

**К.С. Станиславский**

**Собрание сочинений**

**5 том. Статьи. Речи. Заметки. Дневники.  
Воспоминания (1877-1917)**

**Москва  
«Книга по Требованию»**

УДК 792  
ББК 85.33  
К11

K11 **К.С. Станиславский**  
Собрание сочинений: 5 том. Статьи. Речи. Заметки. Дневники. Воспоминания (1877-1917) / К.С. Станиславский – М.:  
Книга по Требованию, 2024. – 418 с.

**ISBN 978-5-458-30368-2**

Собрание сочинений в восьми томах. Составление тома, подготовка текста, вступительная статья Н. Н. Чушкина.  
Комментарии Н. Н. Чушкина при участии Г. В. Кристи и С. В. Мелик-Захарова.

**ISBN 978-5-458-30368-2**

© Издание на русском языке, оформление  
«YOYO Media», 2024  
© Издание на русском языке, оцифровка,  
«Книга по Требованию», 2024

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 оригиналe, 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.



был сделан еще до знакомства со спектаклями мейнингенцев, впервые выступавших в Москве весной 1885 года. Несомненно, что первые мысли Станиславского о преобразованиях в области музыкального театра возникли под известным влиянием С. И. Мамонтова и созданной им в сезоне 1884/85 года в Москве Русской частной оперы.

Обращает на себя внимание и то, что двадцатидвухлетний Станиславский, еще не ставя себе задачи реальной постановки спектакля (отрывки из "Фауста" и "Русалки" в доме Алексеевых должны были идти под режиссерством Ф. П. Комиссаржевского), фактически выступает в этих "мечтаниях" как режиссер, разрабатывающий психологическую атмосферу сцены, обстановку, гримы и костюмы исполнителей. Характерно, что, когда через несколько лет Станиславский уже в Обществе искусства и литературы самостоятельно будет ставить "Горящие письма" П. Гнедича (1889), он прежде всего будет добиваться преобразования сцены "с художественно-реальной стороны".

"Художественные записи" являются одним из важнейших документов, характеризующих начало творческого пути Станиславского. С 1877 года, с первого его выступления на сцене в домашнем спектакле в Любимовке, и до начала 90-х годов, когда он как актер, а позднее и режиссер Общества искусства и литературы приобретает известность среди художественной интеллигентии Москвы, Станиславский вел записи своих выступлений то в виде дневника, то в виде воспоминаний. Этот документ, впервые опубликованный Л. Я. Гуревич в 1939 году, стал необходимым источником для всех изучающих творчество Станиславского.

От отдельных, вначале разрозненных наблюдений и заметок, связанных с практической деятельностью актера-любителя и режиссера, Станиславский в "Художественных записях" постепенно приходит к важным теоретическим обобщениям, пытаясь осознать то, чему научил его личный опыт, понять причины своих ошибок и неудач, извлечь для себя полезные уроки и выводы. Поражают совершенно исключительная строгость и требовательность к самому себе, суровая самокритичность и честность в признании своих недостатков -- черты, вообще присущие Станиславскому, с особой силой проявившиеся позднее в его знаменитой автобиографической книге. "Художественные записи", являясь творческой исповедью артиста, во многом перекликаются с "Моей жизнью в искусстве". Но при их сопоставлении бросается в глаза несовпадение ряда оценок, связанное с тем, что Станиславский в "Моей жизни в искусстве" пересматривает ранний период своей творческой биографии с позиций зрелого мастера и создателя "системы". Он порой пропускает или же критикует то, что казалось ему прежде значительным и важным, имело успех и признание. И наоборот, он показывает в новом свете то, что в свое время не было должным образом понято им и было оценено лишь впоследствии, в ходе дальнейших исканий. Вот почему в ряде случаев в комментариях нами приводятся оценки из "Моей жизни в искусстве", корректирующие юношеские записи Станиславского.

От копирования чужих образцов, использования не им самим найденных средств и приемов художественной выразительности Станиславский сравнительно быстро приходит к осознанию своего индивидуального пути в искусстве. Поражает быстрота его художественного роста, его нетерпимость ко всему, что задерживает развитие, его жадное и неутомимое стремление к самоусовершенствованию. Он рано осознал и определил свою жизненную цель, понимая служение искусству как высокий общественный долг. Он видел назначение актера в том, чтобы быть "толкователем высоких человеческих чувств", "руководителем и воспитателем публики".

Уже к концу первого сезона деятельности Общества искусства и литературы Станиславский ставит перед собой ряд вопросов, решению которых посвящена вся его дальнейшая творческая жизнь. В записях, сделанных весной 1889 года, он впервые отчетливо формулирует для себя важнейший принцип реалистического искусства: правда жизни является основным критерием художественности. Он намечает грань между подлинным искусством и рутиной, подходит к вопросу об общественном назначении театра, о природе творческого самочувствия актера, о путях развития таланта, об артистической этике, о соотношении театральности и правды. "Мне кажется, -- писал Станиславский, -- что я прошел элементарную грамматику драматического искусства, освоился с ней и только теперь начинается моя главная работа, умственная и душевная, только теперь начинается творчество, которому открывается широкий путь по верной дороге. Вся задача -- найти эту верную дорогу. Конечно, тот путь самый верный, который ближе ведет к правде, к жизни. Чтобы дойти до этого, надо знать, что такое правда и жизнь".

Он быстро перерос своих первых учителей (А. Ф. Федотова, Ф. П. Комиссаржевского и других), вобрав все ценное, что они могли дать, и отвергнув то, что задерживало его дальнейшее

творческое формирование. В спектаклях Общества искусства и литературы он проявил себя ярким художником-новатором, отличающимся пытливостью мысли, неутомимостью исканий, самобытностью и творческой мощью.

Станиславский прошел сложную и многообразную жизнь в искусстве, трудный путь исканий, он знал победы и срывы, открытия и заблуждения. И в то же время с самого начала его сознательной артистической деятельности (которую сам он связывал с началом работы в Обществе искусства и литературы) вся его творческая биография является поразительным примером целеустремленного движения к основной, главной, всеобъемлющей цели, к "сверхзадаче" его жизни.

\* \* \*

Станиславский выступил на широкую арену творческой и общественной деятельности в 1898 году, с момента организации Московского Художественного театра, созданного им совместно с Вл. И. Немировичем-Данченко. В первые же годы своего существования, совпавшие с периодом нарастания и подъема освободительного движения в преддверии революции 1905 года, МХТ занял значительное место в общественной жизни страны, стал властителем дум передовой, демократической интеллигентии, выразителем прогрессивных идей своего времени.

Станиславскому в высшей степени было свойственно чувство гражданской ответственности, понимание всей значительности, масштабности, исторического смысла тех задач, реформ и открытий, которые он и его театр призваны были осуществить. Со всей страстностью и непримиримостью он восставал против буржуазно-коммерческого развлекательного театра. Он всегда полагал, что на театр должно быть возложено исполнение "больших культурных миссий", и боролся против использования его в низменных и корыстных "буржуазных целях". Вслед за Гоголем он считал, что театр должен быть могущественной кафедрой, с которой "можно много сказать миру добра". Он видел назначение театра в высоком общественном служении, в облагораживающем идеально-воспитательном воздействии на людей. И это не осталось простой декларацией. Станиславский писал в 1904 году М. Ф. Андреевой, что роль МХТ в театральном искусстве является исключительной. "Мы взялись облагородить его, вырвать его из рук торгаши и передать тем, кому оно должно принадлежать. Наша деятельность получила общественное значение, ее признало общество и наградило нас таким положением, какого не достигал еще ни один артист".

"Чему же чаще служит современный театр -- добру или злу?" -- этот вопрос неоднократно задавал себе в те годы Станиславский. Он отчетливо понимал, что в условиях буржуазного общества театр мог стать "могущественным орудием общественного зла", и всю свою жизнь требовал проведения демаркационной линии, отделяющей в искусстве возвышенное от низменного, прекрасное от отвратительного. Он стремился установить границы, которые отделили бы настояще искусство от суррогата, от всего пошлого, ложного, поддельного, извращающего творческую природу человека-артиста.

Создавая Художественный театр, Станиславский и Немирович-Данченко ставили перед собой не только художественные, но и общественные задачи. Программное выступление Станиславского 14 (27) июня 1898 года перед труппой только что созданного Художественно-общедоступного театра (так назывался тогда МХТ) поставило его в ряды передовых борцов за народный, демократический театр, о котором мечтали Пушкин, Белинский, Гоголь, Островский. "...Мы приняли на себя дело, имеющее не простой, частный, а общественный характер. Не забывайте, что мы стремимся осветить темную жизнь бедного класса, дать им счастливые, эстетические минуты среди той тьмы, которая окутала их, -- говорил он. -- Мы стремимся создать первый разумный, нравственный общедоступный театр, и этой высокой цели мы посвящаем свою жизнь".

Мысль об общественном назначении театра неотступно присутствует в высказываниях Станиславского на протяжении всего его творческого пути. Так, в мае 1905 года в своей речи перед открытием Студии на Поварской Станиславский указывал, что подлинное искусство всегда связано с жизнью, что "в настояще время пробуждения общественных сил в стране театр не может и не имеет права служить только чистому искусству, -- он должен отзываться на

общественные настроения, выяснить их публике, быть учителем общества" {"Театр и искусство", 1905, № 21, стр. 335.}.

Станиславский стремился сочетать высокие гражданские традиции русской художественной культуры XIX века с передовыми идеями своего времени. Он утверждал, что МХТ с момента своего возникновения никогда не забывал основных идеально-воспитательных задач искусства. Но в своих поздних высказываниях советского времени Станиславский внес существенно важные корректизы в понимание задач и целей театра. "...Как отрадно быть актером, который сознает свою воспитательную, общественную и политическую роль!" -- писал он в 1937 году, указывая, что только в советский период театры, окруженные заботой государства, сделались "подлинной трибуной, проповедующей культуру, политические идеи..." .

Создавая Художественный театр, Станиславский и Немирович-Данченко отчетливо понимали, что не может быть большого искусства без высокой окрыляющей цели, без идеи демократизации театра, без широкого народного зрителя. "...Было решено, что мы создаем народный театр -- приблизительно с теми же задачами и в тех планах, как мечтал Островский", -- вспоминал впоследствии Станиславский в книге "Моя жизнь в искусстве". Он не только стремился к созданию театра для народа, но хотел, чтоб театр был народным по существу.

Принцип общедоступности для Станиславского и Немировича-Данченко был не простым формальным понятием, а смыслом и направленностью их искусства. В отстаивании этого принципа они всегда проявляли идеиную стойкость и последовательность. В 1908 году, в беседе в связи с десятилетием МХТ, Станиславский указывал, что мысль о создании народного художественного театра особенно волнует и захватывает его. Понятие общедоступности не связывалось для него с упрощенностью. Наоборот, он всегда считал, что народу нужен "наиболее художественный, наиболее искренний, простой, но глубокий по своим впечатлениям театр", высокое идеальное искусство, ясное и простое по форме и художественно совершенное по мастерству. Сходные мысли о характере народного театра высказаны Станиславским в публикуемой в этом томе заметке "Нужны ли народные дома и театры?"

Стремление к общедоступности, тяга театра к широкому демократическому зрителю, с такой определенностью прозвучавшие в речи Станиславского перед началом репетиций МХТ, отражены в целом ряде материалов настоящего тома. Особый интерес в этом отношении представляет обращение Станиславского к начальнику Главного управления по делам печати кн. Шаховскому. Этот документ, впервые полностью публикуемый в настоящем издании, не только отражает один из этапов борьбы Художественного театра за продвижение на сцену первого драматического произведения М. Горького, но наглядно свидетельствует о вмешательстве административных органов и цензуры в работу МХТ, о тех препятствиях, которые чинились театру, не давая ему возможности стать театром общедоступным.

Тем не менее, хотя Станиславский и Немирович-Данченко не могли полностью осуществить идею общедоступности из-за отсутствия материальных средств и из-за наличия специальных цензурных ограничений в области репертуара для так называемых "народных" театров, они настойчиво пытались устраивать в МХТ утренние спектакли "по самым низким ценам", предназначенные для "бедного класса населения" -- рабочих, учащейся молодежи, трудовой интеллигенции. Об одном из таких утренников имеется сообщение в "Русских ведомостях" (1899, 8 января): "Вчерашний утренний спектакль Художественно-общедоступного театра прошел при переполненной зрительной зале и на этот раз с несомненным правом мог быть назван "народным"... Спектакль продан был по сильно уменьшенным ценам Обществу по устройству общедоступных народных развлечений... Присутствовали главным образом рабочие с фабрик и заводов с их семействами. Исполнение пьесы сопровождалось шумными аплодисментами". В одном из донесений московского обер-полицмейстера Трепова указывалось, что эти утренники Художественного театра послужили сближению рабочих с интеллигенцией с пропагандистской целью {"Ежегодник МХТ" за 1948 г., т. II, М., 1951, стр. 544.}.

В момент общественного подъема в стране цензура, обеспокоенная все возрастающим успехом МХТ у широкого демократического зрителя, не разрешала ставить утренники "по самым низким ценам", предупреждая театр, что в противном случае к нему будут применены соответствующие санкции. Применение к МХТ жестких цензурных ограничений, установленных для "народных театров", сделало бы невозможным осуществление идеально-художественной программы МХТ и было бы равносильно закрытию театра.

В своем докладе в Московском литературно-художественном кружке о цензуре, прочитанном в апреле 1905 года, Станиславский со всей решительностью восставал против беззакония и произвола, ограничивающих на сцене свободу мысли и слова, против гнета царской цензуры, религиозных и полицейских ограничений, чинимых театрам, которые задыхаются от обилия различных административных инстанций и насилиственной опеки. Он выступал с требованием оградить законом права сценического искусства, "ныне заключенного в тиски". Он страстно доказывал, что театр лишен наиболее важных мыслей и чувств, которыми живет современный зритель, что на сцену нет доступа тем новым героям, которых рождает современная жизнь. "Я никогда не слыхал со сцены, чтобы рабочий говорил о рабочем вопросе, неверующий -- о вере, мужик -- об аграрных вопросах, а студент -- о своих сходках. Все эти лица, с вынутой сердцевиной, кажутся на сцене безжизненными и бессодержательными", -- утверждал он, считая, что подобное положение является нетерпимым, ибо театры лишаются возможности полно и всесторонне отражать жизнь. В то же время Станиславский указывал в своем докладе, что существуют произведения, культурирующие пошлость и порнографию, которые не преследуются ни цензурой, ни административными властями, что процент таких пьес в современном репертуаре огромен и "среди них теряются те пьесы, ради которых стоит существовать театру".

Особого внимания заслуживает вывод Станиславского, к которому он пришел, трезво оценив губительные последствия вмешательства цензуры: "К глубокому сожалению, при современных условиях развитие дела народных театров следует признать безнадежным".

Но, несмотря на вывод, что сама идея создания народных художественных театров в условиях буржуазного общества является неосуществимой, Станиславский и Немирович-Данченко не хотели складывать оружия.

К мысли о создании общедоступных театров Станиславский возвращался неоднократно, ища практические и организационные пути для осуществления своей идеи.

Стремясь к обновлению сценического искусства во всероссийском масштабе, он видел необходимость реформы театрального дела в стране; ему хотелось передать другим театрам то, что ценой упорных поисков и усилий было завоевано Художественным театром. В первую очередь он считал необходимым коренное обновление провинциальной сцены, где актеры, поставленные в немыслимые, бесчеловечные условия труда и быта, вынуждены "ради куска хлеба профанировать искусство на грязных провинциальных политеатрах, полубалаганах" и играть пьесы с двух-трех репетиций. "Тут мало протестовать, тут нужен бунт", -- говорил он в 1909 году в своем выступлении на втором режиссерском съезде {"Голос Москвы", 1909, 10 марта.}.

Он считал, что обновления провинциального театра можно достигнуть не путем индивидуальных усилий того или иного актера или режиссера, но созданием целого ряда творческих коллективов, объединенных единством школы, сценического метода, общей идейно-творческой программой. Эти стремления Станиславского отражены в его проекте организации "Акционерного общества провинциальных театров", помещенном в настоящем томе. "У нас редко за последнее время так горел Константин Сергеевич, как загорелся в этом проекте", -- писал В. В. Лужский И. А. Тихомирову 14 февраля 1904 года.

По первоначальному замыслу предполагалось создать три образцовых передвижных театра, которые должны были пропагандировать в провинции реалистические принципы искусства Художественного театра. Поражает творческая щедрость, с которой Станиславский готов был предоставить этим театрам свои режиссерские планы, дать возможность скопировать мизансцены, декорации, костюмы из постановок МХТ, ознакомиться с изобретениями и открытиями в области света, звука и пр. В сезоне 1904/05 года в виде первого опыта намечалось создание одной филиальной труппы МХТ, деятельность которой должна была состоять в обслуживании фабричных рабочих Москвы и выездах в провинцию, чтобы приблизить подлинное искусство к широкому демократическому зрителю. Показательно, что вначале руководителем этой труппы Станиславский намечал И. А. Тихомирова, актера и режиссера МХТ, бывшего в 1903--1904 годах руководителем общедоступного театра, созданного по инициативе М. Горького и при поддержке МХТ в нижегородском Народном доме.

В цитированной уже речи на открытии филиального отделения МХТ, известного под названием Студии на Поварской, Станиславский утверждал, что театр должен быть выразителем передовых общественных идеалов, что подлинное искусство не может быть оторвано от народа.

Восторженный отклик на это выступление Станиславского имеется в письме к нему Немировича-Данченко от 8--10 июня 1905 года. "Когда Вы говорили труппе о филиальном отделении, -- Вы были очень крупный человек и я глубоко, всей своей мужской душой зрелого человека, любовался Вами, -- на такого хочется смотреть снизу вверх".

Однако Студия, руководимая В. Э. Мейерхольдом, вопреки первоначальным намерениям Станиславского, пошла по иному пути. "Театр должен быть с\_к\_и\_т\_о\_м. Актер всегда должен быть р\_а\_с\_к\_о\_л\_ь\_н\_и\_к\_о\_м. Всегда не так, как все. Творить одиноко, вспыхивать в экстазе творчества на глазах у всех. И потом опять в свою келью!.. Презирать толпу, молиться новому божеству с каждым приливом, забывать его с каждым отливом. И, как море, менять свою краску каждый час!" -- писал Мейерхольд Станиславскому в 1905 году, формулируя свое понимание задач Студии. -- "Раскольничий скит должен завтра зажечь свой костер" {В. Э. Мейерхольд -- К. С. Станиславскому, 1905, 10 апреля. Музей МХАТ.}, -- воскликнул он. Мейерхольд стремился вести Студию на разрыв с Художественным театром, с его реализмом, и "костер" нового искусства был ему нужен для того, чтобы "жечь устаревшие приемы натуралистического театра", каким он считал МХТ.

Приняв решение о ликвидации Студии на Поварской еще до официального ее открытия, Станиславский исходил не только из своего принципиального несогласия с художественными принципами Мейерхольда, превратившего Студию в экспериментальную режиссерскую лабораторию символистского "условного" театра, где "талантливый режиссер пытался закрыть собою артистов, которые в его руках являлись простой глиной для лепки красивых групп, мизансцен..." {К. С. Станиславский, Собр. соч., т. 1, стр. 285.}. Причины были глубже, ибо Театр-Студия отрывался от действительности, не желая быть "учителем жизни", уводил от задач общественного служения. "Нельзя думать, что театр -- это какая-то secta посвященных, что он оторван и отъединен от жизни. Все дороги человеческого творчества ведут к выявлению жизни", -- говорил Станиславский позднее на занятиях. Оперной студии Большого театра, утверждая, что театры, в которых умирает внутреннее сознание гражданско-го долга, приходят к внешнему фиглярству и манерности {Беседы К. С. Станиславского в студии Большого театра в 1918--1922 гг. Записаны К. Е. Антаровой, изд. 2, М., 1947, стр. 31.}.

В период общественного подъема 1912--1914 годов Станиславский откликается на просьбу Горького помочь группе рабочих, желающих создать в Москве свой рабочий театр. Это начинание Станиславского получило горячую поддержку большевистской печати: "Станиславский все время носится с мыслью создания театра для огромных народных масс; он внимательно следит за работой одного из режиссеров Художественного театра, Сулержицкого, который ведет сценические занятия с группой рабочих", -- писала газета "За правду" (1913, 17 ноября) {"Дооктябрьская "Правда" об искусстве и литературе", М., 1937, стр. 247.}.

Незадолго до Октябрьской революции Станиславский и Немирович-Данченко возвращаются к мысли об организации общества "Московские общедоступные театры", целью которого должно было явиться создание в рабочих районах Москвы четырех народных театров, филиалов МХТ. Но эта попытка, так же как и другие подобные начинания Станиславского и Немировича-Данченко, не осуществилась и не могла быть осуществлена в условиях дореволюционной России.

Понимание высоких идеально-воспитательных задач, стоящих перед театральным искусством, определило для Станиславского и его требования к актеру. Он всегда ощущал ответственность художника перед народом и в течение всей своей жизни боролся за воспитание актера-мыслителя, актера -- гражданина и общественного деятеля, призванного воплощать на сцене жизнь современного человека, его идеи, "раскрывать глаза на идеалы, самим народом созданные".

Уже в "Художественных записях" 1889 года, впервые точно определив для себя назначение и "великую цель" театрального искусства, он говорит и о назначении актера, который, "чтобы стать на пьедестал заслуженной артистической славы", должен не только обладать чисто художественными данными, но быть "и\_д\_е\_а\_л\_о\_м\_ч\_е\_л\_о\_в\_е\_к\_а", "артистом-пророком, явившимся на землю для проповеди чистоты и правды...". Он всегда считал, что актер с первых дней своего служения искусству должен сознавать эту высокую и ответственную миссию, что не только на сцене, но и в жизни актер должен быть носителем и проповедником прекрасных, возвышенных и благородных идей. В одном из своих высказываний советского периода Станиславский говорил, что в том идеальном театре, к которому он страстно и неуклонно

стремился, "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 национального патриотизма и общечеловеческой цели".

"Актер -- общественный деятель", "актер -- проповедник" -- эти слова часто повторяются в самых различных рукописях Станиславского с начала 900-х годов. Он всегда призывал артистов к безраздельному, самозабвенному жертвенному служению искусству, он звал молодежь идти в искусство как на подвиг, и вся его жизнь являлась воплощением этого подвига. В одном из набросков, написанных в преддверии десятилетнего юбилея МХТ, Станиславский высказывает мысль о том, что в чистоте своего отношения к искусству он видит важный вклад в дело создания Художественного театра. И Вл. И. Немирович-Данченко считал, что одной из главных, характернейших черт Станиславского было его "потрясающе жертвенное отношение к искусству" и благодаря именно этой черте он "имел гениальную способность вести за собой так, что человек действительно отдавался искусству целиком" {См. речь Вл. И. Немировича-Данченко на похоронах Станиславского 9 августа 1938 г. Музей МХАТ. Стенограмма.}. Увлеченные горением Станиславского, его соратники, создавшие с ним Художественный театр, так же как и он, вкладывали в любимое дело свои жизни, стремясь к созданию искусства "благородной красоты, реально честного, глубоко правдивого", захватывающего все их существо {Там же.}.

В то же время Станиславский всегда настойчиво отвергал аскетизм, "жречество", уход от жизни и стремление замкнуться в узкую сферу "чистого искусства". Он говорил, что в искусстве все должно увлекать, захватывать, быть интересным, что всякое подлинное реалистическое творчество должно быть утверждением жизни. Он писал, что "театр должен не "учительствовать", а образами увлекать зрителя и через образы вести к идее пьесы". Он всегда боролся за воспитание нового актера, за его всестороннее и полноценное развитие, за его духовную красоту и силу. В одной из бесед 1936 года он говорил: "...на моей родине искусство не нуждается в уединенных обителях, и театр входит неотъемлемой частью в строительство новой жизни" {"Известия", 1936, 1 мая.}. Он требовал от актера любви к своему делу, понимания великой миссии своей страны и задач своего искусства и считал, что чувство патриотизма является могучей вдохновляющей силой, толкающей актера на подвиг.

Взгляды Станиславского на сущность артистической этики складывались в борьбе с декадансом, провозглашавшим вслед за Ницше и Уайльдом культ аморализма, самоценность красоты, лишенной нравственной основы, свободной от "тиrании общественности", от морального, идейного, политического критерия. Станиславский видел в слиянии этики и эстетики могущественную идейно-воспитательную силу передового искусства, и в этом он следовал традициям великой русской демократической культуры XIX века. Со всей решительностью он выступал против упадничества, пессимизма, проповеди аморальности, против анархической "свободы" индивидуализма, против всего, что принижает достоинство человека, уродует его моральный облик.

Этика является одной из важнейших частей эстетической системы Станиславского, одной из центральных проблем в воспитании актера. В материалах пятого тома высказывания Станиславского об этике не ограничиваются данной нами специальной подборкой "Из заметок об артистической этике и дисциплине", но пронизывают весь состав тома. Этические требования Станиславского имеют отнюдь не только историческое, но практически актуальное значение и для современного театрального искусства.

\* \* \*

На рубеже XIX--XX столетий, испытывая настойчивую потребность теоретически обосновать свои позиции в искусстве, Станиславский задумал написать литературный труд, посвященный творчеству актера. Уже в 1900 году в одном из писем к Вл. И. Немировичу-Данченко Станиславский упоминает о режиссерских записках, над которыми он работает. В июне 1902 года в письме к В. В. Котляревской (Пушкиревой) Станиславский сообщал о своей работе над книгой, руководством для начинающих артистов, своего рода "грамматикой драматического

искусства". Несмотря на долгую и упорную работу над многочисленными вариантами этого труда, Станиславский не был им удовлетворен ни по существу решения проблемы актерского искусства, ни по форме изложения. Поэтому эти материалы не публикуются в настоящем издании как несовершенные, отвергнутые автором, не отвечающие его последующим педагогическим взглядам.

В литературном архиве Станиславского хранятся также различные рукописные фрагменты, черновые материалы к ним, заметки в записных книжках и пр., затрагивающие обширный круг вопросов, касающихся актерского и режиссерского искусства. Часть рукописных набросков начала 900-х годов была использована Станиславским в "Настольной книге драматического артиста", "Начале сезона", в материалах о трех направлениях искусства театра и др. Публикуемые в пятом томе несколько рукописных отрывков, относящихся к началу 900-х годов, несмотря на их черновой и незавершенный характер, представляют большой познавательный интерес и затрагивают ряд важных эстетических вопросов, решавшихся в те годы в практике Художественного театра.

Так, в незаконченном наброске "Гений", написанном в самом начале 900-х годов, Станиславский отстаивает идею сценического ансамбля и роль режиссера как идейного интерпретатора пьесы и спектакля и полемизирует с теми, кто в новаторстве МХТ видел опасность подавления творческой свободы и индивидуальности актера. Он справедливо считал, что один актер, без помощи ансамбля и обстановки, передающей атмосферу произведения, бессилен создать цельное и законченное впечатление от пьесы. Он особенно подчеркивает коллективную природу театра, считая, что спектакль должен быть результатом усилий целого творческого коллектива, где режиссер, актеры, декоратор, осветитель и другие являются участниками общего художественного дела. Он сравнивает режиссера с дирижером сильного, звучного и могучего оркестра, направляемого опытной и талантливой рукой к единой цели, к гармонии целого, к согласованности частей между собой. Идея художественного ансамбля, направляемого режиссером, всегда формулировалась им как непреложный закон подлинного сценического искусства.

В двух отрывках, примыкающих к наброску "Гений", Станиславский утверждает важность для актера высокого профессионализма и культурности, отвергая бытовавшие среди сценических работников предрассудки о вреде образования и театральной школы, якобы приглушающих порывы творческого вдохновения. "Признав за артистом общественную миссию сотрудничества с автором и проповедническую роль, нужно ли говорить о том, что он должен быть образованным, воспитанным и развитым человеком", -- говорил он.

Чехов и Горький не только восхищались искусством МХТ, но и высоко ценили интеллигентность и культурность его труппы, видя в этом одно из характернейших достоинств молодого театра. Станиславский и Немирович-Данченко всегда стремились к тому, чтобы актеры Художественного театра были не докладчиками текста роли, а самостоятельными художниками, с\_о\_т\_в\_о\_р\_ц\_а\_м\_и\_ автора, способными глубоко осмыслить самую сущность идейного замысла пьесы.

В набросках предисловия к задуманному труду о творчестве актера Станиславский призывает молодых артистов к смелому новаторству, к свободному полету творческой фантазии. Истинный артист, по мысли Станиславского, должен стремиться к большим, возвышенным целям, к безграничным горизонтам и перспективам, неуклонному движению вперед, обновлению своего искусства. Образы орла, свободно парящего в высоте, и птицы, замкнутой в клетке, уподобляются им актеру-творцу, находящему в жизни безграничный источник творчества, и актеру-ремесленнику, бессильному вырваться из "западни", погрязшему в условностях, лишенному творческой свободы.

В записных книжках начала 900-х годов Станиславский отмечает, что "на сцене мало невозможного", надо только "работать и думать", "сжечь старые корабли и строить новые", искать "новых путей и новых горизонтов". Мысль о том, что реалистическое искусство отличается широтой, многообразием и беспредельностью своих возможностей, проходит через многие материалы тома. В ряде документов Станиславский в последующие годы развивает мысли, высказанные им в этих ранних набросках предисловия, уточняет и развивает их. Так, в заметке "Режиссер", относящейся к 1910 году, Станиславский указывает, что подлинный художник сцены, достигнув ближайшей цели, "должен тотчас же мечтать и составить себе новую цель для достижения. Это мучительно, но в этом движении вперед -- весь элемент жизни

(жизнеспособности) артиста". Он ненавидел сытость, успокоенность и равнодушие и призывал к окрыленности, творческой пытливости и дерзанию.

Но, советуя актерам учиться "летать", "парить над землей, затрагивая высокие темы и характеры", он требовал, чтобы они трактовали их жизненно правдиво. "То, что называ[ют] теперь парить над землей, -- это ложь, пафос, ломанье", -- писал он в записной книжке 1899--1902 годов. Это замечание чрезвычайно характерно для Станиславского, который, как и Немирович-Данченко, видел подлинную романтичность и поэзию не в отрыве от реальности, а в слиянии с ней. Так же, как и Немирович-Данченко, он ненавидел "театральный романтизм", как нечто противостоящее жизни, как "ложную форму" искусства. Романтика и героика были для него неотрывны от самой жизни, от ее трезвого и глубокого реалистического показа.

Опираясь на заветы Щепкина и Гоголя -- "берите образцы из жизни и природы", -- он стремился разбить оковы ремесленных условностей и канонов, освободить актеров от "рабства", академической неподвижности, от давящих рамок, "сузивших художественные горизонты до размеров маленькой театральной щели, через которую едва была видна настоящая жизнь".

Борясь за реалистическое искусство, он всегда со страстью нетерпимостью относился ко всему искусственному и ложному, что искажало талант актера. "Штампы, условности -- оковы, которые порабощают актеров и лишают их свободы. Актеры по моей системе ведут постоянную борьбу за свою свободу, убивая в себе условность и штампы. Актеры старой школы, напротив, развиваются в себе штампы, то есть все туже и туже заковывают себя в кандалы", -- писал он в 1910 году. "Я вырываю штамп и уничтожаю условность, чтобы освободить индивидуальность человека", -- повторяет он эту же мысль в записной книжке 1911 года.

В заметках об условности, правде и красоте в искусстве, написанных в первой половине 900-х годов, Станиславский поднимает ряд принципиально важных тем. Однако вопрос об условности, затронутый здесь Станиславским, не получает еще своего полного и всестороннего освещения. Резкое осуждение условности как искусственности, лжи, уродства, как дурной театральщины нуждается в уточнении. Термин "условность" Станиславский отождествляет здесь с понятием рутины и штампа, между тем в общепринятом понимании условность является одной из неизбежных особенностей, присущих искусству. В этом значении, Станиславский не отрицал условность никогда и в своих записях называл ее "условиями сцены". Еще в 1889 году Станиславский писал: "...не следует путать рутину с необходимыми условиями сцены, так как последняя требует, несомненно, чего-то особенного, что не находится в жизни. Вот тут-то и задача: внести на сцену жизнь, миновав рутину (которая убивает эту жизнь) и сохранив в то же время сценические условия" ("Художественные записи").

В своих высказываниях 1910-х годов он неоднократно подчеркивает, что искусство не есть простое воспроизведение жизни; оно требует "сгущенной художественной правды", очищенной от всего наносного и случайного. Допуская условность режиссерско-постановочных и декоративных приемов, он в то же время утверждает, что хорошая сценическая условность должна "отзываться правдой", то есть помогать созданию иллюзии жизни, а не разрушать ее и веру актера и зрителя в реальное ощущение жизни пьесы и роли. "...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". Он стремился увлечь зрителя атмосферой сценического действия, сделать его как бы \_с\_о\_у\_ч\_а\_с\_т\_н\_и\_к\_о\_м\_ развертывающейся перед ним драмы.

Станиславский решительно отрицал антиреалистические теории, получившие распространение в предреволюционные годы, идею так называемой "театрализации театра", самоценность и внешне подчеркнутую демонстрацию сценических приемов, преследующих формальные цели и сознательно разрушающих иллюзию на сцене. Он считал, что придуманная, формалистическая условность приводит к трюку, внешней изощренности, отвлекает от внутреннего раскрытия темы.

В то же время он признавал ту театральную условность, которая, оставаясь неназойливой, а временами даже почти незаметной, помогает актеру и зрителю сосредоточить внимание на внутренней сущности пьесы, делает неотразимой силу воздействия "жизни человеческого духа".

Станиславскому и Немировичу-Данченко был свойствен художественный максимализм. Они допускали самые неожиданные, смелые и рискованные приемы, если эти приемы помогали раскрытию идейного содержания пьесы, делали более ощутимым и убеждающим замысел актера

и режиссера. Они понимали, что без строгого отбора жизненных наблюдений невозможно достичнуть осмысления и обобщения явлений жизни, то есть важнейших задач реалистического искусства.

Позиции Станиславского по отношению к сценической условности не могут быть до конца поняты, если не учесть его последующих высказываний о гротеске. Отрицая формалистический гротеск за намеренное искажение им действительности, "условное неправдоподобие", субъективный произвол художника, Станиславский утверждал правомерность и необходимость реалистического гротеска. Если представители формалистического лагеря считали, что гротеск якобы по своей природе противоречит реалистическому искусству, то Станиславский видел в реалистическом гротеске квинтэссенцию жизни. Он считал, что художник может сгустить, сделать более наглядными, дерзкими и смелыми выразительные средства, если это непреложно диктуется огромным, всеисчерпывающим внутренним содержанием, требующим для своего выражения заостренных до преувеличности средств и приемов.

В заметке, начинающейся словами "Что же называется художественным и нехудожественным впечатлением?", Станиславский предостерегает против излишнего увлечения бытовыми подробностями, нарушающими впечатление целого, отвлекающими от главного -- от идеи пьесы. Но "еще хуже в искусстве -- это боязнь действительности", убивающая все живое и дающая мертвое впечатление, -- замечает он далее.

Стремясь к верному отражению действительности, к показу на сцене театра целых пластов народной жизни, социальных слоев, которые или не получали доступа на сцену или же изображались условно театрально и шаблонно, он стремится к расширению возможностей сцены, к ломке канонов "эстетически допустимого". Он выступает против идеализации и приукрашивания действительности. "Искусство шире и смелее, чем думают педанты. Оно отыскивает красоту не только в пастушеских сентиментальных идиллиях, но и в грязи крестьянской избы", -- утверждал он. Станиславский не боялся беспощадного реализма, вскрывающего уродливость социального уклада жизни, добивался показа острых контрастов и противоречий, не стараясь избежать упреков в грубоosti и натурализме.

В "Мещанах", во "Власти тьмы" и особенно в "На дне" разоблачение язв действительности являлось, по существу, осуждением собственного общественного строя, калечащего людей, превращающего их в "вещественное доказательство преступления". В режиссерском экземпляре пятого акта "Власти тьмы", написанном в июне 1902 года, Станиславский не боялся изобразить "грязь жизни", уродливые и безобразные стороны деревенского быта. Так, показывая "реально-отвратительный" вид пьяной Анисы, чтобы усилить, сделать еще более нестерпимой тоску Никиты, его отвращение к жизни, Станиславский не только не избегал резкости и преувеличения, но намеренно усиливал их, "сколько бы ни ругали за это кисло-сладкие эстеты-критики".

Постановки пьес М. Горького в Художественном театре вызывали особую тревогу в кругах буржуазной прессы и защитников "охранительных тенденций". Упрекая Художественный театр в натурализме, эта критика пыталась отвлечь общественное внимание от идейного содержания пьесы и спектакля. Выступая якобы исключительно с позиций эстетического критерия, защитники "чистого искусства" осуждали Горького и МХТ за нарушение "известных рамок художественности и правды", меры и границ искусства. Вставал вопрос о самом праве театра изображать низменное, грубое, показывать натуралистические бытовые подробности. Станиславский всегда отстаивал право художника использовать в своем искусстве и темные краски, ибо резкое обличение "позорной действительности" должно было, по его мысли, ярче оттенить положительную идею пьесы, сделать еще более ощутимым идейный замысел автора и театра.

Станиславский видел главный порок натурализма не столько в чрезмерной детализации или изобилии внешних подробностей быта, сколько в самом отношении художника к действительности, в потере широких идейных горизонтов и перспектив, в пассивном отражательстве, в раболепии перед фактом, в преклонении перед будничной "маленькой правдой".

Ища красоту в самой реальной действительности, смыкаясь тем самым с формулой Чернышевского -- "прекрасное есть жизнь", Станиславский, несмотря на отдельные натуралистические срывы и увлечения, неуклонно стремился к высшей художественной правде,

к высокому реализму, очищенному от мелочной детализации, вскрывающему самое главное, существенное, помогающему лучшему выявлению сквозного действия и сверхзадачи.

Подводя итоги сложной и противоречивой эволюции Художественного театра за пятнадцать лет, Станиславский утверждал в 1913 году, что МХТ стремился к реализму с первых дней своей жизни. "Искали правду, правду подлинных переживаний, мы думали найти ее и в театре реальном, и в театре философском, и в театре условном", -- говорил он, указывая, что от внешнего реализма, которым был отмечен первый период истории МХТ, театр пришел теперь к "реализму духовному", обогащенному всем предшествующим процессом творческих исканий.

В течение всей своей жизни в искусстве Станиславский восставал против узкого и ограниченного понимания реализма, против серости и безликости, добиваясь яркости и неповторимости сценического создания. В единообразии и нивелировке он видел результат ремесленного подхода к искусству. Поражают широта и смелость его исканий, пытливое внимание ко всему новому, талантливому, не укладывающемуся в привычные, узаконенные рамки и представления. Он сам был неутомимым исследователем, новатором, возмутителем спокойствия, отвергавшим исхоженные пути и проторенные дороги. Он требовал от своих учеников, чтобы они жили не по готовым рецептам, а самостоятельно искали, пробовали, экспериментировали. Он признавал даже полезность временных отклонений, ошибок и срывов, если совершившие их вовремя сумели сделать для себя правильные выводы. Он призывал молодежь к театру поисков, экспериментов, к театру-лаборатории, умел поддерживать и направлять в нужную сторону источник брожения.

"Лучше всего, когда в искусстве живут, чего-то домогаются, что-то отстаивают, за что-то борются, спорят, побеждают или, напротив, остаются побежденными. Борьба приносит победы и завоевания. Хуже всего, когда в искусстве все спокойно, все наложено, определено, узаконено, не требует споров, борьбы, поражения, а следовательно, и побед". Эти слова Станиславского, сказанные в последний год его жизни, характерны для всего его творческого пути. В ряде материалов пятого тома он призывает к спорам, к борьбе мнений, соревнованию различных художественных направлений в искусстве, к страстной атмосфере творческих поисков. Так, в материалах, связанных с подготовкой к десятилетию МХТ, он указывает, что "театр должен совмещать различные течения и направления", творчески соревнующиеся и борющиеся между собой, и это должно способствовать освежению атмосферы, брожению; он говорит, что работники театра должны пристально следить за жизнью смежных искусств, общаться с литераторами, художниками, музыкантами.

В беседах с молодежью он советовал не бояться на время сойти с широкой и проторенной дороги, чтобы на свободе, путешествуя по тропинкам и склонам, искать, подобно разведчикам, новых путей и кладов. И в то же время Станиславский предостерегал молодежь от опасности заблудиться, сбиться совсем с основного, верного пути, потерять главную, ведущую цель. "Ведь тот, кто не знает этого вечного пути, обречен на скитания по тупикам и тропинкам, ведущим в дебри, а не к свету и простору", -- говорил он.

Станиславский безоговорочно отрицательно относился ко всему, что давало искаженное изображение действительности и было порождено декадентством и формализмом. В то же время он зорко присматривался к тому, что происходило и вне искусства реалистического лагеря, искал общения с Мейерхольдом, Блоком, Брюсовым, Крэгом, Айседорой Дункан, стремился получить от них интересные и новые идеи, самому проверить их на практике, принять или отвергнуть, отделить талантливое от ложного и ошибочного в их исканиях, разумно воспользоваться результатами их творческих брожений.

Но, считая необходимым многообразие исканий, проб и экспериментов, Станиславский всегда видел свою основную цель в утверждении реализма, стремился обогатить его художественные возможности, сделать более могучим, гибким, отточенным и непобедимым его оружие, силу и мощь его сценического воздействия. Призывая молодежь учиться у самых различных мастеров, критически осваивать и перерабатывать все ценное, достигнутое в искусстве других стран и народов, Станиславский со всей страстью и убежденностью отстаивал свой путь в искусстве, принципы последовательного и углубленного реализма, развитию и утверждению которых он посвятил свою жизнь.

Опыты так называемых "условных" постановок МХТ ("Драма жизни", "Жизнь Человека"), результаты работы Вс. Мейерхольда в Студии на Поварской в 1905 году, сотрудничество с Г. Крэгом при постановке "Гамлета" в МХТ в 1909--1911 годах со всей непреложностью убеждали