Н. А. Римского-Корсакова был впервые поставлен М. М. Фокиным в 1910 г. в Париже в антрепризе С. П. Дягилева. Балет "Бабочки" ("Papillons") на музыку Р. Шумана был сочинен и поставлен М. М. Фокиным в 1912 г.

³² В Загребе МХАТ гастролитовал с 8 по 19 ноября 1922 г., дав 12 спектаклей и концерт.

³³ Фрагмент текста, помещенный ниже в прямых скобках, написан Станиславским на отдельном листе, вложенном в рукопись. Место вставки Станиславским точно не определено.

³⁴ Первое выступление новых исполнителей "Царя Федора Иоанновича" -- В. И. Качалова (царь Федор), К. С. Станиславского (князь Иван Петрович Шуйский) и В. Н. Пашенной (царица Ирина) -- состоялось 17 ноября 1922 г. в Загребе ("Царь Федор" шел в 342-й раз). До этого Станиславский в "Федоре" играл роль гусяра на 50-м и 100-м представлениях в 1899 и 1901 гг., а также, заменяя заболевших артистов, исполнял роли митрополита Дионисия и архиепископа Варлаама во время заграничных гастролей 1906 г. Позднее, во время гастролей в Америке, Станиславский экспромтом выступил в роли митрополита 7 января 1924 г.

Обновление ведущего состава "Царя Федора" не было очередным "вводом" новых исполнителей, вызванным только условиями предстоящих американских гастролей (где каждая пьеса должна была идти подряд не менее восьми раз). Это был частичный идейно-художественный пересмотр спектакля и традиций исполнения центральных образов. Образ И. П. Шуйского, созданный Станиславским, отличался романтическим характером, новизной трактовки. И. П. Шуйский -- последняя роль Станиславского. (См. об этом в книге: Б. Ростоцкий, Н. Чушкин, "Царь Федор Иоаннович" на сцене МХАТ, М.--Л., 1940, стр. 143--150.)

Начиная с Загреба, в дальнейших заграничных гастролях оба состава "Царя Федора" чередовались.

³⁵ 19 ноября 1922 г., на закрытии гастролей в Загребе, был показан "Вишневый сад".

³⁶ В протоколе спектакля от 19 ноября имеется следующая запись: "Незабываемый, ни с чем не сравнимый вечер. Море цветов, слезы, поцелуи, стон и крики восторга публики... Речи Гавеллы, представителей Союза актеров и адрес от русского кружка. Ответ К. С. [Станиславского], сказавшего, что скоро стремление трех сестер в Москву сменится стремлением в Загреб. Наш адрес, прочитанный Качаловым. И бесконечные овации, продолжавшиеся даже на улице". В адресе

Национальному театру в Загребе, подписанном Станиславским и ведущими актерами МХАТ, говорилось, что "судьба счастливо привела весь Московский Художественный театр в прекрасную столицу хорватов... Вы все так чутко и тонко поняли наше искусство, проявили по отношению к нам столько безграничного внимания, столько самой искренней ласки, что память о нашей встрече навсегда останется в наших сердцах самой дорогой и радостней".

³⁷ "Литературно-художественный вечер" артистов МХАТ состоялся в Берлине 28 ноября 1922 г. с участием К. С. Станиславского, О. Л. Книппер-Чеховой, И. М. Москвина, В. И. Качалова, В. Ф. Грибунина, Л. М. Кореновой, А. К. Тарасовой, Б. Г. Добронравова и других. В сцене на Форуме в трагедии В. Шекспира "Юлий Цезарь" выступили Станиславский (Брут) и Качалов (Антоний).

³⁸ Эберто Жак (Hébertot Jacques) -- французский театральный деятель, в то время директор Театра Елисейских полей (Théâtre des Champs Elysées), в котором в 1922 г. гастролировал МХАТ. "Директор Эберто, бывший журналист, мечтает показать парижанам Художественный театр, хотя бы и с большим для себя риском", -- писал Немирович-Данченко Станиславскому 7 августа 1922 г. Эберто специально приехал из Парижа в Берлин к началу гастролей Художественного театра, был в восторге от "Царя Федора", познакомился со Станиславским и подписал с театром контракт на гастролы в Париже.

³⁹ Копо Жак (Coreau Jacques, 1879--1949) -- французский режиссер, основатель парижского Театра Старой голубятни (Théâtre du Vieux Colombier), существовавшего с 1913 по 1924 г. О Копо см. прим. 47 и 49.

⁴⁰ Люнье-По А.-Ф. (Lugné-Poe A.-F., 1869--1940) -- французский режиссер и театральный деятель. Был актером в Свободном театре Антуана, в 1893 г. основал в Париже театр "Творчество" (Théâtre "L'Œuvre"), где ставил пьесы М. Метерлинка, Г. Ибсена, Г. Гауптмана, А. Стриндберга, применяя приемы условного театра и стилизации. Был антрепренером, организатором гастролей Э. Дузе, А. Дункан, Д. Грассо и других выдающихся актеров. Во время заграничной поездки МХТ в 1906 г. Люнье-По через Дузе предлагал Станиславскому свои услуги по организации гастролей в Париже ("За честь показать Парижу такой дивный театр По предлагает Вам свой труд безвозмездно", -- писала Дузе 26 марта 1906 г.). С аналогичными предложениями Люнье-По обращался к Станиславскому и в последующие годы. Во время пребывания в России в 1915 г. Люнье-По вместе со своей женой Сюзанной Депре (см. прим. 61) выступал 22 февраля на вечере в МХТ в пользу безработных артистов Франции и Бельгии.

⁴¹ Имеется в виду Шверубович Вадим Васильевич (р. 1901), сын В. И. Качалова. В настоящее время -- заслуженный деятель искусств РСФСР, заведующий художественно-постановочной частью МХАТ.

⁴² Цаккони Эрмете (1857--1948) -- итальянский трагический актер, один из выдающихся представителей театрального натурализма. В его репертуаре были Освальд в "Привидениях" Ибсена, Коррадо в мелодраме "Гражданская смерть" Джакометти, Никита во "Власти тьмы" Л. Толстого, Кузовкин в "Нахлебнике" Тургенева, шекспировские роли (Гамлет, Отелло, Лир, Петруччио).

⁴³ "Гражданская смерть" ("Семья преступника") П. Джакометти, "Ингомарро" ("Сын лесов") Ф. Гальма, "Кин, или Гений и беспутство" А. Дюма-отца -- мелодрамы, бывшие в репертуаре многих актеров-гастролеров.

⁴⁴ О значении "гастрольных пауз", помогающих актерам расширить и углубить трагическое содержание роли, Станиславский писал в 1929 г. в режиссерском плане "Отелло": "Это расширение сцены делается с помощью пауз и тех добавочных, так называемых гастрольных приемов, которыми так широко пользуются все знаменитости, так сказать, схемой молчания, мимики, жестов, звуков, которые у трагиков заготовлены на все главные моменты роли (со слов Росси)".

Станиславский указывал, что актеры-гастролеры стремятся "сделать, вылепить сцену", что паузы, наполненные активным внутренним действием, "помогают превращать отдельные фразы короткого монолога в целые полосы или периоды человеческой жизни" ("Режиссерский план "Отелло", М.--Л., 1945. стр. 229--230).

⁴⁵ Эти мысли были развиты Станиславским в книге "Работа над собой в творческом процессе воплощения", в главе "Выдержка и законченность" (см. Собр. соч., т. 3, стр. 228--233).

⁴⁶ Антуан Андре (1858--1943) -- французский режиссер, актер и критик, организатор и руководитель Свободного театра в Париже (1887--1895). Театральные реформы Антуана сыграли большую роль в развитии режиссуры французского театра и оказали воздействие на развитие театра других западноевропейских стран. В своей практике Антуан опирался на идеи Золя в области театра, боролся с ремесленной драматургией, рассчитанной на кассовый успех, добивался создания художественного ансамбля, естественности актерской игры, конкретно-реалистического воспроизведения эпохи, быта, социальной среды. На сцене Свободного театра Антуан пропагандировал произведения Л. Толстого ("Власть тьмы"), Тургенева ("Нахлебник"), Ибсена, Гауптмана, инсценировки произведений Золя, Мопассана, братьев Гонкур. С 1896 по 1906 г. Антуан был руководителем Театра Антуана, с 1906 по 1914 г. возглавлял театр Одеон. В последующие годы Антуан отошел от практической работы в театре и посвятил себя театральной критике.

⁴⁷ В своей статье, написанной в 1913 г. перед открытием Театра Старой голубятни, Ж. Копо выступил с резкой критикой состояния французского театра. Он писал о "захвате большинства театров кучкой развлекателей, состоящих на жаловании у потерявших честь торгашей", о том, что в театре, как и в других областях, царит "все тот же дух каботинажа и спекуляции, все та же подлость; повсюду блеф, всякого рода вздувание цен и выставление напоказ пошлости, паразитирующей при умирающем искусстве, о котором уже нельзя даже говорить всерьез".

В Театре Старой голубятни Копо отказался от зрелищной пышности и парадности постановок, ставил пьесы в сукнах, упрощенных декорациях, на фоне занавесей, широко используя игру света. В этом камерном плане были поставлены "Женщина, убитая добротой" Т. Гейвуда, "Обмен" П. Клоделя, "Братья Карамазовы" Достоевского и др. "Любовь Жака Копо к театру носит характер веры и подвижничества. Копо мечтает перевоспитать публику, создать нового зрителя... Он хотел создать актера, который был бы одновременно поэтом, музыкантом, танцором, мимом. Он увозил учеников в свое небольшое имение, и там, на лоне природы, он заставлял их вести отшельническую, трудовую, дисциплинированную жизнь", -- пишет Эльза Триоле ("Театр", 1955, No 9, стр. 125).

⁴⁸ В газетном отзыве о чествовании Художественного театра 4 декабря 1922 г. приводились слова Антуана, который сказал, что "...он, отец современного французского театра, должен учиться у москвичей, так как он не смог довести своей реформы до конца, а они во главе со Станиславским добились своего...".

В одной из своих статей ("Information", 1922, 11 декабря) Антуан писал: "...Через несколько дней после начала гастролей Художественного театра стало ясно, как много наш театр должен у него учиться. Совершенство режиссуры (мизансцен), законченность декораций и костюмов, где все продумано до мельчайших деталей, высокий уровень мастерства у актеров, их самоотверженная дисциплина, их любовь к театру заставляют нас особенно остро почувствовать, как много мы должны сделать, чтобы наш театр вновь занял утерянное им место" (цит. "Ежегодник МХТ" за 1943 г., стр. 594).

⁴⁹ Противоречивый в своих художественных взглядах, испытывший воздействие эстетизма и модернизма, Копо принял реализм Станиславского и считал себя его

последователем во французском театре. Восторженная оценка деятельности Станиславского была дана им в предисловии к французскому изданию книги "Моя жизнь в искусстве" в 1934 г.

⁵⁰ Имеется в виду Левинсон Андрей Яковлевич (1890--1935), театральный критик и историк балета, автор книг "Мастера балета", "Старый и новый балет", "Тальони".

⁵¹ Бабушка Станиславского по матери Варле Мария Ивановна (Varlet Marie) -- французская артистка, одно время выступала в Михайловском театре. В "Хронике петербургских театров" Вольфа, в записи, относящейся к сезону 1846/47 г., читаем: "Появилась еще г-жа Варле, ангажированная на амплуа субреток, артистка второстепенная, но хорошей школы..." (см. сб. "О Станиславском", М., 1948, стр. 60).

⁵² На премьере в Париже 5 декабря 1922 г. и на втором спектакле "Царь Федор" шел в несколько сокращенной редакции. Картина "Сад у князя Ивана Петровича Шуйского" была выпущена из-за трудности установки этой декорации без специальной монтировочной репетиции.

⁵³ Руше Жак (Rouché Jacques) -- французский театральный деятель, в 1910--1913 гг. стоял во главе созданного им парижского Театра искусств (Théâtre des Arts), автор книги "L'art théâtral moderne", Paris, 1910. С 1913 г. -- директор парижской Большой Оперы (Grand Opéra).

В феврале 1914 г. Руше встречался в Москве со Станиславским и смотрел спектакли "Вишневый сад", "Синяя птица" и "Гамлет" в МХТ.

⁵⁴ Пикассо Пабло (р. 1881) -- французский художник и общественный деятель. Был женат на русской балерине Ольге Хохловой. В 1920--1921 гг. делал эскизы декораций и костюмов к нескольким балетным спектаклям труппы С. П. Дягилева, в том числе к балету "Пульчинелла" И. Стравинского.

⁵⁵ Стравинский Игорь Федорович (р. 1882) -- русский композитор. С 1910 г. живет за границей. Автор балетов "Жар-птица", "Петрушка", "Весна священная", шедших в Париже во время "русских сезонов" С. П. Дягилева.

Прокофьев Сергей Сергеевич (1891--1953) -- русский композитор, пианист и дирижер, народный артист РСФСР (с 1947 г.), в 1957 г. ему была посмертно присуждена Ленинская премия. В период с 1918 по 1932 г. жил за рубежом.

⁵⁶ Сорин Савелий Абрамович -- русский художник, живет за границей. Автор портретов Анны Павловой (Люксембургский музей в Париже), Ф. Шаляпина и др.

Судьбинин Серафим Николаевич -- артист МХТ с 1898 по 1904 г., скульптор. В Музее МХАТ имеется бронзовая статуэтка Станиславского в роли Штокмана (1901) и скульптурный портрет Станиславского (1902) работы Судьбинина.

Кусевицкий Сергей Александрович (1874--1951) -- русский дирижер, контрабасист и музыкальный деятель. С 1920 г. жил за границей. Давал концерты и дирижировал русскими операми в Париже, с 1924 г. возглавлял Бостонский симфонический оркестр (США). В годы второй мировой войны был президентом музыкальной секции Национального совета американо-советской дружбы.

⁵⁷ В 1904 г. Айседора Дункан организовала в Берлине собственную школу танца, стремясь воспитать в своих ученицах красоту "естественных движений человеческого тела" и достичь возрождения свободного античного танца. Ученицы школы в дальнейшем принимали участие в гастрольных выступлениях Дункан.

⁵⁸ В Париже МХАТ играл с 5 по 20 декабря 1922 г. и дал 17 спектаклей, в том числе бесплатный утренник для парижских актеров ("На дне", 15 декабря).

В октябре 1923 г. МХАТ вторично гастролировал в Париже и дал также 17 спектаклей. Из новых для Парижа постановок Художественного театра были показаны "Три сестры", "Иванов", "Братья Карамазовы", "На всякого мудреца довольно простоты" и "Хозяйка гостиницы".

⁵⁹ Центральный парижский рынок был описан Э. Золя в романе "Чрево Парижа" ("Ventre de Paris", 1873), входящем в серию романов "Ругон-Маккары".

⁶⁰ Станиславский в письме от 1 января 1917 г. предлагал Ж. Копо вступить в международную студию, которую он проектировал. "Мне не нужно говорить о том, что при всех обстоятельствах Вы найдете во мне готовность оказать Вам помощь в меру моих сил", -- писал Копо Станиславскому 4 апреля 1917 г. ,

Жемье Фирмен (1869--1933) -- режиссер, актер, один из прогрессивных деятелей французского театра. В 1922--1930 гг. возглавлял театр Одеон. После первой мировой войны Жемье выступил с идеей создания Всемирного театрального общества. Стремился к укреплению культурных связей между странами и международному сотрудничеству в борьбе за мир. Во время пребывания в Москве в 1928 г. встречался со Станиславским. Баркер Грэнвиль (1877--1946) -- английский режиссер и драматург, боровшийся за создание "репертуарного театра" с разнообразными художественными исканиями. Был пропагандистом драматургии Б. Шоу. В феврале 1914 г. Баркер приезжал в Москву для ознакомления со спектаклями Художественного театра и встречался со Станиславским и артистами МХТ. Вел переговоры о гастролях Художественного театра в Лондоне, которые не состоялись ввиду начала первой мировой войны.

⁶¹ Депре Сюзанна -- французская артистка, начала свою деятельность в 1897 г. в парижском театре "Творчество"; играла в Театре Антуана, в "Комеди Франсэз" и др. В 1913 г. выступала в роли Гамлета.

⁶² Вечером 24 декабря 1922 г. в помещении Театра Елисейских полей состоялось "прощальное представление" МХАТ. В программу вошли три сцены из "Братьев Карамазовых" по Ф. М. Достоевскому ("Бесенок", "На чистом воздухе" и "Кошмар") и "Провинциалка" И. С. Тургенева, в которой Станиславский играл роль графа Любина.

В наброске конспекта-плана (No 1057/1), после упоминания об ужине с Жемье, Копо и Баркером ("Всенародная студия") и о выступлении артистов МХАТ в Париже в отрывках из Достоевского, имеется следующая запись Станиславского: "Прием фр. клубом лит. (Анатоль Франс -- председатель)]".

⁶³ В сезоне 1922/23 г. в помещении Художественного театра работала Музыкальная студия МХАТ, руководимая Вл. И. Немировичем-Данченко, давшая 99 спектаклей ("Дочь Анго", "Перикола", "Лизистрата"). Кроме того, на сцене Художественного театра играли Первая студия (63 спектакля), Третья студия (46 спектаклей) и группа артистов МХАТ ("Синяя птица").

⁶⁴ "Титаник" -- британский трансатлантический пароход, погибший 14 апреля 1912 г. от столкновения с айсбергом южнее Новой Земли. Во время кораблекрушения утонуло более 1500 человек.

⁶⁵ Аш Шолом (р. 1880) -- еврейский писатель, драматург. Был в переписке со Станиславским и Немировичем-Данченко. Предлагал Художественному театру пьесы "Бог мести", "С волною", "Грех" и др., постановка которых на сцене МХТ не была осуществлена.

⁶⁶ Куэ Эмиль (1857--1926) -- французский психотерапевт, автор книги "Школа самообладания путем сознательного (преднамеренного) самовнушения" (переведена на русский язык в 1928 г.). В своем письме к М. П. Лилиной Станиславский описывает свою встречу на пароходе с "известным психологом из Нанси -- Куэ. Это большая знаменитость. Он приходил ко мне с визитом, интересуясь моей теорией... То, что важно для меня и что подтверждает мои методы, -- это то, что нельзя насиловать волю, а надо действовать на воображение. У него на этом основан метод лечения, а у меня -- актерского творчества" ("Ежегодник МХТ" за 1943 г., стр. 514). Учение Куэ было популярным в Англии и США в 20-х гг.

⁶⁷ Английский пассажирский пароход "Лузитания" был потоплен немецкой подводной лодкой 7 мая 1915 г. недалеко от берегов Ирландии после объявления Германией блокады британских островов.

Дальнейший текст, заключенный в квадратные скобки, написан Станиславским на отдельных листках, без точного указания, где они должны быть помещены в рукописи.

⁶⁸ В программу концерта 1 января 1923 г. на пароходе "Мажестик" входили: сцена из "Бориса Годунова" Пушкина (Годунов--А. Л. Вишневский, Василий Шуйский -- Г. С. Бурджалов), речи Брута и Антония на Форуме из трагедии Шекспира "Юлий Цезарь" (Брут -- К. С. Станиславский, Антоний -- В. И. Качалов), "Хирургия" Чехова (И. М. Москвин и В. Ф. Грибунин). Во втором отделении концерта были импровизации О. Л. Книппер-Чеховой под аккомпанемент Якобсона и выступление гармониста Рамша.

⁶⁹ Балиев Никита Федорович в 1906--1911 гг. был актером МХТ на эпизодические роли; в 1908 г. основал в Москве театр-кабаре "Летучая мышь", в котором выступал как режиссер и конферансье. О Балиеве см. в книге "Моя жизнь в искусстве" в главе "Капустники и "Летучая мышь" (Собр. соч., т. 1, стр. 360--365). После Октябрьской революции Балиев, вместе с театром "Летучая мышь", выступал за границей.

⁷⁰ Болеславский Ричард Валентинович (1889--1937) -- актер, режиссер и театральный педагог. Был актером МХТ (с 1908 по 1918 г.), актером и режиссером Первой студии МХТ, где им поставлены "Гибель "Надежды", "Калики перехожие", "Балладина". Участвовал в заграничных гастролях так называемой "качаловской группы МХТ" (см. прим. 9). Оставшись за рубежом, осуществил в Нью-Йорке серию театральных постановок, в 1928 г. вместе с бывш. артисткой МХТ и Первой студии М. А. Успенской основал Американский лабораторный театр. С 1930 г. работал в американской кинематографии.

⁷¹ Дальнейший текст печатается по рукописи, озаглавленной Станиславским "Американские гастроли" (№ 1058). В комментариях приводятся наиболее интересные фрагменты текста из другого рукописного варианта (№ 1057/3), в котором описываются те же события.

⁷² В варианте рукописи (№ 1057/3) Станиславский сообщает следующие подробности: "Вместе с Гестом приехал известный в Америке писатель Оливер Сейлор и С. Л. Бертенсон вместе с Лужским, опередившие нас. Мистер Сейлор сыграл очень важную роль в нашей поездке, и потому о нем следует сказать несколько теплых слов.

Я думаю, что одним из главных инициаторов нашей американской поездки был он. За много лет до описываемого времени, еще до начала войны, Сейлор был в Москве, увлекся, изучал и много писал в американских газетах о нашем театре. Благодаря ему МХТ стал, до известной степени, известным и популярным в интеллигентных кругах Нового Света.

Мистер Сейлор вместе с Балиевым был инициатором приглашения нашего театра в Америку. Он писал много книг, чтоб познакомить общество с нашей деятельностью и историей возникновения МХТ. Он заботился о том, чтобы рекламы и объявления не переходили границ, допустимых для серьезного учреждения и хорошего вкуса и тона. Он перед нашим приездом читал по радио лекции одновременно для пяти миллионов слушателей во всех частях Соединенных Штатов. Мистер Сейлор во все время нашего пребывания в Америке составлял репертуар, заботливо входя в наше положение и стараясь, по возможности, не переутомлять работой артистов".

О. Сейлором написаны книги "The Russian Théâtre under the Revolution" (Бостон, 1920), "Inside the Moscow Art Théâtre" (Нью-Йорк. 1925) и др.

⁷³ На страницах "Моей жизни в искусстве" Станиславский рассказывает, что с начала заграничных гастролей МХАТ, по приезде в Берлин, он начал упорно заниматься постановкой голоса, но жизнь в гостиницах мешала этим занятиям. "То нервный сосед постучит в дверь, то самому становится стыдно и кажется, что ко всем дверям приставлены уши, чтобы слушать мое плохое пение". Тем не менее Станиславский не прекратил этих занятий. "Ежедневно в течение двух лет я систематически работал над голосом и добился того, что он окреп для речи: сипота прошла, и я благополучно провел два американских и европейских сезона..." (Собр. соч., т. 1, стр. 396--397).

⁷⁴ Пашенная Вера Николаевна (р. 1887) -- артистка Малого театра с 1905 г., народная артистка СССР. Взяв отпуск в Малом театре. Пашенная вместе со своим мужем, артистом МХАТ В. Ф. Грибуниным, участвовала в сезоне 1922/23 г. в гастролях МХАТ в Европе и Америке.

⁷⁵ В Берлине, до открытия гастролей, Станиславский провел несколько занятий с артистками М. А. Крыжановской и А. К. Тарасовой, вводя их в спектакли МХАТ и знакомя с новыми приемами работы по "системе". Об этом имеются записи в дневнике Станиславского от 19 и 20 сентября 1922 г.

Крыжановская Мария Алексеевна -- артистка МХТ с 1915 по 1919 г. Участвовала в гастролях "качаловской группы МХТ" и в спектаклях МХАТ в Берлине в сентябре -- октябре 1922 г. (Ирина в "Трех сестрах" и Варя в "Вишневом саде").

Тарасова Алла Константиновна -- артистка МХАТ с 1916 г., народная артистка СССР. Участвовала в гастролях "качаловской группы МХТ". Станиславский в Берлине репетировал с Тарасовой роль Ани в "Вишневом саде".

⁷⁶ Германова (Красовская) Мария Николаевна (1884--1940) -- артистка МХТ с 1902 по 1919 г. Участвовала в гастролях "качаловской группы МХТ". В дальнейшем осталась в эмиграции и в течение ряда лет возглавляла так называемую "пражскую группу МХТ". В 1922 г. в Берлине вела переговоры со Станиславским о возвращении в Художественный театр.

После того как Германова не была принята в труппу МХАТ, в белогвардейской прессе началась травля театра за то, как писал Станиславский Немировичу-Данченко из Берлина 6 октября 1922 г., что "мы не приняли, изгнанников по политическим причинам и что М. Н. [Германова] является наиболее смелой оппоненткой... Ох, как много здесь эмигрантской гнили!"

⁷⁷ В варианте рукописи (No 1057/3) Станиславский так описывает свои впечатления о Нью-Йорке:

"Я не скажу, чтоб американские громады меня поразили. Автомобильное, трамвайное, железнодорожное движение, о котором так много говорили и которым пугали нас в Европе, также не поразило меня. Это произошло, быть может, по моему режиссерскому свойству. Жизнь моего воображения, создаваемая мною по рассказам других, и собственные предположения -- всегда больше, интереснее, необыкновеннее, чем потом кажется мне сама действительность.

Улицы Нью-Йорка, которые я мысленно строил в своем воображении до приезда в Америку, были устроены вопреки всем законам инженерного и строительного искусства. Мною создаваемые в воображении поезда подземных железных дорог, которые я мысленно видел внутренним взглядом через какие-то фантастические плиты стеклянного пола тротуара, скользили и неслись во всех направлениях. По домам, крышам неслись воздушные поезда. Одни из них уходили в туннели в стенах домов и пропадали в их внутренности, другие над ними неслись, повиснув в воздухе, по крышам небоскребов, перелетая по рельсам, висящим на воздухе над улицами, по которым, в свою очередь, в несколько рядов мчались электрические поезда, трамваи, автобусы гигантских размеров. Выше всех, по воздуху, на невидимой проволоке катились куда-то вниз один за другим вагоны воздушного

фуникулера, а над ним парили аэропланы. Мы же среди тысяч автомобилей бешено мчались, не имея возможности свернуть в переулки из бешеного автомобильного потока большой улицы.

Когда я строил эту жизнь в своем воображении, сердце замирало, и все тело напрягалось при виде воображаемой картины моего Нью-Йорка. В действительности Нью-Йорк для меня оказался не таким страшным, как мой Нью-Йорк -- немыслимый в действительности. Разочарования не было, так как действительность оказалась в достаточной мере величавой и громадной, но не было и той неожиданности, которую испытывают другие путешественники и которую я сам себе отравил своим собственным воображением".

⁷⁸ Дейкарханова Тамара Христофоровна -- с 1907 по 1911 г. ученица школы и сотрудница МХТ. В театре "Летучая мышь" была ведущей актрисой, позднее -- основательница и директор театральной школы в Нью-Йорке.

⁷⁹ Вавич Михаил Иванович -- опереточный артист, обладавший звучным, красивого тембра баритоном. После Октябрьской революции эмигрировал за границу и был в труппе "Летучей мыши".

Театр "Летучая мышь" функционировал до начала 30-х гг., гастролируя по Европе и Америке.

⁸⁰ Имеются в виду декорации и костюмы художника С. Ю. Судейкина, принимавшего участие в оформлении спектаклей театра "Летучая мышь".

⁸¹ Е. Б. Вахтангов умер 29 мая 1922 г. Постановка "Оловянных солдатиков" была осуществлена им в "Летучей мыши" в 1911 г.

⁸² Гувер Герберт Кларк -- американский политический деятель, один из лидеров республиканской партии, в 1921--1928 гг. -- министр торговли, в 1929--1933 гг. -- президент США.

⁸³ АРА -- сокращенное название организации "Американская администрация помощи" (American Relief Administration), во главе которой стоял Гувер. Официальная задача организации -- оказание помощи продовольствием, одеждой, медикаментами европейским странам, пострадавшим во время первой мировой войны. Советское правительство разрешило деятельность АРА в РСФСР во время голода, охватившего в 1921 г. важнейшие хлебные районы страны. Однако представители АРА занимались одновременно разведывательной работой и вели антисоветскую агитацию. В июне 1923 г. советское правительство запретило деятельность АРА в РСФСР. (См. книгу "История СССР. Эпоха социализма", Госполитиздат, М., 1957, стр. 264.)

⁸⁴ Назимова (Левентон) Алла Александровна (1879--1945) -- с 1898 по 1900 была сотрудницей МХТ. Начав свою карьеру в провинции, Назимова играла затем с П. Н. Орленевым и вместе с ним выехала в 1905 г. на гастроли в Европу и Америку. Оставшись в США, она с 1906 г. стала играть на английском языке в драматических театрах (Гедда Габлер, Нора и ряд других ибсеновских ролей). С 1916 по 1923 г. Назимова получает широкую известность как актриса американского кино. В 1923 г. вернулась на нью-йоркскую сцену, где играла в пьесах Чехова, Л. Андреева, Шоу, О'Нейля и др. Особый успех Назимова имела в роли фру Альвинг в "Привидениях" Ибсена, в которой она выступала во многих городах США.

⁸⁵ Кан Отто Герман -- американский банкир, был президентом "Метрополитен Опера Компани" и вице-президентом Общества филармонического симфонического оркестра. Финансировал гастроли в Америке русского балета, МХАТ, оркестра Парижской консерватории и др.

⁸⁶ Имеется в виду Алексеев Николай Владимирович, сын В. С. Алексеева (старшего брата Станиславского).

⁸⁷ Далее в рукописи следует опущенный нами недописанный фрагмент текста, из которого видно, что Станиславский предполагал дать описание географического

положения Нью-Йорка и острова Манхеттен, который является центральной частью города.

⁸⁸ Зилоти Александр Ильич (1863--1945) -- пианист и дирижер, двоюродный брат С. В. Рахманинова, профессор Московской консерватории, концертировал в крупнейших городах Европы и Америки. С 1919 г. жил за границей.

⁸⁹ Гофман Иосиф Казимирович (р. 1876) -- польский пианист, педагог и композитор, ученик М. Мошковского и А. Г. Рубинштейна. Неоднократно концертировал в России. Живет в США.

⁹⁰ Стоковский Леопольд (р. 1882) -- американский дирижер. С 1912 по 1936 г. руководил Филадельфийским симфоническим оркестром. Гастролировал в СССР.

⁹¹ Хейфец Яша (Иосиф Робертович, р. 1901) -- скрипач, учился в Петербургской консерватории у Л. С. Ауэра. Начал концертировать с детских лет, благодаря своему виртуозному дарованию быстро завоевал мировую известность. С 1917 г. живет в США.

Ауэр Лев (Леопольд Семенович, 1845--1930) -- скрипач, педагог, дирижер. С 1868 по 1917 г. руководил классом скрипки в Петербургской консерватории. С 1917 г. жил за границей.

⁹² См. об этом Собр. соч., т. 2, стр. 341.

⁹³ На этом воспоминания Станиславского обрываются.

Первый спектакль МХАТ в Нью-Йорке ("Царь Федор") состоялся 8 января 1923 г. "Такого успеха у нас не было еще ни разу ни в Москве, ни в других городах. Здесь говорят, что это не успех, а откровение. Никто не знал, что может делать театр и актеры. Все это пишу не для самопрославления, так как мы же не новое показываем, а самое что ни на есть старое. Говорю для того, чтобы показать, в каком зачаточном виде здесь искусство и с какой жадностью и любознательностью здесь хватают все хорошее, что привозят в Америку", -- писал Станиславский из Нью-Йорка в январе 1923 г. ("Ежегодник МХТ" за 1943 г., стр. 521).

[ТЕАТР В БОРЬБЕ ЗА МИР]

Отрывок из рукописи (No 66) без заглавия и даты, являющийся черновым наброском заключительной главы книги "Моя жизнь в искусстве". Впервые опубликован с сокращениями в "Ежегоднике МХТ" за 1949--1950 гг., М., 1952, стр. 9--10. Этот набросок предназначался, по-видимому, для американского издания 1924 г. Рукопись не имеет начала, на полях Станиславским проставлена нумерация, соответствующая нумерации конспекта-плана, в котором намечены основные положения заключительной главы книги.

Печатается по рукописи.

¹ Нами опущена фраза, недописанная Станиславским: "Чтоб пояснить свою мысль...".

² В последующем, опущенном нами тексте Станиславский излагает мысли о силе воздействия театра по сравнению с другими искусствами, высказанные им в "Моей жизни в искусстве" и в рукописях, публикуемых в пятом и шестом томах Собрания сочинений в более совершенной и законченной редакции.

³ Дальнейший текст о роли и значении традиций в искусстве носит отрывочный, черновой характер. Этот вопрос подробно разработан Станиславским в заключительных главах "Моей жизни в искусстве".

["ПОСЛЕ ЧЕТВЕРТЬВЕКОВОЙ РАБОТЫ..."]

Рукопись, не датированная и не имеющая заглавия, написана, по-видимому, после возвращения МХАТ из гастрольной поездки 1922--1924 гг. 25-летие МХАТ, о котором упоминается в рукописи, отмечалось в октябре 1923 г. Статья, очевидно, предназначалась для заграницы, о чем можно судить по надписи секретаря Станиславского Р. К. Таманцовой на копии рукописи: "Кул. связь с заграницей".

В архиве Станиславского имеются первоначальный машинописный текст с правкой Станиславского (№ 1127/1) и окончательный машинописный "вариант текста, имеющий пометку Р. К. Таманцовой (№ 1127/4), впервые опубликованный Е. Н. Семяновской под редакционным названием "О природе актера" (журн. "Театр", 1945, № 1, стр. 52).

Печатается по машинописи (№ 1127/4).

¹ Приводим отрывок из первоначальной черновой редакции текста:

"Девиз наш -- не увлекаться модным, а упорно служить вечному искусству, оберегая основы, завоеванные веками. ... Пусть мы остаемся менее заметными среди теперешнего бедлама внешних исканий, но зато внутренние наши завоевания сулят нам блестящие перспективы в будущем".

РЕЧЬ НА ВЕЧЕРЕ ПАМЯТИ Н. Е. ЭФРОСА 6 ОКТЯБРЯ 1924 г.

Эфрос Николай Ефимович (1867--1923) -- журналист, театральный критик и историк театра. После постановки "Чайки" в МХТ Эфрос становится горячим приверженцем Чехова и искусства Художественного театра. Он был первым биографом Станиславского, автором монографии с ним, изданной в 1918 г., а также монографий о В. И. Качалове (1919), о чеховских постановках и "На дне" М. Горького на сцене МХТ. Наиболее капитальной работой Эфроса является его труд по истории МХТ, охватывающий период с 1898 по 1923 г., не потерявший ценности и в настоящее время. Им написаны также книги о крупнейших актерах Малого театра (Щепкине, П. Садовском, Ермоловой, Южине).

"Художественный театр обязан этому критику в величайшей степени, как обязан крупнейшим из своих деятелей, которые все 25 лет работают в театре... Театр обязан ему самыми большими радостями и, вероятно, утверждением любви к театру у публики в огромной степени", -- говорил Вл. И. Немирович-Данченко об Эфросе 22 октября 1923 г. в Государственной Академии художественных наук.

Вечер памяти Н. Е. Эфроса в первую годовщину его смерти состоялся, в Художественном театре 6 октября 1924 г. С воспоминаниями выступали Вл. И. Немирович-Данченко, К. С. Станиславский, В. И. Качалов, А. И. Южин и другие.

Публикуется впервые, по стенограмме (Музей МХАТ, архив Н. Е. Эфроса).

¹ Комиссаржевский Федор Петрович (1838--1905) -- известный оперный певец и педагог. В середине 80-х гг. Станиславский учился, пению у Комиссаржевского, мечтая об "оперной карьере".

² В первые годы деятельности МХТ Эфрос в своих статьях неоднократно критиковал театр и Станиславского, предостерегая от чрезмерного увлечения режиссерскими задачами, от излишних бытовых и натуралистических подробностей, имевших место в некоторых постановках МХТ. Станиславский остро реагировал на критику Эфроса, который, по его мнению, не всегда правильно понимал истинные цели искусства МХТ. В материалах литературного архива Станиславского 900-х гг. имеется ряд резких замечаний в адрес Эфроса. О взглядах Станиславского на роль и задачи театральной критики см. вступительную статью к

пятому тому Собрания сочинений и публикации соответствующего раздела пятого тома.

³ Сближение Станиславского с Эфросом произошло в 1911 г. во время летнего отдыха во Франции, в Сен-Люнере (Бретань). (См. об этом в книге: Н. А. Смирнова, Воспоминания, М., 1947, стр. 325--334)

⁴ В Музей МХАТ в 1954 г. была передана рукопись Н. Е. Эфроса "К. С. Станиславский о Художественном театре" (№ 1055/1), являющаяся записью бесед, происходивших в 1911 г. в Сен-Люнере. Эти записи воспоминаний Станиславского были использованы Эфросом в связи с 15-летием МХТ в статье "Детство Художественного театра" (см. "Московский Художественный театр. Исторический очерк его жизни и деятельности", т. 1, изд. журн. "Рампа и жизнь", М., 1914).

⁵ Н. Е. Эфрос умер 6 октября 1923 г. Станиславский и Художественный театр в это время находились на гастролях за границей.

⁶ Имеется в виду книга: Н. Эфрос, Московский Художественный театр. 1898--1923, М.--П., 1924.

МАЛЫЙ ТЕАТР

Текст речи или письма, написанного к столетнему юбилею Малого, театра, который отмечался 27 октября 1924 г.

В этот день в 11 часов утра состоялась закладка памятника А. Н. Островскому перед зданием Малого театра. После речи А. В. Луначарского выступил Вл. И. Немирович-Данченко. Ответное слово от Малого театра произнес А. И. Южин. В час дня в помещении Малого театра состоялось торжественное заседание. Станиславский, возглавлявший делегацию МХАТ, передал адрес от Художественного театра, написанный Немировичем-Данченко.

Была ли данная рукопись речи или письма использована Станиславским -- не установлено. Впервые опубликована в сборнике: К. С. Станиславский, Статьи, речи, беседы, письма, стр. 264--265.

Печатается по рукописи (№ 1130/1).

В литературном архиве Станиславского сохранился конспективный набросок плана рукописи: "1) Малый театр -- начало всех начал русского искусства. 2) Малый театр -- источник творч[еских] трад[иций] рус[ского] акт[ера]. 3) Шлейф -- прошлое. 4) Как хорошо, что чествуют в Малом театре. Каждое место -- историческое. Тут [сидели] Тургенев, Достоевский, Островский. 5) Девятые валы в истории театра" (№ 1130/2).

¹ Станиславский называет здесь М. Н. Ермолову, Г. Н. Федотову и Е. К. Лешковскую -- выдающихся артисток Малого театра. Г. Н. Федотовой и Е. К. Лешковской в эти дни было присвоено почетное звание народных артисток республики. М. Н. Ермоловой звание народной артистки было присвоено еще в 1920 г.

² Заключительные слова Фамусова в "Горе от ума".

Самарин Иван Васильевич (1817--1885) был выдающимся исполнителем роли Фамусова, которую он играл после М. С. Щепкина с октября 1864 г.

³ Реплики из второго акта пьесы Островского "Лес", в которой Шуйский Сергей Васильевич (1821--1878) с исключительным успехом играл роль Счастливец. В тексте Островского на вопрос Несчастливец: "Куда и откуда?" -- Счастливец отвечает: "Из Вологды в Керчь-с, Геннадий Демьяныч. А вы-с?" Последующая реплика: "Из Керчи в Вологду" -- принадлежит Несчастливецу.

⁴ Здесь нами устранили повтор текста.

⁵ Этот пример, так же как и оценка роли Малого театра, вошел в переработанном виде в книгу "Моя жизнь в искусстве" (см. Собр. соч., т. 1, главы "Итоги и будущее" и "Малый театр").

ПРИВЕТСТВИЕ МОИССИ НА ВЕЧЕРЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ

7 ЯНВАРЯ 1925 г.

Моисси Александр (Сандро) (1880--1935) -- немецкий актер, албанец по происхождению. С 1904 г. играл в труппе Макса Рейнгардта. Был выдающимся исполнителем Эдипа ("Царь Эдип" Софокла), Гамлета и Ромео, Освальда ("Привидения" Г. Ибсена), Протасова ("Живой труп" Л. Н. Толстого) и др. После захвата власти нацистами Моисси эмигрировал из Германии. Гастролировал в России в 1911--1912 и в 1924--1925 гг.

Остро ощущая упадок буржуазной культуры, Моисси в своих статьях и высказываниях подвергал резкой критике современный ему западноевропейский театр. В статье "Кризис германского театра" ("Жизнь искусства", 1924, No 13, стр. 3) Моисси утверждал: "...идейному, серьезному, талантливому русскому театру принадлежит будущее, принадлежит мировое господство. И я заявляю смело и открыто, что если бы мне сегодня предоставили выбор: артистом какого театра в мире я бы хотел быть,-- то я бы ответил без колебаний: а р т и с т о м р у с с к о г о т е а т р а".

По признанию самого Моисси, влияние здорового реалистического искусства Художественного театра было для него благотворным и освежающим. Моисси преклонялся перед Станиславским, который в свою очередь чрезвычайно высоко оценивал игру Моисси за естественность, глубину переживаний и совершенство артистической техники.

"Вечер в честь Сандро Моисси при его личном участии" состоялся в Художественном театре 7 января 1925 г. Моисси выступал в сценах из "Гамлета" и "Живою труп" вместе с актерами МХАТ (в "Гамлете" Гертруду играла О. Л. Книппер-Чехова, Офелию -- А. К. Тарасова, в "Живом трупе" -- Артемьева -- Н. Г. Александров, Петушкова -- В. А. Орлов). Во втором отделении вечера в сценах из "Эгмонта" выступали В. И. Качалов и О. В. Бакланова.

По окончании вечера при открытом занавесе происходило чествование Моисси. Первым выступил Вл. И. Немирович-Данченко, отметивший, что "в лице Моисси театр встречается с ярчайшей индивидуальностью, утвердившей себя в образах Ибсена, Толстого, Шекспира и Софокла". С речью к актерам и ученикам обратился Станиславский, набросавший "яркий портрет С. Моисси как носителя богатейшей театральной культуры". Станиславский обратился к Моисси с призывом приехать опять в Россию "для работы в русском театре, что было бы великим уроком для русских актеров" ("Известия", 1925, 10 января).

Публикуется впервые, по машинописи, имеющей правку Станиславского (No 1077).

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО НА "УТРЕ ПАМЯТИ ДЕКАБРИСТОВ"

В МХАТ 27 ДЕКАБРЯ 1925 г.

В ознаменование столетия со дня восстания декабристов 27 декабря. (14 декабря по старому стилю) 1925 г. в Художественном театре состоялось "Утро памяти декабристов", начавшееся вступительным словом Станиславского. На "Утре" В. В. Лужским были прочитаны отрывки из сочинений декабристов Пестеля, Никиты Муравьева и Бестужева-Рюмина, Л. М. Леонидовым -- описание казни декабристов по воспоминаниям современников, О. Л. Книппер-Чеховой, В. И. Качаловым и другими -- стихотворения, связанные с юбилейной датой. Кроме того, были показаны три сцены из пьесы А. Р. Кугеля "Николай I" (роль Николая I исполнял Качалов).

19 мая 1926 г. в Художественном театре состоялась премьера спектакля "Николай I и декабристы" (режиссер -- Н. Н. Литовцева, художественный руководитель -- К. С. Станиславский).

В архиве Станиславского хранится рукописный черновик речи и машинописная копия с его исправлениями (JNo 1136/1--2).

Публикуется впервые, по машинописи.

[ОБ ОПЕРНОЙ СТУДИИ]

1. ОПЕРНАЯ СТУДИЯ ИМЕНИ К. С. СТАНИСЛАВСКОГО

Беседа Станиславского была опубликована в газете "Известия" 20 ноября 1926 г. и в журнале "Программы государственных академических театров" (30 ноября.-- 6 декабря 1926 г., No 62) под заглавием "Оперная студия имени К. С.

Станиславского". Редакциями газеты и журнала были сделаны различные сокращения текста беседы. Так, в "Известиях" имеются сокращения во вступительной части, а в "Программах" сокращен конец.

В архиве Станиславского хранится рукопись (No 1439), относящаяся, по-видимому, к 1926 г., близкая к тексту беседы.

Печатается по тексту "Известий". В комментариях даются основные разночтения с рукописью и с текстом "Программ".

¹ Малиновская Елена Константиновна -- театральный и общественный деятель, в начале 20-х гг. возглавляла Управление государственных академических театров, была директором Большого театра.

² В рукописи No 1439 говорится более подробно о задачах Студии:

"Молодая студия поставила себе задачей:

- 1) Искания в области вокально-драматического искусства.
- 2) Обновление застаревших оперных традиций.
- 3) Создание новых приемов игры, на основе так называемой системы

Станиславского.

4) Слияние музыки, пения, слова, ритма, движения, при подлинном творческом переживании".

Приводим более полный текст начала беседы из журнала "Программы государственных академических театров":

"Я, как сейчас, помню вечер встречи Большого театра и Художественного. Труппа Большого театра пригласила нас, художественников, и устроила незабываемый по радушию вечер. Я принял предложение работать с артистами Большого театра. Наши встречи происходили в конце 1918 г., а уже в январе 1919 г. в моей прежней квартире в Каретном ряду организовалась оперная студия, в которой стали работать многие артисты Большого театра; музыкальной частью руководил Н. С. Голованов. Но вскоре оказалось, что для артистов, занятых в репертуаре и вынужденных в то время прирабатывать для существования халтурой, невозможно сочетать студийные

занятия с постоянной своей работой. И студия была реорганизована с привлечением в ее кадры молодых артистов, причем некоторые из артистов Большого театра продолжали свои занятия. Мы приготовили таким образом оперу "Евгений Онегин" и поставили ее в теперешнем помещении студии. Мне не хотелось портить старинный зал, особенно колонны, и потому пришлось приспособить постановку "Онегина" к имеющемуся помещению. Вот объяснение колонн, которые доминируют во всех декорациях".

³ Премьера оперы "Евгений Онегин" состоялась 15 июня 1922 г. в студийном зале, примыкающем к квартире Станиславского в Леонтьевском пер., ныне ул. Станиславского.

⁴ Новый театр -- имеется в виду театральное помещение на площади Свердлова, принадлежащее в настоящее время Центральному детскому театру.

⁵ Семашко Николай Александрович (1874--1949) -- первый народный комиссар здравоохранения РСФСР и общественный деятель, оказавший Станиславскому большую поддержку в деле обновления оперного искусства и создания оперного театра. Н. А. Семашко был председателем. Совета Общества друзей Оперной студии им. К. С. Станиславского.

⁶ Летом 1926 г. Оперной и Музыкальной студиям было предоставлено помещение Дмитровского театра (Б. Дмитровка, ныне Пушкинская ул., д. 17), где в настоящее время находится Государственный Музыкальный театр им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.

⁷ Лехт Фридрих Карлович (р. 1887) -- начальник научно-художественных и музейных учреждений Главнауки Наркомпроса РСФСР; художник, скульптор. С 1926 по 1929 г., входя в состав правлений как Оперной, так и Музыкальной студий, Лехт возглавлял объединенную дирекцию театральных коллективов.

⁸ Сук Вячеслав Иванович (1861--1933) -- дирижер, чех по национальности, народный артист РСФСР. С 1880 г. жил в России. С 1906 г. и до конца жизни был дирижером Большого театра. Начиная с 1924 г. Сук руководил музыкальной частью Оперной студии им. К. С. Станиславского, а с 1927 по 1933 г. был главным дирижером Оперного театра им. К. С. Станиславского.

⁹ Збруева Евгения Ивановна (1869--1936) -- оперная артистка (контральто), пела в Большом театре (1894--1905) и в Мариинском театре (1905--1917). Профессор пения Петербургской, а затем Московской консерваторий. Заслуженная артистка РСФСР.

Гукова Маргарита Георгиевна (р. 1887) -- оперная артистка (сопрано), пела в Большом театре с 1906 по 1914 г. Преподаватель пения, руководитель вокальной части Оперной студии-театра им. К. С. Станиславского и Оперно-драматической студии им. К. С. Станиславского.

Цветкова Елена Яковлевна (1872--1929) -- оперная артистка (лирико-драматическое сопрано). В 1896--1904 гг. работала в Русской частной опере, в 1904--1911 гг. -- в Оперном театре С. И. Зимина. Профессор пения Киевской консерватории.

Петров Василий Родионович (1875--1937) -- оперный артист (бас), солист Большого театра с 1902 по 1937 г., народный артист РСФСР.

¹⁰ Пospехин Александр Александрович (1876--1943) -- артист балета и балетмейстер-репетитор Большого театра. Был преподавателем пластики и танцев в Оперной студии.

¹¹ Соколова Зинаида Сергеевна (1865--1950) и Алексеев Владимир Сергеевич (1861--1939) -- режиссеры и педагоги студии с момента ее основания (см. о них Собр. соч., т. 1, стр. 451).

Залесская Варвара Владимировна (1889--1941) -- режиссер студии.

¹² Симов Виктор Андреевич -- театральный художник (см. прим. на стр. 445 настоящего тома).

¹³ Премьера оперы "Царская невеста" Н. А. Римского-Корсакова (постановка К. С. Станиславского, режиссер -- В. С. Алексеев, дирижер -- М. Н. Жуков, художник -- В. А. Симов) состоялась 28 ноября 1926 г.

2. ["ДЛЯ ЧЕГО НУЖНА ОПЕРНАЯ СТУДИЯ?"]

Публикуется впервые, по рукописи (№ 1593), представляющей конспективную запись обращения или речи, относящейся к середине 20-х гг. Текст, заключенный в угловые скобки, зачеркнут в рукописи.

¹ С Ф. И. Шаляпиным Станиславского связывали долгие дружба и общность взглядов на искусство (см. об этом в книге Г. Кристи, Работа Станиславского в оперном театре, М., 1952, стр. 59--66).

Шаляпин, подводя итоги своей творческой карьере, с огорчением отмечал, что он с успехом исполнил множество ролей, но театра своего не создал. "Я искренно думал и думаю,-- писал он в книге "Маска и душа",-- что мой талант, так великодушно признанный современниками, я наполовину зарыл в землю, что бог отпустил мне многое, а сделал я мало. Я хорошо пел. Но где мой театр?" ("Федор Иванович Шаляпин", т. 1, М., 1957, стр. 349--350).

Станиславский поставил себе задачу создать ту школу оперного искусства, о которой мечтал Шаляпин, где можно было бы воспитывать молодых певцов в лучших традициях русского театра. Станиславский положил шаляпинские традиции в основу своей педагогической и режиссерской деятельности в оперном театре. Он говорил молодым артистам студии: "Моя система -- для вас средство, а Шаляпин -- цель".

² Голованов Николай Семенович (1891--1953) -- дирижер, народный артист СССР. Дирижер Большого театра в 1918--1928 и в 1948--1953 гг. Был музыкальным руководителем Оперной студии (1919--1922) и Оперно-драматического театра им. К. С. Станиславского (1935--1948).

³ Богданович Александр Владимирович (1874--1950) -- оперный артист (тенор), заслуженный артист РСФСР. С 1906 по 1936 г. пел в Большом театре. Принимал деятельное участие в организации, а затем и в руководстве Оперной студии, которую возглавлял в период отсутствия Станиславского (1922--1924), а позднее был его помощником по художественной части в Оперном театре имени К. С. Станиславского.

РЕЧЬ НА ЗАСЕДАНИИ, ПОСВЯЩЕННОМ ДЕСЯТИЛЕТИЮ

СО ДНЯ ОСНОВАНИЯ ВТОРОЙ СТУДИИ МХАТ

Вторая студия Художественного театра открылась 7 декабря (24 ноября) 1916 г. спектаклем "Зеленое кольцо". В течение ряда лет студия существовала как самостоятельный учебно-производственный организм, в творческом отношении подчиненный Художественному театру. Помимо участия в спектаклях студии студийцы привлекались также для участия в спектаклях МХТ.

В 1924 г. произошло слияние Второй студии с основной труппой МХАТ, причем многие из воспитанников студии стали впоследствии ведущими артистами

Художественного театра. Из Второй студии вышли Н. П. Хмелев, М. Н. Кедров, А. К. Тарасова, О. Н. Андровская, К. Н. Еланская, Н. П. Баталов, М. М. Яншин, М. И. Прудкин, В. Я. Станицын, А. П. Зуева, Е. С. Телешева, И. Я. Судаков, В. А. Вербицкий, Р. Н. Молчанова, М. А. Титова и другие.

Речь Станиславского, произнесенная 27 декабря 1926 г. на торжественном заседании, председателем которого он являлся, была впервые опубликована с небольшими сокращениями в статье В. А. Вербицкого "Вторая студия. Из воспоминаний" в "Ежегоднике МХТ" за 1946 г. (М., 1948, стр. 554--555). Стенограмма речи хранится в архиве Музея МХАТ. Печатается полностью, по стенограмме.

¹ За годы своего самостоятельного существования (1916--1924) Вторая студия прошла сложный, противоречивый путь исканий. В репертуаре студии долгое время сохранялись неполноценные в идейно-художественном отношении пьесы: "Зеленое кольцо" З. Гиппиус, "Младость" Л. Андреева, "Узор из роз" Ф. Сологуба. Классические пьесы -- "Гроза" Островского, "Разбойники" Шиллера -- получили в спектаклях студии условное, формалистическое истолкование. Вместе с тем Вторая студия, никогда не порывавшая связь с Художественным театром, в своей творческой основе и приемах актерской игры не изменила реалистическому методу МХАТ и сумела воспитать достойную артистическую смену старшему поколению своих учителей.

² В. Л. Мчедлов (1884--1924) поступил в Художественный театр в 1904 г., работал в качестве помощника режиссера, а затем и режиссера. В 1916 г. Мчедлов, один из основателей Второй студии, поставил "Зеленое кольцо" -- спектакль, которым открылась студия.

А. А. Стахович принимал участие в организации Второй студии и исполнял роль дяди Мики в "Зеленом кольце".

Е. П. Муратова (1874--1921), артистка Художественного театра с 1901 г., помогала работе Второй студии как режиссер-педагог. До открытия этой студии она была педагогом театральной школы, руководимой Н. Г. Александровым, Н. О. Массалитиновым и Н. А. Подгорным, из которой образовалось основное ядро Второй студии.

[К ДЕСЯТИЛЕТИЮ ГАЗЕТЫ "ИЗВЕСТИЯ"]

Опубликовано в юбилейном номере газеты "Известия" 13 марта 1927 г. (Первый номер газеты "Известия" вышел 13 марта (28 февраля) 1917 г.)

Текст Станиславского (в газете приводится факсимиле его подписи) помещен первым в ряду приветствий от "представителей театра и искусства".

В архиве Станиславского хранится машинописная копия (№ 1142), озаглавленная "К 10-летию газеты "Известия", имеющая дату 10 марта 1927 г.

Печатается по тексту газеты.

В МОСКОВСКУЮ ГОСУДАРСТВЕННУЮ КОНСЕРВАТОРИЮ

15 марта 1927 г. праздновалось 60-летие со дня основания Московской консерватории.

Приветствие Станиславского публикуется впервые, по машинописной копии, хранящейся в его архиве в Музее МХАТ. Было ли это приветствие послано

юбилейному комитету или оглашено на торжественном заседании -- установить не удалось. В архиве Музея им. Н. Г. Рубинштейна при Московской консерватории хранится приветствие от Оперной студии-театра, подписанное Станиславским совместно с четырьмя членами правления (№ 107).

¹ Н. Г. Рубинштейн (1835--1881) -- выдающийся музыкальный деятель, пианист, дирижер и педагог. Учредитель Московского отделения Русского музыкального общества (1860), основатель Московских музыкальных классов и возникшей из них Московской консерватории (1866).

² Станиславский вспоминает здесь о своей деятельности в качестве одного из членов дирекции Русского музыкального общества и Московской консерватории, о чем он рассказывает в книге "Моя жизнь в искусстве" (Собр. соч., т. 1, стр. 52--61).

[О ПОСТАНОВКЕ "БОГЕМЫ"]

Премьера оперы Д. Пуччини (1858--1924) "Богема", написанной на сюжет повести А. Мюрге, состоялась 12 апреля 1927 г. (постановка К. С. Станиславского, режиссер -- В. С. Алексеев, дирижер -- К. Ф. Брауэр, художник -- В. А. Симов).

Беседа Станиславского о предстоящей премьере была опубликована в "Программах государственных академических театров" 5--11 апреля 1927 г., № 14 (80).

Печатается по тексту журнала.

¹ В. С. Алексеев был лично знаком с Д. Пуччини, перевел на русский язык несколько либретто его опер, в частности "Богему", и осуществил постановку "Чио-Чио-Сан" в оперном театре С. И. Зимина 25 января 1911 г.

² В. А. Симовым в Оперной студии были оформлены спектакли "Вертер", "Царская невеста" и "Богема".

[ОБ А. И. ЮЖИНЕ]

Южин (Сумбатов) Александр Иванович (1857--1927) -- выдающийся актер, драматург и общественный деятель, с 1909 г. руководитель Московского Малого театра, народный артист республики.

Отношение Станиславского к Южину менялось на различных этапах их творческой жизни. В письмах, записных книжках и заметках Станиславского 1900--1910 гг. имеются резкие критические отзывы о Южине-актере. В свою очередь Южин в эти годы неоднократно выступал против МХТ, как режиссерского театра "единой воли", якобы подавляющего свободу творчества и инициативу актера. В дальнейшем, когда утихла острота полемики, обе стороны пересмотрели свое отношение друг к другу.

В письме к Немировичу-Данченко от 19 сентября 1922 г. Южин чрезвычайно высоко оценил деятельность МХТ, давшего "русскому театру необычайное расширение горизонтов, почти небывалое углубление", "торжественную победу и всемирное признание".

После прочтения "Моей жизни в искусстве" Южин писал Станиславскому: "... горячо благодарю тебя за огромное наслаждение, доставленное мне твоей книгой. Я подряд второй раз ее перечитываю с возрастающим интересом и упиваюсь простотой, искренностью и силой, с какими она написана, а с другой стороны -- разъясняю себе многое, что до сих пор мне не было ясно и понятно в созданном тобой и Володей [Вл. И. Немировичем-Данченко.-- *Ред.*] деле" (1926, 20 октября).

Станиславский особенно сблизился с Южиным в послереволюционные годы, когда оба они выступали за сохранение реалистических традиций русского театра. Именно в это время Станиславский по-новому оценил роль и значение Южина, видя в нем "рыцаря и защитника искусства, талантливого, самоотверженного хранителя лучших театральных традиций".

1. РЕЧЬ НА ПОХОРОНАХ 25 ОКТЯБРЯ 1927 г.

А. И. Южин скончался 17 сентября 1927 г. на юге Франции, где он лечился. Прах его был привезен на пароходе в Батуми и затем доставлен в Москву. Похороны Южина состоялись 25 октября 1927 г.

После траурного митинга у Малого театра похоронная процессия по пути на Новодевичье кладбище остановилась у здания МХАТ, где с речью от Художественного театра выступил Станиславский.

Публикуется впервые, по стенограмме (ЦГАЛИ, ф. No 878, оп. 1, ед. хр. 2481, л. д. 15).

¹ В 1922 г. А. И. Южин был избран почетным членом Художественного театра.

2. В ПРАВЛЕНИЕ ОБЩЕСТВА ЛЮБИТЕЛЕЙ ГРУЗИНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

30 ноября 1927 г. Правление Общества любителей грузинской культуры обратилось к Станиславскому с просьбой принять участие в утре памяти А. И. Южина 4 декабря в Московской консерватории. На утре с речами выступали П. Н. Сакулин, В. А. Филиппов, А. А. Яблочкина, В. Н. Аксенов.

Было ли зачитано письмо, посланное Станиславским, который не мог присутствовать на утре по болезни, -- не установлено.

О связях Южина с грузинской общественностью, с грузинским театром и литературой см. в книге: Г. Бухникашвили, А. И. Сумбатов-Южин (Сумбаташвили), Тбилиси, 1958.

Публикуется впервые, по машинописной копии, хранящейся в архиве Станиславского.

РЕЧЬ НА СОБРАНИИ ОБЩЕСТВА ДРУЗЕЙ ОПЕРНОЙ СТУДИИ

В этой речи, произнесенной 19 ноября 1927 г., Станиславский подводит итоги первого сезона Оперной студии-театра и намечает пути ее дальнейшего развития.

Общество друзей Оперной студии было организовано в 1925 г. с целью привлечения виднейших деятелей искусства к решению творческих и организационных вопросов жизни студии.

Председателем Совета Общества был Н. А. Семашко. В состав учредителей входили А. В. Луначарский, М. Н. Ермолова, Е. К. Лешковская, А. В. Нежданова, Е. В. Гельцер, А. А. Яблочкина, Е. И. Збруева, В. Н. Давыдов, Л. В. Собинов, В. Р. Петров, В. И. Сук, Н. С. Голованов, А. В. Щусев и другие.

Речь Станиславского была опубликована в журнале "Современный театр" (1927, No 13, стр. 207) под заголовком: "К. С. Станиславский о путях Оперной студии".

Печатается по тексту журнала.

¹ "Майская ночь" была поставлена 19 января 1928 г., "Борис Годунов" -- 5 марта 1929 г. При постановке "Бориса Годунова" была использована новая редакция оперы проф. П. А. Ламма (1882--1951), восстанавливающая первоначальный замысел Мусоргского. Как известно, опера не была завершена самим композитором. После его смерти она была дописана и отредактирована Н. А. Римским-Корсаковым и в этой редакции получила всеобщую известность.

² По ходу спектакля некоторые хоры звучали не со сцены, а из оркестра, как, например, хор "Слава" из первого акта.

³ Эти репертуарные планы не были осуществлены. После смерти Станиславского, в 1940 г., Оперный театр его имени осуществил постановку оперы С. С. Прокофьева "Семен Котко".

⁴ Спектакли Оперной студии-театра им. К. С. Станиславского чередовались на сцене бывш. Дмитровского театра со спектаклями Музыкальной студии им. Вл. И. Немировича-Данченко.

[К СТОЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ Г. ИБСЕНА]

Торжественное празднование столетнего юбилея со дня рождения крупнейшего норвежского драматурга Генрика Ибсена (1828--1906) состоялось в Норвегии в г. Осло в марте 1928 г. Станиславский получил приглашение от правительства Норвегии принять участие в этом торжестве, но не имел возможности воспользоваться им ввиду своей большой занятости по выпуску новых спектаклей в Художественном театре и в Оперном театре его имени.

Представители норвежской и датской прессы обратились к Станиславскому с просьбой откликнуться на страницах их газет на ибсеновский юбилей. Станиславским были написаны три заметки об Ибсене, датированные 20 марта 1928 г. Первая из них была направлена в Осло, в газету "Tidens Tegn", две другие -- в Копенгаген, в газеты "København" и "Politiken".

Печатается по машинописному тексту на русском языке, подписанному Станиславским (No 255/4--6).

20 марта 1928 г. Художественным театром за подписью Немировича-Данченко и Станиславского была послана в Осло Комитету чествования памяти Ибсена следующая телеграмма: "Московский Художественный театр с первого года своего существования ввел произведения Ибсена в свой основной репертуар. По количеству игранных в Московском Художественном театре пьес Ибсен занимает первое место. Громадные поэтические образы давали актерам богатый творческий материал. Крепкая новая монументальная форма возбуждала режиссеров к созданию благородных сценических ритмов. Острое общественное содержание помогало театру стоять в первом ряду пропаганды свободной жизни и свободного творчества. Московский Художественный театр шлет стране великого поэта-драматурга выражения глубочайшей благодарности и присоединяет свой голос к его мировому прославлению" (Музей МХАТ, архив В.Ж.).

¹ В Московском Художественном театре было поставлено девять пьес Ибсена. Станиславский осуществил следующие постановки: "Гедда Габлер" (1899; исполнял роль Левборга), "Доктор Штокман" (1900; исполнял роль Штокмана), "Дикая утка" (1901) и совместно с Немировичем-Данченко "Привидения" (1905). Немирович-Данченко поставил "Когда мы, мертвые, пробуждаемся" (1900). "Столпы общества" (1903; Станиславский исполнял роль Берника), "Бранд" (1906), "Росмерсхольм" (1908) и "Пер Гюнт" (1912).

ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ

Написано в ответ на статью "В Камергерском переулке", напечатанную в "Рабочей газете" 10 мая 1928 г., в которой были тенденциозно освещены творческие и организационные моменты жизни МХАТ.

Письмо Станиславского было опубликовано в газетах "Известия" (15 мая), "Правда" (16 мая) и в журнале "Современный театр" (№ 21, 22 мая, стр. 418).

В Музее МХАТ хранится машинописный текст письма в редакцию, подписанный Станиславским, и рукопись предполагаемого интервью с Представителем прессы (№ 1147).

Печатается по тексту газеты "Правда".

¹ В сезоне 1928/29 г. в МХАТ были поставлены две пьесы советских драматургов -- "Квадратура круга" В. Катаева и "Блокада" Вс. Иванова. В этот же период театр вел работу с К. Фединым, К. Трениным, Л. Леоновым, Ю. Олешей, М. Булгаковым, А. Малышкиным и другими авторами.

ИСКУССТВО АКТЕРА И РЕЖИССЕРА

Статья, написанная Станиславским для Британской энциклопедии и опубликованная впервые в переводе на английский язык в двадцать втором томе нового издания энциклопедии (1929--1932) на стр. 35--38, в разделе "Театр", среди других статей. Из переписки Станиславского с обществом "Британская энциклопедия" выясняется, что художественная редакция энциклопедии в письме от 25 октября 1927 г. обратилась к Станиславскому как к "признанному авторитету" с просьбой написать краткую статью об искусстве актера, на что Станиславский ответил согласием. Судя по дальнейшей переписке, статья "Искусство актера и режиссера" была окончена им в апреле 1928 г. В архиве Станиславского хранится машинописная копия статьи (№ 1151), соответствующая английскому тексту, с той лишь разницей, что в Британской энциклопедии статья разбита на семь разделов, которым даны подзаголовки: творческое состояние, сосредоточенность, деятельность воображения, чувство правды, внутренняя техника, партитура спектакля, углубление партитуры. Кроме того, в английском переводе изложение ведется от третьего лица, например, вместо слов: "я стою на той точке зрения...", сказано: "автор стоит на той точке зрения...", вместо "в нашем театре" -- "в театре автора" и т. п.

Печатается по машинописной копии (№ 1151).

¹ Выражая здесь свое несогласие с "некоторыми деятелями театра", Станиславский имел в виду режиссеров эстетско-формалистического толка, которые рассматривали произведение драматурга лишь как повод для создания сценического представления, а актера -- лишь как исполнителя режиссерского замысла. Станиславский решительно восставал также против порочной практики "сценической переработки" классических произведений, модной в период написания этой статьи, что в ряде случаев приводило к полному искажению авторского замысла.

² Сравнение творческого процесса создания роли с произрастанием зерна было введено в театральный обиход Вл. И. Немировичем-Данченко (см. Собр. соч., т. 4, стр. 393).

³ Гагеман Карл -- немецкий режиссер и теоретик театра, которому принадлежит ряд работ, посвященных анализу актерской игры и режиссуры. На русский язык

переведены следующие труды Гагемана: "Режиссер", Спб., 1909; "Игры народов" под редакцией А. Гвоздева ("Индия", "Япония", "Китай и Африка"), Л., 1923--1925.

⁴ При дальнейшем уточнении своих взглядов на природу сценического внимания и общения Станиславский подчеркивал, что внимание является процессом познания (ориентировки, изучения объекта), а процесс общения сводится к взаимодействию партнеров между собой или к взаимодействию актера с какими-либо другими реальными и воображаемыми объектами.

⁵ См. главу "Мейнингенцы" в книге "Моя жизнь в искусстве" (Собр. соч., т. 1, стр. 129).

["НАЧАЛОСЬ С ЛЮБИТЕЛЬСКИХ СПЕКТАКЛЕЙ В ДОМЕ ОТЦА..."]

Черновой набросок статьи, относящейся к 1928 г. и приуроченной к 30-летию Художественного театра. В Музее МХАТ хранится машинописный текст этой статьи (№ 1149), имеющий правку, сделанную рукою секретаря Станиславского Р. К. Таманцовой. Опубликован впервые Е. Н. Семяновской, с литературной правкой и сокращениями, в журнале "Театр" (1945, № 1, стр. 49--52) под заглавием "Сила традиции".

Печатается по тексту машинописи (№ 1149) с внесением небольших редакционных исправлений, вызванных черновым характером текста.

¹ Первый спектакль домашнего любительского Алексеевского кружка состоялся 5 сентября 1877 г. в подмосковном имении родителей Станиславского Любимовке (близ станции Тарасовка Северной железной дороги). Помещение театра в Любимовке (двухсветный зал, сцена и уборные для артистов) было выстроено в 1877 г. О деятельности Алексеевского кружка см. книгу "Моя жизнь в искусстве" и "Художественные записи" (Собр. соч., тт. 1 и 5).

² Имеется в виду московский дом Алексеевых у Красных ворот на Садово-Черногрязской улице, где во флигеле, сохранившемся до настоящего времени, была оборудована небольшая сцена.

³ "Нитуш" Ф. Эрве была поставлена в Алексеевской кружке в 1884 г., "Лили" Ф. Эрве -- в 1886 г., "Микадо, или Город Титипу" А. Сюзливана -- в 1887 г.

⁴ О Ф. П. Комиссаржевском см. прим. 1 на стр. 412 настоящего тома.

⁵ Общество искусства и литературы было основано в 1888 г. Станиславским, А. Ф. Федотовым, Ф. П. Комиссаржевским и Ф. Л. Соллогубом (см. Собр. соч., тт. 1 и 5).

⁶ Здание, в котором открылось Общество искусства и литературы и впоследствии начала свою деятельность Первая студия МХТ, находилось на Тверской улице, на углу Мал. Гнезниковского переулка.

⁷ Летом 1890 г. Общество переехало в маленькое помещение на Поварской ул., а его помещение на Тверской занял Русский Охотничий клуб.

⁸ Санин (Шенберг) Александр Акимович -- режиссер и актер. Участвовал в спектаклях Общества искусства и литературы. С 1898 по 1902 и с 1917 по 1919 г. работал в Художественном театре. Режиссировал в Малом, Александрийском, Свободном, а также в других драматических и оперных театрах в России и за границей. Сыграл большую роль в деле пропаганды русского классического оперного репертуара в США, Франции, Англии, Италии и других странах.

⁹ Попов Николай Александрович (1871--1949) -- театральный деятель, режиссер, драматург и историк театра, заслуженный артист РСФСР (см. Собр. соч., т. 1, стр. 462).

¹⁰ Федотов Александр Александрович (1863--1909) -- сын Г. Н. и А. Ф. Федотовых, товарищ Станиславского. Выступал в Обществе искусства и литературы под псевдонимом Филиппов. С 1893 г. -- артист Малого театра.

¹¹ Немецкий актер Людвиг Барнай (1842--1924) видел 21 ноября 1896 г. в Обществе искусства и литературы "Польского еврея" Эркмана-Шатриана.

Итальянский трагический актер Эрнесто Росси (1829--1896) видел постановку "Отелло" в Обществе искусства и литературы 22 января 1896 г. О Росси и Сальвини см. Собр. соч., т. 1. стр. 61--63, 162--164, 170--171, 415--419.

¹² Вл. И. Немирович-Данченко был профессором в драматическом училище Московского филармонического общества с 1891 г. В. Э. Мейерхольд, О. Л. Книппер, М. Г. Савицкая окончили филармоническое училище по классу Немировича-Данченко в 1898 г., И. М. Москвин -- в 1896 г. В сезоне 1896/97 г. Москвин служил в Ярославле, а в следующем сезоне -- в театре Корша в Москве.

¹³ Челпанов Георгий Иванович (1862--1936) -- психолог, логик и философ-идеалист, профессор Московского университета. Автор книг "Учебник психологии", "Введение в экспериментальную психологию" и др. В послереволюционный период в своих работах в области психологии пытался "примирить" философский идеализм с материалистическим объяснением психических процессов.

¹⁴ В письме к Л. Я. Гуревич от 23 декабря 1930 г. Станиславский намечает план восьмитомного труда, который должен был состояться из следующих книг: 1) Моя жизнь в искусстве (как введение в его "систему"); 2) Работа актера над собой; 3) Работа актера над ролью; 4) О творческом самочувствии; 5) Три направления в искусстве; 6) Искусство режиссера; 7) Об опере; 8) О революционном искусстве.

¹⁵ В своей "системе" Станиславский стремился познать общие законы, объективные закономерности творческого процесса. Вот почему конкретные вопросы интерпретации той или иной роли или произведения в целом не входили в задачу его "системы".

¹⁶ "Вишневый сад" А. П. Чехова после нескольких лет перерыва был возобновлен в репертуаре Художественного театра 15 мая 1928 г. Из исполнителей первого спектакля в возобновлении участвовали: О. Л. Книппер-Чехова (Раневская), К. С. Станиславский (Гаев), Л. М. Леонидов (Лопухин), И. М. Москвин (Епиходов), В. Ф. Грибунин (Симеснов-Пищик). С. В. Халютин, игравшая в первом спектакле роль Дуняши, в возобновлении исполняла роль Шарлотты. В последний раз в роли Гаева Станиславский выступил на гастролях МХАТ в Ленинграде 6 июля 1928 г.

РЕЧЬ НА ТОРЖЕСТВЕННОМ ЗАСЕДАНИИ, ПОСВЯЩЕННОМ ТРИДЦАТИЛЕТИЮ МХАТ

Празднование 30-летнего юбилея МХАТ приняло широкий общественный характер. Торжественное заседание 27 октября 1928 г. открылось приветственной речью А. В. Луначарского, выступавшего от имени советского правительства. После нее были заслушаны приветствия от Моссовета, ЦК Рабис, Академии наук, Московского университета, театров, научных учреждений, организаций и отдельных лиц.

С ответным словом от театра выступил Станиславский. Речь была заранее подготовлена им и отпечатана на машинке, но в своем выступлении Станиславский не следовал точно подготовленному тексту, внося в него существенные добавления (в связи с выступлениями предыдущих ораторов) и опуская некоторые

подробности. Его выступление было зафиксировано стенографической записью, частично им исправленной (№ 1150/1).

Опубликовано впервые в "Ежегоднике МХТ" за 1943 г., стр. 625--630.

Печатается по стенограмме, с несколькими редакционными исправлениями стилистического характера.

Дополнительно приводим некоторые добавления и разночтения из подготовленного Станиславским проекта речи (№ 1150/4):

"Народ -- точно гора, в которую заложено золото. Его надо найти, вскрыть, очистить и отлить в красивые формы. Для того чтобы выполнить такую сложную работу, нужно уметь заглянуть глубоко в душу современного человека, в душу роли и в душу самого актера, ее исполняющего".

"Мы... поддерживаем близкую связь с молодой литературой, которая делает на сцене свои первые шаги. Они неуверенны и трудны. Тем более веет нам и всему обществу необходимо быть терпеливыми, осторожными и бережными, иначе запугаешь молодую литературу в самом ее зародыше. Пусть литераторы, вместе с актером, воспримут, понесут дальше и разовьют шире веками завещанные традиции. Когда они будут восприняты, тогда литераторы и актеры станут мастерами, способными творить те великие образы и ту большую жизнь человеческого духа, которая еще не воплощена поэтами и артистами, которая ждет своего сценического воплощения. Эти образы будут велики, как и та жизнь, которая их породила. Чтобы вместить в себя большие образы и великую жизнь человеческого духа, потребуется большое искусство. Пусть молодые артисты и поэты помнят это и теперь же готовятся к предстоящей им большой миссии".

"Глядя в будущее, я вижу и другую миссию актера и поэта. Всякий, кто живет теперь, обязан приложить все свое знание и труд, чтобы добиться сближения и взаимного понимания народов. В этом деле авангардом может послужить наше искусство, театр, писатель, режиссер и особенно артист... Как часто, почти всегда, во время наших долгих скитаний по Европе и Америке мы слышали излюбленную фразу о том, что наш театр и наши спектакли сделали больше для познания народа, чем экспедиции и доклады. Чтобы ответить на все эти вопросы искусству, -- надо воспитывать в себе человека, творца, деятеля и героя, потому что в тот век, который мы переживаем, каждый должен стараться стать героем.

Я верю в светлое будущее нашего искусства и в его великую миссию, и мне приятно публично признаться в этом сегодня, в столь знаменательный для нас день".

¹ В произведениях В. И. Ленина подобного высказывания составителям тома найти не удалось.

ИЗ ПОСЛЕДНЕГО РАЗГОВОРА С Е. Б. ВАХТАНГОВЫМ

Станиславский чрезвычайно высоко ценил Е. Б. Вахтангова как талантливого режиссера и выдающегося театрального деятеля. Однако в творчестве Вахтангова и особенно в его теоретических высказываниях последних лет были моменты, которые внушали Станиславскому серьезное беспокойство. Внимательно следя за смелыми экспериментами своего любимого ученика, Станиславский со всей решительностью отвергал утверждение Вахтангова о том, что в новых, послереволюционных условиях "бытовой театр должен умереть", что "характерные актеры больше не нужны". В увлечении Вахтангова преувеличенной заостренностью внешней формы и "гротеском" Станиславский ощущал опасность отхода от реализма. Он с одобрением принял последнюю режиссерскую работу

Вахтангова -- "Принцессу Турандот", которую считал талантливейшим и остроумным экспериментом. Вместе с тем он в дальнейшем неоднократно указывал на ошибочность превращения этого спектакля в своего рода театральный манифест, в декларацию нового направления в искусстве театра.

В сезоне 1921/22 г. Станиславский встречался с Вахтанговым в работе над трагедией А. С. Пушкина "Моцарт и Сальери". Пережив творческую неудачу в роли Сальери (Пушкинский спектакль МХТ 1915 г.), Станиславский упорно и настойчиво продолжал работать над этой ролью, доискиваться причин своей неудачи и путей к их преодолению. К этой работе он привлек Вахтангова. Он хотел также в совместных практических занятиях выяснить степень близости с Вахтанговым в понимании основных вопросов искусства. Очевидно, в процессе этих кратковременных занятий между ними и возник спор о гротеске, запечатленный в публикуемом документе.

Мысли Станиславского о гротеске направлены против антиреалистических течений в театре и изобразительном искусстве 20-х гг. На страницах книги "Моя жизнь в искусстве" и в ряде материалов настоящего тома Станиславский возвращается к этой теме и дает уничтожающую критику формализму, как явлению, глубоко чуждому национальным традициям русского реалистического искусства и запросам нового, пролетарского зрителя. Он неоднократно отмечал, что "лжегротеск", формалистическое трюкачество, которые выдавались за "новое", "пролетарское" искусство, являются в действительности принадлежностью упадочной буржуазной культуры. Именно против деятелей, увлекавшихся подобным "новаторством", и обращено предостережение Станиславского.

Набросок "Из последнего разговора с Е. Б. Вахтанговым", хранящийся в архиве Станиславского (№ 1126), был записан доктором Ю. Н. Чистяковым под диктовку Станиславского в 1929 или в 1930 г. На рукописи в нескольких местах Станиславским сделаны исправления карандашом. Позднее этот документ, в переработанном виде, был использован Станиславским как материал для "Работы актера над ролью" (опубликован под редакционным названием "О ложном новаторстве" в четвертом томе Собрания сочинений, стр. 449--457). В переработанной рукописи спор о гротеске ведется с вымышленным лицом, "ловким режиссером псевдолевого направления", отрекшимся "от старых, вечных основ подлинного творчества, то есть от переживания, от естественности, от правды, только потому, что они ему не даются"; эта характеристика ни в какой мере не может относиться к Е. Б. Вахтангову.

Рукопись "Из последнего разговора с Е. Б. Вахтанговым" опубликована впервые в книге: К. С. Станиславский, Статьи, речи, беседы, письма, стр. 255--258 (с небольшими купюрами).

Печатается полностью, по рукописи (№ 1126).

¹ Резкие слова Станиславского по адресу учеников студии Вахтангова, делавших в то время первые свои творческие шаги на сцене, объясняются полемичностью и страстностью спора. Мы знаем, что из числа учеников Вахтангова выросли впоследствии такие деятели советского театра, как Б. В. Щукин, Ю. А. Завадский, Р. Н. Симонов, Б. Е. Захава и другие.

РАЗНЫЕ ВИДЫ ТЕАТРОВ

В конце 20-х гг. Станиславский был занят подготовкой книги "Работа актера над собой". Первый вариант начала книги ("Вступление") был посвящен описанию различных видов театров, с которыми знакомятся ученики Творцова (впоследствии

переименованного Станиславским в Торцова), чтобы определить свое отношение к театральному искусству (№ 629). Кроме описания и обсуждения различных театров и спектаклей Станиславский предполагал также изложить содержание диспута о задачах театра, в котором участвуют представители самых различных направлений и взглядов на искусство. "Надо написать целый ряд коротких выкриков из толпы, самых разнообразных и друг другу противоположных. На лекции сидят представители всех направлений. Там А. И. Южин (надо будет сделать выписки из того, что он писал об искусстве). Там -- Сакулин, Эфрос, покойный Ив. Ив. Иванов, Веселовский, артисты Художественного театра, Мейерхольд, Таиров, провинциальный антрепренер и пр. и пр.", -- писал Станиславский. Однако потом он решил временно отложить начатую работу и написать другое начало книги "Работа актера над собой". В рукописи № 629 сохранилась запись по этому поводу: "Это огромная работа, которую я не могу сделать сейчас и один, без посторонней помощи. Это может задержать выпуск книги, слишком удлинить ее начало. Я решил выпустить эту главу и перенесу ее в ту книгу (введением), в которой будет говориться о всех трех направлениях ("Три направления в искусстве")". "Эта глава не дописана, -- писал Станиславский в той же рукописи. -- Будет еще театр Таирова, Мейерхольда (прежнего Мейерхольда, с мистикой и метерлинковщиной) и новый театр (моя фантазия), не существующий, но могущий быть".

По черновым наброскам плана (№ 634), частично реализованным в рукописях № 630 и 1152/1, видно, что на рубеже 20-х и 30-х гг. Станиславский намеревался значительно расширить вступительную главу книги о трех направлениях, введя в нее описание театра фарса, оперетты и дивертисмента из "Начала сезона", отрывок об опере, а также описание спектаклей формалистического направления и воображаемого спектакля мистериального типа в специально созданном для этого театральном здании.

При описании различных театров и спектаклей Станиславский опирался на свои воспоминания, относящиеся к дореволюционному периоду, и имел в виду современные ему театральные постановки 20-х гг. Однако было бы ошибочным искать в описаниях Станиславского точного соответствия с определенными спектаклями или театрами. Даже тогда, когда в рукописных набросках имеются пометки "Таиров" или "Корш", Станиславский лишь фантазирует в духе спектакля Камерного театра или театра Корша, переходя зачастую в плоскость пародии на ряд сходных театральных явлений.

Публикуются впервые три документа: рукопись "Вступление" (№ 629), не датированная автором, и два фрагмента из черновых материалов "Разные виды театров" (№ 1152/1), написанные в 1930 г. для книги "Три направления в искусстве".

Рукопись "Вступление" (№ 629) представляет собою машинопись, правленную Станиславским, с рукописными добавлениями, сделанными на отдельных листах. Печатается полностью с учетом некоторых стилистических исправлений текста, сделанных Станиславским в незавершенном варианте "Вступления" (№ 630), включающем материалы из "Начала сезона" и обсуждения спектаклей.

¹ Мысли, высказанные здесь Станиславским, перекликаются с некоторыми положениями его статьи "Начало сезона" и главой "Театр" (см. Собр. соч., т. 5, стр. 288--289, 470).

² Зуппе Франц (1819--1895) -- композитор и дирижер, один из основоположников австрийской опереточной школы, автор оперетт "Фатиница", "Боккаччо" и др.

³ В рукописи № 630 Станиславский приводит обсуждение этого спектакля слушателями лекции Творцова. Большинство выступающих резко критиковало

театр, который, по их мнению, испортил своей постановкой хорошую пьесу, не умея вскрыть ее содержания.

"Т_в_о_р_ц_о_в. Вы требуете, чтоб театр вскрывал внутреннюю сущность произведения поэта?"

Г_о_л_о_с_а. Как же иначе! Это первая задача нашего искусства.

Т_в_о_р_ц_о_в. Записываю: Передать в театр с малой буквы. Н_е_у_м_е_ю_т_в_с_к_р_ы_в_а_т_ь_п_ь_е_с_ы_и_д_о_к_л_а_д_ы_в_а_т_ь_е_е. Не годится в Театр с большой буквы.

Г_о_л_о_с_а. Не надо в театр с малой буквы! И туда ходят люди! И там не нужна халтура! Хотим искусства, если не с большой, то с малой буквы".

Далее, по замыслу Станиславского, должны были следовать описания театра фарса и театра оперетты, перенесенные из рукописи "Начало сезона" (см. Собр. соч., т. 5, стр. 291--292, 315--316).

⁴ В рукописях No 630 и 1152/1 приведены споры, которые вызвала эта пьеса, названная Станиславским в своем рабочем плане "норвежской".

Некоторые из участников обсуждения указывали на непонятность и скучность пьесы, трудность восприятия ее философского содержания ("Не люблю ребусов в театре. Хочу понимать!", "А я чувствовать!").

Споры вызывала также и реально-психологическая игра актеров. На замечание одного из участников диспута, что "о возвышенном говорят иначе" и актеры не привнесли в свое исполнение пафоса, раздались следующие голоса в защиту спектакля: "Вы хотите театральный пафос, с актерскими эффектами? Его не было, слава богу. Норвежцы играют Ибсена так же просто, как мы Чехова. Только тогда символ доходит!" По мнению присутствовавших, спектакль все же заслуживал того, чтобы быть принятым в Театр с большой буквы.

⁵ Станиславский здесь имеет в виду реалистический спектакль театра типа МХТ и его студий. В рукописи есть приписка Станиславского, показывающая, что он собирался вложить в уста участников обсуждения этого спектакля слова, которые обычно говорят о Чехове и МХТ их защитники и их противники.

⁶ Дальнейший текст, заключенный в квадратные скобки, введен нами из рукописи No 1152/1.

⁷ В архиве Станиславского сохранился другой вариант описания спектакля при участии иностранного гастролера -- в сопровождении "весьма приличной труппы". Приводим этот текст:

"И правда, декорация, костюмы и обстановка сделаны по рисункам хорошего художника. Конечно, самое выполнение могло бы быть лучше, но мы имеем дело с поездкой. К деталям такого спектакля нельзя быть слишком требовательным. Труппа вполне приличная и, главное, прекрасно вымуштрованная, и спектакль тщательно репетирован. Этого мало. Он местами до конца доделан, отшлифован и подан под таким пикантным соусом, что вызывает в зрительном зале ахи, вздохи и громы рукоплесканий среди актов.

Как умеют французские актеры спокойно, без напора, мягко преподнести удачное, остроумное или едкое слово и фразу. Как они ее подготовят и просмакуют раньше. Ряд таких тончайших, блестящих моментов, разбросанных по пьесе, придают спектаклю необыкновенную грацию, изящество, остроту и пикантность. Для этого нужна особая, чисто французская техника, которою актеры труппы владеют в совершенстве.

Что же касается самого гастролера, то я бы сказал, что вся его роль нанизана из гениальных моментов и изумительных сценических трюков. Быть может, их даже больше, чем надо, отчего иногда они теряют ценность" (No 1152/1).

⁸ В материалах "Разные виды театров" сохранился ряд черновых рукописных вариантов описания вымышленного спектакля, в котором могла бы быть показана

"не только жизнь человека, но вся жизнь миров, бывшая я будущая", -- грандиозные эпопеи, масштаба "Божественной комедии" Данте.

Публикуется по рукописи (No 1152/1) наиболее отработанный фрагмент описания этого спектакля.

⁹ Приводим отрывок из рукописного варианта, дающий дополнительные подробности:

"Зритель следит за невероятными перипетиями героев. Одним из красивых и сильных моментов было наводнение или потоп, в котором погибли герои. Со сцены убегали наверх, оттуда бросались в протянутые над головами зрителей сетки и барахтались в них, точно тонущие в волнах люди. На некоторое время партер превратился в морское дно и по проходам ходили какие-то стилизованные чудовища, что-то вроде крабов, проходили ловко сделанные и стилизованные рыбы всех сортов. Партер осветился таинственным серовато-голубоватым светом, точно под водой. Для этого лампочки были попряты под мебель и стулья. Откуда-то сверху был пущен движущийся хромотроп, отбрасывавший движущиеся наподобие волн линии и краски, а поверху, по потолку, двигались какие-то странной формы пятна, изображающие грозовые тучи, но, наконец, они прошли, наступило затишье.

Круглый светлый диск луны спустился из плафона театра. Люди, спасшиеся от бури, выходили на берег и заполняли боковые сцены партера, красиво группируясь по лестницам, переходам и площадкам. Не досчитывались только главных героев оригинальной трагедии. Они оказались на дне и ходили по проходам партера, обнявшись, походкой сомнамбул или загипнотизированных. Они подошли к занавесу, который раскрылся и впустил покойников. Перед глазами пораженных зрителей раскрылся большой, во всю сцену, горизонт и бесконечная, уходящая ввысь лестница. Горизонт был прозрачный, из транспаранта, и освещался сильнейшим рассеянным светом из-за кулис. Причем он менялся, переливался всевозможными красками. Потом какие-то неясные стилизованные формы, контуры появлялись на экране, наподобие китайских теней. Эти фигуры расплывались, выворачивались, удлинялись, суживались, приобретали всевозможные краски, оттенки, меркли, вновь загорались".

¹⁰ В "Божественной комедии" Данте (1265--1321) изображается путешествие поэта по загробным мирам (ад, чистилище и рай).

В античной мифе о певце Орфее рассказывается, что Орфей спускался в царство душ умерших в поисках своей жены Эвридики. Сюжет мифа об Орфее был использован античными поэтами Вергилием в "Георгиках" и Овидием в "Метаморфозах" и лег в основу известной оперы Глюка (1714--1787) "Орфей и Эвридика".

¹¹ Описание спектакля на этом обрывается.

В рукописных набросках обсуждения "спектакля Данте", как условно называет его Станиславский, приводятся разноречивые мнения участников диспута. Наряду с восторженной оценкой ("производит огромное впечатление, волнует, возвышает", пробуждает "большие чувства, большие мысли" и т. д.) имеются и скептические замечания: "Хорошо. Но слишком много внешней постановки. Затирает актера", актерами "мысли и чувства переданы ординарно" (No 1152/1) и пр.

К сожалению, в рукописи нет достаточно ясной оценки "спектакля Данте", которая раскрывала бы отношение к нему самого Станиславского. Он с увлечением фантазирует здесь о беспредельных перспективах и неизведанных возможностях театра, которые всегда манили его как режиссера-постановщика. Но, конечно, подобный спектакль и по содержанию и по форме противоречит принципам того реалистического театра, который Станиславский утверждал в течение всей своей жизни.

¹² В рукописи No 1152/1 имеется описание спектакля "Свадьба Фигаро", поставленного неким "синтетическим" театром "ритма и движения". В подготовительных набросках Станиславский связывает этот спектакль с именем А. Я. Таирова. Знаменитая комедия Бомарше была поставлена Таиловым в Камерном театре в 1915 г. Однако спектакль, описанный Станиславским, является его вымыслом, пародией на целый ряд эстетско-формалистических постановок 20-х гг.

¹³ Далее в тексте рукописи имеется незаконченный набросок лекции режиссера-постановщика этого формалистического спектакля и возникшего вслед за ней диспута зрителей и деятелей театра, представляющих различные направления в сценическом искусстве.

Станиславский писал:

"Спектакль и его странная форма вызвали недоумение. Поэтому по окончании его была краткая лекция, объяснявшая общие задачи и принципы театра. Из нее мы узнали о том, что основой театра является, с одной стороны, приближение к марионетке, к арлекинаде, к цирку и *commedia dell'arte*. Все это ради "решительного ухода от реализма". Кроме того, театр соединяет воедино все без исключения искусства (драму, музыку, поэзию, живопись, архитектуру, балет), а равно он пользуется всеми без исключения формами сценического искусства: трагедия, драма, комедия, пантомима, оперетта, фарс и, кроме того, цирк во всех его проявлениях.

Актер должен быть жонглером, танцором, акробатом, гимнастом, декламатором, певцом, клоуном, конферансье, импровизатором, мимистом. Сегодня -- леди Макбет, завтра -- Прекрасная Елена".

В наброске лекции Станиславский высмеивает некоторые положения Таирова раннего периода деятельности Камерного театра, его утверждение "синтетического театра", "самодовлеющего" мастерства, культ внешней "сценической" формы, ритма и движения, отрицание принципов "натуралистического театра", то есть реалистической школы МХАТ, и пр. (см. книгу: Александр Таиров, Записки режиссера, изд. Камерного театра, 1921).

Спектакль и доклад режиссера-формалиста, по замыслу Станиславского, вызывают бурный диспут, в котором постановщик "Свадьбы Фигаро" отстаивает свое понимание театра как театра трагедии и арлекинады. Его утверждения встречают решительный протест со стороны Творцова и части аудитории, отстаивающих принципы сценического реализма в театре. Формалистический спектакль подвергся резкой критике и был отвергнут большинством зрителей.

В заключительной части сочинения "Разные виды театров" Станиславский предполагал, по-видимому, дать следующий текст:

"Я записал наиболее существенные замечания, которые доходили к нам из зрительного зала, и перечитываю их теперь.

Правда, я теперь не беру в расчет ни крайних правых, ни крайних левых мнений. Они ценны именно тем, что они крайние в обе стороны. С одной стороны, они вечно теребят искусство и толкают его вперед, не давая ему возможности застыть. С другой же стороны, крайние мнения удерживают искусство от чрезмерного увлечения крайностями с двух сторон. Требования этих вечных ретроградов и революционеров относятся, так сказать, к прошлому и будущему, но не к настоящему. Поэтому, оценивая требования теперешнего человека, я отсеял правые и левые крайности.

Если подойти так к тому материалу, который передо мной, то станет ясно, что во всех суждениях о всевозможных видах театра, точно лейтмотив, проходит одна основная линия, одна мысль, одно требование к искусству и театру. Пусть он в красивой, интересной, увлекательной форме говорит о чувствах и мыслях людей,

человечества, вселенной. Пусть он рисует жизнь человеческого духа отдельных людей и всего человечества" (№ 1152/1).

[О КИНО]

Набросок о кино находится среди материалов по "системе", примыкает к циклу "Разные виды театров" и датируется ориентировочно 1930 г. Публикуется впервые, по рукописи (№ 630, лл. 61--62).

МОЕ МНЕНИЕ ПО ПОВОДУ ПЕРЕХОДА ОПЕРНОГО ТЕАТРА

МОЕГО ИМЕНИ В ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЙ ТЕАТР

Работа двух театральных коллективов -- Оперного театра им. К. С. Станиславского и Музыкального театра им. Вл. И. Немировича-Данченко -- в маленьком помещении бывш. Дмитровского театра создавала ряд трудностей организационного и материального порядка. В поисках выхода руководство обоих театров обращалось в вышестоящие организации с просьбой предоставить каждому театру самостоятельное помещение, чтобы наладить нормальный режим производственной и творческой работы.

В 1930 г. Оперный театр получил предложение занять помещение так называемого Экспериментального театра (в настоящее время филиал Большого театра), крупнейшего тогда театрального здания Москвы, вмещающего более двух тысяч зрителей. Станиславский, находившийся в это время на лечении в Ницце, ответил мотивированным отказом.

Опубликовано впервые в книге: "К. С. Станиславский. Материалы. Письма. Исследования", изд. Академии наук СССР, М., 1955, стр. 309--314.

В Музее МХАТ хранятся: первоначальная черновая рукопись, озаглавленная Станиславским "Эксперимент, театр"; рукопись, написанная рукой И. К. Алексеева под диктовку Станиславского, "Мое мнение по поводу перехода Оперного театра моего имени в Экспериментальный театр"; машинописная копия этого документа.

Печатается по тексту первой публикации.

НЕСКОЛЬКО МЫСЛЕЙ ПО ПОВОДУ РЕЖИССЕРСКОГО

ФАКУЛЬТЕТА

Статья Станиславского была опубликована впервые в ежемесячном журнале "Художественное образование" (1931, № 5, стр. 10--13), где печатались высказывания по вопросам работы театрального вуза и режиссерского образования под общим заглавием: "Открываем дискуссию о Театровузе"

Печатается по тексту журнала, сверенному с рукописью и машинописью, подписанной Станиславским и датированной им 2 мая 1931 г. (№ 1154/2--3).

В рукописи статья начиналась со вступления, которое впоследствии было сокращено Станиславским. Приводим отрывок из этого вступления:

"Широкие массы, или по старой терминологии "народ", очень способны в области искусств вообще и, в частности, нашего театрального дела.

В свое время деревенские кустики подсказали м_н_о_г_о_е русским живописцам своими расписными изделиями. Это было наивное и самобытное творчество. Если не считать единичных счастливых исключений (худ. Е. Д. Полену, Н. Я. Давыдову), кустики попали под опеку "живописцев" ремесленного, коммерческого типа. Они стали их учить, давать им рисунки, подделывались к их вкусам, не вникнув хорошенько в прелесть самобытности. Благодаря этому прежняя наивность переродилась в наивничанье. Кустики потеряли свою физиономию, художественная сторона их дела пошатнулась, а нормальное развитие их искусства пресеклось.

Теперь в области фабричного и деревенского театров повторяется та же досадная эволюция. Мы ждали, что к нам от земли придут свежие, непосредственные, неиспорченные дарования. Подобно тому как в свое время кустики научили художников, актеры из народа должны были влить свежую струю в современный театр, запутавшийся во всевозможных сценических условностях и в рафинированных тонкостях театрального гурманства.

Вместо того чтоб дать возможность проснувшемуся народу творить самобытно, его стали учить.

Кто же? Вл. Ив. Немирович-Данченко, Москвин, Радин, Леонидов, Садовский, Качалов, Рыжова? Нет. Они играли или продолжают играть на сцене.

Быть может, на фабрику и в деревню пошли более скромные таланты?

Нет. И они необходимы театрам, которые не отпускают их.

Туда, за немногими исключениями, пошли те, кто не нужны искусству, кто не могли пристроиться к административным должностям при театрах или при тех учреждениях, которые ими ведают.

Туда пошли люди, не нужные искусству.

Результат понятен, и нет нужды его объяснять: широким массам в большинстве случаев прививается плохое ремесло, с его отжившими приемами игры. Они отравляют самобытное искусство.

Все это говорится не ради упрека или критики. Требования, которые сразу стали предъявляться к театру, были так велики, а количество учащих так ничтожно, что избежать случившегося было невозможно.

Я касаюсь этого вопроса для того, чтоб найти меры исправления неизбежной ошибки, которая уже сделана. Для этого нужны новые учителя и режиссеры. Нужны новые приемы преподавания и режиссирования, помогающие, а не калечащие самобытность творчества.

Для этой цели нужны не кто-нибудь, а талантливые, понимающие, честные, идейные люди, преданные делу и культурной миссии, на них возложенной, чувствующие тот живой материал, который им предстоит обрабатывать.

С этой сделанной мною предварительной оговоркой я приступаю к самому приблизительному наброску контура режиссерского факультета Театрального университета" (No 1154/2).

¹ В одном из первоначальных вариантов статьи, озаглавленном "Несколько мыслей" (No 1154/7), Станиславский намечал и теоретическую программу воспитания режиссера:

ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ПРОГРАММА ПО "СИСТЕМЕ"

Актерская часть:

1. Работа над собой.

2. Работа над ролью.

Режиссерская часть:

1. Режиссер -- администратор.
2. Режиссер -- учитель.
3. Режиссер -- литератор.
4. Режиссер -- художник.
5. Режиссер -- постановщик.
6. Режиссер -- ремесленник и халтурщик.

Планировка, планировочные места; мизансцена по физическому и сквозному действиям; пользование мизансценой и ее внутренний смысл; режиссерская выдумка по внутренней линии; внешний режиссерский трюк; изучение всех внешних принципов постановок, старых и новых (реализм, натурализм, импрессионизм, футуризм, неореализм), во внешней постановке, во внешнем ремесле актеров и во внутреннем переживании. Режиссерские результаты (следствия) и режиссерские первоисточники (посылки); внутреннее воздействие режиссера на актера; подход к его творческому "я"; изучение его и приемы воздействия; приемы и законы режиссерских указаний актеру; дисциплина и администрирование спектаклей и репетиций; интимные репетиции; публичные репетиции; репетиции народных сцен; репетиции -- класс".

По замыслу Станиславского, программа профессионального воспитания режиссера этим не исчерпывается. В той же цитируемой рукописи он намечал и программу прохождения студентом сценической практики.

"Кроме того, такой студент-лаборант режиссерского факультета должен пройти все стадии работы по сцене, по всем специальностям. Только в этом случае он практически познает сцену, так как только теоретическое ее знание слишком мало и недостаточно для практики. Каждый из них должен быть прикомандирован в разное время, на известные сроки, достаточные для изучения следующих отделов:

По сцене

К рабочим правой, левой, задней стороны -- низовым, к верховым -- правой, левой, задней стороны.

В нижний люк (обслуживается низовыми).

В электротехническую будку: реостатную и регуляторскую, в электротехническую -- по сцене; к электротехникам по световым эффектам (прожектора, волшебные фонари). В бутафорскую, в склад мебели и вещей, в склад всевозможных сценических принадлежностей и материалов, в склады хранения декораций, в декорационные мастерские и поделочные, в костюмерский отдел, в гримерный отдел, изучить шитье костюмов, изучить хранение костюмов, изучить приготовление к спектаклю костюмов.

Монтировка пьесы

По декорационной, по бутафорской, по реквизиторской, по музейной, по костюмерной, по гримерной [частям], по оружию, шумы и звуки. Нужно командировать студента в музей театра, изучить работу репертуарной конторы, выпуск афиши, музыкальный и хоровой отделы.

Ведение спектакля (звонки, проверка исполнителей, открытие занавеса, общая дисциплина в уборных и на сцене); административная сторона сцены и уборных (чистота, проверка отопления, освещение уборных); протокольные записи и их осуществление; общая схема управления театром и проч."

ИЗ ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫХ МАТЕРИАЛОВ ДЛЯ ОБРАЩЕНИЯ В ПРАВИТЕЛЬСТВО

Вернувшись в октябре 1930 г. из длительного отпуска по болезни, Станиславский столкнулся в работе по руководству МХАТ с рядом трудностей организационного и творческого порядка, тормозивших развитие искусства Художественного театра. В репертуаре театра оказались слабые в идейно-художественном отношении пьесы. Общее годовое количество спектаклей было чрезмерно увеличено, что приводило к перегрузке артистического и технического персонала театра и к резкому снижению художественного качества спектаклей. На этой почве у Станиславского возникли серьезные разногласия с "красным директором" МХАТ М. С. Гейтцем и с Художественно-политическим советом театра. Со стороны РАПП и части театральной критики, враждебно настроенной к МХАТ, особенно усилились нападки на Художественный театр и его реалистический метод -- "систему" Станиславского. В этой сложной обстановке некоторые работники театрального отдела Наркомпроса не сумели занять правильных позиций и допустили ряд грубых ошибок в оценке деятельности МХАТ и его роли, в советской театральной культуре.

Все это побудило Станиславского поставить перед руководящими организациями вопрос об улучшении условий работы МХАТ и внести ряд конструктивных предложений по устранению имевшихся недостатков. Предложения Станиславского получили поддержку со стороны правительства. Постановлением Президиума ЦИК СССР в январе 1932 г. МХАТ был переименован в "МХАТ СССР" и принят в непосредственное ведение ЦИК СССР. Художественно-политический совет театра был упразднен, руководство театром было всецело передано Станиславскому и Немировичу-Данченко. Театру была оказана всесторонняя помощь как по улучшению его идейно-репертуарной линии, так и в организации его работы.

В архиве Станиславского в Музее МХАТ помимо чернового подготовительного рукописного материала (№ 1599/1) хранятся четыре машинописных варианта обращения к правительству, написанные, по-видимому, во второй половине 1931 г. (№ 1599/2--5). В настоящем издании публикуются два варианта этого обращения. Первый из них был частично напечатан в сборнике: К. С. Станиславский, Статьи, речи, беседы, письма, стр. 298--302 и является наиболее развернутой и подробной редакцией этого документа (№ 1599/2). Второй вариант (№ 1599/4) отличается лаконичностью и сжатостью изложения и имеет приписку Станиславского, указывающую лиц, которым он предполагал направить свое обращение (К. Е. Ворошилов, А. С. Бубнов, Ф. Я. Кон и другие).

Публикуется впервые, по машинописи.

¹ После юбилейных торжеств, посвященных 30-летию МХАТ, Станиславский тяжело заболел и вынужден был по состоянию здоровья на два года отстраниться

от непосредственного участия в работе театра. По настоянию врачей он в 1929--1930 гг. проходил курс лечения в Баденвейлере и Ницце.

² В подготовительной черновой рукописи Станиславский писал:

"Искусство театра не вечно. Оно кончается вместе со смертью его создателя.

Помня об этом, МХТ сделал все от него зависящее, чтоб зафиксировать свой актерский и режиссерский опыт в четко выработанных законах актерского и режиссерского творчества. Эти традиции нашего искусства после пятидесятилетней работы выкристаллизованы мною в так называемой системе Станиславского".

"Искусство без традиции -- что работа без цели, без плана, без опыта и техники. Мы знаем по опыту, в какие дебри заводит такое дилетантство. И в самом деле, стоит посмотреть, что делается в других странах, где изжиты и утеряны вековые традиции актерского искусства. Его работники постоянно озираются на восток и ждут отсюда спасения и обновления. Чем мы им ответим, если и мы утеряем традиции, которые создало русское искусство вообще и в частности наш театр МХТ?" (№ 1599/1, лл. 15 и 6).

³ В предисловии к книге "Работа актера над собой" Станиславский говорит о той выдающейся роли, которую сыграли в его артистической жизни "товарищи по МХТ, во главе с Вл. Ив. Немировичем-Данченко", в общей работе научившие его "очень многому и чрезвычайно важному. Я всегда, и особенно теперь, при выпуске этой книги,-- пишет Станиславский, -- думал и думаю о них с сердечной признательностью" (Собр. соч., т. 2, стр. 7).

⁴ В подготовительной черновой рукописи Станиславский подробнее останавливается на вопросе о репертуаре.

"Старые театры принято упрекать за их пристрастие к классическому репертуару и за якобы злостное уклонение от современности, -- пишет он. -- Это клевета. Приличная новая пьеса предпочитается нами прекрасной старой.

Почему? Она доступнее современному актеру и зрителю. В ней легче иметь успех. Он гарантирован. Нет риска. Ее можно гораздо скорее поставить. Пьесу, проникнутую теми мыслями и чувствами, которыми живут современные люди, не приходится расшифровывать, омолаживать и приближать к современности" (№ 1599/1, л. 2).

⁵ В первый период своего существования (до 19 февраля 1901 г.) Московский Художественный театр именовался "Художественно-общедоступным театром".

⁶ Первоначальный вариант книги "Работа актера над собой" был завершен Станиславским в период его болезни в 1929--1930 гг.

⁷ В театральной печати в конце 20-х -- начале 30-х гг. появлялись резкие нападки на "систему" Станиславского, нередко извращавшие ее сущность. Так, в передовой статье журнала "Рабочий и театр" (1930, № 43, стр. 1) утверждалось, что "творческая система МХАТа... должна быть разоблачена и взорвана РАППом как система глубоко упадочная, в самой основе своей враждебная принципам строящегося пролетарского социалистического театра".

В докладе П. И. Новицкого "Система и творческий метод МХАТа", прочитанном 17 февраля 1930 г. в Комакадемии и вызвавшем дискуссию о творческом пути Художественного театра, говорилось, что "театр переживаний, внутренней душевной правды, общечеловечности и сверхсознания, каким является МХТ, н е м о ж е т б ы т ь п о л и т и ч е с к и м и р е в о л ю ц и о н н ы м т е а т р о м... Психологическая природа МХТ не способна организовать своим творческим методом политическое сознание и политическое действие масс, а скорее дезорганизует их" ("Советский театр", 1930, № 3--4, стр. 27).

⁸ В сезоне 1929/30 г. МХАТ показал 795 спектаклей, в сезоне 1930/31 г. -- 751 спектакль.

По этому поводу Станиславский писал:

"В Америке ухитряются играть один и тот же спектакль по три раза в день. Нужно ли говорить о том, к каким отрицательным художественным результатам приводит такая халтура. Тем не менее надо признать, что по-актерски, на обычных ремесленных штампах, такая работа возможна, хоть и не без большого ущерба для здоровья.

Но возможно ли не только каждый день, но три раза в неделю играть по два раза на дню, выколачивая таким образом 750 спектаклей в 260 дней, как это происход[ило] в сезоне 1930/31 г. в МХТ.

...То, что доступно ремеслу, не по силам искусству МХТ, основанному на самых тончайших нервах исполнителей. Их работу по переживанию нельзя сопоставлять с мышечной игрой актера-представляльщика или с работой мускулов рабочего. Поэтому непосильные требования к нам, артистам МХТ, неизбежно должны приводить к к_к_а_т_а_с_т_р_о_ф_а_м_ и преждевременным смертям" (No 1599/1, л. 9).

В сезоне 1931/32 г. МХАТ дал 681 спектакль.

⁹ Имеются в виду летние гастролы МХАТ в Тбилиси, Баку и Харькове 1930 г. и гастролы в Ленинграде летом 1931 г.

¹⁰ Станиславский считал, что представление о том или ином театре неразрывно связано с тем зданием, где происходят спектакли. Эту мысль он изложил в черновой рукописи (No 1599/1):

"А как быть с непрерывкой? [то есть с переходом на непрерывный процесс производства, связанный с упразднением общих дней отдыха.-- *Ред.*] Приглашать в свободные дни другие театры: драму, оперу или оперетку? Нет, это неправильный выход. Серьезный театр никогда не должен терять своей физиономии. Даже на один вечер. Я считаю это условие очень важным.

Не могу забыть оскорбительного впечатления, которое оставил во мне спектакль, игранный в стенах Малого театра любителями. Стены обязывают. Там же я видел и хороший спектакль другого театра, но и он остался пятном в моей памяти, так как не был органически связан с дорогим для нас местом. Случайность спектакля и постороннего элемента, попавшего не в указанное ему место, внесли пестроту в мои впечатления о Малом театре и испортили столь любимые мною воспоминания" (л. 18).

¹¹ В состав художественно-политических советов, существовавших в те годы при театрах, входили представители различных общественных, литературных организаций, а также представители фабрик и заводов. Деятельность советов не всегда приводила к ожидаемым результатам. Так, например, наиболее активными членами Художественно-политического совета МХАТ оказались лица, малокомпетентные в области театрального искусства, недооценивавшие роли Художественного театра в культурной жизни страны, отрицавшие его творческий метод и своеобразие путей развития. Под прямым влиянием Совета театр допустил ряд ошибок в выборе репертуара.

В подготовительной черновой рукописи (No 1599/1) Станиславский дал Совету следующую оценку:

"Если художественно-политический совет нужен с целью педагогической для того, чтобы воспитывать в области искусства пролетариат, интересующийся искусством, чтоб держать его в курсе жизни искусства, чтоб театры могли завязать с ним контакт для лучшего взаимного общения и понимания, то в таком виде можно только приветствовать эти учреждения и следует сообразно с такими целями

дать новые директивы как самим театрам, так и членам художественно-политических советов.

Если же эти советы должны продолжать руководить хотя бы в общих чертах художественно-сценическим делом театра, которого они не понимают и не могут понять без долгого специального изучения, так следует на основании логики и опыта признать, что такие советы не только не достигают никаких результатов, но являются вредными учреждениями, тормозящими работу театров и развивающими в невеждах нашего дела верхоглядство" (л. 10).

¹² В черновой рукописи (№ 1599/1) имеется добавление к изложенным здесь мыслям:

"Существует какая-то минимальная норма художественного во всяком искусстве, и в том числе в нашем. Только начиная с этой нормы оно приносит ту возвышающую людей пользу, ради которой существует театр. Ниже этой нормы -- не искусство, не духовное воздействие, не общение с толпой, не творчество, а лишь простая забава, зрелище, развлечение. Но и в этой области есть своя норма искусства, ниже которой сценическое зрелище становится вредным, лишним и опасным.

Вот эта линия очень часто переходится, не соблюдается, игнорируется во многих театрах" (л. 11).

[ВОСПОМИНАНИЯ]

Воспоминания были написаны Станиславским в 1931--1932 гг. для утра, посвященного памяти В. В. Лужского и Н. Г. Александрова, состоявшегося в МХАТ 17 января 1932 г.

В Музее МХАТ хранится рукопись этих воспоминаний (№ 1074) и машинописные копии с правкой Станиславского и его секретаря Р. К. Таманцовой, озаглавленные "В. В. Лужский" (№ 1075/1) и "Н. Г. Александров" (№ 1066).

¹ Лужский (Калужский) Василий Васильевич (1869--1931) -- один из крупнейших деятелей Московского Художественного театра, актер, режиссер, педагог, заслуженный деятель искусств РСФСР. Свой творческий путь начал со Станиславским в Обществе искусства и литературы. С момента организации Художественного театра Лужский был одним из ведущих актеров, режиссером, непременным участником руководящих органов МХТ, входившим во все детали творческой и организационной жизни театра. "Ж_и_з_н_е_н_о_с_т_ь, особая жизненная характеристика -- вот, по-моему, в чем была главная сила актера Лужского, -- вспоминал В. И. Качалов.-- Он не был только бытовиком-натуралистом, он был художником-психологом и художником-мыслителем, очень свежо, самобытно и оригинально оценивавшим и осмысливавшим явления жизни..." ("Ежегодник МХТ" за 1948 г., т. II, М.--Л., 1951, стр. 77). Как режиссер Лужский, по словам Немировича-Данченко, проявил те же артистические черты, которые ярко сказались в нем как в актере, то есть "острую наблюдательность, богатство жизненной фантазии, типичных житейских подробностей в отдельных фигурах, в обстановке, в эпохе, и яркое умение находить простые и в то же время сценические мизансцены. Этот дар расцвел в Василии Васильевиче несомненно под влиянием блестящих работ Станиславского. От него же научился он и ставить так называемые "народные сцены" ("Ежегодник МХТ" за 1946 г., М., 1948, стр. 474--475).

Воспоминания Станиславского о Лужском опубликованы впервые в "Ежегоднике МХТ" за 1946 г., стр. 477--486.

Печатается по машинописи, правленной Станиславским (№ 1075/1).

² Преображенский Николай Алексеевич (1855--1910) -- оперный артист (драматический тенор), с успехом выступал в Московском Большом театре с 1888 по 1893 г. в операх "Фауст", "Гугеноты", "Лоэнгрин", "Трубадур", "Пророк" и др. По словам В. П. Шкафера, обладал "редким по красоте тембра голосом и прекрасным бельканто".

Корсов Богомир Богомирович (1845--1919) -- оперный артист (баритон), дебютировал в 1869 г. в Петербурге в Мариинском театре, с 1882 по 1903 г. пел в Москве в Большом театре ("Риголетто", "Аида", "Гугеноты", "Пиковая дама", "Снегурочка" и др.).

Усатов Дмитрий Андреевич (ум. в 1913 г.) -- оперный артист (тенор), первый исполнитель партии Ленского в "Евгении Онегине" (1881) в Большом театре. Преподаватель пения, учитель Ф. И. Шаляпина.

Пиньялоза Людвиг -- итальянский оперный певец (баритон), с 1893 по 1899 г. пел в Большом театре в операх "Аида", "Африканка", "Фауст", "Травиата", "Севильский цирюльник", "Демон", "Пиковая дама" и др.

В автобиографии Лужский указывал, что спектакль "Риголетто" с Усатовым и Корсовым оказал на него большое художественное влияние.

³ Оленин Петр Сергеевич (1874--1922) -- оперный артист (баритон) и режиссер. С сезона 1894/95 г., будучи студентом-медиком, принимал участие в массовых сценах и эпизодических ролях в спектаклях Общества искусства и литературы. В 1898--1900 гг. пел в Русской частной опере, в 1900--1903 гг. -- в Большом театре, с 1904 по 1915 г. -- в Оперном театре С. И. Зимина, где работал также и режиссером; с 1915 по 1918 г. был режиссером Большого театра. Не обладая выдающимися вокальными данными, Оленин благодаря своему яркому сценическому дарованию создавал выразительные характерные образы. Он был одним из крупных оперных режиссеров, утверждавших реалистические принципы на оперной сцене.

⁴ Оперно-драматическое училище при Обществе искусства и литературы открылось 8 октября 1888 г. Лужский поступил в драматический класс училища осенью 1889 г., где занимался у П. Я. Рябова, а потом у И. Н. Грекова (см. о них Собр. соч., т. 5, стр. 566, 574). Г. Н. Федотова в училище при Обществе не преподавала, но принимала участие в режиссировании некоторых спектаклей Общества искусства и литературы.

Начиная с сезона 1890/91 г. Лужский, занимаясь в училище, принимал участие как актер в спектаклях Общества.

По дневнику Лужского видно, что он впервые увидел Станиславского на сцене в феврале 1889 г. в ролях Сотанвиля ("Жорж Данден" Мольера) и биржевого дельца Обновленского ("Рубль" А. Ф. Федотова). Исполнение Станиславским роли Обновленского особенно поразило Лужского. "Понравился мне Константин Сергеевич главным образом тем, что я верил ему, что он адвокат, что он уходит не со сцены, а из комнаты, верил ему, что он бывает и в суде и других судебных учреждениях, что может дать совет, вообще это лицо из жизни окружающего нас общества, а не только текстуальный персонаж, может быть, и великолепно изображаемый", -- писал Лужский в автобиографии (см. сборник "Актеры и режиссеры", М., 1928, стр. 38).

⁵ "Плоды просвещения" Л. Н. Толстого были поставлены Станиславским 8 февраля 1891 г. Роли мужиков исполняли: первого -- А. А. Федотов, второго -- В. В. Лужский, третьего -- В. М. Лопатин (под псевдонимом Владимиров). До "Плодов просвещения" Лужский в сезоне 1890/91 г. участвовал в семи спектаклях Общества, где, за исключением Карпа в "Лесе", исполнял эпизодические роли.

⁶ В Обществе искусства и литературы Лужский сыграл 44 роли, в том числе Салая Салтановича в "Последней жертве" (1894), Большова в "Свои люди -- сочтемся"

(1895), Хлынова в "Горячем сердце" (1897), Дожа в "Отелло" (1896), Леонато в "Много шума из ничего" (1897), бургомистра Бергера в "Ганнеле" (1896), Водяного в "Потонувшем колоколе" (1898) и др.

⁷ Комиссаржевская Вера Федоровна (1864--1910) начала свою сценическую деятельность в Обществе искусства и литературы. Первое ее выступление состоялось 8 ноября 1890 г. в комедии "За хитрость хитрость" в роли Любской. На сцене Общества Комиссаржевская сыграла Васильчикову в "Горящих письмах" (1890) и под псевдонимом Комина -- роль Бетси в "Плодах просвещения" (1891).

⁸ Арбатов (Архипов) Николай Николаевич (1868--1927) -- режиссер. Был членом Общества искусства и литературы и принимал участие в его спектаклях. Работал режиссером в театре Литературно-художественного общества в Петербурге, в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской и др.

⁹ Н. А. Попов участвовал в спектаклях Общества искусства и литературы с 1894 по 1896 г. (Митька -- "Гувернер", Бен-Акиба -- "Уриэль Акоста", Тишка -- "Свои люди -- сочтемся", Родриго -- "Отелло").

¹⁰ Спектакль "Уриэль Акоста" К. Гущкова был поставлен Станиславским 9 января 1895 г. Лужский исполнял роль Де-Сантоса.

¹¹ Роли Де-Сантоса и Яичницы Лужский играл в спектаклях Общества искусства и литературы. Роль сэра Тоби, сыгранная в Обществе, была исполнена им и в спектакле МХТ в 1899 г.

¹² На сцене Художественного театра Лужским были созданы 64 образа. Помимо указанных Станиславским ролей следует отметить также Ивана Петровича Шуйского ("Царь Федор Иоаннович"), Принца Мароккского ("Венецианский купец"), Креона ("Антигона"), Геншеля ("Геншель"), Бессеменова ("Мещане"), Чепурного ("Дети солнца"), Репетилова ("Горе от ума"), Пса ("Синяя птица"), Полония ("Гамлет"), Федосея ("Пугачевщина"), Башле ("Продавцы славы"), Чучельника ("У врат царства"), Бартоло ("Безумный день, или Женитьба Фигаро"), Манюкина ("Унтиловск") и др.

¹³ Горбунов Иван Федорович (1831--1895) -- актер, игравший в Малом и Александрийском театрах, писатель, известный рассказчик бытовых сцен из жизни крестьян, фабричных рабочих, мещан и мелкого чиновничества. В этих рассказах Горбунов проявил себя наблюдательным и острым художником, полным юмора, жанровой характерности.

¹⁴ Режиссерскую деятельность Лужский начал еще в Обществе искусства и литературы, где им были поставлены "Женитьба" Н. В. Гоголя (1896), "Горячее сердце" А. Н. Островского (1897) и ряд водевилей. В Художественном театре Лужский был режиссером 23 спектаклей. В первые годы существования Художественного театра Лужский много работал со Станиславским ("Самоуправцы", "Двенадцатая ночь", "Геншель", "Доктор Штокман", "Три сестры", "Микаэль Крамер", "Мещане") и под его художественным руководством выпустил свои самостоятельные постановки в МХТ -- "Иван Мироныч" (1905) и "Продавцы славы" (1926).

Был сорежиссером Немировича-Данченко в 14 спектаклях МХТ, в том числе в "Бранде", "Борисе Годунове", "Анатэме", "На всякого мудреца довольно простоты", "Братьях Карамазовых", "Смерти Пазухина", "Пугачевщине" и др. Лужский был ближайшим помощником Немировича-Данченко и в Музыкальной студии МХАТ, участвуя как режиссер в постановках "Дочь Анго" и "Перикола". Во Второй студии МХАТ он поставил в 1920 г. спектакль "Узор из роз".

¹⁵ Александров Николай Григорьевич (1870--1930) -- актер, помощник режиссера, педагог, заслуженный артист РСФСР.

В 1887 г. поступил к М. В. Лентовскому (первая роль -- "обезьяна" в феерии "Путешествие на луну"), в течение десяти лет играл на провинциальных и

московских сценах. В 1896 г., по рекомендации В. В. Лужского и А. А. Санина, перешел в Общество искусства и литературы, где играл Васю в "Горячем сердце", священника в "Двенадцатой ночи", цирюльника в "Потонувшем колоколе" и ряд эпизодических ролей. Вступив в Художественный театр с момента его основания, Александров связал с ним всю свою дальнейшую творческую жизнь и являлся одним из основных и наиболее ценных работников МХТ. Актер и помощник режиссера, Александров был также членом Правления МХТ и заведующим художественно-постановочной частью театра.

Александров вел режиссерскую и педагогическую работу в ряде кружков, школ и студий. В 1913 г. вместе с Н. О. Массалитиновым и Н. А. Подгорным он основал школу драматического искусства, из которой в 1916 г. образовалась Вторая студия МХТ.

Воспоминания об Александрове печатаются впервые, по машинописи, правленной Станиславским (№ 1066).

¹⁶ В Художественном театре Александров сыграл 49 ролей (Красильников -- "Царь Федор Иоаннович", Актер, Сатин и Бубнов -- "На дне", Яша -- "Вишневый сад", офицер -- "Иван Мироныч", Артемьев -- "Живой труп", первый могильщик -- "Гамлет", доктор -- "Мысль", кузен Теодор -- "У жизни в лапах", Ферапонт и Чебутыкин -- "Три сестры", комендант -- "Пугачевщина", старик с Буддой -- "Блокада" и др.). Яркий характерный актер, Александров умел доводить даже самую незначительную роль до тщательной художественной отделки.

¹⁷ "Театр мог быть спокойным за спектакль при таком помощнике режиссера, который вносил в это дело и художественный вкус и художественную ответственность. Думается, что таких помощников режиссера мало знала русская сцена", -- писал Немирович-Данченко в своем отзыве об Александрове 19 марта 1929 г. (Музей МХАТ, архив Н. Г. Александрова, № 4973/10).

¹⁸ См. об этом в книге "Моя жизнь в искусстве" (Собр. соч., т. 1, стр. 205).

¹⁹ Александрову часто приходилось в одном и том же спектакле играть несколько ролей. В "Смерти Иоанна Грозного" в течение сезона 1899/900 г. ему пришлось сыграть пять ролей (волхв, Битяговский, ключник, первый и второй из народа). В "Юлии Цезаре", где он помогал Немировичу-Данченко в постановке народных сцен и вел сложный спектакль как помощник режиссера, он вынужден был выступать в ролях Флавия, Публия и Титиния, дублируя основных исполнителей.

²⁰ В своей речи на утре памяти В. В. Лужского и Н. Г. Александрова в МХАТ 17 января 1932 г. машинист сцены И. И. Титов характеризовал Александрова как "рыцаря этики и традиций Художественного театра". "Он был правой рукой наших великих художников и учителей Константина Сергеевича и Владимира Ивановича. Они любили его, а он любил их и дело... Николай Григорьевич был кристально чистый человек. Если случалось, что кто-нибудь забыт или обойден, то Николай Григорьевич шел сражаться с Владимиром Ивановичем, и дело всегда кончалось в пользу забытого".

БЛАГОДАРНОСТЬ ПОЭТУ

Статья, написанная Станиславским к 70-летию крупнейшего немецкого драматурга Гергарта Гауптмана (1862--1946). В архиве Станиславского хранятся первоначальная рукопись статьи и машинописная копия окончательного варианта, не имеющего заглавия и датированного 8 февраля 1932 г. (№ 1071/1--2). Статья была напечатана в газете "Berliner Tageblatt" (1932, 1 марта) под редакционным названием "Dank an einen Dichter".

Русский текст статьи публикуется впервые, по машинописной копии.

¹ В Художественном театре были поставлены четыре пьесы Гауптмана: "Потонувший колокол" (1898), "Геншель" (1899), "Одинокое" (1899) и "Микаэль Крамер" (1901). Станиславский был режиссером этих спектаклей ("Одинокое" поставлены им совместно с Немировичем-Данченко) и исполнял роли мастера Генриха ("Потонувший колокол") и Микаэля Крамера.

В период своей работы в Обществе искусства и литературы Станиславский осуществил постановки "Ганнеле" (1896) и "Потонувшего колокола" (1898). В Художественном театре постановка "Ганнеле", доведенная в 1898 г. до генеральной репетиции, была запрещена духовной цензурой, находившей кощунственными религиозные моменты пьесы.

² В первоначальной рукописи Станиславский писал: "Другой новатор и гений театра, А. Чехов, шел своими путями к той же цели обновления и углубления задач театра".

Гауптман чрезвычайно высоко ценил драматургию Чехова и чеховские спектакли Художественного театра, которые он видел в Берлине во время гастролей МХТ в 1906 г. "Он настолько увлечен нами, что немцы не узнают его, так как он слышит за нелюдимца. Были даже выходки с его стороны. Так, например, в антракте "Дяди Вани" он вышел в фойе (все удивились этому), собрал толпу и во всеуслышание заявил (не более, не менее): "Это самое сильное из моих сценических впечатлений, там играют не люди, а художественные боги". После 4-го акта "Дяди Вани" он долго сидел неподвижно, держа платок и закусив его. Потом встал и утер слезы. К нему подошел Владимир Иванович, но он ему ответил только: "Ich kann nicht sprechen". Немирович говорил, что у него в эту минуту было лицо Шиллера или Гёте", -- писал Станиславский в 1906 г. З. С. Соколовой из Берлина.

ГЕТЕ

[К СТОЛЕТИЮ СО ДНЯ СМЕРТИ]

Отклик на юбилей И.-В. Гёте (1749--1832) написан Станиславским 5 марта 1932 г. В архиве Станиславского хранится машинописный текст (№ 1072) с карандашной припиской Р. К. Таманцовой: "Передано представителю германской прессы гр. Штейну (через гр. Линка)". Опубликовано в "Хрестоматии по истории западноевропейского театра" (т. II, М., 1955, стр. 814--815) под редакционным заголовком "Станиславский о Гёте". Печатается по машинописной копии (№ 1072).

[К ДЕСЯТИЛЕТИЮ ЗАКАВКАЗСКИХ СОВЕТСКИХ РЕСПУБЛИК]

Статья, написанная к 10-летию со дня образования Федеративного Союза Советских Республик Закавказья, была опубликована в переводе на грузинский язык в газете "Коммунист" (Тбилиси) 12 марта 1932 г.

Печатается по визированной Станиславским машинописи (№ 1157), на которой имеется дата отправки 5 марта 1932 г.

[ПРИВЕТСТВИЕ МУЗЕЮ МХАТ]

Текст приветствия Станиславского Музею МХАТ был зачитан 29 апреля 1932 г. на торжественном заседании в Художественном театре И. М. Москвиным. Частично был опубликован в газете "Советское искусство" 2 января 1933 г. Печатается полностью, по подлиннику (№ 1600).

Основатели Художественного театра Станиславский и Немирович-Данченко придавали большое значение организации при МХАТ постоянно действующего музея, который был бы "предметом заботы и гордости театра", фиксировал бы его многолетний творческий опыт и являлся бы подлинной школой для будущих поколений. В апреле 1922 г. по инициативе артиста МХАТ Г. С. Бурджалова и члена Правления театра П. А. Подобеда была организована архивно-музейная комиссия, подготовившая небольшую выставку к 25-летию юбилею Художественного театра. День открытия выставки -- 27 октября 1923 г. -- считается датой открытия Музея МХАТ. Станиславский, Немирович-Данченко, Бурджалов, Лужский и ряд других деятелей МХАТ предоставили Музею свои личные обширные архивы, которые составили основу его фондов. Особенно велик был вклад Станиславского в создание Музея МХАТ.

В 1932 г. Станиславским был написан текст, вывешенный в театре: "29-го апреля исполняется 10 лет со дня организации при нашем театре своего музея. Этот день должен остаться в памяти театра, так как с этого времени театр получил возможность закреплять для будущего каждый свой шаг и сосредоточивать в одном месте все материалы, относящиеся к истории театра, отражающие его культуру.

Придавая этому дню большое значение, театр организует 29 апреля в 3,5 часа дня в нижнем фойе заседание, посвященное 10-летию юбилею музея, на которое приглашаются все работники театра.

К. Станиславский".

24/IV 1932

Музей МХАТ первоначально размещался в небольших комнатах в самом театре. В настоящее время Музей занимает специальное помещение в доме 3-а по Проезду Художественного театра, имеет постоянную экспозицию по истории МХАТ, библиотеку-читальню, рукописные и иконографические фонды и специальные кабинеты Станиславского и Немировича-Данченко, где хранятся литературные архивы основателей Художественного театра. Музей МХАТ имеет два филиала: Дом-музей К. С. Станиславского и Музей-квартиру Вл. И. Немировича-Данченко (см. Ф. Н. Михальский, Музей Московского Художественного театра, изд. "Московский рабочий", М., 1958).

¹ Телешов Николай Дмитриевич (1867--1957) -- писатель, директор Музея МХАТ с 1926 по 1952 г., заслуженный деятель искусств РСФСР. Станиславский и Немирович-Данченко высоко ценили заслуги Телешова как организатора и руководителя Музея театра. Письма Станиславского к Н. Д. Телешову печатаются в восьмом томе Собрания сочинений.

[К СТОЛЕТИЮ АЛЕКСАНДРИЙСКОГО ТЕАТРА]

Столетний юбилей бывшего Александрийского театра -- Ленинградского государственного академического театра драмы -- отмечался в сентябре 1932 г.

Приветствие, присланное Станиславским из Баденвейлера, где он проходил тогда курс лечения, было зачитано на торжественном юбилейном заседании 14 сентября

О. Л. Книппер-Чеховой, которая вместе с И. М. Москвиным и В. Г. Сахновским представляла Художественный театр.

Опубликовано впервые в книге: К. С. Станиславский, Статьи, речи, беседы, письма, стр. 304--305.

Печатается по подлиннику, хранящемуся в Ленинградском театральном музее.

[ИЗ ОТВЕТОВ НА ВОПРОСЫ ГАЗЕТ]

В конце 1932 г. редакции газет "Известия", "Литературная газета", "Советское искусство" и "Вечерняя Москва" обратились к Станиславскому, вернувшемуся 17 ноября из-за границы после длительного отпуска по болезни, с рядом вопросов, на которые он дал письменные ответы. Часть этих ответов была опубликована на страницах газет; некоторые ответы Станиславского не были напечатаны и сохранились в визированных копиях в его архиве.

1. [ПРИХОД В ТЕАТР НОВОГО ЗРИТЕЛЯ]

Ответ на вопрос "Литературной газеты": "Запросы нового зрителя, и какой, по Вашему мнению, репертуар и театрально-творческое перевоплощение могут наилучшим образом воспитать этого нового зрителя...".

Опубликован в "Литературной газете" 23 декабря 1932 г. под общим заглавием: "Письма народного артиста республики К. С. Станиславского в "Литературную газету". В архиве Станиславского хранится машинопись, подписанная автором и датированная 12 декабря (№ 1161).

Печатается по тексту газеты.

¹ Незадолго до написания этой статьи, в беседе с сотрудником немецкой газеты "Berliner Zeitung am Mittag", Станиславский отмечал, что "теперешняя публика нашего театра в основном состоит из рабочих и служащих, которые раньше не имели возможности часто посещать театр и смотрят на театр как на святыню: уже за четверть часа до начала представления в зале театра господствует полная тишина. Театральные представления на многие месяцы вперед закуплены профсоюзами" (см. статью "К. С. Станиславский о зрителях наших театров" в газете "Вечерняя Москва" от 16 ноября 1932 г.).

2. [О КРИЗИСЕ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО ТЕАТРА]

Ответ на вопрос "Литературной газеты": "Что Вы думаете о кризисе европейского театра и о развитии искусства в СССР?"

Опубликован в "Литературной газете" 23 декабря 1932 г. (вместе с предыдущим ответом). В архиве Станиславского хранится правленая и подписанная машинопись, датированная 12 декабря (№ 1162/1).

Печатается по тексту газеты.

¹ В наброске статьи о кризисе западноевропейского буржуазного театра, написанном 12 декабря 1932 г., Станиславский развивает ту же мысль: "По ту сторону границы, -- пишет он, -- условия театральной работы, при общем кризисе, стали ужасны".

"...Там нет миллионов новых зрителей, которые [у нас] сами распахнули для себя двери театра, поддерживают его своим вниманием и без удержу идут в него... Там, за границей, лишь немногие театры субсидированы правительством или пользуются его поддержкой, а не почти все, как у нас... Вот причины, почему на Западе с надеждой и верой оглядываются на нашу страну -- СССР, что возлагает на деятелей сцены огромную ответственность" (No 1169/2).

3. [О РЕПЕРТУАРНОМ ПЛАНЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА]

Ответ на вопрос "Вечерней Москвы": "Как складывается репертуарный план Художественного театра?"

Опубликован в "Вечерней Москве" 24 декабря 1932 г. под заголовком: "Ответ на вопросы. К. С. Станиславский о Художественном театре". В архиве Станиславского хранится подписанная машинопись, датированная 12 декабря (No 1160/2).

Печатается по тексту газеты.

¹ Все указанные здесь постановки были осуществлены на сцене МХАТ, за исключением "Жоржа Дандена" Мольера. "Хозяйка гостиницы" была поставлена 25 апреля 1933 г., "Таланты и поклонники" -- 14 июня 1933 г., "В людях" -- 25 сентября 1933 г., "Пиквикский клуб" -- 1 декабря 1934 г., "Тартюф" -- 4 декабря 1939 г. (после смерти Станиславского).

² "Егор Булычов и другие" был поставлен на сцене МХАТ 6 февраля 1934 г.

Вторая часть трилогии -- "Достигаев и другие" -- была осуществлена не одновременно с "Егором Булычовым", как предполагалось, а лишь 31 октября 1938 г.; новой пьесой, обещанной Горьким, могла быть не осуществленная им третья часть трилогии -- "Рябинин и другие" или пьеса "Сомов и другие".

³ "Мольер" М. Булгакова был поставлен 15 февраля 1936 г. Постановка "Скутаревского" Л. Леонова в МХАТ не была осуществлена.

⁴ "Реклама" М. Уоткинс была поставлена 22 февраля 1930 г. на Малой сцене МХАТ.

⁵ "Горе от ума" в новой постановке было осуществлено в МХАТ 30 октября 1938 г. "Ревизор" возобновлен не был.

⁶ "Село Степанчиково" по Ф. М. Достоевскому возобновлено не было. Спектакль "У жизни в лапах" К. Гамсуна был возобновлен 11 мая 1933 г. и прошел семь раз.

4. [О МОЛОДЫХ СИЛАХ МХАТ]

Ответ на вопрос "Вечерней Москвы": "Как Вы расцениваете молодые силы, выдвигающиеся в труппе МХАТ СССР им. Горького?"

Опубликован в "Вечерней Москве" 24 декабря 1932 г. (вместе с предыдущим ответом). В архиве Станиславского хранится рукопись ответа и правленая и подписанная машинопись, датированная 12 декабря (No 1158/1--2).

Печатается по тексту газеты.

5. [О ПОДНЯТИИ И УГЛУБЛЕНИИ АКТЕРСКОГО МАСТЕРСТВА]

Ответ на вопрос "Вечерней Москвы": "Какие художественные проблемы Вы считаете основными в данный момент для советского театра в целом?"

Опубликован впервые в книге: К. С. Станиславский, Статьи, речи, беседы, письма, стр. 308.

Печатается по машинописи, подписанной Станиславским и датированной 12 декабря (№ 1159).

6. [О ЗАДАЧАХ ТЕАТРАЛЬНОЙ АКАДЕМИИ]

Ответ на вопрос "Известий": "Какие основные задачи Вы ставите перед организуемой академией театрального мастерства?"

Опубликован в "Известиях" 25 декабря 1932 г. под заглавием: "К. С. Станиславский о задачах театральной академии", со следующим редакционным примечанием: "В свое время мы сообщали о том, что МХАТ им. Горького по заданию правительственных органов разрабатывает проект организации и структуру академии театрального мастерства. Ниже мы печатаем высказывание о характере и задачах будущей театральной академии директора МХАТ -- народного артиста республики К. С. Станиславского".

В архиве Станиславского хранится правленая и подписанная машинопись, датированная 12 декабря (№ 1163/1).

Печатается по тексту газеты.

Мысль об организации театральной академии лишь частично воплотилась в созданной в 1935 г. Оперно-драматической студии им. К. С. Станиславского, где были осуществлены некоторые изложенные здесь принципы.

7. [О КНИГАХ ПО "СИСТЕМЕ"]

Ответ на вопрос газеты "Советское искусство": "В интервью с Вами, помещенных в иностранных газетах, Вы упоминаете о своих новых работах. В Вашей работе "Моя жизнь в искусстве" Вы обещали продолжение этого труда. Явятся ли упомянутые Вами работы этим продолжением или оно будет дано самостоятельно?"

Опубликован в "Советском искусстве" 27 декабря 1932 г. под заглавием: "Пять книг Станиславского. К. С. Станиславский о своей театральной системе".

В архиве Станиславского хранится рукопись и правленая и подписанная машинопись, датированная 12 декабря (№ 1165/1--2).

Печатается по тексту газеты.

¹ То, что Станиславский называет здесь первым томом, составило второй и третий тома его Собрания сочинений. Материалы о работе актера над ролью объединены в четвертом томе Собрания сочинений. Главы об искусстве представления и ремесле актера печатаются в настоящем томе. По вопросам творчества режиссера и певца-артиста сохранились лишь разрозненные материалы.

ЗАКОНЫ ОПЕРНОГО СПЕКТАКЛЯ

Статья, опубликованная в газете "Вечерняя Москва" 16 декабря 1932 г. В примечании от редакции сказано: "Настоящая статья была написана К. С.

Станиславским во время пребывания за границей и опубликована в немецкой печати".

В архиве Станиславского хранится немецкий текст статьи, озаглавленный: "Драма в опере. Задачи оперной режиссуры" (№ 1170/2). В редакционном примечании к немецкому тексту сказано: "Автор, утвердивший свою славу как реформатор драматического театра, впервые излагает в настоящей статье основы предполагаемой реформы оперной режиссуры".

Печатается по тексту газеты "Вечерняя Москва". Последняя фраза уточнена по немецкому тексту.

¹ Под термином "чистая музыка" Станиславский подразумевает концертную -- симфоническую и инструментальную -- музыку, противопоставляя ее музыке сценической, которая, с его точки зрения, является непременно носителем драматического действия.

² Здесь в немецком тексте имеется фраза, опущенная при переводе: "Прежде всего: ни одно движение не должно производиться вне соответствия с ритмом музыки".

³ В постановке Станиславского некоторые музыкальные интродукции оперы "Евгений Онегин" проходили при открытом занавесе и обыгрывались актерами. Это, по его мнению, помогало зрителям глубже оценить драматическое содержание музыки.

⁴ Премьера спектакля "Риголетто", поставленного по режиссерскому плану Станиславского, состоялась в 1939 г.

Здесь Станиславский говорит о своем решении финала третьего акта, которое получило отражение в написанной им режиссерской партитуре спектакля, опубликованной в книге: П. Румянцев, Работа Станиславского над оперой "Риголетто", М., 1955.

МХАТ ЖАДНО ЖДЕТ СОВРЕМЕННЫХ ПЬЕС

Статья Станиславского является откликом на дискуссию о драматургии, открытую на страницах "Литературной газеты" в связи с предстоящим пленумом Союза советских писателей (открытие пленума состоялось 11 февраля 1933 г.).

Опубликована в "Литературной газете" 5 февраля 1933 г. вместе с другими откликами под общим заголовком "Материалы дискуссии о драматургии ко II пленуму Союза советских писателей Союза ССР".

Печатается по тексту газеты, сверенному с машинописью, подписанной Станиславским (№ 1172).

Отвечая на вопрос редакции московской газеты на французском языке ("Le Journal de Moscou") о том, какие требования должны быть предъявлены к пьесе, включаемой в репертуар Художественного театра, Станиславский писал:

"Необходимо, чтобы пьеса была талантлива, художественна, но, так как мы играем для современников, то, конечно, прежде всего нам интересно ответить на их запросы. Поэтому в первую очередь мы ищем хорошую современную пьесу. Если же этого не находим, то обращаемся к классике и берем тоже хорошую пьесу, которая была бы по своим элементам близка и понятна современному зрителю" (цит. по машинописи, хранящейся в архиве Музея МХАТ, № 1167).

К ЮБИЛЕЮ В. А. СИМОВА

Симов Виктор Андреевич (1858--1935) -- выдающийся театральный художник, заслуженный деятель искусств РСФСР. Окончив в 1882 г. Московское Училище живописи, ваяния и зодчества, Симов работал декоратором в Русской частной опере С. И. Мамонтова (1885--1886 гг.), занимался литографией и станковой живописью. В 1897 г. был приглашен Станиславским для оформления "Потонувшего колокола" в Обществе искусства и литературы. Вступив в Московский Художественный театр в момент его организации, Симов связал с ним свою дальнейшую творческую жизнь. Он был, по словам Немировича-Данченко, "плоть от плоти, кровь от крови реального течения в русской живописи, школы так называемых "передвижников" (см. "Из прошлого", 1938, стр. 134). Реформы, проводимые Станиславским и Немировичем-Данченко в области театральной декорации, осуществлялись при непосредственном участии Симова.

За тридцать семь лет работы в МХТ Симов оформил 51 пьесу (из них 32 были осуществлены Станиславским как режиссером или художественным руководителем постановки). Первая работа Симова в МХТ -- "Царь Федор Иоаннович" (1898), последние -- "Бронепоезд 14-69" (1927) и "Мертвые души" (1932). Станиславский привлекал Симова также и к работе в Оперной студии ("Вертер", "Богема", "Царская невеста").

Как театральный художник, Симов считал себя учеником и последователем Станиславского: "...Судьба свела меня с неповторимо редкой индивидуальностью, с исключительным мастером сценического оформления. Многому я научился у Константина Сергеевича, немало хороших моментов пережил от творческого с ним общения, разнообразно содержательного и неизменно толкающего вперед, к разрешению трудных, но захватывающе острых задач", -- писал он о Станиславском в своих мемуарах (рукопись. Музей МХТ).

Станиславский высоко ценил творчество Симова и считал его одним из основных создателей Художественного театра. После смерти Симова Станиславский писал: "Это горе подействовало на меня очень сильно. Слишком много было пережито вместе" (1935, 21 августа).

Приветствие Станиславского написано в связи с 50-летием художественной деятельности В. А. Симова, которое отмечалось 20 февраля 1933 г. в помещении Художественного театра. Приветствие Станиславского было прочитано Л. М. Леонидовым.

Впервые опубликовано в журнале "Театр и драматургия" (1933, No 1, стр. 50--52). В Музее МХАТ хранится рукопись, написанная под диктовку Станиславского Л. Д. Духовской и имеющая многочисленные поправки и добавления Станиславского, а также машинописный экземпляр, подписанный им. Печатается по машинописи (No 1081/2).

¹ "Не раз мне хотелось поярче блеснуть колоритом, но я сознательно подчинял свою живопись точным директивам режиссера", -- писал Симов в своих мемуарах. "...Мне помогало и мое собственное режиссерское чутье, которое постепенно вырабатывалось под влиянием тесного общения со Станиславским... Не могу не признать, что я очень многим обязан в этом отношении именно Константину Сергеевичу.

Компонуя макет, я мысленно становился на место актеров, которые ведут свои сцены. Каждый выход, явление мною переживались; я проверял, насколько соответствует данное расположение декораций, бутафории и реквизита для определенного момента. Вот почему и артистам казалось, что им "удобно играть"... Я добивался того, чтобы интерьеры вышли из мастерской с крепким налетом "обжитости", чтобы по одной внешности зритель мог судить о характере и привычках хозяина. Желаемая проникновенность достигалась иногда больше, иногда слабее, но стремление к ней всегда мной руководило".

² Полунин Иван Михайлович -- бутафор, по специальности лепщик, работал в МХТ с 1902 по 1916 г. Полунин достиг больших художественных результатов в создании так называемых сценических рельефов (горы, скалы в "Юлии Цезаре", "Бранде"), объемных частей декораций и в изобретении звуковых и световых эффектов. В мемуарах Симова неоднократно говорится о Полунине: "Невозможного в театральной технике для изобретательного самородка, по его личному признанию, не существовало. Я даже не слышал во всю многолетнюю мою с ним деятельность неудовольствия, колебания или протеста... Он не только не снижал "настроения" (работая с эскиза), но неизменно, как подлинный художник, как настоящий виртуоз, проникался им и сочно выявлял. Он добьется четкости и в передаче облупленной штукатурки, и древесины бревен, и стилистичности чеканного ковша".

³ Мастерская Симова находилась в Иванькове, около Покровского-Стрешнева. О планировочном искусстве Симова см. в книге: И. Я. Гремиславский, Композиция сценического пространства в творчестве В. А. Симова, М., 1953.

[О ТЕАТРАЛЬНЫХ ЗДАНИЯХ]

1. [О РАЗМЕРАХ ТЕАТРОВ]

Набросок статьи или речи.

Публикуется впервые, по рукописи (№ 1211), не имеющей заглавия и даты. Относится, предположительно, к началу 30-х гг., когда Станиславский проявлял живой интерес к строительству новых театральных и клубных зданий в крупнейших центрах страны.

2. К ПРОЕКТУ БОЛЬШОГО ТЕАТРА В г. ВОРОНЕЖЕ

Отзыв Станиславского на проектное задание к постройке здания театра в Воронеже был написан в ответ на запрос строительного отдела Наркомпроса. В архиве Станиславского помимо машинописной копии текста отзыва хранятся записанный И. Я. Гремиславским текст, озаглавленный: "Указания К. С. Станиславского по поводу программы на составление проекта большого театра в гор. Воронеже", и машинописная копия этого текста с исправлениями Станиславского.

Публикуется впервые, по копии отзыва (№ 1173/1), сверенной с текстом машинописи, исправленной Станиславским (№ 1173/3).

О взглядах Станиславского на архитектуру театральных зданий см. также в статье А. Федорова в "Архитектурной газете" (1939, 8 февраля). Федоров, автор проекта-реконструкции здания Оперного театра имени Станиславского, рассказывает в своей статье, что Станиславский требовал от него, чтобы в проекте была выражена забота как о зрителях, так и об актерах. Вся обстановка закулисной части должна помочь актеру овладеть творческим состоянием. Артистический подъезд должен быть красив и параден и не должен находиться на задворках. Актеру должны быть предоставлены все виды комфорта: просторные, удобные помещения, хорошо оборудованное рабочее место, комната отдыха, фойе, горячая вода, душ.

Для зрителя должны быть созданы такие условия, чтобы он мог получить полноценное впечатление от спектакля. Не должно быть тесной и неудобной

галерки и роскошных лож; все места должны быть обеспечены хорошей видимостью и нормальными акустическими условиями. "Зрительный зал, -- передает Федоров слова Станиславского, -- должен отличаться ясностью форм и простотой архитектурного выражения. Все элементы украшенческого характера необходимо устранить". Большое внимание Станиславский уделял также деталям оборудования сцены.

[ПЕРВОМУ ВСЕСОЮЗНОМУ СЪЕЗДУ СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ]

Приветствие Первому съезду советских писателей, который происходил в Москве в августе 1934 г. под председательством А. М. Горького, было написано Станиславским 11 августа. В его архиве хранятся предварительные варианты текста и подписанная машинопись окончательного текста (№ 1175/2--5). Приветствие Станиславского было опубликовано 17 августа в газетах "Известия" (под заголовком "Съезд вдохновит мастеров слова", с некоторыми сокращениями), "Советское искусство" (под заголовком "Мастерам слова", без сокращений) и в ряде других газет.

Печатается по тексту газеты "Советское искусство", сверенному с машинописью, подписанной Станиславским.

ОГРОМНЫЙ ТАЛАНТ, ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫЙ МАСТЕР

Опубликовано в газете "Комсомольская правда" 15 октября 1934 г.

Печатается по тексту газеты, сверенному с машинописью, подписанной Станиславским и датированной 14 октября 1934 г. -- днем смерти Л. В. Собинова.

¹ Окончив музыкально-драматическое училище Московского филармонического общества, Л. В. Собинов 24 октября 1897 г. дебютировал на сцене Большого театра в партии Синодала в опере "Демон" А. Г. Рубинштейна и был принят в труппу театра.

³ В книге "Моя жизнь в искусстве" Станиславский вспоминает, что его дружба с Собиновым началась с юношеских лет и что Собинов был частым гостем в доме Алексеевых и в их имении Любимовке (см. Собр. соч., т. 1, стр. 42). Имя Собинова встречается в числе участников концертов Общества искусства и литературы. Собинов был одним из учредителей созданного в 1925 г. Общества друзей Оперной студии. В 1934 г. Собинов стал заместителем Станиславского по руководству Оперным театром.

[ОБ А. А. БЛОКЕ]

А. А. Блок (1880--1921) всегда преклонялся перед Станиславским, как перед гениальным художником и человеком. "Вы лично и дело Ваше всегда были и есть для меня -- пример строжайшего художника. В Вас я чувствую и силу, и терпение, и жертвенность, и *право строжайшего суда*. Верю Вам глубоко... Верю в Ваш *реализм*", -- писал он Станиславскому 9 декабря 1908 г. "...Никому не верю, кроме

него одного... Если *коснется пьесы его гений*, буду спокоен за все остальное", -- отмечал Блок в своем дневнике 20 апреля 1913 г. перед прочтением Станиславскому пьесы "Роза и Крест".

Творческое общение Блока со Станиславским началось с 1908 г. в связи с его пьесой "Песня Судьбы". Пьеса Блока "Роза и Крест" репетировалась в Художественном театре с 1915 по декабрь 1918 г.

Письма Станиславского к Блоку печатаются в седьмом томе Собрания сочинений.

После смерти поэта Станиславский писал его матери А. А. Кублицкой-Пиоттух: "...Я пытаюсь записать в свой дневник красивые, поэтические, неуловимо тонкие, ароматные воспоминания о любимом человеке и великом поэте. Как бы мне хотелось, чтоб эта трудная и непосильная мне задача удалась мне и получила достойную художественную форму!!

Но... о Блоке надо говорить стихами, а я не поэт.

Мне так же трудно и непривычно писать, как поэту -- играть на сцене" (26 сентября 1921 г.).

Воспоминания о Блоке Станиславским не были написаны. В 1934 или 1935 г. он, по просьбе Л. Я. Гуревич, набросал карандашом свои впечатления о Блоке, сказав: "Если хотите, возьмите себе этот пустяк, -- мне ведь ни к чему..." (письмо Л. Я. Гуревич в Комиссию по приему литературного наследия К. С. Станиславского, 1939, 23 января).

Печатается впервые, по рукописи (ЦГАЛИ, ф. No 870, оп. 1, ед. хр. 1), на которой имеется приписка рукой Л. Я. Гуревич: "Рукопись К. С. Станиславского (написано по моей просьбе. -- Л. Г.). Краткие воспоминания об А. А. Блоке".

О СЕСТРАХ ГНЕСИНЫХ

Написано в связи с 40-летием со дня основания Музыкального училища сестер Гнесиных, преобразованного впоследствии в Музыкальный техникум, а затем, с 1944 г., в Музыкально-педагогический институт имени Гнесиных.

Музыкальное училище было основано в 1895 г. Еленой Фабиановной Гнесиной (р. 1874), неизменной руководительницей училища и института до настоящего времени, и Евгенией Фабиановной Савиной-Гнесиной (1871--1940), педагогом по фортепьяно, теории музыки и хоровому пению. В работе училища приняли участие впоследствии и другие сестры -- музыкальные педагоги Мария, Елизавета, Ольга Гнесины и брат, композитор Михаил Гнесин.

Печатается текст приветствия, опубликованный в газете "Вечерняя Москва" 11 марта 1935 г.

¹ Окончив в 1889 г. Московскую консерваторию как пианистка по классу В. И. Сафонова и С. И. Танеева (у которого в эти годы учились также Рахманинов и Скрябин), Евгения Фабиановна Гнесина была привлечена Ф. П. Комиссаржевским к педагогической работе в Музыкально-драматическом училище при Обществе искусства и литературы. Курс музыкально-теоретических предметов, которые преподавала Е. Ф. Гнесина, был ею пройден под руководством А. С. Аренского.

² В Оперном театре им. Станиславского воспитанниками техникума имени Гнесиных были хормейстер К. П. Виноградов, артисты-певцы Н. Д. Панчехин, М. Н. Шарова, Е. В. Пучкова, С. Н. Дубинин и другие. В 1933 г. в театр влилась большая группа вокалистов -- выпускников техникума имени Гнесиных, которая принимала участие в работе хора и проходила занятия по актерскому мастерству.

В конце мая 1935 г. отмечалось 75-летие со дня рождения А. П. Чехова.

Приветствие Станиславского было оглашено на торжественном юбилейном заседании, проводившемся в Таганроге 29 мая, и опубликовано в издании: "Чеховские дни в Таганроге (1860--1935)". Материалы, документы, фотоснимки, изд. "Таганрогская правда", 1936, вкладыш к стр. 49.

Печатается по тексту книги.

¹ В юбилейных чеховских торжествах в Таганроге принимала участие группа актеров МХАТ, в том числе, О. Л. Книппер-Чехова, И. М. Москвин, А. Л. Вишневский, Н. П. Хмелев, В. Л. Ершов, А. К. Тарасова и другие. В помещении таганрогского театра 30 мая 1935 г. МХАТ показал спектакль "Дядя Ваня" с участием О. Л. Книппер-Чеховой и А. Л. Вишневского -- первых исполнителей ролей Елены Андреевны и Войницкого. В Таганроге актеры МХАТ дали два концерта из произведений Чехова.

ОКТАБРЬ И ТЕАТР

Статья, написанная к 18-й годовщине Великой Октябрьской социалистической революции и опубликованная в журнале "Советский театр" (1935, No 10, стр. 1).

Подпись Станиславского под статьей дана в виде автографа.

Печатается по тексту журнала.

[О Л. А. СУЛЕРЖИЦКОМ]

Сулержицкий Леопольд Антонович (1872--1916) -- режиссер МХТ, друг Станиславского, его ближайший помощник по разработке "системы" и проведению ее в жизнь, руководитель и педагог Первой студии МХТ (о Л. А. Сулержицком см. Собр. соч., т. 1. стр. 312--313 и т. 5, стр. 532--538).

В связи с ходатайством Ольги Ивановны Сулержицкой (1878--1944) о пенсии Станиславский обратился в Комиссию по назначению персональных пенсий с письмом от 25 февраля 1936 г.

Публикуется впервые, по рукописи, первая часть письма, содержащая характеристику Л. А. Сулержицкого. В заключительной части письма говорится: "Эту записку я пишу для жены его О. И. Сулержицкой. Почему же я так много говорю о ее муже? Я это делаю потому, что во всех работах Л. А. все время, незаметно, неустанно принимала участие его жена О. И. Сулержицкая. Я, близкий человек к его семье, хорошо знаю, сколько трудных и тяжелых минут, сколько помощи и советов, сколько хлопот и активной помощи принесла эта женщина своему увлекающемуся и исключительно деятельному мужу. Ее нельзя отделить от него. Сама же О. И. кроме помощи мужу вела долгое время в МХАТ большую текущую работу по музыкальной части в качестве концертмейстера. В квартире Сулержицких покойный И. А. Сац писал музыку для "Синей птицы", которую вместе со мной ставил Л. А., а музыкальную часть готовила с исполнителями О. И. В последнее время О. И. вела музыкальную работу в МХАТе вторым".

¹ В черновом первоначальном наброске письма Станиславский дает следующую характеристику: "Л. А. Сулержицкий является самой яркой и талантливой -- до гениальности -- фигурой среди всех деятелей и сотрудников, с которыми я в течение своей жизни работал в области театра".

² Адашев (Платонов) Александр Иванович, актер МХТ с 1898 по 1913 г., организовал драматическую школу, в которой преподавали Л. А. Сулержицкий, В. В. Лужский, Л. М. Леонидов, В. И. Качалов и другие.

³ В 1898 г., по поручению Л. Н. Толстого, Сулержицкий руководил переселением в Канаду духоборов, гонимых царским правительством. По возвращении в Россию им была выпущена книга "В Америку с духоборами" (изд. "Посредник").

Первая студия МХТ возникла в 1912 г., в 1924 г. она была реорганизована в МХАТ 2-й.

ТВОРЧЕСКОЕ СБЛИЖЕНИЕ

Статья, написанная Станиславским в связи с гастролями МХАТ в Киеве; рукопись датирована 30 апреля 1936 г. (№ 1188/1). Напечатана в газете "Известия" 29 мая 1936 г., а также в брошюре "Московский Художественный академический театр Союза ССР имени М. Горького", М., 1936, стр. 9--10, с незначительными текстовыми изменениями.

Печатается по тексту газеты "Известия", сверенному с рукописью.

¹ Станиславский имеет в виду спектакли Киевского академического театра оперы и балета в Москве в марте 1936 г. на Декаде украинского музыкального искусства. Спектакли эти прошли с большим успехом.

СТАЛИНГРАДСКОМУ ТРАКТОРНОМУ ЗАВОДУ

Написано к началу гастролей Оперного театра им. К. С. Станиславского в Сталинграде в мае 1936 г. Спектакли давались в Доме культуры Сталинградского тракторного завода.

Опубликовано в газете СТЗ "Даешь трактор" 6 мая 1936 г.

Печатается по тексту газеты.

ПУТЬ МАСТЕРСТВА

Опубликовано в газете "Известия" 8 мая 1937 г. В архиве Станиславского хранится несколько вариантов статьи, первоначально называвшейся "Великие традиции" (№ 1203/1--4).

Печатается по тексту газеты. Статья датирована Станиславским 7 мая 1937 г.

¹ 3 мая 1937 г. К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко, В. И. Качалов, И. М. Москвин, Л. М. Леонидов были награждены орденами Ленина, а большая группа работников МХАТ -- орденами и почетными званиями.

На вручении орденов 7 мая в Кремле Станиславский не мог присутствовать по болезни, и орден Ленина был ему вручен на квартире 16 мая. При получении ордена Станиславский сказал представителям советского правительства: "Передайте от меня партии и правительству мою самую сердечную благодарность, заверьте, что все силы, все дни своей жизни я отдам творческой работе, отдам подготовке театральной молодежи" ("Известия", 17 мая 1937 г.).

³ Подробнее о "школе на ходу" говорится в третьем томе Собрания сочинений К. С. Станиславского, стр. 282--303.

С НАРОДНОЙ ТРИБУНЫ

Статья написана Станиславским к 20-й годовщине Великой Октябрьской социалистической революции. Напечатана в газете "Правда" 7 ноября 1937 г. В архиве Станиславского хранится машинописная копия текста статьи в более полной редакции (No 1198/1).

Печатается по тексту газеты "Правда".

¹ Станиславский имеет в виду вторую часть своего труда "Работа актера над собой". Эта книга не была им завершена. Материалы книги вошли в состав третьего тома Собрания сочинений.

ИЗ МАТЕРИАЛОВ СТАТЬИ

К ДВАДЦАТОЙ ГОДОВЩИНЕ ОКТЯБРЬСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

В архиве Станиславского сохранилось несколько первоначальных вариантов статьи к двадцатилетию Октябрьской революции, значительно отличающихся от текста статьи "С народной трибуны", опубликованной в "Правде". Они содержат существенные разночтения, дополняющие и развивающие мысли, высказанные Станиславским на страницах "Правды".

Печатается полностью один из вариантов статьи; три других даются с сокращениями, так как они частично дублируют друг друга.

Опубликовано с сокращениями в книге: К. С. Станиславский, Статьи, речи, беседы, письма, стр. 372--376.

¹ Рукопись, представляющая собою один из наиболее завершенных вариантов статьи к 20-й годовщине Октября, датированная Станиславским 23 октября 1937 г. Впервые была напечатана в сборнике статей и материалов "Театр" (изд. ВТО, М., 1945, стр. 209--210) под заглавием "К двадцатой годовщине Великой пролетарской революции", с редакционной правкой Е. Н. Семяновской.

Печатается полностью, по рукописи (No 1195/1).

² В одном из вариантов Станиславский писал: "...не актеры возвысили голос и сказали -- довольно обмана, долой формализм, нам нужно подлинное искусство, а это было сказано от правительства. Это первый случай в истории театра" (No 1196/2).

³ Машинопись, не имеющая даты, озаглавленная "Проект" (No 1196/3). Печатается с сокращениями.

⁴ Рукопись и машинопись, не имеющие заглавия (No 1196/1--2), являющиеся подготовительными вариантами для машинописи No 1196/3. Печатается с сокращениями.

⁵ Вспоминая о дореволюционном времени, Станиславский писал: "...Как легко многие люди расстались со всей этой условной мишурой и поняли ее ненужность, развратность и преступность. Как понятна и ясна стала жизнь и перспектива будущего, когда спали с рук золотые цепи. Как стыдно стало за прошлое и как ясно и радостно и содержательно будущее" (No 1196/1).

⁶ Рукопись, не имеющая заглавия, написанная на обороте расписания репетиций на 20 октября 1937 г. в Оперном театре им. К. С. Станиславского (No 1197).

Публикуется по рукописи, с небольшими сокращениями в конце ввиду чернового характера текста.

ПРИВЕТСТВИЕ ЗИМОВЩИКАМ СТАНЦИИ

"СЕВЕРНЫЙ ПОЛЮС"

Первая полярная научно-исследовательская станция "Северный полюс" на дрейфующей льдине была основана в 1937 г. В феврале 1938 г. осколок льдины, на которой находились зимовщики И. Д. Папанин, П. П. Ширшов, Е. К. Федоров и Э. Т. Кренкель, попал в угрожающую обстановку. Снятые с льдины ледоколами "Таймыр" и "Мурман", "папанинцы" были 15 марта доставлены в Ленинградский порт, где им была устроена торжественная встреча.

Приветствие Станиславского было опубликовано в газете "Правда" 17 марта 1938 г.

Печатается по тексту газеты.

ИЗ ОТВЕТОВ НА ПРИВЕТСТВИЯ

К СЕМИДЕСЯТИПЯТИЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ

Празднование 75-летия со дня рождения Станиславского 17 января 1938 г. приняло широчайший общественный характер. Юбилей Станиславского получил всестороннее отражение на страницах печати. В эти дни проводились торжественные вечера, доклады, посвященные творчеству выдающегося мастера советского театра. Станиславским было получено огромное количество адресов, писем и телеграмм от различных общественных организаций и учреждений, театральных коллективов, деятелей культуры и искусства всего мира. Некоторые ответные письма Станиславского коллективам театров публикуются в восьмом томе Собрания сочинений.

1. УЧАСТНИКАМ ЮБИЛЕЙНОГО ВЕЧЕРА В КЛУБЕ МАСТЕРОВ ИСКУССТВ

Вечер, посвященный 75-летию Станиславского, состоялся 15 января 1938 г. в Клубе мастеров искусств (ЦДРИ) и транслировался по радио на квартиру Станиславского. От участников вечера юбиляру было послано письмо:

"Вы -- гордость и слава русского театра!

Вам, лучшему представителю советского искусства, мы желаем бодрости, здоровья, сил и долгой творческой работы.

Станиславский -- это знамя многих театральных поколений!

Станиславский -- это символ высокого мастерства и подлинной культуры человечества!

Станиславский--это эпоха в истории русского искусства!"

Прослушав по радио выступления мастеров искусств, Станиславский написал письмо, зачитанное в конце вечера И. М. Москвиным.

Опубликовано в газете "Вечерняя Москва" 16 января 1938 г. (в архиве Станиславского хранится черновик письма).
Печатается по тексту газеты.

2. УЧАСТНИКАМ ЮБИЛЕЙНОГО ВЕЧЕРА В ДОМЕ АКТЕРА

Юбилейный вечер, проведенный 17 января в Доме актера под председательством А. А. Яблочкиной, также транслировался по радио на квартиру Станиславского. Ответное приветствие Станиславского было зачитано на вечере.

В Музее МХАТ хранится рукописный текст ответа, написанный З. С. Соколовой под диктовку Станиславского и визированный им (на рукописи рукой Станиславского написано: "Дом актера, 17/1--38").

Опубликовано в книге: А. Яблочкина, Жизнь в театре, М-, 1953, стр. 154--155.
Печатается по тексту книги.

3. В РЕДАКЦИЮ ГАЗЕТЫ "ИЗВЕСТИЯ"

Опубликовано в газете "Известия" 22 января 1938 г. В Музее МХАТ хранится машинописный текст, визированный секретарем Станиславского и датированный 21 января.

Печатается по тексту газеты.

[К Сорокалетию МХАТ]

В архиве Станиславского хранятся две рукописи, написанные в связи с 40-летием МХАТ (празднование юбилея театра состоялось в октябре 1938 г.).

Первая из них -- статья Станиславского, опубликованная в брошюре "Спектакли МХАТ СССР им. М. Горького в г. Ленинграде" (Л., 1938, стр. 4--6). В архиве хранятся рукопись статьи, машинопись с правкой Станиславского и окончательный вариант, подписанный автором и датированный 6 мая 1938 г. (№ 1207/1--4).

Печатается по тексту брошюры.

Второй материал -- черновая рукопись, являющаяся наброском статьи для юбилейного издания ("МХАТ в иллюстрациях и документах. 1898-- 1938"). На машинописной копии рукописи имеется надпись секретаря Станиславского: "Написание статьи отменено на заседании с Вл. Ив. Немировичем-Данченко 23. IV--38 г. Р. Таманцова". Это решение определялось болезнью Станиславского.

Печатается по рукописи (№ 1205/1).

¹ Здесь в рукописи имеется фраза: "За это время театром были поставлены нижеследующие пьесы советского репертуара", и оставлено место для перечня осуществленных на сцене МХАТ произведений советской драматургии.

БОРИТЕСЬ ЗА КРЕПКИЙ ДРУЖНЫЙ КОЛЛЕКТИВ

Статья, опубликованная впервые в сборнике, посвященном 20-летию Ленинского комсомола, -- "Молодые мастера искусства" (М. -- Л., 1938, стр. 13--14). Сборник был сдан в производство 17 июля 1938 г., то есть незадолго до смерти Станиславского.

Печатается по тексту сборника.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

Адашев А. И.
Александров Н. Г.
Алексеев В. С.
Альтани И. К.
Андреева М. Ф.
Антокольский М. М.
Антуан А.
Аппия А.
Арбатов Н. Н.
Артем А. Р.
Ауэр Л. С.
Аш Ш.

Балиев Н. Ф.
Баркер Г.
Барнай Л.
Барновский В.
Баталов Н. П.
Баттистини М.
Бендина В. Д.
Бернар С.
Берсенов И. Н.
Бертенсон С. Л.
Блок А. А.
Богданович А. В.
Бокшанская О. С.
Болеславский Р. В.
Булгаковы
Бурджалов Г. С.

Вавич М. И.
Вагнер Р.
Варламов К. А.
Варле М. И.
Васнецов В. М.
Вахтангов Е. Б.
Веспуччи А.
Владимир Иванович -- см. Немирович-Данченко Вл. И.
Волконский С. М.
Врубель М. А.
Выдра В.

Гавелла Б.
Гагеман К.
Гауптман Г.
Гельцер В. Ф.
Германова М. Н.
Гест М.
Гест С. Л.
Гёте И.-В.
Гетс Э.
Гликерия Николаевна -- см. Федотова Г. Н.
Гнесина Е. Ф.
Гнесины
Гоген П.
Гоголь Н. В.
Голованов Н. С.
Гончарова Н. С.
Горбунов И. Ф.
Горький А. М.
Гофман И. К.
Греков И. Н.
Гремиславский И. Я.
Грибоедов А. С.
Грибунин В. Ф.
Гувер Г. К.
Гукова М. Г.

Давыдова Н. Я.
Данте А.
Дейкарханова Т. Х.
Депре С.
Джолсон А.
Добронравов Б. Г.
Достоевский Ф. М.
Друккер Р.
Дузе Э.
Дункан А.
Дягилев С. П.

Егоров Н. В.
Елена Константиновна -- см. Лешковская Е. К.
Елизавета Федоровна, вел. кн.
Ермолова М. Н.
Ершов В. Л.

Жемье Ф.
Живокини В. И.

Завадский Ю. А.
Закопала Б.
Залесская В. В.
Збруева Е. И.
Зилоти А. И.

Золя Э.
Зуппе Ф.

Ибсен Г.
Иванов И. И.

Калидаса
Кан О.-Г.
Карнеги Э.
Качалов В. И.
Квапил Я.
Книппер-Чехова О. Л.
Коган П. С.
Коклен Б.-К.
Колумб Х.
Комиссаржевская В. Ф.
Комиссаржевский Ф. П.
Копо Ж.
Коровин К. А.
Корсов Б. Б.
Котоньи А.
Крэг Г.
Крыжановская М. А.
Кусевицкий С. А.
Куэ Э.

Ламм П. А.
Ленин В. И.
Ленский А. П.
Леонидов Л. Д.
Леонидов Л. М.
Лессинг Т.
Лехт Ф. К.
Лешковская Е. К.
Лилина М. П.
Лужский В. В.
Луначарский А. В.
Люнье-По А.-Ф.

Мазини А.
Макшеев В. А.
Малиновская Е. К.
Мамонтов С. И.
Мария Николаевна -- см. Ермолова М. Н.
Марков П. А.
Матисс А.
Маяковский В. В.
Медведева Н. М.
Мейерхольд В. Э.
Метерлинк М.
Моделли Г.
Моисеи А.

Мольер
Морозов С. Т.
Москвин И. М.
Моцарт В.-А.
Музиль Н. И.
Муне-Сюлли Ж.
Муратова Е. П.
Мусоргский М. П.
Мchedлов В. Л.
Мюрже А.

Назимова (Левентон) А. А.
Немирович-Данченко Вл. И.

Оленин П. С.
Орлов В. А.
Островский А. Н.

Пашенная В. Н.
Петров В. Р.
Пикассо П.
Пиньялоза Л.
По Э.
Подгорный Н. А.
Поленов В. Д.
Поленова Е. Д.
Полунин И. М.
Попов Н. А.
Поспехин А. А.
Правдин О. А.
Преображенский Н. И.
Прокофьев С. С.
Прудкин М. И.
Пуччини Д.
Пушкин А. С.

Радин Н. М.
Раевская Е. М.
Раич-Лоньский И.
Рамш Ф.
Рафаэль
Рахманинов С. В.
Рейнгардт М.
Репин И. Е.
Росси Э.
Рубинштейн Н. Г.
Руше Ж.
Рыжова В. Н.
Рябов П. Я.

Савина-Гнесина Е. Ф.
Савицкая М. Г.

Садовский М. П.
Садовский П. М.
Сакулин П. Н.
Салтыков-Щедрин М. Е.
Сальвини Т.
Самарин И. В.
Самарова М. А.
Санин А. А.
Сахновский В. Г.
Сейлор О.
Семашко Н. А.
Сергей Александрович, вел. кн.
Серов В. А.
Симов В. А.
Скрябин А. Н.
Смышляев В. С.
Собинов Л. В.
Соколова З. С.
Сорин С. А.
Софокл
Сталин И. В.
Стаханов А. Г.
Стахович А. А. (отец)
Стахович А. А.
Стахович Д. А.
Стахович М. А.
Стоковский Л.
Стравинский И. Ф.
Стрекалова А. Н.
Судейкин С. Ю.
Судаков И. Я.
Судьбинин С. Н.
Сук В. И.
Сулержицкая О. И.
Сулержицкий Л. А.

Тагор Р.
Таиров А. Я.
Таманцова Р. К.
Таманьо Ф.
Тамберлик Э.
Тарасова А. К.
Тарханов М. М.
Телешов Н. Д.
Толстой А. Н.
Толстой Л. Н.
Трепов Д. Ф.
Тургенев И. С.

Усатов Д. А.

Федотов А. А.

Федотов А. Ф.
Федотова Г. Н.
Фокин М. М.
Фроманы

Хейфец Яша
Хмелев Н. П.

Цаккони Э.
Цветкова Е. Я.

Челпанов Г. И.
Чехов А. П.
Чехов М. А.

Шаляпин Ф. И.
Шверубович В. В.
Шевченко Ф. В.
Шейдвеллер
Шекспир В.
Шопен Ф.
Штраус Р.
Шумский С. В.

Щепкин М. С.
Щедрин -- см. Салтыков-Щедрин М. Е.

Эберто Ж.
Эсхил
Эфрос Н. Е.

Южин А. И.

Яблочкина А. А.
Якобсон М.
Яначек Л.

УКАЗАТЕЛЬ ДРАМАТИЧЕСКИХ И МУЗЫКАЛЬНО-ДРАМАТИЧЕСКИХ

ПРОИЗВЕДЕНИЙ

"Акоста" -- см. "Уриэль Акоста" К. Гуцкова

"Бабочки" ("Papillons") Р. Шумана -- М. М. Фокина
"Безумный день, или Женитьба Фигаро" Бомарше
"Богема" Д. Пуччини
"Борис Годунов" М. П. Мусоргского
"Борис Годунов" А. С. Пушкина
"Бранд" Г. Ибсена

"Братья Карамазовы" по роману Ф. М. Достоевского, инсценировка Вл. И. Немировича-Данченко
"Бронепоезд 14-69" Вс. В. Иванова

"Вертер" Ж. Массне
"Вишневый сад" А. П. Чехова
"Власть тьмы, или "Коготок увяз, всей птичке пропасть" Л. Н. Толстого
"В людях" П. С. Сухотина по рассказам М. Горького
"В мечтах" Вл. И. Немировича-Данченко
"Враги" М. Горького

"Гамлет" В. Шекспира
"Ганнеле" Г. Гауптмана
"Гедда Габлер" Г. Ибсена
"Геншель" ("Возчик Геншель") Г. Гауптмана
"Голгофа" М. Крлежа
"Горе от ума" А. С. Грибоедова
"Горькая судьбина" А. Ф. Писемского
"Гражданская смерть" ("Семья преступника") П. Джакометти
"Гроза" А. Н. Островского

"Двенадцатая ночь, или Что вам угодно" В. Шекспира
"Дикая утка" Г. Ибсена
"Дно" -- см. "На дне" М. Горького
"Доктор Штокман" Г. Ибсена
"Дядя Ваня" А. П. Чехова

"Евгений Онегин" П. И. Чайковского
"Егор Булычов и другие" М. Горького

"Женитьба" Н. В. Гоголя
"Живой труп" Л. Н. Толстого
"Жорж Данден" Мольера

"Зеленое кольцо" З. Н. Гиппиус
"Земля" Н. Е. Вирты

"Иван Мироныч" Е. Н. Чирикова
"Иванов" А. П. Чехова
"Иван Сусанин" М. И. Глинки
"Ингомарро" ("Сын лесов") Ф. Гальма

"Кавалер роз" Р. Штрауса
"Карамазовы" -- см. "Братья Карамазовы" по роману Ф. М. Достоевского, инсценировка Вл. И. Немировича-Данченко
"Кармен" Ж. Бизе
"Катя Кабанова" (по "Грозе" А. Н. Островского) Л. Яначека
"Кин, или Гений и беспутство" А. Дюма-отца
"Когда мы, мертвые, пробуждаемся" Г. Ибсена
"Король Лир" В. Шекспира

"Лапы" -- см. "У жизни в лапах" К. Гамсуна

"Лес" А. Н. Островского
"Лили" Ф. Эрве (перевод с французского В. С. Алексеева)
"Лоэнгрин" Р. Вагнера
"Любовь Яровая" К. А. Тренева

"Мадемуазель Нитуш" Ф. Эрве
"Майорша" И. В. Шпажинского
"Майская ночь" Н. А. Римского-Корсакова
"Месяц в деревне" И. С. Тургенева
"Микадо, или Город Титипу" А. Сюзливана (перевод с английского В. С. Алексеева)
"Микаэль Крамер" Г. Гауптмана
"Мистер Пиквик" -- см. "Пиквикский клуб", инсценировка Н. А. Венкстерн по роману Ч. Диккенса
"Мольер" М. А. Булгакова
"Моцарт и Сальери" А. С. Пушкина
"Мудрец" -- см. "На всякого мудреца довольно простоты" А. Н. Островского

"На всякого мудреца довольно простоты" А. Н. Островского
"На дне" М. Горького
"Нитуш" -- см. "Мадемуазель Нитуш" Ф. Эрве

"Обрыв", инсценировка романа И. А. Гончарова
"Одинокие" Г. Гауптмана
"Онегин" -- см. "Евгений Онегин" П. И. Чайковского
"Осенние скрипки" И. Д. Сургучева
"Отелло" Д. Верди
"Отелло" В. Шекспира

"Пер Гюнт" Г. Ибсена
"Песнь торжествующей любви" А. Ю. Симона (по И. С. Тургеневу)
"Пиквикский клуб", инсценировка Н. А. Венкстерн по роману Ч. Диккенса
"Плоды просвещения" Л. Н. Толстого
"Потонувший колокол" Г. Гауптмана
"Привидения" Г. Ибсена
"Принцесса Турандот" К. Гоцци
"Провинциалка" И. С. Тургенева
"Проданная невеста" Б. Сметаны

"Ревизор" Н. В. Гоголя
"Реклама" М. Уоткинс
"Риголетто" Д. Верди
"Ромео и Джульетта" Ш. Гуно
"Росмерсхольм" Г. Ибсена

"Саломея" Р. Штрауса
"Самоуправцы" А. Ф. Писемского
"Свадьба Кречинского" А. В. Сухово-Кобылина
"Свадьба Фигаро" -- см. "Безумный день, или Женитьба Фигаро" Бомарше
"Севильский цирюльник" Д. Россини
"Село Степанчиково", инсценировка Вл. И. Немировича-Данченко и В. М. Волькенштейна по повести Ф. М. Достоевского

"Скрипки -- см. "Осенние скрипки" И. Д. Сургучева

"Скупой рыцарь" А. С. Пушкина

"Скутаревский" Л. М. Леонова

"Смерть Иоанна Грозного" А. К. Толстого

"Смерть Пазухина" М. Е. Салтыкова-Щедрина

"Снегурочка" Н. А. Римского-Корсакова

"Таланты и поклонники" А. Н. Островского

"Тартюф" Мольера

"Три сестры" А. П. Чехова

"У жизни в лапах" К. Гамсуна

"Умирающая бабочка" -- см. "Бабочки" ("Papillons") Р. Шумана -- М. М. Фокина

"Уриэль Акоста" К. Гуцкова

"Фауст" Ш. Гуно

"Федор" -- см. "Царь Федор Иоаннович" А. К. Толстого

"Хозяйка гостиницы" К. Гольдони

"Царская невеста" Н. А. Римского-Корсакова

"Царь Федор Иоаннович" А. К. Толстого

"Чайка" А. П. Чехова

"Чародейка" П. И. Чайковского

"Шехеразада" Н. А. Римского-Корсакова -- М. М. Фокина

"Штокман" -- см. "Доктор Штокман" Г. Ибсена

"Юлий Цезарь" В. Шекспир