

К.С. Станиславский

**К. С. Станиславский. Собрание сочинений в
ВОСЬМИ ТОМАХ**

Том 1. Моя жизнь в искусстве

Москва
«Книга по Требованию»

УДК 792
ББК 85.33
С75

С75 **Станиславский К.С.**
К. С. Станиславский. Собрание сочинений в восьми томах: Том 1. Моя жизнь в искусстве / К.С. Станиславский – М.: Книга по Требованию, 2012. – 302 с.

ISBN 978-5-458-30357-6

Собрание сочинений открывается книгой "Моя жизнь в искусстве", в которой Станиславский рассказывает о своих творческих исканиях и излагает основы своего учения об актерском творчестве. В первом томе дается раздел приложений, где впервые публикуются отдельные главы и высказывания Станиславского, не вошедшие ни в одно издание этой книги и представляющие большой познавательный интерес.

ISBN 978-5-458-30357-6

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2012
© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2012

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первозданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.

Седьмой и восьмой тома посвящены эпистолярному наследию Станиславского. В них публикуются избранные письма Станиславского к деятелям искусства, литературы и науки, а также к родным, друзьям и ученикам, начиная с юношеских лет и кончая последними годами его жизни. Широко представлена переписка Станиславского с крупнейшими писателями, художниками, актерами и режиссерами современного театра. Письма являются ценнейшим первоисточником для изучения творческой личности Станиславского, его эстетических воззрений и общественной деятельности. Они охватывают широкий круг вопросов теории и практики современного театра, раскрывают существо эстетических взглядов Станиславского. Большинство писем публикуется впервые.

Для данного издания текст литературных сочинений Станиславского сверен с рукописями и с имеющимися авторскими корректурами книг, подготовлявшихся к печати при участии Станиславского. В результате устранены опечатки и другие искажения текста, имевшиеся в предыдущих изданиях. В конце каждого тома даются примечания научно-исследовательского и справочного характера.

При подготовке Собрания сочинений К. С. Станиславского использованы материалы Музея МХАТ СССР им. М. Горького, Дома-музея К. С. Станиславского, Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, Центрального государственного литературного архива, Государственного центрального театрального музея им. А. А. Бахрушина, архива Государственной Третьяковской галереи, Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, Института русской литературы Академии наук СССР (Пушкинский дом), Центрального государственного исторического архива в Ленинграде, Ленинградской театральной библиотеки им. А. В. Луначарского, Ленинградского театрального музея, Государственного Русского музея, архива А. М. Горького, Дома-музея А. П. Чехова в Ялте, Государственного музея Л. Н. Толстого, архива Московской государственной консерватории, Государственного центрального музея музыкальной культуры, музея Государственного театра им. Евг. Вахтангова, а также материалы частных коллекций.

Собрание сочинений подготовлено Комиссией по изданию трудов К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко Государственного научно-исследовательского института театра и музыки и Московского Художественного академического театра СССР им. М. Горького в составе научных сотрудников В. Н. Прокофьева (руководитель комиссии), В. Я. Виленкина, Н. Д. Волкова, А. П. Григорьевой, Г. В. Кристи, Н. Н. Чушкина.

Редакционная коллегия

Комиссия по изданию трудов

К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко

Книга К. С. Станиславского "Моя жизнь в искусстве"

I

"Моя жизнь в искусстве" -- классическое произведение мировой театральной литературы. Среди множества мемуаров деятелей театра нет книги, равной по своему идейному богатству, по силе и ясности художественного изложения книге Константина Сергеевича Станиславского.

Свои воспоминания Станиславский писал не ради воспоминаний. Ему абсолютно чуждо бесстрастие летописца. Рассказывая о прошлом, он всеми помыслами обращен к настоящему и будущему. Дух борьбы за жизненное, правдивое искусство пронизывает каждую страницу автобиографии великого реформатора театрального искусства.

Из своей многообразной жизни в искусстве Станиславский отбирает только те факты, которые помогают раскрытию его основной творческой темы. Останавливается ли он на сыгранной им роли или осуществленной постановке -- он делает это во имя тех принципов сценического реализма, утверждению которых он как актер, режиссер и мыслитель отдал весь свой гигантский труд.

"Моя жизнь в искусстве" написана суровым и мужественным пером. Взыскательный и требовательный художник, Станиславский исключительно строг ко всему, что касается театра. Уже на склоне дней, обращаясь к молодежи, он пишет: "Вы, мои молодые друзья, должны вносить в храм искусства все лучшие человеческие мысли и побуждения, отряхивая на пороге мелкую пыль и грязь жизни".

В своем творчестве Станиславский предельно самокритичен. Он никогда не увлекается своими победами и не скрывает своих поражений. Каждая ошибка -- для него урок, каждая победа -- лишь ступень к дальнейшему совершенствованию. Он не терпит никаких компромиссов или смягчающих обстоятельств. По отношению к себе он всегда остается неподкупным и нелюбезным судьей.

Творческий путь Станиславского был порою тернист и труден. Он знал и временные заблуждения и досадные срывы. Но его путеводной звездой была жизненная правда, и она неизменно выводила его на верную дорогу из тупиков дурной театральной условности. В театре он любил только то, что "способствует артистам и спектаклю воссоздать жизнь человеческого духа в самой пьесе и в отдельных ее ролях". Поэтому он стремился отражать на сцене действительность в ее самых существенных и типических проявлениях. Пристально вглядываясь в окружающую его жизнь, он добивался того, чтобы искусство было понятным и близким народу. О театре для народа он мечтал еще в конце прошлого века, когда вместе с Вл. И. Немировичем-Данченко создавал Художественно-общедоступный театр. Театр с большой буквы он строил сам и помогал строить другим в годы после Великой Октябрьской социалистической революции, когда в нашей стране были созданы небывалые условия для расцвета искусства. В своем творчестве Станиславский всю жизнь оставался истинным и преданным слугой народа.

Когда Станиславский пришел к мысли о необходимости создания науки о принципах и методах жизненно правдивой актерской игры (будущей "системы" Станиславского), он создавал свое учение на основе тщательно изученной и проверенной практики. Практика была гранитным фундаментом его теории, единство теории и практики -- непреложным условием его научной и педагогической деятельности. Законы правдивого сценического творчества Станиславский искал упорно и настойчиво. Он сравнивал себя с золотоискателем, "которому сперва приходится долго странствовать по непроходимым дебрям, чтобы открыть места нахождения золотой руды, а потом промывать сотни пудов песку и камней, чтобы выделить несколько крупинок благородного металла". Каждый открытый им закон актерского творчества Станиславский проверял годами, основываясь не только на своем опыте, но и на опыте своих славных предшественников и современников. Он многое почерпнул из высказываний о театре Пушкина и Гоголя, Щепкина, Белинского и Островского. Он пополнял свои знания чтением книг об актерском искусстве, написанных выдающимися мастерами западноевропейской сцены. Он любил вести долгие беседы о волновавших его вопросах с Чеховым, Горьким, Немировичем-Данченко. С Горьким он делился своими радостями и тревогами художника. Горькому он читал в 1911 году свои ранние записи по теории сценического творчества.

Станиславский стремился свести законы творческой природы артиста в одну цельную и стройную систему. Первая часть этой системы -- "внутренняя и внешняя работа артиста над собой", вторая -- "внутренняя и внешняя работа над ролью". Задумав многотомный труд о мастерстве актера, Станиславский говорил, что его книга "Моя жизнь в искусстве" является первым томом этого труда, вступлением к нему, его "предисловием". Оставаясь книгой воспоминаний, "Моя жизнь в искусстве" имеет несомненную научную ценность. На живых примерах своей актерской и режиссерской деятельности Станиславский убедительно показывает, как в горниле его художественных исканий выковывался тот метод актерской работы, который получил всемирную известность, как подлинно научная "система" Станиславского.

Станиславский не любил, когда его "систему" воспринимали понаслышке и поверхностно. Он отлично понимал, каких огромных усилий потребует проведение "системы" в жизнь. И в этом смысле одна из глав "Моей жизни в искусстве", посвященная как раз этому вопросу, при всей своей сдержанности кажется глубоко драматичной. Правильное *творческое самочувствие*, над созданием которого долгие годы бился Станиславский в своей экспериментальной работе, требовало громадной силы воли. Это громадное волевое напряжение Станиславского в его творческой работе режиссера и артиста, в его поисках воплощения жизни человеческого духа на сцене мы видим на протяжении почти всех воспоминаний Станиславского. Когда вслед за "Моей

жизнью в искусстве" вышли теоретические труды Станиславского, его первая книга еще более была оценена читателями как лучшее введение в его "систему". Автобиографические рассказы Станиславского о самом себе явились своего рода первыми записями многих из тех уроков, о которых мы прочитали в дневнике ученика в "Работе, актера над собой" и в "Работе актера над ролью".

Эстетику театра Станиславский никогда не отрывал от этики. Он придавал огромное значение моральному облику актера. В одной из своих ранних рукописей, так и озаглавленной "Этика", Станиславский писал, что "роль актера не кончается с опусканием занавеса -- он обязан и в жизни быть носителем и проводником прекрасного". И в "Моей жизни в искусстве" уделено немало внимания этическим вопросам. С гневом обрушивается Станиславский на доморощенных гениев, у которых нет никакого духовного багажа. Воспитатель молодежи, чуткий педагог, он неизменно требует от актеров "прежде всего научиться любить искусство в себе, а не себя в искусстве", "понимать и любить жестокую правду о себе". И сколько такой "жестокой правды о себе" содержит "Моя жизнь в искусстве"!

Борясь за жизненную правду в театре, Станиславский последовательно выступает как непримиримый враг формализма. Изошренность внешней художественной формы, которую насаждали формалисты 1920-х годов, Станиславский считает "порождением гурманства и изысканности зрителя прежней, буржуазной культуры". Станиславский утверждает, что "пролетарский зритель стремится туда, где можно посмеяться и поплакать подлинными слезами, идущими изнутри". В таком театре должна показываться "жизнь человеческого духа, выраженная в простой и понятной, незамысловатой, но сильной и убедительной форме". Он презирует мнимое новаторство с его трюкачеством, все эти наклеенные носы, серебряные и золотые волосы, всю эту вычурность и "футуристическую раскраску лиц". "Содержательная простота богатой фантазии" -- вот чего требует от театра Станиславский. И он считает опасным и вредным предрассудком утверждение, "будто внешнее искусство, внешняя игра актера необходимы пролетарию".

Безжалостно разоблачает Станиславский псевдомастерство актеров формалистического театра. Претензии актеров-формалистов делать на сцене "всё" он считает сплошным дилетантизмом. Станиславский всегда испытывал отвращение к дилетантизму. Знакомясь с игрой актеров "новой формации", он был поражен тем, что "наравне с новой сценической формой на сцену к актерам вернулись совершенно изношенные приемы внешнего театрального наигрыша с холодной душой, унаследованные от старинных французских мелодрам и "вампуки". Истинный актер должен прежде всего изучать, как органически творится роль. Он должен непрерывно совершенствовать внутреннюю и внешнюю технику и никогда не забывать, что "не существует искусства, которое не требовало бы виртуозности, и не существует окончательной меры для полноты этой виртуозности". Такой меры не существовало никогда для самого Станиславского. И его книга "Моя жизнь в искусстве" с необычайной полнотой показывает непрестанную работу великого артиста над своим актерским мастерством, над методом создания реалистических образов на сцене.

Когда в 1915 году Станиславский -- по его убеждению -- "жестоко провалился" в роли Сальери в пушкинском спектакле Художественного театра, он воспринял свою неудачу как призыв к дальнейшему изучению основ сценического искусства. С присущей ему настойчивостью он начинает усиленно работать над речью и голосом. И хотя это был для него мучительный период, он назвал эту главу своих воспоминаний энергичными словами: "Актер должен уметь говорить".

Для Станиславского творчество всегда являлось "полной сосредоточенностью всей духовной и физической природы" художника. Он требует, чтобы актеры каждый свой шаг на сцене, каждое выступление подвергали предварительной очистке через "фильтр артистического чувства правды". И хотя в своих воспоминаниях Станиславский все время остается в сфере театра, его мысли о творческом процессе смело могут быть отнесены и к другим областям художественного творчества. Поэтому каждый деятель искусства, добывающийся в своих произведениях жизненной правды, находит в книге воспоминаний Станиславского неоценимое подспорье для своей собственной работы. Эта широта духовных горизонтов -- одно из прекраснейших достоинств книги Станиславского "Моя жизнь в искусстве".

Станиславский никогда не считал, что его воспоминания являются историей Художественного театра. Для него это только описание его собственных художественных исканий. И тем не менее "Моя жизнь в искусстве" остается драгоценным первоисточником для изучения творческого

пути МХТ. Здесь мы найдем волнующие рассказы и о знаменательной встрече Станиславского с Немировичем-Данченко, и об организации Художественно-общедоступного театра, о подготовке и начале первого сезона 1898/99 года. Станиславский намечает в дальнейшем периодизацию работы театра за первую четверть века его существования (1898--1923). Творческую работу театра он делит на следующие периоды: первый период -- начиная с 1898 года до революции 1905 года; второй -- от 1906 года до Великой Октябрьской социалистической революции; третий -- от октября 1917 года "до наших дней", то есть до 1923 года включительно. Особенно подробно останавливается Станиславский на первом периоде, который называет периодом исканий театра. По его образному выражению, "линии творческих исканий, точно шнуры в жгуте, расходились, снова сходились и переплетались между собою".

Первым по времени направлением творческих исканий Художественного театра Станиславский считал направление историко-бытовое. Сюда он относит "Царя Федора Иоанновича", "Смерть Иоанна Грозного", впоследствии "Юлия Цезаря" и ряд других постановок. Линию фантастики выражает "Снегурочка", а позже "Синяя птица". Пьесы Ибсена в репертуаре МХТ (кроме "Доктора Штокмана") были для Станиславского проявлением символизма и импрессионизма. С "Чайки" начинается линия интуиции и чувства, к которой относятся и все остальные пьесы Чехова ("Дядя Ваня", "Три сестры", "Вишневый сад", "Иванов"). Особо выделяет Станиславский общественно-политическую линию театра, в утверждении которой имел исключительное значение Горький. "Главным начинателем и создателем общественно-политической линии в нашем театре был А. М. Горький", -- говорит Станиславский.

Первой зарницей общественно-политического направления в жизни Художественного театра оказался "Доктор Штокман" Ибсена, поставленный в сезон 1900/01 года. По мнению Станиславского, это вышло случайно. "Доктор Штокман" превратился в "революционную пьесу" потому, что "в то тревожное политическое время -- до первой революции -- было сильно в обществе чувство протеста", и хотя Штокман как личность сам по себе далек от революции, "но, -- замечает Станиславский, -- Штокман протестует, Штокман говорит смело правду, -- и этого было достаточно, чтобы сделать из него политического героя". Успех спектакля во многом определяло замечательное исполнение Станиславским заглавной роли. Решающую же роль в судьбе "Доктора Штокмана" как политического спектакля сыграли общественные события и настроения. Станиславский делает следующий знаменательный вывод: "Пьеса и спектакль, которые становятся возбудителями общественных настроений и которые способны вызвать такой экстаз в толпе, получают общественно-политическое значение и имеют право быть причисленными к этой линии нашего репертуара".

Подлинным торжеством общественно-политической линии в творчестве Художественного театра были первые пьесы Горького -- "Мещане" и особенно "На дне", написанные молодым Горьким под влиянием настойчивых убеждений Станиславского и Немировича-Данченко. В своей книге Станиславский сравнительно подробно останавливается на постановке обеих горьковских пьес. Анализируя причины, почему "Мещане" не имели большого успеха, а "На дне" имело потрясающий успех, он вновь и вновь подчеркивает, что "в пьесах общественно-политического значения особенно важно самому зажечь мыслями и чувствами роли, и тогда сама собой передастся тенденция пьесы". В "Мещанах" такого полного слияния замысла автора и творчества театра не произошло. В пьесе "На дне" театр, по выражению Станиславского, проник "в душевные тайники самого Горького". Это обусловило не только восторженный прием спектакля зрителями первых представлений, но и полувековую жизнь этого спектакля. До сих пор "На дне" остается в репертуаре Художественного театра в первоначальной постановке 1902 года.

Очень много страниц посвящает Станиславский в своих воспоминаниях постановкам чеховских пьес и самому Чехову. Пьесы Чехова были близки и дороги Станиславскому не только по своим художественным достоинствам, по драматургическому новаторству, но и потому, что Чехов был для Станиславского провозвестником надвигающейся бури, прихода новой жизни, которую Аня в "Вишневом саду" встречает звонким молодым приветствием: "Здравствуй, новая жизнь!" Станиславский говорит, что "Вишневый сад" -- живая для нас, близкая, современная пьеса, что голос Чехова звучит в ней бодро, ибо сам он смотрит не назад, а вперед. В неизданных отрывках из чеховских глав "Моей жизни в искусстве" Станиславский резко возражает тем, кто считает, что Чехов якобы не мог понять революции и новой жизни, ею создаваемой. Станиславский пишет: "Ведь поняли же его сверстники, уцелевшие от прежней эпохи, те же

чеховские люди, которых он так хорошо описывал; между ними есть близкие его друзья и поклонники. Почему многие из них восприняли новую жизнь, а сам Чехов не мог бы это сделать?" Именно такой путь прошел сам Станиславский, сверстник Чехова, полно и широко принявший революцию и новую жизнь и так много сделавший для своего народа, для своей Родины.

Второй период жизни Художественного театра -- 1906--1917 годы -- был для Станиславского временем, когда он продолжал "свой путь, полный сомнений и беспокойных исканий". На пути этих исканий лабораторного характера он ставит такие, по его выражению, "ирреальные" произведения, как "Драма жизни" Гамсуна и "Жизнь Человека" Леонида Андреева, и приходит к полному разочарованию в этих экспериментах. С присущей ему искренностью он говорит: "Оторвавшись от реализма, мы -- артисты -- почувствовали себя беспомощными и лишенными почвы под ногами". Не нашел этой почвы Художественный театр и в "Гамлете", для постановки которого был приглашен английский режиссер -- мистик и эстет -- Гордон Крэг. "В результате, -- пишет Станиславский, -- новый тупик, новые разочарования, сомнения, временное отчаяние и прочие неизбежные спутники всяких исканий".

В годы реакции Художественный театр сохранял и совершенствовал свое реалистическое искусство главным образом в постановках русской классики. Глава книги, посвященная спектаклю "Месяц в деревне", относится к лучшим описаниям применения "системы" Станиславского на практике.

Выход из того тупика, в котором очутился Художественный театр накануне 1917 года, дала Великая Октябрьская социалистическая революция. Между артистами и широкой демократической публикой создалась теплая связь. Этот момент встречи театра с многомиллионным новым зрителем Станиславский называет важным для театра историческим моментом. И несмотря на то, что Художественный театр в первые годы после революции испытывал серьезные творческие трудности (часть его труппы, выехавшая на гастроли в Харьков, оказалась на несколько лет отрезанной от Москвы фронтами гражданской войны), Станиславский и Немирович-Данченко, поддерживаемые партией и правительством, хранили Художественный театр как народное достояние, нащупывали пути сближения театра с революционной действительностью. Последние главы книги "Моя жизнь в искусстве" посвящены борьбе за высокую духовную культуру актера, борьбе за подлинное реалистическое мастерство. Станиславский знал, что только этим путем может быть создан театр больших мыслей и чувств, театр, понятный и нужный новому, народному зрителю.

II

В истории литературных трудов Станиславского книга "Моя жизнь в искусстве" занимает совершенно особое место. Это по существу его литературный первенец, созданный и увидевший свет в советскую эпоху. Правда, и до революции Станиславский не раз брался за перо писателя и в его архиве сохранилось немало театральных дневников и рукописей, посвященных по преимуществу различным этапам в развитии его "системы", но в большинстве случаев эти работы оставались незаконченными, а публикации на страницах газет и журналов его небольших статей, речей, бесед или отдельных очерков носили единичный характер. Так, например, оборвалось печатание очерков "Начало сезона" в журнале "Русский артист" в 1907--1908 годах.

Начало широкой литературной деятельности Станиславского может быть отнесено к двадцатым годам. В 1921 году в журнале "Культура театра" была опубликована его большая теоретическая статья "Ремесло", имеющая важное значение для раскрытия основ сценического искусства. Однако по-настоящему Станиславский как выдающийся писатель по вопросам театра раскрылся через несколько лет, когда появилась его первая книга, "Моя жизнь в искусстве", сразу получившая всеобщее признание.

Эту книгу Станиславский начал писать в 1923 году, когда ему исполнилось 60 лет. Он находился в это время вдали от родины: Художественный театр совершал гастрольную поездку по Европе и Северной Америке. Из этой поездки театр вернулся в Москву в конце лета 1924 года.

Работать над книгой в условиях заграничных гастролей было исключительно трудно, так как почти все время Станиславского поглощало спектаклями, репетициями, административными и

режиссерскими обязанностями, переездами из города в город. Тем не менее Станиславский отдавал книге каждую свободную минуту. Даже в те дни, когда у него было два спектакля, он диктовал машинистке заранее подготовленный текст и перед утренником и в промежутке между спектаклями. Созданию книги он отдал и весь свой летний отдых 1923 года. Поскольку книга должна была выйти впервые на английском языке и в короткий срок, Станиславскому не удалось высказать очень многое из того, чем ему хотелось поделиться с читателем. В феврале 1924 года книга в ее первой редакции была закончена и в мае 1924 года в английском переводе опубликована одним из американских издательств.

По возвращении в Москву Станиславский незамедлительно приступил к подготовке русского издания "Моей жизни в искусстве". Эта подготовка скоро превратилась в столь радикальную переработку книги, что ее во многих отношениях можно считать заново написанной. Об этом сам Станиславский говорит в одном из своих писем (январь 1925 года). Называя первоначальную редакцию "слишком наивной", он сообщает: "А я закончил совершенно новую редакцию, которая вышла несомненно удачнее, интереснее и нужнее американской". Таким образом, только редакцию 1925 года можно считать окончательной.

В своем завершенном виде "Моя жизнь в искусстве" вышла впервые в Москве летом 1926 года. Больше к своей книге Станиславский как автор не возвращался, сделав лишь для второго издания 1928 года несколько исправлений чисто фактического характера. Последний раз при жизни Станиславского "Моя жизнь в искусстве" вышла в 1936 году, опять-таки без каких-либо добавлений. Поэтому хронологической гранью содержания его мемуаров так и остался 1924 год -- год возвращения Художественного театра из его триумфальных заграничных гастролей, когда театр показал за рубежом во всей мощи и красоте величие русского драматического искусства.

Так за пределами "Моей жизни в искусстве" остался последний этап творческой деятельности Станиславского -- годы 1925--1938, время нового расцвета гения великого художника-патриота. Как раз в этот период Станиславский-режиссер создает такие крупнейшие спектакли, как "Бронепоезд 14-69", "Горячее сердце", "Женитьба Фигаро", "Мертвые души". Его режиссерские уроки молодым постановщикам в эти годы исключительно щедры. Его воображение кажется неисчерпаемым. Много сил он отдает и оперному театру своего имени, выросшему из скромной студии при Большом театре. Здесь он ставит "Царскую невесту", "Бориса Годунова", "Майскую ночь", "Кармен", "Севильского цирюльника". И здесь он так же щедро преподает "режиссерские уроки" начинающим режиссерам оперной сцены.

Тяжелая сердечная болезнь, начавшаяся в 1928 году, прерывает навсегда актерскую деятельность Станиславского, но он неутомимо продолжает работать как режиссер, педагог, ученый. Он пишет свои книги о работе актера над собой и над ролью. В новой оперно-драматической студии он воспитывает театральную молодежь, отдавая ей все накопленные им знания, весь свой богатейший творческий опыт.

Этот необычайный по широте круг творческой деятельности Станиславского в последний период его жизни говорит о второй молодости великого художника. Когда в 1938 году Станиславскому исполняется 75 лет, он по-прежнему остается художником, для которого не наступила пора покоя. Еще много новых книг о творчестве актера замысливает Станиславский, еще много сил, знаний, опыта стремится отдать народу. Этим стремлением пронизана и книга "Моя жизнь в искусстве", которая знаменательно заканчивается главой, носящей название "Итоги и будущее".

III

Книга Станиславского "Моя жизнь в искусстве" обладает исключительными литературными достоинствами. Язык Станиславского прост, чист и прозрачен. Только там, где нужно ярче раскрыть свою мысль, Станиславский прибегает к образным сравнениям, черпая их из самых различных областей жизни. И это придает его высказываниям красочность и сочность.

У Станиславского как писателя необыкновенно зоркое зрение. В каждом человеке, которого он описывает, он берет только типичное и характерное. Особенно это мастерство литературного портрета чувствуется у Станиславского, когда он говорит о прославленных мастерах Малого театра, который в его юности лучше всяких школ повлиял на его духовное развитие. Но Станиславский и здесь никогда не увлекается только внешними зарисовками. Он говорит, пусть

в немногих словах, о творческой природе корифеев Малого театра. Вот он описывает игру талантливейшего комика Живокини и немедленно выделяет основной "секрет" Живокини -- умение быть трагически-серьезным в самых комических местах роли. "Когда, -- пишет Станиславский, -- он начинал страдать, метаться, взывать о помощи со всей искренностью своего таланта, становилось нестерпимо смешно от серьезности его отношения к шуму из пустяков". Эту способность "смешить серьезом" потом великолепно показал и сам Станиславский, когда ему пришлось играть Аргана в "Мнимом больном" Мольера.

В колоритном рассказе о Надежде Михайловне Медведевой, которую Станиславский называл "характерной актрисой милостью божией", он говорит о ее наблюдательности, столь необходимой для характерной артистки. И эту наблюдательность иллюстрирует отдельными эпизодами, восхищаясь яркой способностью Медведевой создавать живые фигуры людей, детской непосредственностью ее в отношении к жизни.

Из всех великих актрис, которых ему пришлось видеть, Станиславский выше всех ценил Ермолову. С ней он и сам выступал на сцене. Станиславский пишет: "Мария Николаевна Ермолова -- это целая эпоха для русского театра, а для нашего поколения -- это символ женственности, красоты, силы, пафоса, искренней простоты и скромности". Давая превосходную характеристику внутренних и внешних данных артистического гения Ермоловой, Станиславский говорит и о самом "зерне" творчества Ермоловой, о том, что, не будучи характерной артисткой, Ермолова в каждой роли "давала всегда особенный духовный образ, не такой, как предыдущий, не такой, как у всех".

Встречая на своем веку немало великих людей в различных областях искусства, Станиславский говорил, что "даже при поверхностном общении с великими людьми сама близость к ним, невидимый обмен душевных токов, их иногда даже бессознательное отношение к тому или другому явлению, отдельные восклицания или брошенное слово, красноречивая пауза оставляют след в наших душах". Такой след в душе Станиславского оставили его встречи в молодые годы с А. Г. Рубинштейном, которого он так ярко описал в "Моей жизни в искусстве" в главе "Музыка". Первое яркое впечатление от Рубинштейна (сравнение композитора с "царственным хищником" -- львом) развернуто Станиславским в целостный рисунок. Этот литературный портрет напоминает замечательный портрет Рубинштейна работы Репина. Описание Рубинштейна за дирижерским пультом достигает у Станиславского живописной пластичности. Огонь взгляда Рубинштейна, длинные волосы, закрывающие в движении половину его лица, точно львиная грива, и те моменты, когда "его руки, голова, все туловище, словно с хищными порывами, бросались в разные стороны разбушевавшегося оркестра", -- все это, запечатленное Станиславским в его памяти, он сумел ярко передать и в своих рассказах о встречах с Рубинштейном.

Когда Станиславский считает необходимым дать подробное описание того или иного спектакля, читателю кажется, что он превращается в зрителя, перед которым раздвигается театральный занавес. Вспоминая о "Снегурочке", Станиславский скромно говорит: "Набросаю несколько моментов постановки", а начинается его описание пролога -- и оживает сказочный лес с целой семьей леших, с дедом Морозом и его дочкой Снегурочкой, играющей с черным медведем. И все это сделано по-режиссерски, с пояснениями, как достигнут тот или иной эффект. Начинается первое действие "Юлия Цезаря" -- и под пером Станиславского, возникает целая картина: улица Рима с рядами лавок, парикмахерской, мастерской оружейника. Двигается шумная толпа, торгуются продавцы и покупатели, шествуют матроны, пробегают куртизанки. И обо всем этом Станиславский говорит сочно, ярко, как будто сам он только что прошел по улице древнего Рима. Такие же замечательные рассказы о спектаклях можно найти во многих главах книги.

Останавливаясь на собственных выступлениях в отдельных ролях, Станиславский не только вспоминает конкретные подробности своего исполнения, но рассматривает каждую свою работу с точки зрения самых основ сценического искусства. В "Каменном госте" Пушкина ему пришлось играть сначала Дон Карлоса, а потом Дон Гуана, и он не мог себе простить, что, играя эти "испанские роли", он соблазнился внешней красотой и это толкнуло его как артиста назад. Он так и называет эту главу: "Два шага назад".

Особенно подробно рассказывает Станиславский в книге "Моя жизнь в искусстве" о своей артистической работе в Московском обществе искусства и литературы. Здесь почти каждая роль служит для Станиславского решением определенной творческой задачи. Он играет роль Анания

в "Горькой судьбине" Писемского -- и для него это оказывается уроком сценической выдержки. Умение сдерживать себя до тех пор, пока хватает сил, подниматься в гору от самых низких к самым верхним нотам, передавать постепенное нарастание чувства -- все это Станиславский считал своим первым артистическим багажом. Играя генерала Имшина в пьесе Писемского "Самоуправцы", Станиславский пришел к выводу, что нельзя красить роль одной краской и что "черная краска только тогда станет по-настоящему черной, когда для контраста хотя бы кое-где пущена белая". Это свое открытие Станиславский облачает в чеканную фразу: "Когда играешь злого, ищи -- где он добрый".

Афористичность, сжатость, лаконичность вообще присущи литературному стилю Станиславского, когда он формулирует свои основные мысли. У Станиславского есть характерное признание: "Хорошие слова, -- говорит он, -- приходят не тогда, когда во что бы то ни стало хочешь их сказать, а тогда, когда о них не думаешь, когда они сами становятся нужными. Так, например, я не умею философствовать, создавать афоризмы -- один, наедине сам с собой. Но когда приходится доказывать свою мысль другому, тогда философия становится мне нужна ради доказательства, и афоризмы являются сами собой".

Воспоминаниям Станиславского присуща удивительная динамичность. И самого Станиславского читатель видит все время в развитии, в движении, в становлении его общественных и художественных взглядов. Этот творческий рост художника и человека отражен и в архитектонике "Моей жизни в искусстве". Каждая из ее частей носит название определенного артистического возраста. Артистическое детство сменяется артистическим отрочеством, артистическая юность переходит в артистическую зрелость. И когда следишь за творческой жизнью Станиславского в годы зрелости, то понимаешь, что она никогда бы не превратилась у него в артистическую старость. Работая в последние годы над изучением внешней и внутренней техники сценического искусства, он хорошо знал, что художник не может стареть, ибо, по его словам, чем больше будет жить артист, тем он будет в этой области "опытнее и сильнее".

IV

Для нового издания "Моей жизни в искусстве" в качестве первого тома Собрания сочинений К. С. Станиславского предполагалось сверить печатный текст книги с теми рукописными и корректурными материалами, которые относятся к 1-му изданию 1926 года. Однако эта текстологическая задача оказалась почти неразрешимой, так как в архиве Музея Московского Художественного театра сохранилась лишь небольшая часть рукописи, гранок и верстки. Не сохранилась и рукопись первоначальной редакции 1924 года. Текст "Моей жизни в искусстве" воспроизводится в первом томе Собрания сочинений по последнему прижизненному изданию 1936 года.

Тем не менее работа в архиве Музея МХАТ не оказалась бесплодной, так как удалось обнаружить ряд неопубликованных глав и отрывков, представляющих несомненную ценность. Это дало возможность снабдить первый том особым приложением, в котором печатаются важнейшие из вновь найденных материалов.

Среди новых публикаций следует в первую очередь выделить высказывания Станиславского о творчестве Чехова. Когда в 1920-х годах вульгарные "социологи" пытались объявить творчество Чехова устаревшим и утратившим всякое значение для революционного времени, Станиславский со всей искренностью и взволнованностью встал на защиту великого писателя. Выше уже приводился один из этих замечательных отрывков. В другом ранее неизвестном высказывании Станиславский подробно развивает мысль о Чехове как о певце "светлых надежд и чаяний". "Чехов не отсталый буржуа, -- пишет Станиславский, -- а, напротив, слишком далеко смотрящий вперед идеалист-мечтатель". И далее читаем: "Без Чехова -- нельзя, как нельзя без Пушкина, Гоголя, Грибоедова, Щепкина. Это -- основные столпы, на которые всей тяжестью опирается здание нашего храма искусства".

Очень значительны варианты главы "Малый театр", где с чувством горячего патриотизма Станиславский говорит о равнодушии Европы и Америки, которые не дали себе труда понять, что Малый театр щепкинской поры ни в чем не уступает прославленным театрам Франции, Италии, Германии, Англии.

По-новому ставит Станиславский проблему работы художника в театре в главе "Спор с художником". Со всей резкостью Станиславский требует, чтобы художники работали вместе с театром "по-режиссерски, по-актерски над анализом пьесы, над познанием ее жизни". Станиславский не скрывает своего возмущения теми декораторами, которые пользуются театром как рамой для показа своих полотен. Таких художников он называет жильцами, которые хотят стать хозяевами.

Не публиковавшаяся ранее глава "Климентовский спектакль" раскрывает истоки работы Станиславского в музыкальном театре, утверждение им принципов реализма в оперном спектакле. Рассказ Станиславского о его столкновении с чиновниками из Конторы императорских театров по поводу характера костюмов в сцене "У монастыря" в опере "Иван Сусанин" наглядно рисует застой и рутину, которые царили на казенной сцене в конце прошлого века. Подобное же свидетельство о театральном застое 1890-х годов мы находим в отрывке, относящемся к основанию Художественного театра.

В варианте главы "Знаменательная встреча" Станиславский дополняет новыми чертами характеристику Владимира Ивановича Немировича-Данченко как одного из борцов с театральной рутинной. Высоко ценя литературный, критический, режиссерский талант Немировича-Данченко, Станиславский видит в нем идеального директора -- руководителя такого театра, который отвечал бы идейным запросам передового демократического зрителя. Ради этого зрителя и создавали Станиславский и Немирович-Данченко Художественно-общедоступный театр.

Ряд существенных замечаний по психологии актерского творчества мы находим во вновь найденных отрывках. Особенно значителен неизвестный ранее рассказ Станиславского о его работе над ролью Крутицкого в комедии Островского "На всякого" мудреца довольно простоты". Здесь Станиславский вводит читателя в свою творческую лабораторию в период создания одного из своих лучших сценических образов и на конкретном примере показывает, какое огромное значение в жизни художника сцены имеют непосредственные впечатления.

Главу "Отелло" обогащает изумительное по глубине анализа и художественной выразительности вновь найденное описание игры Сальвини в роли Отелло. Ничто не ускользает от пристального внимания Станиславского: им отмечены и восточная мягкость Отелло -- Сальвини, и быстрота, с которой он выхватывает свой ятаган, и оттенки любовных сцен с Дездемоной, и ленивое поигрывание гусиным пером в разговоре с Яго. Следя за описанием Станиславского, видишь во всей силе и полноте "тяжелую и грубую бронзу" игры великого актера, которого Станиславский называл королем трагиков.

В приложениях дается также глава, посвященная знаменитому немецкому артисту Эрнсту Поссарту, неоднократно приезжавшему на гастроли в Россию. Отдавая должное Поссарту как мастеру высокой комедии, Станиславский остается холоден к его трагическим образам. Он ясно видит, как Поссарт заменяет внешней техникой психологическое раскрытие образа, как чужда эффектной и виртуозной игре Поссарта глубина жизненной правды.

Ряд строк, принадлежащих самому Станиславскому, найдет читатель и в примечаниях, впервые сопровождающих текст книги "Моя жизнь в искусстве". Рассказ Станиславского о том, как он работал над техникой речи старого барона в "Скупом рыцаре", записанные им подробности сотового представления "Царя Федора", сжатые характеристики отдельных деятелей Художественного театра (А. Р. Артема, М. А. Самаровой, Г. С. Бурджалова) -- все это интересные дополнения к основному тексту книги.

Кроме примечаний, новое издание снабжено хронологическими списками ролей и постановок Станиславского. Начиная со 2-го издания, "Моя жизнь в искусстве" по указанию Станиславского иллюстрировалась фотоснимками, отражающими его жизнь и творчество. Иллюстративный материал, заново пересмотренный и существенно пополненный, дается и в первом томе Собрания сочинений Станиславского.

Нет нужды говорить о том, как велико и плодотворно значение книги "Моя жизнь в искусстве" для развития советской театральной культуры, для воспитания артистической молодежи, для углубления творчества мастеров старших поколений. Переведенная на многие иностранные языки, "Моя жизнь в искусстве" стала настольной книгой и для прогрессивных театральных деятелей всего мира. Ее читают и перечитывают в странах народной демократии. Она издана в Китайской Народной Республике. Ее переводы не раз публиковались в Англии и Франции, Америке и Японии, Финляндии и других зарубежных странах.

Новое издание "Моей жизни в искусстве", являясь первым томом Собрания сочинений Станиславского, по праву открывает серию трудов Станиславского, посвященных его учению о творчестве актера -- создателя жизненно правдивых художественных образов. Для художников сцены эта книга, овеянная духом борьбы, навсегда останется оружием необычайной силы, мощи в остроты.

Н. Волков

Моя жизнь в искусстве

К. С. Станиславский. Собрание сочинений в восьми томах. Том 1
Редакционная коллегия: *М. Н. Кедров (главный редактор), О. Л. Книппер-Чехова, А. Д. Попов, Е. Е. Северин, Н. М. Горчаков, П. А. Марков, В. Н. Прокофьев, Н. А. Абалкин, Н. Н. Чушкин.*
Государственное издательство "Искусство", М., 1954
Редактор тома Н. Д. Волков
Подготовка текста и примечания Н. Д. Волкова и В. Р. Канатчиковой

Предисловие к 1-му изданию

Я мечтал написать книгу о творческой работе Московского Художественного театра за двадцать пять лет его существования и о том, как работал я сам, один из его деятелей. Но вышло так, что последние годы я провел с большей частью труппы нашего театра за границей, в Европе и Америке, и эту книгу мне пришлось написать там, по предложению американцев, и издать в Бостоне на английском языке, под заглавием "My life in art". Это значительно изменило мой первоначальный план и помешало мне высказать очень многое из того, чем мне хотелось поделиться с читателем. К сожалению, при нынешнем положении нашего книжного рынка я не имел возможности существенно дополнить эту книгу, увеличив ее объем, а потому должен был опустить многое из того, что вспоминалось, когда я оглядывался на свою жизнь в искусстве. Я не мог воскресить для читателя образы многих людей, работавших вместе с нами в Художественном театре, из которых одни находятся в полноте сил и поныне, других уже нет на свете. Я не мог говорить полнее о режиссерской работе и всей сложной деятельности в театре Владимира Ивановича Немировича-Данченко и о творчестве других моих сотоварищей по работе, актеров Московского Художественного театра, которая отражалась и на моей жизни. Я не мог упомянуть деятельности служащих и рабочих театра, с которыми мы многие годы жили душа в душу, которые любили театр и вместе с нами приносили ему жертвы. Я не мог даже назвать по имени многих друзей нашего театра -- всех тех, которые своим отношением к нашему делу облегчали наш труд и как бы создавали атмосферу, в которой протекала наша деятельность.

Словом, в настоящем своем виде эта книга уже никоим образом не является историей Художественного театра. Она говорит только о моих художественных исканиях и представляет собою как бы предисловие к другой моей книге, где я хочу передать результаты этих исканий -- разработанные мною методы актерского творчества и подходов к нему.

К. Станиславский

Апрель 1925 г.

Предисловие к 2-му изданию

Второе издание моей книги по существу почти не отличается от предыдущего: в нем исправлено лишь несколько замеченных в тексте шероховатостей и неточностей. Что касается иллюстраций, которыми пожелало снабдить книгу издательство "Academia", то подбор их был сделан Л. Я. Гуревич и сотрудниками Музея МХТ, не пожалевшими для выполнения этой задачи