

# МОЯТ ЖИВОТ В ИЗКУСТВОТО

**К.С.  
СТАНИСЛАВСКИ**

ПЕЧАЛЪ

XX  
ВЕК

ИЗДАТЕЛСТВО

НАУКА

И ИЗКУСТВО

# КОНСТАНТИН СТАНИСЛАВСКИ МОЯТ ЖИВОТ В ИЗКУСТВОТО

Превод: Йордан Наумов Черкезов

[chitanka.info](http://chitanka.info)

**БОЯН ДАНОВСКИ  
СТАНИСЛАВСКИ**

# I

Константин Сергеевич Станиславски е роден в Москва през 1863 г. „на границата между две епохи“, както сам той пише. На тази граница между епохата на стара, изостанала, помешчическа Русия и епохата на приближаващите революционни бури си дават среща великите руски писатели, художници и мислители на XIX в., към които принадлежи и прославеният реформатор на театралното изкуство. Сродяват го с тях дълбоката духовна близост, общите демократични тежнения и самото неспокойно време.

Година на раждането: 1863. Година на смъртта: 1938. Между двете дати — един дълъг, 75-годишен живот, изпълнен с увлекателни събития. Не външни събития, а духовни. Дни, нощи, години на труд и размисъл, от юношеството до последния дъх без прекъсване въпреки тежката и продължителна болест през последното десетилетие. Театралните постановки, които Станиславски е направил, са много, стотина приблизително, и значително повече, ако се прибавят оперните и музикалните спектакли. Ролите, които е изиграл, са също така повече от сто. Но броят в случая не е най-важното. Удивително е съдържанието. Зад цифрите се крият всички театрални жанрове — водевили, оперети, фарсове, мелодрами, балети, комедии, драми, трагедии, опери. Внушителен брой автори, от най-незначителните, чиито имена времето е изтрило с безпощадната си гъба, до най-значителните, най-великите, гениите на човечеството, древни и съвременни. Грибоедов, Островски, Гогол, Достоевски, Толстой, Чехов, Горки, Леонид Андреев, Шекспир, Молиер, Ибсен, Хауптман, Метерлинк..., списъкът няма край. Множество стилове, безброй проблеми, жизнени, обществени, психологически, философски, естетически, безброй разнообразни човешки съдби, разнообразно човешко мислене, поведение от върховете на хуманността и благородството до блатото на завистта, коварството, злодейството и еснафството, гениални прозрения и животинска тъпота, парливи въпроси на човешките взаимоотношения, лутания, заблуди и блестящи

открития по пътищата на художественото творчество. Всичко това е минало през съзнанието, засегнало е дълбоко духа на актьора, режисьора, мислителя, педагога и човека. Да, и човека, защото в никоя област Станиславски не е бил само професионалист, във всяка работа е влагал цялата си богата, чувствителна природа. Проблемите са го вълнували не само по режисьорски и актьорски, а може би предимно по човешки. Съдбите на героите си той е преживявал по човешки, за да може правдиво и искрено да ги изживее творчески.

Но това не е всичко. Постановките и ролите на Станиславски не запълват огромното съдържание на живота му. Както е известно, заедно с Вл. И. Немирович-Данченко той е създател, идеолог, организатор и дългогодишен художествен ръководител на Московския художествен театър. Той е автор на „системата“, която даде ново направление на театъра на ХХ век. Той е инициатор и ръководител на студиите към Московския художествен театър. Тия студии, възпитаха изключителни художници и начертаха нови насоки на театралното развитие, нова организация на театралната работа, непозната дотогава в света. Понякога в тия студии учениците се противопоставяха на учителя и учителят воюваше с учениците. Противоречията тласкаха изкуството напред. Станиславски беше възпитател на блестящи пионери и реформатори, обновител на оперното изкуство, автор на множество трудове по проблемите на театъра.

Стараейки се да проникне в творческите лаборатории на такива великани на сцената като Шчепкин, Дузе, Ермолова, Шаляпин, Салвини и други, Станиславски създаде наука за театъра и преди всичко наука за работата на актьора върху своето изграждане като актьор, както и върху изграждането на сценическия образ. Наука, без която може — когато природата и правдата сами заговорят. Наука, в повечето случаи необходима като двигател на творческите сили. Неведнъж Станиславски е предупреждавал да не се възприема и прилага „системата“ буквоедски, да не се превръща в списък от предписания и правила. Изключение може да се направи за едно единствено предписание: търси истината и тогава, когато ти се струва, че сто пъти вече си я открил. Не се спирай. Не се застоявай. Рискувай. Станиславски е рискувал и не се е стеснявал да признае, че е сбъркал пътя. И сто пъти е тръгвал да търси нови пътища.

## II

Широко известна в историята на театъра е срещата между Константин Сергеевич Станиславски и Вл. И. Немирович-Данченко, състояла се в края на миналия век в московската гостилница „Славянски базар“. На тази среща е било решено основаването на Московския художествен общодостъпен театър и са били определени неговите задачи.

„Ние поехме върху себе си дело — заяви по-късно Станиславски пред новообразуваната трупа, — което има не прост, частен, а обществен характер. Не забравяйте, че ние се стремим да осветим тъмния живот на бедната класа, да ѝ дадем щастливи естетически минути сред тъмната, която я е покрила. Ние се стремим да създадем първия разумен, нравствен, общодостъпен театър и на тази висока цел посвещаваме целия си живот.“

Изникнал в години на подем на работническото движение, в години на революционен кипнеж, Московският художествен театър стана изразител на ония прогресивно-демократични тенденции, които вдъхновиха безсмъртното творчество на Толстой, Чехов, Горки и други руски писатели от тази епоха. Нищо чудно, че още в началото на своето съществуване новият театър свърза съдбата си с тия великани на руската литература, особено с Чехов и Горки. Създаде се между тях трайна, идейна, творческа и човешка дружба. Свързваха ги не само традициите на великото руско културно наследство, но и общата им грижа за народа и общата перспектива, перспективата на приближаващата октомврийска буря, която идеше да очисти руската земя от нищетата, мракобесието, експлоатацията и страданията.

На сцената на Московския художествен театър за първи път с огромна сила и дълбочина прозвучаха словата на Чеховите и Горкиевите герои. От тази сцена най-напредничавата част от тогавашното руско общество възприемаше като отзвук на своите собствени тежнениа страстния копнеж по справедливо и разумно

човешко съществуване и гордата вяра в човека, способен да преобрази света.

Историята на Московския художествен театър е история на ново направление в театралното изкуство. Тя е тясно свързана със зараждането и развитието на известната в целия свят „система“ на Станиславски. Опрян на прогресивната критическа мисъл на революционните демократи, на великите традиции на руската класическа литература, на реалистичното и близко до народа изкуство на Щчепкин и на Малий театър, Станиславски положи основите на цялостна, стройна наука за театъра.

На границата между XIX и XX в. Станиславски започна борба за ново театрално изкуство, нанасяйки удар върху безидейността и пошлостта на тогавашните театри в царска Русия. Пошлост в подбора на репертоара, занаятчийство и закоравели щампи в актьорското изпълнение, откъснатост от народа, деградация на самото предназначение на театралното изкуство. Заедно с Немирович-Данченко и група възторжени сподвижници той се бори да върне на театъра неговото достойнство, неговата висока гражданска мисия. Той ненавиждаше търговския театър. Защото там, където театралното изкуство е предмет на търговия, там търговецът е извикал зрителите не с добри намерения, не да им разкрива правдата, не да ги облагородява, не да им внушава високи мисли, а просто да печели пари от тях. Между търговеца и купувача не съществуват честни отношения. Особено лошо е, когато самите творци, актьори, режисьори, художници и други се превърнат в търговци. Те не усещат нуждата да дадат на хората най-хубавото, което притежават. Целта им е да печелят. И ако стоката (ролята или представлението) не е доброкачествена, по някакъв измамен начин тя трябва да мине за хубава. Там, където намеренията са користни, творецът е принуден да лъже. Користните намерения убиват у него желанието да работи всеотдайно, дълбоко и съсредоточено. Той търси начин да експлоатира дарбата си, а не да я усъвършенствува. Той си служи с изтъркани щампи, те не изискват особени усилия. Той не уважава нито изкуството, нито зрителите, той е ленив, небрежен, не напредва, не се развива, не търси и не открива нови звуци, нови дълбочини, нови хармонии в работата, която се върши в репетиционните зали и на сцената, макар че смисълът на тази работа е да превръща човешкия живот, човешките взаимоотношения,

човешката любов и човешката ненавист, поривите, борбите, страданията и радостите в една мъдра хармония. Такъв човек не обича хората.

Съществува един отвратителен принцип, за него българският език е изработил красноречиво название: *карай да върви!* Опитайте се да сравните този принцип с веруюто на Станиславски, изцяло отразено в неговата теоретическа и практическа дейност. Поклонниците на този принцип нямат нужда от Станиславски, той им е абсолютно чужд, те не го разбират, не го чувствуват. И странно: понякога се случва именно тези хора да изучават Станиславски, те могат да претендират, дори да вярват, че работят по неговата „система“, те могат дори да преподават театралната наука по Станиславски. И да заплашват всеки, който дръзне да се отклони от техните православни догми.

На театралната етика великият реформатор е посветил специален труд. В същност етическите му изисквания са в основата на цялата негова дейност. Трудно е да си представим, че реформата би могла да се роди и да се развива без тази предпоставка: борба против користта, спекулантството, занаятчийството, тарикатството в изкуството. Не става дума за нравствени норми сами за себе си. Станиславски не е имал намерение да създава нито религия, нито нравствено учение. Въпросът е там, че високото гражданско предназначение на театъра не може да се постигне въвн от законите на театралната етика. Спомнете си речта му пред новообразуваната група на Московския художествен театър в навечерието на неговото откриване: „Ние се стремим да създадем първия разумен, нравствен, общодостъпен театър и на тази висока цел посвещаваме целия си живот.“

До ония, които са се посветили на тази обществена служба, е адресирана театралната етика. Колко терзания и разочарования е трябвало да изтърпи той през дългите години на колективна работа в театъра, трудно можем да си представим. На 28 ноември 1908 г. Станиславски отправя към артистите на Московския художествен театър писмо, изпълнено с тревога: „Дисциплината е спаднала, интересът към работата, към новите търсения е принизен, нахлува в театъра пагубното за творчеството равнодушие. Художествената, административната, етическата и дисциплинарната страна на театралната работа се поддържа от малка група самоотвержени труженици. Техните сили и търпение се изтощават. Скоро ще настъпи



време, когато ще бъдат принудени да се откажат от непосилната за човека работа. Опомнете се, докато е време. Ваш доброжелател К. Станиславски.“

### III

Няма граници възискателността на Станиславски. Към другите и главно към себе си. Няма граници неговата вечно жива страст към нови опити. Неведнъж, къде добродушно, къде злонамерено, в театралните среди обичали да подхвърлят: „Поредното увлечение на Станиславски!“ Мнозина очаквали „поредното увлечение“ да се провали. Но него нищо не можело да го спре. Самокритичността му стига често до невероятни размери, непонятни за обикновените хора. Къде и кога един прославен в родината си и зад нейните граници режисьор и актьор е заявявал, че е сбъркал постановката си от начало до край или че е играл ролята си външно, дървено, прибъгвайки до вулгарни актьорски щампи?

След постановката на „Силата на мрака“ той обвинява себе си и другарите си, че не съумели да изявят вътрешната страна на пиесата, не били дорасли до нея, че изпаднали във външната, битова страна, която останала неоправдана, та се получил „гол натурализъм“... При друг случай Станиславски бие тревога: „Малцина от нас се замисляхме за бъдещето. Защо? Театърът имаше успех, публиката се тълпеше, като че всичко беше благополучно... Други, между тях и Владимир Иванович, както и отделни артисти, разбираха как стоят нещата. Трябваше да се предприеме нещо и по отношение на театъра, на всички артисти, и по отношение на себе си — като режисьор, загубил перспективите, и като актьор, скован от застоя. В същност, чувствувах, че излизам на сцената пуст, с едни само актьорски навици, без душевно горене.“ На друго място той обвинява актьорите и себе си, че притежават неразработено, негъвкаво, неизразително тяло. То е приспособено към изискванията на всекидневния, еснафски живот, към изявата на делнични чувства. И сравнява жестовете и движенията, които актьорите употребяват, когато искат да предадат не всекидневния, а възвишен сценически живот, с лошите навици на италианските оперни певци, с лоши илюстрирани картички. Може ли с тези вулгарни форми да се предава свръхсъзнателното, възвишеното,

благородното в живота на човешкия дух? На друго място Станиславски признава, че е изчезнала у него радостта от творчеството. Големите артисти — Дузе, Ермолова, Салвини, играели една и съща роля много пъти и това не им пречело всеки път да я усъвършенствуват. Защо той, Станиславски, колкото по-често повтаря ролята си, повече отива назад и се вдървява? Особено зле се е чувствувал той, след като изиграл ролята на Салиери в малката Пушкинова трагедия „Моцарт и Салиери“. „Колкото повече влагах чувство и духовно съдържание, толкова по-тежък и безсмислен ставаше текстът...“ От напрежение гласът му се сковавал, ставал дрезгав и гамата, в която се движел, се състояла всичко от пет ноти. За повече звучност прибягвал към обичните, банални актьорски прийоми, т.е. към лъжлив актьорски патос. „Колкото повече се вслушвах в гласа и речта си, толкова по-ясно ми ставаше, че не за първи път така лошо рецитирам стихове. Цял живот така съм говорил на сцената... Срамувах се от миналото... Много мои недостатъци в играта се явяват често, понеже не владеея речта...“ Ролята на Салиери е била хвалена. Но на изпълнителя се струвало, че целият му досегашен живот е похабен напразно, че на нищо не се е научил, тъй като е вървял по лъжлив път в изкуството... „Актьорът трябва да умее да говори... Но не е ли странно: трябваше да изживея почти шестдесет години, за да разбера, т.е. да почувствувам с цялото си същество тази проста и известна на всички истина, която огромното болшинство актьори не знаят.“

Топорков, един от първите актьори на Московския художествен театър, разказва, че когато най-напред работата го срещнала със Станиславски, новата школа била вече напълно оформена и бил приет новият метод за възпитание на актьора — методът на Станиславски. И все пак Константин Сергеевич е говорел, че това още не е изкуство, не е професионално изкуство, а дилетанство...

И когато веднъж запитали Станиславски дали го удовлетворява славата му, дали тя го прави щастлив..., той отговорил отрицателно. Защото го хвалят не за онова, за което той би желал да го хвалят. Хвалят го за друго, което той порицава. Понякога в театъра му се искало да наругае актьорите за играта им, а публиката ги превъзнасяла именно за онова, което той порицавал.

Тези и други подобни изказвания на Станиславски пораждат смущаващи въпроси. Кого засяга неговото недоволство, неговата критика? Един театър, признат за най-добрия, актьори, признати за най-добрите, една удивителна режисура, етапна в развитието на театъра, представления, пред чиято правдивост, дълбочина и художествена красота се прекланят хиляди възторжени зрители, знаменити писатели, художници, музиканти, театрални дейци, най-знаменитите през тази епоха. Отде иде това сурово и безкомпромисно отношение към собствената работа и работата на най-близките сътрудници? Позната ли е такава остра самокритичност у който и да е друг творец, особено в областта на театралното изкуство, което минава за царство на суетата? Може би неудовлетвореността е силно преувеличена? С каква цел? Трудно е да се допусне, че такъв сериозен художник-гражданин като Станиславски ще се отнася лекомислено към преценката на собствената работа, ще рискува за нищо своя авторитет. Може би обяснението се крие в обстоятелството, че изразените недоволства не са били постоянно явление, може би те са отразявали известни сенчести моменти от работата, които са се редували с други моменти на оправдана творческа удовлетвореност и гордост. Изискванията на Станиславски в изкуството са били толкова високи, такъв силен е бил стремежът му към съвършенство, така дълбоко е уважавал той хората, на които е било посветено изкуството му, така свято се е отнасял към мисията на театъра, че в искреността на неговата критичност не може да има никакво съмнение. При това критичността му е била винаги настъпателна, тя не е водела в никой случай към обезверяване и отчаяние, а, напротив, към непрекъснато щурмуване на следващия етап. Тя е била не спирачка, а двигател.

„Най-добре е, когато човек живее в изкуството, домогва се до нещо, отстоява нещо, за нещо се бори, спори, побеждава или напротив, остава победен. Борбата носи победи и завоевания. Най-лошо е, когато в изкуството всичко е спокойно, улегнало, определено, узаконено, не изисква спорове, борба, поражения, следователно и победи.“ Това са думи на Станиславски, казани през последната година от живота му.

Високата идейност на театъра и нравствената (в най-широк смисъл на думата) чистота на твореца бяха за Станиславски две неразделно свързани неща. Неговата етика съставя съществен раздел от „системата“. В своята дългогодишна практика, както и в

теоретическите си трудове той жестоко клеймеше дребнавите егоисти, влезли в театъра, за да го използват, суетните „премиери“, ограничените и лениви занаятчии, откъснатите от борбите на народа индивидуалисти, завистниците, задкулисните клюкари, самонадеяните „таланти“, които спят на лаврите си, не искат да се учат и да вървят напред. Станиславски полагаше непрекъснато усилия да възпита творци с нова етика, с дълбоко съзнание за своята отговорност пред народа, скромни, всеотдайни, културни, познаващи живота и участващи в живота, творци със сериозно, задълбочено отношение към работата, с любов към колективното дело. Собственият живот на Станиславски беше пример на чисто и благородно служене на изкуството. Той изискваше от актьорите да притежават такива качества, каквито бяха присъщи на неговата собствена възискателна, непримирима към недостатъците, пламтяща творческа личност.

## IV

Законите на творчеството не са били открити изведнъж, а в продължение на стотици години. Понякога те са действували и действуват, без творецът да ги съзнава, защото те са в самата природа на творчеството, човек не ги измисля, не ги натрапва, а само ги открива. Както и законите на живота са в самия живот, те не се измислят, не се натрапват. Природните сили са съществували и са действували, преди хората да открият физическите закони. Въпросът е там, че да знаеш физическите закони е по-добро, отколкото да не ги знаеш. Ставаш владетел, господар на природните сили, управляваш ги съзнателно, движиш се към по-големи цели и по-леко ги постигаш.

„Системата“ на Станиславски разкрива и обяснява закономерности на сценическото творчество, които съществуват в самото творчество, както естествоизпитателят разкрива и обяснява закономерности на нещата и явленията, които съществуват и действуват в природата. Не напразно един от учениците на Станиславски го нарече своеобразен естествоизпитател на творческите явления.

В основата на театралната работа е драматургията. В своята пиеса авторът е създал в обобщена художествена форма един живот със свои закономерности и тенденции на развитие. Той е осветил този роден от неговото въображение живот с действителната сила на своя мироглед, на своите идеи. Чрез произведението си той иска да въздействува на зрителите да разбират правилно (според неговите разбирания) важните проблеми на действителния живот, да усвояват и да се въодушевяват от неговите, на автора, идеи и да ги осъществяват в своята жизнена дейност. Излишно е да се повтаря тук, че тези идейни задачи са тясно свързани с други, възпитателни (изкуството облагородява), както и с естетически задачи (изкуството радва, доставя наслада). Такива са задачите и на театъра, който превръща пиесата в сценическо произведение.

Средствата, с които театърът си служи, са твърде различни от средствата на драматическия автор. Тук са нужни театрална сграда, театрална организация, актьори, режисьори, драматурзи, художници, сценически работници, ателиета, зрители, гардеробиери, осветители, шивачи и шивачки. Да, и зрители, разбира се, без тях театър не се получава. Зрителите ще бъдат извикани да гледат представлението, след като бъде проведена една продължителна и сложна подготвителна работа, чиято най-важна част са репетициите. В тях участва режисьорът на пиесата и актьорите, на които са поверени ролите. От много години вече, от края на миналия век (Станиславски беше един от пионерите на новата насока), стана ясно, че дейността на режисьора не се състои в това да подсказва на актьорите отде да влязат и отде да излязат, кога да седнат и кога да станат, къде да извикат и къде да затихнат. Роди се (Станиславски беше от първите) *творецът на идейния и художествен образ на театралния спектакъл*. На режисьора беше поверена специфична дейност, за която е нужно непременно специфично дарование и непременно специфично умение. Пак на Станиславски се дължи до голяма степен откриването и организирането на елементите и законите на това режисьорско умение.

Същото важи и за елементите и законите на актьорското умение, които трябва да се усвояват, за да не бъде актьорската работа случайна и дилетантска. В какво се състои тук сложността? Авторът е свързал в известни взаимоотношения редица действащи лица. Това са взаимоотношения, взаимодействия, а не просто реплики, говорим текст. Работата би била безкрайно по-проста, ако актьорите имаха само да разучават текста и да го произнасят на сцената, т.е. да осведомяват публиката за онова, което авторът си е мислил. От актьора се изисква не да разказва за събития, които са станали (според сюжета, измислен от драматурга), а да ги представя като събития, които стават сега, пред очите на зрителите, те стават очевидци на представяните събития. А какво става на сцената? Там има живи хора, създатели на събитията и носители на идеите на автора. Това са актьорите, които превръщат литературния материал в жива действителност, като се мъчат по един или друг начин (според стила на автора и на театъра) да се превъплътят, да се превърнат в сценически образи. Разбира се, в тези образи те вплитат и своята индивидуалност, своите представи, своите разбирания, чувства, стремежи и характерни особености. Така се

получава онова, което Станиславски нарича *артиста* — *роля*, съчетание на образа, измислен от автора, тълкуването на режисьора и живата чувствителност на артиста, който изпълнява ролята.

И тъй артистите не разказват от сцената за идеите на автора и режисьора, а се мъчат да ги осъществят на дело, борят се за тях, воюват с носителите на противоположни идеи. Публиката ще бъде свидетел и още по-добре — съучастник на събития и конфликти, които се разгъват пред очите ѝ на сцената.

Актьорът се преобразява, става сценически образ. Стреми се, действа, води борба, общува с други сценически образи — всички заедно те образуват света на театралния спектакъл. Основно и най-важно средство на актьорската игра е словото, но то не е всичко. Настъпило е времето да се опровергае библейската мъдрост — *в началото бе словото*. Напротив, то не е в началото (и в живота, и на сцената), а накрая, то иде като резултат от възприятията и реакциите на психиката и физиката, от мисленето, чувствуването, действуването, от цялостното живеене. Иначе словото няма да бъде изживяно и действено, а пусто и празно, заучено наизуст.

Какви пътища сочи Станиславски на актьора, за да овладее изкуството на вярно живеене на сцената, изкуството на превъплъщаването, за да създава ярки и правдиви образи, да отразява вярно и целеустремено мислите, чувствата, стремежите, борбите, делата на хората? Преди всичко Станиславски иска от актьора да бъде съзнателен творец и деен гражданин. Естествено, че такъв актьор не бива и не може да бъде занаятчия, колкото и ловък да е, не бива и не може да мисли само как да демонстрира своето майсторство на сцената, не бива и не може да лъже, да се преструва, да играе, колкото и изкусно да умее да играе. Той трябва с цялото си същество да живее на сцената, да участва със своите мисли и чувства, със своята воля и въображение в конфликтите между героите, да се вълнува за тяхната съдба. „Това значи — казва Станиславски — в условията на живота на ролята, в пълна аналогия с нея, правилно, логично, последователно, по човешки да мислиш, да искаш, да се стремиш, да действуваш на сцената. Само когато артистът успее в това, той ще се приближи към ролята и ще започне еднакво с нея да чувствава. На наш език това се нарича «да преживяваш ролята».“ С други думи, Станиславски иска от



актьора не да се преструва, не да представя, а искрено, истински да живее.

Известно е, че между „школата на преживяването“ и „школата на представянето“ цели столетия се е водил спор. Известно е, че Станиславски винаги е защитавал „школата на преживяването“, тази е била изобщо насока на неговата театрална, педагогическа и научна дейност. В наши дни спорът между двете течения е загубил много от своята острота. „Преживяването“ например престана да бъде разделна преграда между творчеството на Станиславски и такъв крупен представител на съвременния театър, какъвто е Бертолт Брехт. Разстоянията се скъсиха не в теоретичните изказвания на двамата, а в практическата им работа. Може би за днешния театър, който успява да съчетае влиянието на единия и на другия, спорът да е станал вече излишен. Понятията „преживявам“ ролята и „представям“ ролята до голяма степен са променили съдържанието си. И когато днес говорим, че „системата“ на Станиславски не престава да бъде единствен по рода си, ненадминат досега *компас* на актьорското майсторство, по който компас талантливият актьор се ориентира правилно, логично, последователно, по човешки да мисли, да иска, да се стреми, да действа на сцената, то не значи, че този актьор непременно „преживява“. Той може да е убеден последовател на „представянето“ или пък, което е характерно за съвременния театър, да е изработил в себе си синтез между едното и другото, да е слял в единен, жив, сложен процес двата елемента: „живее в ролята“ и „творя ролята“ (без да се отъждествявам с нея).

Станиславски търсеше да открие законите на правдивото сценично живеене по много линии. Най-напред по линията на външните, характерни белези, на битовата правда. Сетне по вътрешната, психологическа линия, по линията на интуицията и чувствата, на волевите задачи на образа, на въображението. Една основна нишка минава през всички тези негови търсения. Това е движещата сила на „предлаганите обстоятелства“.

Обстоятелствата в пиесата са плод на въображението на автора. Те образуват една измислена, художествена действителност. Примерно актьорите са се събрали на репетиция. В репетиционната зала. Часът е десет сутринта, навън е пролет, някои от тях са в добро настроение, други са загрижени за своите домашни работи, някои си харесват

ролята, други не. Това са обстоятелствата на действителния живот на това място, в този ден, в този час. Но ако някой предложи едно ново, измислено обстоятелство и актьорите приемат да се приспособят към него, да действуват съобразно с него — животът в репетиционната зала може коренно да се промени. Предложеното обстоятелство е следното: репетицията си е репетиция, само че пиесата е революционна и се репетира през фашистко време. Ето че светлата репетиционна зала се превръща в тайно схлупено помещение, денят става нощ, всички говорят спотаено, един от другарите ще пази на вратата да не нахълта полиция, всички ще заживеят с други мисли, с други чувства, с друг ритъм. Каква чудодейна сила се крие в това единствено измислено обстоятелство, стига да повярваме в него, стига то да ни увлече, да ни активизира. Ами ако предложените обстоятелства са повече? Ако това не е репетиция, а конспиративно събрание, ако на това събрание актьорът Иван не е актьорът Иван, а член на ЦК, дошъл да съобщи решението — утре започва въстанието? Всяко ново обстоятелство ражда нова промяна — нови поведения, характери, конфликти, задачи. Каква увлекателна работа е актьорската: да превърнеш този нов, роден от въображението живот в действителност, да му вдъхнеш диханието на действителността, макар че в съзнанието ти някъде стои будно чувството: това е игра, театър, всичко не е така, *а е, ако беше така*.

Станиславски нарече това *ако* магическо, то е способно да накара актьора да заживее по новому, без да нарушава законите на органичното човешко живеене, съчетавайки ги и с естетическите закони. Защото онова, което върши актьорът, е вече *художествена дейност* — както рисуването на картина, свиренето на цигулка, танцуването. Поради спецификата на театралното изкуство, поради това, че актьорът е едновременно и художникът, и материалът, с който художникът борави, от него се иска да овладее материала, да усъвършенствува своята психотехника, за да бъдат създаваните на сцената образи художествени образи и живи хора.

Безкрайно увлекателно е да проследи човек как Станиславски е вървял стъпка по стъпка в своята режисьорска и актьорска работа, в заниманията с младите, в мислите си към едно от основните свои открития: *сценическото действие*. Той стига до убеждението, че актьорът трябва да се залови най-напред за външната, видима, осезаема страна на живота, за действието. Поставя се в

обстоятелствата на пиесата и на героя: какво бих направил, ако с мене се случеше това и това. Не казвай какво би направил, не обяснявай, а направо *действуй*. Най-напред от свое име, усвоявайки постепенно логиката и характеристиката на героя. *Действието е материалистически път* за познаване, усвояване и изявяване на сценическите образи. „Научете се да не играете, а да действувате — казва Станиславски, — и ще бъдете готови актьори.“

Действието според Станиславски е акумулатор на всички двигатели на психическия живот. Не бихме сбъркали, ако кажем, че да се овладее науката за сценическото действие значи до голяма степен да се овладее „системата“. Тази наука Станиславски непрекъснато усъвършенствуваше, всяко ново откритие проверяваше в практиката, а от практиката извличаше нови изводи, нови закономерности. Като резултат на упоритите търсения в последните години от живота му се роди „методът на физическите действия“.

В основата на новия метод залегна мисълта, че за да се организира правилно психическият живот на артиста при създаването на ролята, е необходимо да се организира правилно преди всичко неговият физически живот. С други думи, актьорът трябва да се опре върху физиологическата страна на психическите явления, т.е. върху онова, което е видимо, осезаемо, материално и леко достъпно.

Къде е мястото на словото в „метода на физическите действия“? Словото Станиславски нарича последна, висша степен на въздействието на актьора върху зрителя. То е сложен конгломерат, обобщаващ цяла редица физически действия на артиста. Няма съмнение, че най-могъщо средство за предаване на идеите е словото. Чрез него героите най-ярко се разкриват, общуват и се борят помежду си. Станиславски го нарича *словесно действие*. Загуби ли словото действената си сила, предназначението да въздействува на някого, да печели една или друга битка, то се превръща в пусто говорене, в механично повтаряне на заучен текст. Случва се понякога така, че актьорът не оставя словото да се роди като резултат от цялостния психически и физически живот, а започва с него, поставя го преди живеенето. Говори, преди да мисли, да чувствава, да иска, да решава, преди да се е родила необходимостта чрез словото да преследва дадена цел.

## V

В системата и творчеството на Станиславски има противоречия. Всеки следващ етап в известен диалектически смисъл отрича и допълва предишния. Но вгледа ли се човек внимателно, ще открие едно общо, единно, логично, последователно, стройно в своята цялост *търсене на истината*. Истината за високото хуманно и обществено предназначение на театъра. Истината за разните направления в театралното изкуство, за преживяването, представянето и грубия занаят, за жанровете и техните особености, за пътищата към майсторството, за психологията на творчеството, за сценическата изява на човешките мисли, чувства и взаимоотношения, за изграждането на ролята и на ансамбъла, за сложните процеси на физическо и психическо реагиране на възприятията от външния и от вътрешния, духовния свят, за силата на предлаганите обстоятелства, които раждат сценическото действие, за „свърхзадачата“ и „сквозно действие“, които обединяват, насочват и осмислят цялата сценическа работа, и т.н. Истината, истината преди всичко друго. Човек, който иска да следва заветите на Станиславски, трябва да запише на първата страница на своята тетрадка с големи букви: *Не лъжи!*

Станиславски посвети целия си живот и всичките си сили на тази благородна цел: да гони лъжата от театъра.

Странно е първото впечатление, което произвеждат върху нас неговите трудове. Съществуват хубави книги, които ни разкриват нови, непознати светове, които ни поразяват. Съществуват и други книги и те са най-хубавите, които ни разкриват нашите собствени мисли. Всяко нещо в тях ни се струва познато, премислено и преживяно от самите нас. Може би това е неизменно качество на истината: да звучи така, като че сами сме я открили. Тъй близко и познато ни се струва всичко, за което Станиславски говори в своите трудове. И не може да бъде иначе, защото цялата му теоретическа и практическа работа почива върху законите на органичната природа, защото онова, което той иска от ученика или от актьора, е естественото, а не изкуственото,

естественото, което си е в нас, трябва само да се освободи и да се насочи. Както става с децата, когато се учат да прохождат.

Трудовете на Станиславски и трудовете, написани за него, ни дават възможност не само да научим основните принципи на неговата театрална работа, но и да проследим стъпка по стъпка как са се зараждали принципите. Удивително е през какви търсения, опити, проверки, колебания, грешки и гениални открития е минал той, за да изгради своята наука за театралното изкуство. Нужни са били титанични усилия и безкрайна вяра в светлата сила на човешкия дух. Ако е възможно да се изрази с една дума основното, най-същественото в живота, мислите и дейността на един човек, приблизително онова, което в театралната практика се нарича *зърно на ролята*, струва ми се, че за живота, мислите и дейността на Константин Станиславски най-много би подходдала думата *благородство*. Всичко, което е писал и говорил, всичко, което е писано и се разказва за него, учението му, постановките му, неговата творческа и педагогическа работа, неговата неспокойна и непрекъснато търсеца мисъл, дори осанката му — всичко у него буди представа за един чист и благороден рицар. Рицар на театъра. Театърът в нашето време, в родината на Станиславски и извън границите ѝ, носи отпечатъка на неговото благородство.

Когато го срещнал за първи път в Москва, Бърнард Шоу възкликнал: „Ето най-красивият човек на земното кълбо“. Едва ли английският писател е имал предвид само физическата красота.

Чудесно е обстоятелството, че дори между непосредствените живи ученици на Станиславски доскоро се водеха спорове — казвам доскоро, защото само малцина са все още живи. За какво се водеха споровете? За основни, важни, определящи неща в сценическото изкуство. За преживяването и представянето например (представянето бранеха предимно последователите на Вахтангов) за сцената с четвъртата стена или против нея (някои твърдят, че с течение на годините дори в практиката на Художествения театър четвъртата стена непрестанно губи по някоя от своите тухли и, нещо повече, че четвъртата стена е служила на Станиславски само като временно педагогическо помощно средство), за театъра на илюзията или за откровения, театрален театър, за и против метода на физическите действия и т.н. Който е работил като режисьор, актьор, театрален художник, композитор или педагог, възпитател на млади театрални

кадри, непременно е изпитал на собствения си гръб: докато е в движение, докато те кара активно да мислиш и да търсиш, учението на Станиславски крие в себе си вълшебна жива сила. Застине ли в догми, живата сила става мъртва сила и пакости на изкуството.

## VI

Животът на гениите на човечеството не минава гладко и безпрепятствено. Той не е триумфално шествие, а упорита и често мъчителна борба срещу рицарите на застоя. Минават години, ние четем и узнаваме за всичко, което геният е подарил на хората — величие, истина, мъдрост. Невероятно е как са могли да го отричат съвременниците (или част от тях), как са могли да го отричат сподвижниците, ония, които са били най-близо до него, за които той непосредствено е творил. Как са могли да живеят редом с него, да дишат същия въздух, да гледат отблизо как никнат и зреят плодовете на духа и нищо да не почувствуват, нищо да не разберат. Как са могли да бъдат жестоки и неблагодарни към човека, който така щедро и безкористно се е раздавал? Трудно е да се намери отговор на въпроса. Завист ли е била причината или късогледство, неразбиране? Или е трябвало на всяка цена още веднъж да се потвърди поговорката, че големите работи се постигат с борба?

Животът на Станиславски все пак като че е протекъл като триумфално шествие. На пръв поглед. Той е бил от ония щастливци, които са имали възможност да се занимават с любимата си работа от детски години до дълбока старост. Често е бил спохождан от победи и успехи, бил е тачен и обичан, обаятелен, най-виден актьор, режисьор и педагог, приживе признат за законодател в изкуството на театъра. И въпреки това, за да не се опровергае поговорката, и този щастлив художник неведнъж е трябвало да си пробива път през джунглите на хорското неразбиране. Неговото неуморно пионерство е предизвиквало недоволства, понякога ожесточена съпротива не само от страна на неговите противници, но и в средата на собствените му сътрудници. След постановките на „Месец на село“ от Тургенев и „Живият труп“ от Толстой, където Станиславски за първи път приложил своята оформена вече в значителна степен „система“, артистите, по негови собствени признания, не проявили никакъв интерес към дългата му лабораторна работа. „Слушаха ме почтително, мълчаха

многозначително, отдръпваха се и шепнеха помежду си: защо самият той започна по-лошо да играе? Без теория беше къде-къде по-добре. Така ли беше, когато той играеше без много мъдрувания?... Тяхното упорство ме правеше все повече и повече непопулярен. С мене работеха неохотно, стремяха се към други. Между мене и трупата израсна стена. Години наред аз бях в хладни отношения с артистите, затварях се в гримьорната си, упреквах ги в тесногърдие, рутина, неблагодарност, в невярност и измяна и с още по-голямо ожесточение продължавах своите търсения.“

Да ти се падне рядкото, единствено щастие да работиш с такъв режисьор като Станиславски (такова щастие може би няма да се повтори през следващите сто години) и да бягаш от него, да не искаш да репетираш с него, да не го поздравяваш в коридорите на театъра! Труден е наистина животът на гениите. Но това е едната, сенчестата страна. В живота на Станиславски като че преобладава слънчевата.



## VII

Увлекателна, неповторима е историята на студиите към Московския художествен театър. Те са били замисляни като творчески резерв, от тях основната сцена, сцената-майка, така да се каже, е трябвало да черпи нови, млади, свежи кадри и така да избягва застаряването. Освен това студиите е трябвало да поддържат жив огъня на театралната етика, когато той е започвал да тлее. Станиславски е полагал постоянни грижи за организацията на студиите, за обучението и творчеството на младите. Случвало се е така, че най-добрите му ученици, запазили уважението към гнездото, в което беше възмъжал талантът им, влизали в противоречие с учителя си, откривали нови, неизследвани области и възглавявали нови направления в театралното изкуство. Години наред между учителя и учениците е бушувала истинска война. Представленията на Московския художествен театър коренно се различавали от представленията на Мейерхолд и Вахтангов, до известна степен и от тези на Охлопков, Завадски, Алексей Попов. Докато в Художествения театър, макар че и той самият вечно е експериментирал, основно направление била линията на психологическия реализъм, тясно свързана с естетическите насоки на Чеховата и Горкиевата драматургия, по същото време в театъра на Мейерхолд си пробивала път известната *биомеханика*, свършено чужда на психологическия реализъм. Едно представление на „Великолепният рогоносец“ например отричаше всичко, което Мейерхолд беше учил при своя майстор. Спореха с изкуството на Художествения театър и „Ревизор“, и „Мандат“, и „Лес“, и други известни в театралната история постановки на Мейерхолд, както и на други, близки до него режисьори. Днес науката открива до каква степен са били плодотворни противоречията. И открива единството в противоречията. Революционните пиеси в различните театри звучаха различно — по интонация, по стил, — но един общ революционен патос ги обединяваше. А и самите естетически платформи криеха допирни точки. „Бронирани влак 14–69“,

първата съветска пиеса, поставена в Московския художествен театър (по случай десетгодишнината от Октомврийската революция), увличаше с дълбокото вътрешно проникване в психическия свят на героите, долавяха се в нея отзвучи от Чеховата психологическа вгълбеност. Но в тях проникваха високите и силни ноти на революционната буря, особено във великолепната мащабна сцена на църковния покрив. „Оптимистическа трагедия“ в Камерния театър на Таиров беше музиката на революцията, задъхваща се от млада и мъжествена възторженост. В „Последният решителен“ на Мейерхолд неизчерпаемата режисьорска изобретателност се съчетаваше с особено, сурово, неукрасено, би казал човек грапаво, почти физическо възприятие на живота и борбата. Ако спектаклите на Московския художествен театър се вглеждаха внимателно в живота на човешкия дух, спектаклите на Таиров превръщаха развълнувания живот на човешкия дух в музика и багри, спектаклите на Мейерхолд възпроизвеждаха горещото дихание, саркастичния смях, вика и шума на революцията. Ярко различаващи се, няма съмнение, творчески направления. И в нещо все пак единни: не на повърхността, а в дълбочините. Не се ли крият тук, в тези противоречия и в това дълбоко единство, корените на театъра на двайсетия век? Мнозина са днешните режисьори, които с чиста съвест могат да нарекат свои учители едновременно Станиславски, Вахтангов, Мейерхолд, Таиров..., и към тях се присъединява още един: Бертолт Брехт, който дълго време беше също така смятан за противоположен полюс на Станиславски. Разбира се, не е нужно да се изравняват противоположностите и да се обличат униформи. Това би било огромна беда. Не за такова единство става дума.

Единство в противоречията без друго е чувствувал и самият Станиславски. След реабилитирането на Мейерхолд стана вече възможно да се говори и пише за отношенията между учителя и неговия ученик. Известно е, че след трийсетгодишни разногласия учителят извикал при себе си Всеволод Мейерхолд и му предложил да работят заедно. Това се случило, след като театърът на Мейерхолд е бил закрит. Сътрудниците на Станиславски в неговата оперна студия се уплашили — накъде ще ги поведе нахоканият формалист? Мейерхолд ни е нужен, казал учителят.

Като се знае безкомпромисното отношение на Станиславски към изкуството, не може да се допусне, че е казал тези думи само от човешки съображения, само за да помогне на изпадналия в беда ученик. Не, той наистина го е смятал за необходим. И в противоречията между двете направления е виждал залог за по-нататъшното развитие на театъра. Неговата жива мисъл, вечно в движение, се е бунтувала срещу канонизирането дори на собственото учение.

Смъртта на Станиславски и трагичната участ на Мейерхолд са попречили да се разгърне това проектирано сътрудничество, то е траяло съвсем кратко време. Може обаче да се твърди, че в практиката на съветския театър плодотворното взаимно влияние между двете творчески насоки никога не се е прекъсвало.

Ето и една страничка от историята на отношенията между Станиславски и другия негов голям ученик — Евгений Богратионович Вахтангов. На 27 февруари 1922 г. се е състояло първото представление на „Принцеса Турандот“ в театъра на Вахтангов, бившата първа студия към Московския художествен театър. Запазена е телефонограмата, която Станиславски е продиктувал веднага след представлението. Създателят на спектакъла е лежал болен в къщи. „Този спектакъл е празник за целия колектив на Художествения театър. Заради изкуството ние изискваме той (Е. Вахтангов) да пази здравето си. Вземам от него честна дума пред целия МХТ, пред другарите и потомците. Трябва да му разкажа за финала на представлението. Това беше радостен взрив. Отвори се завесата. Раздадоха се възклицания: «Не искаме да си вървим.» Ние седяхме, завесата беше отворена, извикаха оркестъра. Настана дълга пауза, докато изнесоха цимбалите и другите инструменти. Всички чакаха и се радваха. Послушахме марша на оркестъра. Поискаха да се устрои общуване, свободно, между залата и сцената, но пожалиха изпълнителите. В живота на МХТ такива победи се броят на пръсти. Аз се гордея с такъв ученик, ако той е мой ученик. Кажете му да се загърне в одеялото като в тога и да заспи със съня на победителя.“

Възторгът на Станиславски след премиерата на „Принцеса Турандот“ е чудесен пример за благородство и широта на погледа. Вахтангов никога не е преставал да се смята за ученик на Станиславски. Но че между двамата са съществували различия, това е

известно. През 1929 или 1930 г. Станиславски е продиктувал последния си разговор с бившия ученик, а по-късно го е преработил и публикувал под заглавието „За лъженоваторството“. Разговорът се е водил по повод на Пушкиновите трагедии. „Вие говорите — казва Станиславски, — че през ХХ в. Пушкин трябва да се играе съвсем иначе, по-изчерпателно, както е написан. Иначе създадените от него образи издребняват до простото частно историческо лице от битов тип. И затова Пушкин може да бъде представен само като трагическа, а Молиер като трагикомическа гротеска. Вие искате да наричате гротеска такива съвършени художествени творби, тази висша степен на нашето изкуство, към която, повярвайте ми, аз цял живот съм се стремял точно така, както и вие, и други новатори. На това ще отговоря. Нека се нарича така. Не е ли все едно? Нима е важно названието?“

Ето определението на Станиславски за гротеската, както той я разбира: „Истинска гротеска това е външно, най-ярко, смело оправдание на огромно, всеизчерпващо до преувеличение вътрешно съдържание. Трябва не само да се преживеят и почувствуват човешките страсти във всички техни всеизчерпващи съставни елементи, трябва да се сгъстят и да се направи изявата им най-нагледна, неотразима по изразителност, дръзка и смела, граничеща с шаржа.“

В същност не е ли това определение на гротескната част от манифеста на съвременното изкуство? То те кара да мислиш за мащабната образност на филмите на Айзенщайн, за „Броненосецът Потьомкин“, за „Александър Невски“, за симфониите на Шостакович, за някои от картините на Пикасо, за изкуството на Маяковски, Мейерхолд, Вахтангов, Таиров, Брехт. Трябва да се освободим от стари, предвзети, ограничени разбирания за Станиславски, трябва да вникнем дълбоко в цялата сложност и широта на неговите идеи, стремежи, поглед в бъдещето, за да ни стане ясно отде иде възторгът му от представлението на „Принцеса Турандот“, защо нарича гротеската най-висша степен на нашето изкуство и защо е имал намерение да остави Мейерхолд за свой заместник. Зародишите на бъдещето са били живи в прозорливата, всеобхватна, предвиждаща мисъл на Станиславски.

Великите открития в областта на науката, техниката и изкуствата преброждат света и завладяват умовете по безброй видими и невидими пътища. Великите открития се носят из въздуха, както се казва.

Идеите на Станиславски са проникнали навсякъде, където даровити, честни и сериозни хора се занимават със сериозна театрална работа. Влияние са оказали някъде главно разбиранията му за театралната етика, за организацията на театралната работа, другаде отпечатък са оставили преди всичко насоките на режисурата в Московския художествен театър, най-често от Станиславски актьорите се учат как да овладяват майсторството. По „системата“ на Станиславски се преподава в множество школи и институти, мнозина театрални творци я изучават и усвояват по своя инициатива.

Театралната реформа на Станиславски намери у нас, в България, добра почва, подготвена от вековните връзки между българската и руската култура. Демократичните корени на българския театър бяха родствени на демократичните тенденции на Московския художествен театър. Така че не само по закона на онова, което „се носи из въздуха“, но и благодарение на естествена притегателност и преки контакти в нашия театър много отдавна попаднаха няколко семена, посети от големия руски събрат. Станиславски споменава за младите актьори, които българското правителство изпратило в Москва да стажуват. Той е нямал сведения за по-нататъшното развитие на тези актьори в България, но ги причислява към своите последователи. В различни времена за по-дълго или по-кратко време в Москва са били да стажуват Иван Попов, Теодорина Стойчева, П. К. Стойчев, Елена Снежина, Атанас Кирчев, Петко Атанасов, Владимир Тенев, Невяна Тенева, Стефан Киров, Стоян Бъчваров, Матей Икономов.

Друг важен пряк контакт между българските театрални работници и българските зрители и Московския художествен театър се създава в началото на двайсетте години, когато на два пъти гостуваха у нас две групи артисти от театъра на Станиславски и Данченко. Това беше твърде отдавна и твърде малко са останалите живи свидетели на това необикновено културно събитие. Но живите го помнят и печатът на времето го отрази. Гео Милев отрече първата група, но стана горещ защитник на втората. Не бяха малко и противниците. Професор Балабанов написа: „Дайте ми зелен кон и теле с две глави.“ С други думи, за истинско изкуство признаваше той онова, което

възпроизвежда нещата такива, каквито не са в живота: зелен кон и теле с две глави. Общо взето, зрителите съзнаваха, че такъв великолепен театър дотогава не бяха гледали. А нашите актьори, които бяха поканили московските си колеги да гостуват в домовете им, имаха чувството, че са посрещнали отдавна очаквани и желани родственици, само че родственици от категорията на полубоговете.

Нова жива връзка между нашия театър и Художествения театър се получи няколко години по-късно, когато бившият сподвижник на Станиславски, великолепният актьор Н. О. Масалитинов беше назначен за главен режисьор на Софийския народен театър. Масалитинов работи у нас дълго и всеотдайно, пословична беше неговата работоспособност. Нов художествен театър не се роди у нас, такива чудеса не стават толкова често. Но бившият актьор от МХТ, с когото Станиславски е проверявал на практика един или друг от елементите на своята „система“, успя да професионализира нашия театър и възпита значителен брой даровити майстори на сцената. Масалитинов не притежаваше новаторския дух на своя учител. Имаше времена, когато българският театър не напредваше, режисурата продължаваше да бъде главно педагогическа и актьорска, закъсняваше да поеме върху себе си функцията на обединяваща сила, създателка на политическото, историческото, художественото и стилово единство на спектакъла. Не бива да се забравят и политическата обстановка, застоялият климат на буржоазната култура. Все пак по много видими и невидими пътища (особено по невидими пътища, защото беше забранено да се чете съветска литература, дори и театрални списания и изобщо беше издигната преграда между Съветския съюз и нашата страна) новото, което се твореше в страната на Станиславски, в неговия театър, в студиите, в театрите на неговите ученици, стигаше по някакъв начин до нашите театрални работници поне като информация, като мечта, като подтик за собствени търсения. Така че когато след 9 септември 1944 година преградната стена падна и започнаха оживени връзки във всички области на човешката дейност между двата народа, освободителя и освободения, българският театър беше до известна степен готов да приеме и оползотвори поуките на съветския театър. Оживление внесоха и театралните колективи, които започнаха да ни гостуват, и съветските режисьори, които идваха да помагат на нашия театър и да му предават заветите на Станиславски не

теоретически, а в живата практика. Оживление внесоха и нашите студенти по режисура, които следваха и завършиха в Москва и Ленинград, и особено значителен се оказа приносът на нашия Висш институт за театрално изкуство, който обнови нашия театър със своите многобройни научно подготвени възпитаници.

През 1953 г. у нас се състоя дискусия по въпросите на творческото наследство на Станиславски. Както можеше да се очаква, на дискусията кръстосаха шпагите си две становища, отразяващи различията и в разбиранията, и в живата театрална практика. Независимо от многото преливания и нюанси ставаше дума и този път за борба между старото и новото, притегателната сила на навиците, веднъж завинаги установеното, узаконеното, от бога даденото и, от друга страна — стремежа към развитие, напредък, движение в крак с движението на живота. От тази дискусия, която на мнозина разкри ново, по-съвременно възприемане на наследството на Станиславски, нашият театър спечели.

Разбира се, нямаше тогава, няма и сега никакви причини за прощаване с оръжията, за успокоение. Един от първите актьори на Московския художествен театър заявил някога, че е работил много години със Станиславски и смята, че още няма право да каже, че познава неговата „система“. А самият Станиславски пък заявил, че знае „системата“, но още не умее или по-вярно едва започва да умее да я прилага. Значи ли това, че за обикновения творчески работник тя е недостижима? Не, не значи. Тя е наистина неизчерпаема като самия живот, който ни се разкрива всеки ден откъм нови страни. Това е може би основната поука, която ни е оставил големият съветски художник: да се отнасяме към учението му и към творчеството му като към живо действаща сила, движеща се заедно с движението на времето и живота.

Боян Дановски

**Н. ВОЛКОВ**  
**К. С. СТАНИСЛАВСКИ И НЕГОВАТА**  
**КНИГА „МОЯТ ЖИВОТ В ИЗКУСТВОТО“**



## I

Авторът на книгата „Моят живот в изкуството“, Константин Сергеевич Станиславски, беше гениален преобразовател на сценичното изкуство. Във всички части на земното кълбо хората на театъра с най-дълбока почит произнасят името му. Горки с възхищение обичаше Станиславски. В едно свое писмо още през 1910 г. той му пише:

„Ще ми се да Ви видя, велики бунтовнико, да говоря с Вас, ще ми се да споделя с Вас някои мисли — да вложа гориво във Вашето пламтящо сърце, на чийто огън винаги радостно съм се любувал и ще се любувам занапред. И ще се любувам до края на живота си, каквото и да правите Вие там, приятелю мой.“

А по-късно, през 1933 г., като поздравява Константин Сергеевич със 70-годишнината му, Алексей Максимович пише:

„Вие, драги Константин Сергеевич, направихте удивително много нещо и още много ще направите в своята област за щастието на нашия народ, за растежа на неговата духовна красота и сила. Почтително се покланям на Вас, хубавия човек, великия артист и могъщ работник, възпитател на артисти.“

Константин Сергеевич Станиславски (Алексеев) се е родил през 1863 г. в Москва и целия си живот е прекарал в родния си град. Още в детството малкият Костя е влюбен в театъра. Отначало това са просто домашни игри заедно с братята и сестрите на театрални представления, а после ги сменят случайни любителски спектакли. След това в къщата на родителите му се създава вече сплотена група ентузиаста на театъра, получила името „Алексеевски кръжец“. Когато минало времето на Алексеевския кръжец Станиславски става един от ръководителите на Московското дружество за изкуство и литература (1888–1898). Москва заговарва за него като за превъзходен актьор и необикновен режисьор, способен да създава спектакли, пълни с жизнена правда, затъмняващи ансамбъла дори на такъв прославен

театър като московския Малий театър, който имаше извънредно големи артистични сили.

Докато в Алексеевския кръжец Станиславски играе предимно във водевили и оперети, сега той изпълнява роли от голям мащаб — в комедии и трагедии на западни и руски класици. „Отело“ и „Много шум за нищо“ от Шекспир, „Уриел Акоста“ от Гуцков, „Коварство и любов“ от Шилер, „Плодовете на просвещението“ от Лев Толстой, драмите на Островски и Писемски — всичко това предизвикваше възторг у вискателните московски зрители. Като актьор и режисьор Станиславски израстваше буквално не с дни, а с часове. Силата на реалистичното превъплътяване, изумителната трудоспособност, вискателността към себе си и към околните — ето кое характеризираше младия Станиславски.

Към историческия съюз с Владимир Иванович Немирович-Данченко Станиславски не отива с празни ръце. Той беше в пълен разцвет на творческите си сили. Беше навършил трийсет и пет години.

Основавайки през 1898 г. заедно с Владимир Иванович Немирович-Данченко Московския художествен театър, станал най-челният театър на ХХ в., Станиславски му отдаде до края на дните си четиридесет и пет години от своя зрял живот. Той делеше енергията си между МХАТ и драматическите и оперни студии, съчетавайки актьорските си и режисьорски работи с педагогическите си, научни и литературни занимания.

## II

Дейността на Станиславски на попрището на театралното изкуство беше изключително многостранна, но преди всичко трябва да говорим за неговия талант на знаменит актьор.

В Художествения театър Станиславски играе сравнително малко роли. Ако в младите, предмхатовски години той играе в не по-малко от 75 водевила, драми, оперети и дори в опера, през време на своята зрелост той участва в 28 пиеси. Но този оскъден по количество списък разкрива в цялото й своеобразие ярката сценична индивидуалност на Станиславски. Той сам се смяташе за характерен актьор. Тази характерност се разбираше от него като външно изражение на самия характер на изобразяваното лице. Той изхождаше от вътрешното към външното. Той търсеше „зърното“ на образа, сквозное-то действие, което определя постъпките и поведението на човека.

Станиславски беше актьор с грамаден диапазон. Той обичаше и умееше да предава идеалното, възвишеното начало в човешката душа и в същото време великолепно изпълняваше сатирични роли. Истинската талантливост, истинското творческо отношение към живота Станиславски чувствуваше много остро. Мечтател и необикновено талантлив човек беше неговият земски лекар Астров във „Вуйчо Ваньо“. О. Л. Книпер-Чехова, която играе с него в тази пиеса, си спомня: „... като го гледаш, вярваш на Астров — Станиславски, че тази ръка е насаждала гори, вярваш на тези очи, че те не живеят еснафски живот, а виждат далеч напред“.

Станиславски придаваше широк размах на мисълта в ролята на полковник Вершинин от „Три сестри“. Той създаваше типична фигура на артилерийски офицер, но мечтите на Вершинин за щастието на човечеството, за светлото бъдеще го издигаха над всекидневието на окръжаващия го живот.

Един от най-любимите образи на Станиславски беше доктор Щокман в пиесата на Хенрих Ибсен. Такъв строг съдия като Л. М.

Леонидов — актьор с бурен трагически темперамент — развълнувано си спомня: „Това беше стихия! Това беше гениално! Всичко беше толкова сгрято от вътрешното съдържание, формата толкова се сливаше с това съдържание, че ние виждахме пълно поразяващо превъплътяване.“ Според собственото му признание Станиславски е играл Щокман „като идеен, честен и справедлив човек, приятел на своята родина и народ, такъв, какъвто трябва да бъде всеки истински и честен гражданин на страната“.

Поставена през сезона 1900–1901 г., „Доктор Щокман“ се превръща в „революционна пиеса“, защото „в онова тревожно политическо време — преди първата революция — в обществото беше силно чувството на протест“ и макар Щокман сам по себе си да е далеч от революцията, „но — забелязва Станиславски — Щокман протестира, Щокман говори смело истината — и това беше достатъчно, за да се направи от него политически герой“. По този начин решаваща роля в съдбата на „Доктор Щокман“ като политически спектакъл изиграха обществените събития и настроения. Станиславски прави следния знаменит извод: „Пиеса и спектакъл, които стават подбудители на обществените настроения и които са способни да предизвикват такъв екстаз в тълпата, получават обществено-политическо значение...“

През 1902 г. на сцената на Художествения театър беше поставена за пръв път пиесата на М. Горки „На дъното“, възторжено посрещната от цялата прогресивна общественост. В тази пиеса на младия Горки Станиславски в своето изпълнение на образа на Сатин съчета реализма с романтиката. В четвъртото действие Сатин произнася крилатите горкиевски думи: „Човек — това звучи гордо.“ И в тези мигове зрителят като че ли забравяше, че пред него се намира скитник в дрипи, той виждаше „хубавия човек“ Станиславски — Сатин. Актьорът пламенно и завладяващо разкриваше от сцената гордата вяра в човека, в неговото високо предназначение.

За въплътяването на хора с неподвижна мисъл, тъпи и невежествени, завладени от някаква дребна страст, Станиславски намираше особени багри. В него всичко се променяше, когато играеше генерал Крутицки в комедията на Островски „И най-мъдрият си е малко прост“ (погледът му ставаше мътен, движенията нелепи,

походката му провлечена), буржоата Аргон в „Мнимият болен“ на Молиер, кавалер ди Рипафрат в „Гостилничарката“ на Голдони.

Станиславски не прибягваше тук нито до трикове, нито до подсилване на багрите. Комизмът му беше много сериозен. За него можеше да се каже онова, което той казваше за комика Живокини — той „разсмиваше със сериозното“. Той не си позволяваше да се смее над своите жалки герои и да ги разобличава, но затова пък гръмка и неудържимо се смееше препълнената зрителна зала.

Има много други великолепни образи, създадени от Станиславски — актьора, които заслужават внимателно разглеждане, но в каквото и да участвуваше той — в положителни или отрицателни роли, — той си оставаше майстор на острата социална характеристика. И дали това е величественият княз Иван Шуйски в „Цар Феодор Йоанович“, изящният дворянин Ракитин в „Месец на село“, аристократът Абрезков в „Живият труп“ или представителите на загиващото дворянство Гаев и граф Шабелски в Цеховите пиеси — Станиславски навсякъде даваше пълна биография на своите персонажи. Ето защо неговите сценични портрети ще останат завинаги като украшения на онази галерия от реалистични образи, които създадоха великите художници на сцената.

За последен път Станиславски играе като актьор през есента на 1928 г. Това беше на юбилейната вечер по случай 30-годишнината на Художествения театър. Представяше се първото действие на „Три сестри“ и Станиславски пак в мундира на полковник Вершинин влизаше в дома на сестрите Прозорови на имения ден на Ирина. Не можеше да се повярва, че този така увлекателно млад, строен и висок човек с лека стъпка и изящност на движенията беше шейсет и пет годишният Станиславски.

Сърдечният припадък, който срази Станиславски в тая юбилейна вечер, го лиши от по-нататъшна възможност да играе на сцената. Така се случи, че великият актьор слезе от сцената на създадения от него театър, в една от най-хубавите си и любими роли, в образа на човека-мечтател, който прозираше в бъдещето на Русия.

### III

Гениалният актьор Станиславски беше и гениален режисьор-новатор, определил с постановъчното си изкуство генералната линия на режисьорската естетика на ХХ в. Режисьорското изкуство на Станиславски ярко се проявяваше още в постановките на Дружеството за изкуство и литература, но на сцената на Художествения театър то придоби особена сила и блясък. Неговите постановки станаха класически.

Дълбокото познаване на психиката на актьора, личният сценичен опит дадоха възможност на Станиславски-режисьора да постигне на първо място такова разкриване на пиесата, при което всеки изпълнител най-пълно изявява себе си, своята индивидуалност.

Въплътяване живота на човешкия дух — ето какво най-много от всичко ценеше в театъра Станиславски. Създадените от него спектакли са проникнати с истинската красота на човешките отношения, с дълбокото познаване на онази историческа или съвременна обстановка, в която са живели, страдали, борили са се, любили са героите на драмите, комедиите и трагедиите.

Всяко указание на автора Станиславски превеждаше на езика на театъра. Той имаше наистина безгранична фантазия. За него не съществуваха никакви прегради нито в пространството, нито във времето. Знанията му бяха енциклопедични: Московската Рус от края на XVI в., остров Кипър, където се е разигравала трагедията Отело, руските села, чифлици и градове бяха еднакво познати на Станиславски-режисьора. Той имаше ключове от всички врати и от всички катинари. Той влизаше като стопанин в жилището на доктор Щокман, в трапезарията на сестрите Прозорови, в помещническия дом на Раневска, в нощното свърталище „На дъното“, в италианската странноприемница от XVIII в., в страната на спомените в „Синята птица“, в лазурните палати на цар Берендей в „Снежанка“. Той познаваше не само душевния свят на актьора, но и всяко винтче в сложния механизъм на театъра. Като професионалист той говореше с

театралните художници и костюмерите, с осветителите и музикантите, с бутафорчиците и реквизиторите. Той разполагаше с всички багри на режисьорската палитра. Неговото майсторство беше виртуозно. Създавайки външната обстановка на действието, атмосферата на спектакъла, той най-много обичаше на сцената вътрешното действие, когато животът на героите продължава през антрактите и не се прекъсва с излизането на актьорите зад кулисите.

През първото десетилетие на Художествения театър имаше немалко постановки, създадени от Станиславски заедно с Немирович-Данченко. Човек лесно може да си представи колко важно и ценно нещо получи театърът, когато се сляха в едно грамадната театрална наблюдателност на Константин Сергеевич с острия драматически анализ на пиесите, който умееше да прави Владимир Иванович, сам станал знаменит режисьор. Това сътрудничество беше особено важно, когато за пръв път на сцената се появиха съвременните пиеси на Чехов и Горки, когато се поставяха драмите на Ибсен и Хауптман, когато се полагаха основите на новия сценичен реализъм, на жизнената правда в изкуството на театъра.

Работейки върху пиесата, в първите години Станиславски обичаше да дава подробни описания на бъдещия спектакъл, съставяше така наречените режисьорски планове. Когато се запознаваш с тях, струва ти се, като че ли седиш в театъра на представлението на „Чайка“ или на „Цар Феодор Йоанович“, така е предвидена от режисьора всяка подробност в композицията на сцената. По-късно Станиславски се отказа от такава предварителна подробна планировка. Но затова пък неговите описания на осъществените вече работи представляват от себе си истинско художествено запечатване на изчезналите спектакли. Това особено се отнася за ранните създания на режисурата на Станиславски: „Ханеле“ и „Потъналата камбана“ на Хауптман, „Полският евреин“ на Еркман-Шатриан.

Станиславски беше режисьор-експериментатор. През разните периоди на своето творчество той по различни начини разбираше задачите на режисьорското възпроизвеждане на живота на сцената. Понякога му се струваше, че животът трябва да бъде показан такъв, какъвто се вижда с просто човешко око, както го фиксира фотографът. И тогава възниква уклон към натурализъм. Така стана например със „Силата на мрака“ на Толстой, където на сцената бутафорно се

възпроизвеждаше калта по междуселските пътища, а самата идея на драмата оставаше недостатъчно разкрита. Но ето че в драматургията се появи „Животът на човека“ от Леонид Андреев с нейните отвлечени обобщения и схеми — и това повлече Станиславски към условни сценични решения, към черното кадифе вместо живописните декори.

Но тези увлечения на Станиславски минаваха и той създаваше спектакли, в които реализмът тържествуваше над натурализма, в които изчезваха безжизнените сенки на условните обобщения и действителността се изобразяваше в цялата си дълбочина от мисли и чувства.

След Великата октомврийска социалистическа революция до разболяването си Станиславски създаде още редица забележителни постановки. За 10-годишнината на Октомври под негово ръководство беше поставен спектакълът „Брониран влак 14–69“ от Всеволод Иванов, където се показва установяването на съветската власт в Сибир, крушението на контрареволуцията. Станиславски показва борещия се народ в цялата му жизнена правда. Картината „Върху камбанарията“ завинаги ще остане една от най-хубавите масови сцени, постигнати от Художествения театър. Тук патосът на революцията достига своята пределна сила.

Станиславски пристъпи по нов начин към такива класически комедии като „Горещо сърце“ от А. Н. Островски и „Сватбата на Фигаро“ от Бомарше. Тъмното царство на руската затънтена провинция беше показано от Станиславски с ярка театралност и сатирична язвителност. Всичко беше правдиво и в същото време по театрално изтъкнато. В театъра възкръсваха традициите на панаирджийските веселби. В „Сватбата на Фигаро“ К. С. Станиславски заедно с художника А. Я. Головин създаде външно празнична, но по съдържание социално-наситена картина на Франция в навечерието на революцията от края на XVIII в. Това беше истинско сблъскване на демокрацията и аристокрацията, на новото и старото, полъх на бъдещите революционни бури.

В ранната си младост Станиславски мечтаеше за оперна кариера и взимаше уроци по пеене при известния на времето си тенор Феодор Петрович Комисаржевски — баща на знаменитата артистка от началото на XX в., Вера Феодоровна Комисаржевска. Станиславски се готвеше за басовите партии: Воденичарят („Русалка“ на Даргомижски)



и Мефистофел („Фауст“ на Гуно). Той е мислил и за оперна режисура, в архивата му има запазен ръкопис от 1885 г., озаглавен „Мечти за това, как бих поставил и бих изиграл ролята на Мефистофел в операта «Фауст» от Гуно“. Като се отказва бързо от заниманията си по пеене, Станиславски изоставя и плановете си за оперни постановки. Обаче той запазва любовта си към музикалния театър, а проблемата за сценичния реализъм в оперния театър особено го вълнува. Той успя напълно да се приближи до тази задача едва непосредствено след Октомври, когато възглави Оперната студия на Большой театър, станала по-късно Оперна студия „К. С. Станиславски“, а след това оперен театър със същото име. До 1928 г. под ръководството на Станиславски бяха създадени постановките на „Вертер“ от Масне, на „Евгений Онегин“ от П. И. Чайковски, на „Царската годеница“ и „Майска нощ“ от Н. А. Римски-Корсаков и на „Бохеми“ от Пучини. Във всяка от тези работи той се стараяше оперният певец да постигне сливане на музикалното, вокалното и сценичното изкуство, изумителен пример за което беше творчеството на Феодор Иванович Шаляпин, пред гения на когото Станиславски се прекланяше цял живот.

Заниманията на студията започват в старинната къща, където живееше Станиславски и където имаше зала с колони за репетиции. В тази зала беше създадена и очарователната и истински пушкиновска постановка на „Онегин“. Лирическите сцени на Чайковски получиха онова задушевно звучене, за което е мечтаел великият композитор.

Болестта лиши Станиславски не само от актьорската, но и от непосредствената режисьорска работа. Все пак той продължаваше да ръководи драматически и оперни постановки, внасяйки в тях целия си режисьорски гений, цялата си кипяща фантазия, целия си грамаден сценичен опит. Така под негово ръководство в Художествения театър се създадоха „Мъртви души“ и „Таланти и поклонници“. Частично се осъществява и неговият забележителен план за постановката на „Отело“. В операта той ръководи „Борис Годунов“, „Дама пика“, „Севилският бръснар“, „Златното петле“, „Кармен“ и др.

Последните постановки на Станиславски-режисьора бяха: в МХАТ — „Тартюф“ от Молиер, в операта — „Риголето“ от Дж. Верди. Тези две работи не бяха обикновени постановки. Тук Станиславски беше не само режисьор, но и педагог, и учен, който проверява на практика учението си. Великите открития на Станиславски в областта

на актьорското творчество, направени през последните години на живота му, тук намериха своето дълбоко приложение.

Двата спектакъла бяха представени едва след смъртта на Константин Сергеевич. „Тартюф“ беше завършен от режисьора М. Н. Кедров, а „Риголето“ — от В. Е. Мейерхолд и П. И. Румянцев.

## IV

Актьорът и режисьорът Станиславски едновременно беше педагог, учен, писател. Задачата на неговите теоретически изследвания беше стремежът да намери законите на органическия живот на актьора на сцената. Станиславски се стремеше артистите да изучават своето изкуство, своята творческа природа. Той смяташе, че „колкото по-голям е един артист, той толкова повече се интересува от техниката на своето изкуство“.

Още като юноша той възприема като правило да води един вид „художествени бележки“. В музея на Художествения театър се пазят два големи тефтера, канцеларски образец, в които Станиславски, като се започне от 1877 г. (т.е. от 14-годишна възраст), та до 1892 г., води летопис на своите излизания на сцената и им дава критическа преценка. Той и тогава е бил жесток към себе си. Духът на самокритичността съпровожда целия му творчески път от първите стъпки до края на живота му.

Станиславски особено ценеше заветите на Щепкин. Великият руски актьор Михаил Семьонович Щепкин, приятел на Гогол, Пушкин, Белински, първият изпълнител на Градоначалника в „Ревизор“, е онзи, който според думите на Херцен „създаде правдата на руската сцена, пръв стана нетеатрален в театъра“. Със силата и дълбочината на своето актьорско дарование, с прозорливото си проникване в законите на сценичното творчество Щепкин дава нов обрат в съдбата на руската драматическа сцена. В своя отчет за 10-годишнината на Художествения театър, т.е. през 1908 г., Станиславски пише: „Най-прекрасното в руското изкуство е заветът, който ние помним, завещаен ни от Щепкин: «Вземайте образци от живота и природата.» Те дават неизчерпаем материал за творчеството на артиста. Този материал е разнообразен като самия живот, той е прекрасен и прост като самата природа.“

В писмото на Щепкин до неговия ученик актьора Шумски Станиславски намира ценни заповеди за сценичния реализъм. Тук

Щепкин пише: „... Винаги имай предвид природата; за да влезеш, така да се каже, в кожата на действащото лице, изучавай добре неговите особености, ако ги има, и дори не изпускай пред вид обществото на предишния му живот.“ И много други неща почерпи Константин Сергеевич от съкровищницата на Щепкиновата мисъл. Но Щепкин остави оскъдно литературно наследство. Освен незавършените спомени останали са само писма на Щепкин към неговите ученици — Шуберт и Шумски, кореспонденцията му с Гогол, Сосницки, Шевченко и др.

У Шекспир и Гогол, у Пушкин и Белински, у много видни представители на руския и западния театър Станиславски търси отговори на вълнуващите го въпроси за пътищата на създаване на жизнената правда на сцената. Въз основа на личната си сценична практика той започва своята научна дейност, насочена за изучаване на законите на жизнено правдивото творчество на актьора на сцената и методите на тяхното осъществяване. Така се ражда „системата на Станиславски“, посветена на работата на актьора върху себе си и върху ролята, на външната и вътрешната техника на актьорското изкуство. За Станиславски няма нищо по-омразно от актьорските щампи, траферите, занаятчийските похвати. Той иска преживяването, живият живот да изпълват играта на актьора, та преживяването да стане основа на сценичното въплътяване на образа.

Станиславски не само учи другите, но непрестанно се учи и сам. Така беше например със сценическата реч, когато след неуспеха си в ролята на Салиери от драмата на Пушкин „Моцарт и Салиери“ Станиславски започна да анализира причината за своето поражение; той не само идва до извода „актьорът трябва да умее да говори“, но и започва прилежно да се занимава с въпросите на словото на сцената. Заедно с младежите той слуша лекциите на специалисти и после им поднася „искрена благодарност за многото сведения“, които му били „така необходими в описвания момент... на търсения в областта на словото, на речта и звука“.

Станиславски обичаше да се занимава с младежта не само в театъра, но и в студийна обстановка. Всички студии, ръководени от него, бяха и лаборатории, където той върху опита на живите занимания проверяваше своите открития и постижения, отхвърляше своите грешки и заблуждения.

Станиславски придаваше огромно значение на моралния облик на актьора. Той казваше, че „ролята на актьора не се свършва със спускане на завесата — той е длъжен и в живота да търси и провежда прекрасното“. Станиславски с гняв се нахвърляше върху домораслите гении, които нямат никакъв духовен багаж. Възпитател и педагог, той неизменно искаше „преди всичко да обичаш изкуството в себе си, а не себе си в изкуството“. Обръщайки се към младежта, той пише: „Вие, мои млади приятели, трябва да внасяте в храма на изкуството най-хубавите човешки мисли и подбуди, като отръсквате на прага прахта и калта на живота.“

Станиславски не се ласкаеше от своите научни постижения. Той се сравняваше със златотърсач, „който най-напред трябва дълго да странствува из непроходими дебри, за да открие находището на златната руда, а после да промива стотици пудове пясък и камъни, за да отдели няколко зрънца благороден метал“.

## V

Когато е започнал своя път на актьор, а после на режисьор, Станиславски едва ли е мислил, че някога ще стане такъв бележит писател в областта на театралното изкуство. Но още неговите юношески бележки за сценичните му преживявания и впечатления (публикувани след смъртта на Константин Сергеевич под заглавие „Художествените записи“) били началото на неговия литературен труд, макар че сам Станиславски ги писал за себе си, без да предполага, че някога неговите дневници ще видят бял свят и ще бъдат четени от хиляди читатели.

Обаче с натрупването на творчески опит у Станиславски се появява мисълта да напише нещо като „настолна книга за драматическия артист“, която да се превърне в нещо като „опит за граматика на драматическото изкуство“, в която биха влезли раздели, последователно озаглавени от него: „природата на артиста“, „изкуството на артиста“, „школата на артиста“, „практиката на артиста“, „етиката и хигиената на артиста“ и най-после „режисьорът“. Този труд, който се отнася към началото на 900-те години, останал незавършен. Всичко това Станиславски озаглавил „Практически сведения и добри съвети за начинаещи артисти и ученици по драматическо изкуство“.

Мисълта да напише не само за себе си, но и за другите, възникнала веднъж, не напуска вече Станиславски. В няколко книжки на театралното списание „Русский артист“ през сезона 1907–1908 г. се появяват откъси от първия литературен труд на Станиславски под заглавие „Художественият театър. Начало на сезона. Бележки на Константин Сергеевич Станиславски“. За изложението си Станиславски избрал формата на дневник на артиста и режисьора. Отсега нататък „дневникът“ става негов литературен жанр и когато след много години той започва да работи върху книгата за своята система, пак се спира на формата на дневник. Уводът към книгата

„Работа на актьора върху себе си“ завършва с думите: „Решено: ще вода бележки във формата на дневник.“

Но първата книга, която донася на Станиславски истинска литературна слава, бяха неговите спомени, озаглавени от автора „Моят живот в изкуството“.

Спомените си Станиславски започна да пише далеч от родината, когато Художественият театър гастролираше в Западна Европа и Северна Америка от есента на 1922 г. до есента на 1924 г. Триумфалният успех на спектаклите на „художествениците“ подбудил предприемчиви американски издатели да предложат на Станиславски да напише театрални мемоари, които да могат да бъдат издадени в отделна книга. Сигурно мисълта за записки с автобиографичен характер отдавна е живяла в душата на Станиславски и той веднага приема предложението. Това беше през 1923 г., когато през януари Станиславски навърши шейсет години, а през октомври Художественият театър отбеляза четвърт век от своето съществуване.

Да работи върху ръкописа в условията на гастролните пътувания било изключително мъчно. Почти всичкото време се поглъщало от репетиции, спектакли, пътувания от град на град. Но Станиславски с присъщата му енергия посвещавал всеки свободен час на създаването на бъдещата книга. Със своя едър почерк той записвал в големи бележници чернови бележки за отделните глави, та след това да продиктува окончателния текст на секретарката-машинописка.

Станиславски започнал да пише книгата си приблизително през март 1923 г. Неговата помощничка, секретарката на дирекцията на МХАТ, О. С. Бокшанска, разказва, че в онези дни, когато Константин Сергеевич бил свободен от спектакли, тя отивала при него в хотела с портативна пишеща машина и той започвал да диктува. „Изглеждаше, че К. С. не знаеше умора... Към два часа през нощта, а и по-късно, когато все още беше бодър и готов да продължава, той все пак спираше: «Почакайте, а колко е часът? Като че ли е време да спрем. Колкото и да е жалко, но трябва.»“

Над книгата Константин Сергеевич работил през цялото лято на 1923 г., когато „художествениците“ почивали и се готвили за нов сезон в Европа. Той работил и когато се върнал в Америка. Дори и в онези дни, когато имали два спектакъла, той диктувал и преди дневното представление, и между спектаклите. Благодарение само на тази

извънредно интензивна работа ръкописът бил завършен в края на февруари 1924 г., т.е. за по-малко от година. И доколкото успоредно вървял и английският превод, през май същата 1924 г. „Моят живот в изкуството“ излиза на бял свят на английски език.

След завръщането си в Москва през есента на 1924 г. Станиславски незабавно пристъпва към подготовката на руското издание на спомените си. Тази подготовка скоро се превръща в толкова основна преработка на книгата, че тя може да се смята за почти наново написана. За това сам Станиславски говори в едно от своите писма (от януари 1925 г.). Наричайки първоначалната редакция „твърде наивна“, той съобщава: „А аз завърших съвсем нова редакция, която излезе несъмнено по-сполучлива, по-майсторска и по-нужна от американската“. По такъв начин само редакцията от 1925 г. може да се смята за окончателна. В този си вид „Моят живот в изкуството“ излезе в Москва през лятото на 1926 г.

Станиславски не се връща повече към своята книга и всички по-нататъшни преиздавания остават без каквито и да е допълнения. Ето защо хронологическата граница на мемоарите на Станиславски остава 1924 г., когато Художественият театър се връща в родината, след като показва в чужбина цялата мощ и красота на величието на руското драматическо изкуство. Едно от свидетелствата на това величие на руския театър е „Моят живот в изкуството“.



## VI

„Моят живот в изкуството“ е класическо произведение на световната театрална литература. Сред многото мемоари на театрални дейци няма книга, равна по своето идейно богатство, по силата и яснотата на художественото си изложение с тази книга на Станиславски.

Станиславски пише спомените си не заради спомените. Като разказва за миналото, той с всичките си мисли се обръща към настоящето и бъдещето. Борба за жизнено, правдиво изкуство пронизва всяка страница на автобиографията на великия реформатор на театъра.

От своя многообразен живот в изкуството Станиславски отбира само онези факти, които му помагат да разкрие основната си творческа тема. Спира ли се той на изиграна от него роля или въздадена постановка — той прави това, за да разкрие онези принципи на сценичния реализъм, за утвърждаването на който той като актьор, режисьор и мислител е отдал целия си гигантски труд.

Станиславски никога не се увлича от победите си и не скрива пораженията си. Всяка грешка за него е урок, всяка победа — само стъпало към по-нататъшно усъвършенствуване. Той не търпи никакви компромиси. Към себе си той винаги остава неподкупен и безпристрастен съдия.

Негова пътеводна звезда беше жизнената правда и тя неизменно го извеждаше на верен път от задънената улица на лошата театрална условност. В театъра той обичаше само онова, което „помага на артистите и на спектакъла да създадат живота на човешкия дух в самата пиеса и в отделните нейни роли“. Ето защо той се стремеше да отразява на сцената действителността в нейните най-съществени и типични прояви.

Вглеждайки се съсредоточено в окръжаващия го живот, той се стреми изкуството да бъде разбираемо и близко на народа. За театър за народа той мечтае още в края на миналия век, когато заедно с Вл. И.

Немирович-Данченко създава Художествения общодостъпен театър. Той сам строи театър с голяма буква и помага да го строят и други в годините след Великата октомврийска социалистическа революция.

Замисляйки многотомен труд за майсторството на автора, Станиславски казваше, че книгата му „Моят живот в изкуството“ е първият том от този труд, уводът към него, неговият „предговор“. Въпреки че „Моят живот в изкуството“ е книга на спомените, тя несъмнено има научна стойност. Върху живите примери от своята актьорска и режисьорска дейност Станиславски убедително показва как в горнилото на неговите художествени търсения се е изковавал онзи метод на актьорска работа, който получи световна известност като „система на Станиславски“.

Когато след „Моят живот в изкуството“ излязоха теоретическите трудове на Станиславски, неговата първа книга беше още по-високо оценена от читателите като най-добър увод в неговата „система“. Автобиографичните разкази на Станиславски са нещо като първи записи на много от онези уроци, за които ние четохме вече след смъртта му в „Работа на актьора върху себе си“ и в „Работа на актьора върху ролята“.

За Станиславски творчеството винаги беше „пълна съсредоточеност на цялата духовна и физическа природа“ на художника. Той изискваше актьорите да подлагат всяка своя крачка на сцената, всяко свое излизане на предварително очистване чрез „филтъра на артистичното чувство за правда“. И макар че в спомените си Станиславски през всичкото време остава в сферата на театъра, мислите му за творческия процес смело могат да бъдат отнесени и към другите области на художественото творчество. Ето защо всеки деец на изкуството, който се стреми в произведенията си към жизнената правда, намира в спомените на Станиславски неоценима подкрепа за собствената си работа. Тази широта на духовните хоризонти е едно от най-прекрасните достойнства на книгата на Станиславски „Моят живот в изкуството“.

Станиславски никога не смяташе, че неговите спомени са история на художествения театър. За него това е само описание на неговите собствени художествени търсения. И все пак „Моят живот в изкуството“ си остава скъпоценен първоизточник за изучаване на творческия път на МХАТ. Тук ние намираме вълнуващи разкази и за

знаменитата среща на Станиславски с Немирович-Данченко, и за организирането на Художествения общодостъпен театър, и за подготовката и началото на първия му сезон 1898–1899 г.

Станиславски набелязва по-нататък периодизацията на работата на театъра за първия четвърт век от неговото съществуване (1898–1923). Творческата работа на театъра той дели на следните периоди: първият период започва от 1898 г. до революцията от 1905 г.; вторият — от 1906 г. до Великата октомврийска социалистическа революция; третият — от октомври 1917 г. „до наши дни“, т.е. до 1923 г. включително (до годината на завършването на неговата книга). Особено подробно се спира Станиславски на първия период на театъра, който той нарича период на търсения. Според неговия образен израз „линиите на творческите търсения като нишки във въже ту се събираха, пак се разделяха и пак се сплитаха помежду си.“

Станиславски отделяше немалко място за обществено-политическата линия на театъра, за чието утвърждаване имаше изключително значение Горки. „Главният инициатор и създател на обществено-политическата линия на нашия театър беше А. М. Горки“ — казва Станиславски.

На сцената на Художествения театър бяха поставени първите пиеси на младия Горки — „Еснафи“ и „На дъното“, написани от него под влиянието на упоритите настоявания на Станиславски и Немирович-Данченко. В своята книга Станиславски сравнително подробно се спира на постановката на двете Горкиев пиеси. Като анализира причините, поради които „Еснафи“ не е имала голям успех, а „На дъното“ има огромен успех, той отново подчертава, че „в пиеси с обществено-политическо значение особено важно е сам да заживееш с мислите и чувствата на ролите и тогава от само себе си ще се предаде тенденцията на пиесата“. В „Еснафи“ такова пълно сливане на замисъла на автора и творчеството на театъра не се получило. В пиесата „На дъното“ театърът според израза на Станиславски прониква „в душевните глъбини на самия Горки“. Това осигурява не само възторжения прием на спектакъла от зрителите на първите представления, но и повече от половинвековния живот на този спектакъл. И до днес „На дъното“ остава в репертоара на Художествения театър в първоначалната си постановка от 1902 г.

Твърде много страници посвещава Станиславски в спомените си на постановките на Чеховите пиеси и на самия Чехов. Пиесите на Чехов бяха близки и скъпи на Станиславски не само поради своите художествени достойнства, поради драматическото си новаторство, но и защото за Станиславски Чехов беше предвестник на надигащата се буря, на идването на новия живот, който Аня във „Вишнева градина“ посреща със звънливото бодро приветствие: „Здравей, нов живот!“ Станиславски казва, че „Вишнева градина“ е жива, близка за нас съвременна пиеса, защото гласът на Чехов в нея звучи бодро, защото сам той гледа не назад, а напред. В намерените в архивата откъси от чеховските глави на „Моят живот в изкуството“ Станиславски остро възразява на онези, които смятат, че Чехов уж не можел да разбере революцията и новия живот, който тя създава. Станиславски пише: „Нали пък го разбраха неговите връстници, оцелели от предишната епоха, същите чеховски хора, които той така добре описваше; между тях има близки негови приятели и поклонници. Защо мнозина от тях можах да възприемат новия живот, а сам Чехов не би могъл да направи това?“ Именно такъв път премина и сам Станиславски, връстник на Чехов, напълно и широко възприе революцията и новия живот и толкова много направи за своя народ.

Вторият период на живота на Художествения театър — 1906–1907 г. — беше за Станиславски времето, когато той продължаваше „своя път, пълен със съмнения и неспокойни търсения“. С присъщата му искреност той казва: „Откъснали се от реализма, ние — артистите — се чувствувахме безпомощни и лишени от почва под краката.“ За това откъсване той разказва в описанието на своите постановки на „Животът на човека“ от Леонид Андреев и „Драмата на живота“ от Кнут Хамсун. Не намира тази почва Художественият театър и в „Хамлет“, за чиято постановка беше поканен младият английски режисьор Гордън Крейг, заинтересувал театъра със своите постановъчни замисли, но фактически превръщащ, живия актьор в безжизнена марионетка. „В резултат — пише Станиславски — нова безизходица, нови разочарования, съмнения, временно отчаяние и прочие неизбежни спътници на всякакви търсения.“

Но и през тези години Художественият театър запазваше и усъвършенствуваше своето реалистично изкуство главно в постановките на руските класици. Главата на книгата, посветена на

спектакъла „Месец на село“, се отнася към най-хубавите описания на прилагането на „системата“ на Станиславски на практика.

Изходът от онази творческа безпътица, в която се оказа Художественият театър в навечерието на 1917 г., даде Великата октомврийска социалистическа революция. Това беше моментът на срещите на театъра с многомилionenния нов зрител. Станиславски го нарече важен за театъра исторически момент. Въпреки че Художественият театър в първите години след революцията изпитваше сериозни творчески трудности (част от трупата му, заминала на гастроли в Харков, се оказа за няколко години откъсната от Москва поради фронтите на гражданската война), Станиславски и Немирович-Данченко, подкрепяни от партията и правителството, пазеха Художествения театър като народно достояние, налучкваха пътя на сближаване на театъра с революционната действителност. Последните глави на книгата „Моят живот в изкуството“ са посветени на борбата за високата духовна култура на актьора, на борбата за истинско реалистично майсторство. Станиславски знаеше, че само по този път може да бъде създаден театър на големите мисли и чувства, театър, разбираем и потребен на новия народен зрител.

## VII

Книгата на Станиславски „Моят живот в изкуството“ има изключителни литературни достойнства. Езикът на Станиславски е прост, чист и прозрачен. Само там, където трябва по-ярко да разкрие мисълта си, Станиславски прибегва до образни сравнения, като ги взема от най-различните области на живота. И това придава на изказванията му изразителност и сочност.

Като писател Станиславски имаше необикновено проникателен поглед. От всеки човек, когото описва, той вземаше само типичното и характерното. Особено силно се чувства това майсторство на Станиславски в литературния портрет, когато той говори за прославените майстори на Малий театър, който в неговата младост по-добре от всякакви школи повлия върху неговото духовно развитие. Но Станиславски и тук не се увличаше само по външните очертания. Той говори, макар и с малко думи, за творческата природа на корифеите на Малий театър. Ето той описва играта на извънредно талантливия комик Живокини и веднага подчертава основната „тайна“ на Живокини — умението му да бъде трагично сериозен в най-комедийните места на ролята. „Когато — пише Станиславски — той започваше да страда, да се мята, да вика за помощ с цялата искреност на своя талант, теб ти става неудържимо смешно от сериозността на неговото отношение към този шум за нищо.“ Тази способност „да размива със сериозното“ после великолепно показваше и сам Станиславски, когато трябваше да играе — както вече се каза по-горе — комедийни роли на незначителни хора.

В колоритния разказ на Надежда Михайловна Медведева, която Станиславски нарича „характерна актриса по милост божия“, той говори за нейната наблюдателност, толкова необходима за една характерна артистка. И илюстрира тази наблюдателност с епизоди, възхищавайки се от ярката способност на Медведева да създава живи фигури на хора, от детската непосредственост на отношението ѝ към живота.

От всички велики актриси, които му се е случвало да види, Станиславски най-високо е ценял Ермолова. С нея и самият той е играл на сцената. Станиславски пише: „Мария Николаевна Ермолова — това е цяла епоха за руския театър, а за нашето поколение това е символ на женственост, красота, сила, патос, искрена простота и скромност.“ Като дава превъзходна характеристика на вътрешните и външните данни на артистичния гений на Ермолова, Станиславски говори и за самото „зърно“ на творчеството на Ермолова, за онова, че без да е характерна актриса, Ермолова във всяка роля „даваше винаги особен духовен образ, не такъв като предишния, не такъв, какъвто другите даваха.“

Станиславски обичаше да говори, че „дори при повърхностно общуване с велики хора самата близост до тях, невидимата обмяна на душевните токове, тяхното понякога дори несъзнателно отношение към едно или друго явление, отделните възклицания или подхвърлената дума, красноречивата пауза оставят следи в нашите души“. Такава следа в душата на Станиславски оставили неговите срещи на младини с А. Рубинщайн, когото той така ярко е описал в „Моят живот в изкуството“ в главата „Музика“. Този литературен портрет напомня живописния портрет на Рубинщайн, работа на Репин. Описанието, което Станиславски дава на Рубинщайн на диригентския пулт, достига у него до живописна пластичност. Огненият поглед на Рубинщайн, дългите коси, които при движение закриват половината от лицето му като лъвска грива, и онези моменти, когато „ръцете, главата и цялото му тяло като че ли с хищни пориви се мятат в разни страни на разбушувалия се оркестър“, — всичко, което е запечатала паметта на Станиславски, всичко това той можа ярко да предаде и в своите разкази за срещите си с Рубинщайн.

Когато Станиславски смята за необходимо да даде подробно описание на един или друг спектакъл, на читателя се струва, че той се превръща в зрител, пред когото се разтваря театрална завеса. Спомняйки си за „Снежанка“, Станиславски скромно казва: „Ще нахвърлям няколко момента от постановката“, а започва да разказва за пролога — и оживява приказната гора с цялото семейство горски духове, с Дядо Мраз и дъщеря му Снежанка, която си играе с черната мечка. И всичко това е направено по режисьорски, с пояснения как е постигнат един или друг ефект. Започва първото действие на „Юлий

Цезар“ и изпод перото на Станиславски възниква цяла картина: римска улица с редица магазини, бръснарница, оръжейна работилница. Движи се шумна тълпа, търгуват продавачи и купувачи, минават матрони, мяркат се куртизанки. И за всичко това Станиславски разказва сочно, ярко, като че ли сам той е минал по улиците на древния Рим. А такива забележителни разкази за спектакли могат да се намерят в много глави на книгата.

Особено подробно разказва Станиславски в книгата си „Моят живот в изкуството“ за своята артистична работа в Московското дружество за изкуство и литература. Тук почти всяка роля Станиславски използва, за да реши определена творческа задача. Той играе Ананий в „Горчива съдба“ от Писемски и за него това се оказва урок по сценическа издръжливост. Умение да сдържа себе си дотогава, докато му стигнат сили, да предава постепенното нарастване на чувството — всичко това Станиславски смяташе за свой пръв артистичен багаж. Играейки генерал Имшин в пиесата на Писемски „Саморазправящите се“, Станиславски стига до извода, че не бива да се оцветява ролята само с една боя и че „черната боя само тогава ще стане истински черна, когато за контраст поне тук-там се пусне бяла“. Това свое откритие Станиславски облича в изразителната фраза: „Когато играеш лош човек, търси къде той е добър.“

Когато Станиславски формулира своите основни мисли, литературният му стил се отличава с афористичност, стегнатост и лаконизъм. У Станиславски има характерно признание: „Хубавите думи — казва той — не идват тогава, когато ти на всяка цена искаш да ги кажеш, а тогава, когато не мислиш за тях, тогава, когато те самите станат потребни. Така например аз не умея да философствувам, да създавам афоризми — сам насаме със себе си. Но когато трябва да доказвам мисълта си другиму, тогава философията ми става нужна за доказателство и афоризмите се явяват от само себе си.“

Спомените на Станиславски се отличават с удивителна динамичност. През цялото време читателят вижда и самия Станиславски в развитие, в движение, в оформяне на неговите обществени художествени възгледи. Това творческо развитие на художника и човека е отразено и в архитектуриката на „Моят живот в изкуството“. Всяка част на тази книга носи заглавие на определена артистична възраст. Артистичното детство се сменява с артистичното



юношество, а артистичната младост преминава в артистична зрелост. И когато следиш творческия живот на Станиславски през годините на неговата зрелост, разбираш, че тя никога не би се превърнала у него в артистична старост. Работейки през последните години над изучаване външната и вътрешната техника на сценичното изкуство, той добре знае, че художникът не може да остарее, защото според неговите думи колкото повече живее артистът, толкова той ще бъде в тази област „по-опитен и по-смел“.

## VIII

През 50-те години започнаха да се издават осемтомните Събрани съчинения на Станиславски и първият том на това издание беше „Моят живот в изкуството“. В процеса на подготовката на изданието в архива на Музея МХАТ бяха открити редица глави и откъси, невлезли в текста на книгата и изобщо никъде непубликувани. Тези глави и откъси бяха напечатани върху приложенията към основния текст на първия том от Събраните съчинения, най-интересните от тях са включени и в това издание.

Сред тези нови публикации на първо място трябва да бъдат отбелязани изказванията на Станиславски за творчеството на Чехов. Когато през 20-те години вулгарните социолози се опитаха да обявят творчеството на Чехов за остаряло и загубило всякакво значение за революционното време, Станиславски с цялата си искреност и развълнуваност излезе в защита на великия писател. По-горе вече се цитира един от забележителните откъси. В друго, по-рано неизвестно изказване Станиславски подробно развива мисълта за Чехов като за певец на „светлите надежди и очаквания“. „Чехов не е назадничав буржоа — пише Станиславски, — а, напротив, идеалист-мечтател, който гледа много далеч напред.“ И по-нататък четем: „Без Чехов не може, както не може без Пушкин, Гогол, Грибоедов, Щепкин. Това са основните стълбове, на които с цялата си тежест се опира зданието на нашия храм на изкуството.“

Много значителни са вариантите на главата „Малий театър“, където с чувство на горещ патриотизъм Станиславски говори за равнодушието на Европа и Америка, които не са си дали труд да разберат, че Малий театър от времето на Щепкин по нищо не отстъпва на прославените театри на Франция, Италия, Германия, Англия.

Станиславски поставя по нов начин проблемата за работата на художника в театъра в главата „Спор с художника“. С цялата си рязкост Станиславски иска художниците да работят заедно с театъра „по

режисьорски, по актьорски върху анализа на пиесата, върху познаването на нейния свръхсъзнателен живот“. Станиславски не скрива възмущението си от онези театрални художници, които използват театъра като рамка, за да покажат своите платна. Такива художници той нарича наематели, които искат да станат стопани.

Непубликуваната по-рано глава „Климентовският спектакъл“ разкрива източниците на работата на Станиславски в музикалния театър, утвърдените от него принципи на реализма в оперния спектакъл. Разказът на Станиславски за неговия сблъсък с чиновниците от канцелариите на императорските театри по повод характера на костюмите в сцената „Пред манастира“ от операта „Иван Сусанин“ нагледно рисува застоя и рутината, които са царели на казионната сцена в края на миналия век.

Във варианта на главата „Знаменателна среща“ Станиславски допълва с нови черти характеристиката на Владимир Иванович Немирович-Данченко като един от борците с театралната рутина. Ценейки високо литературния, критическия и режисьорския талант на Немирович-Данченко, Станиславски вижда в него идеалния директор-ръководител на такъв театър, който би могъл да отговори на идейните въпроси на прогресивния демократичен зрител. Именно заради този зрител Станиславски и Немирович-Данченко се заемат да създадат Художествения общодостъпен театър.

В новонамерените откъси ние срещаме също редица съществени бележки върху психологията на актьорското творчество. Особено значителен е неизвестният по-рано разказ на Станиславски за неговата работа върху ролята на Крутицки от комедията на Островски „И най-мъдрият си е малко прост“. Тук Станиславски въвежда читателя в своята творческа лаборатория през периода, когато създава един от своите най-добри сценични образи и с конкретен пример показва какво огромно значение в живота на художника на сцената имат непосредствените впечатления.

Главата „Отело“ обогатява с изумителното по дълбочина на анализа и художествена изразителност описание на играта на Салвини в ролята на Отело.

Нищо не се изплъзва от съсредоточеното внимание на Станиславски: той отбелязва и източната мекост на Отело — Салвини, и бързината, с която той измъква ятагана си, и отсенките на любовните

сцени с Дездемона, и ленивото поиграване с пачето перо при разговора с Яго. Следвайки описанието на Станиславски, виждаш в цялата си сила и пълнота „тази тежка и груба бронзова изляност“ на играта на великия актьор, когото Станиславски нарича крал на трагиците.

В приложенията се дава също главата, посветена на знаменития немски артист Ернст Посарт, гастролирал много пъти в Русия. Отдавайки дължимото на Посарт като майстор на класическата комедия, Станиславски остава хладен към неговите трагически образи. Той ясно вижда как Посарт заменя с външна техника психологическото разкриване на образа, колко чужда е ефектната и виртуозна игра на Посарт на дълбочината на жизнената правда.

Разказът на Станиславски за това, как е работил над техниката на говора на стария барон в „Скъперникът рицар“, записаните от него подробности за стотното представление на „Цар Фьодор“, сбитите характеристики на отделни дейци от Художествения театър (А. Р. Артъом, М. А. Самарова, Г. С. Бурджалов) — всичко това са интересни допълнения към основния текст на книгата.

## IX

Своята автобиография „Моят живот в изкуството“ Станиславски завършва с думи за надежда, че той ще изложи по-нататък „своята“ система на сценично творчество. Тази „система“ се разделя на две главни части: 1) вътрешна и външна работа на артиста върху себе си и 2) вътрешна и външна работа върху ролята.

По такъв начин според неговия план „Моят живот в изкуството“ е нещо като предговор, като увод в „системата“.

Обаче планът на такъв голям труд изцяло не беше осъществен. През 1938 г., в годината на смъртта на Станиславски, излезе на свят само първата книга на „системата“ — „Работа на актьора върху себе си в творческия процес на преживяването“. Станиславски я е нарекъл „Дневник на ученика“, дневникът се води от името на ученик от театралната школа, който владее стенография и стенографира уроците на Торцов. В устата на Торцов Константин Сергеевич вложи своите мисли и своите практически указания по работата на актьора върху себе си.

Във формата на дневник е написана и втората, незавършена книга за работата на актьора върху себе си в творческия процес на превъплътяването. Темата за „работата на актьора върху ролята“ е останала само във вид на материали за проектираната книга. Този път Станиславски говори за процеса на създаване на сценическия образ въз основа на класическите пиеси: „От ума си тегли“, „Отело“ и „Ревизор“. Тези книги и материали по „системата“ са напечатани във II, III и IV том на Събраните съчинения на Станиславски.

Освен тези капитални трудове великият театрален деец остави много статии, речи, бележки, дневници, доклади, спомени. Най-значителното от това литературно наследство съставя съдържанието на V и VI том от Събраните съчинения.

Много ценни неща се съдържат в многобройните писма на Станиславски, които дават възможност да се попълни „Моят живот в изкуството“. В жива ярка форма Константин Сергеевич разказва на

получателите на своите писма за едни или други факти на своите „дела и дни“, тук са също и неговите размишления по въпросите на изкуството. Грамадна част от тези писма са напечатани в хронологически ред в VII и VIII том на Събраните съчинения на Станиславски, станали сега достояние на читателите.

Към литературно-творческото наследство на Станиславски спадат и режисьорските екземпляри на пиесите, поставени от него. Като отделни книги са издадени режисьорските екземпляри на „Чайка“, „Отело“ и се подготвят за печат и други режисьорски работи на Константин Сергеевич.

Но сред богатото литературно и творческо наследство на Станиславски вечно ще свети като фар „Моят живот в изкуството“ — това бележито произведение на световната мемоарна литература. Преведена на много чужди езици, „Моят живот в изкуството“, стана настолна книга за прогресивните театрални дейци от цял свят.

Книгата на Станиславски не остарява с времето и остава източник на мъдрост за всички, които в своето творчество живеят и работят за слава на народа. Тя не само се чете, но и препрочита, всеки път ни открива нови вълнуващи мисли, нови впечатления.

Н. Волков

# МОЯТ ЖИВОТ В ИЗКУСТВОТО

## ПРЕДГОВОР КЪМ ПЪРВОТО ИЗДАНИЕ

Мечтаех да напиша книга за творческата работа на Московския художествен театър през двадесет и пет годишното му съществуване и за това, как аз, един от неговите дейци, съм работил. Но случи се тъй, че последните години заедно с по-голямата част от нашата трупа прекарах в чужбина — в Европа и в Америка, и там трябваше да напиша тая книга по предложение на американците и да я издам в Бостон на английски език под заглавие „My life in art“. Това значително измени моя първоначален план и ми попречи да изкажа много от онова, което исках да споделя с читателите. За съжаление при днешното положение на нашия книжен пазар нямах възможност съществено да допълня тази книга, като увеличи нейния обем, и затова трябваше да пропусна много от онова, което ми идваше наум, когато хвърлях поглед назад към моя живот в изкуството. Аз не можах да възкреса пред читателя образите на много хора, които са работили заедно с нас в Художествения театър, някои от които са и досега в пълен разцвет на силите си, а други не са вече живи. Не можах да говоря по-изчерпателно за режисьорската работа и за цялата сложна театрална дейност на Владимир Иванович Немирович-Данченко, както и за творчеството на другите мои съратници — актьорите от Московския художествен театър, чиято работа даваше отражение и в моя живот. Не можах да спомена за дейността на служещите и на работниците в театъра, с които много години живяхме задушевно, които обичаха театъра и заедно с нас правеха жертви за него. Не можах да изброя дори имената на много приятели на нашия театър — всички ония, които със своето отношение към нашата работа облекчаваха труда ни и сякаш създаваха атмосферата, в която протичаше нашата дейност.

С една дума, в сегашния си вид тази книга съвсем не е история на Художествения театър. В нея се говори само за моите художествени търсения и тя представлява нещо като предговор към друга една моя

книга, в която искам да изложа резултатите от тия търсения — разработените от мен методи на актьорското творчество и подходите към него.

Април 1925 г.

К. Станиславски



## ПРЕДГОВОР КЪМ ВТОРОТО ИЗДАНИЕ

Второто издание на моята книга по същество почти не се различава от предишното: в него са поправени само някои забелязани в текста граповини и неточности. Що се отнася до илюстрациите, с които издателството „Academia“ пожела да снабди книгата, то техният подбор беше направен от Л. Я. Гуревич и сътрудниците при Музея на МХТ, които не пожалиха време и труд за изпълнението на тази задача. Затова аз им поднасям моята искрена благодарност. Но особена благодарност изказвам на Л. Я. Гуревич, която се зае с цялата непривична за мен работа по подготовката на книгата за печат и с това ми оказа истинска приятелска помощ.

18 октомври 1928 г.

К. Станиславски

# **АРТИСТИЧЕСКО ДЕТСТВО**

## УПОРСТВО

Роден съм в Москва през 1863 г. — на границата на две епохи. Още помня остатъците от крепостното право, лоените свеци, карселевите лампи, тарантасите<sup>[1]</sup>, ландата, естафетите<sup>[2]</sup>, кремъклияте пушки и малките като играчки оръдия. Пред моите очи в Русия се появяваха железопътни линии с бързи влакове, параходи, създадох се електрически прожектори, автомобили, самолети, дреднаути, подводници, телефони — жични и безжични, радиотелеграфи, дванадесетдюймови оръдия. Така от лоена свещ — към електрически прожектор, от тарантас — към самолет, от платноходка — към подводница, от естафет — към радиотелеграф, от пушка кремъклияка — към оръдие Берта и от крепостно право — към болшеvizъм и комунизъм. Наистина разнообразен живот, който неведнъж е менил своите основи.

Баща ми, Сергей Владимирович Алексеев, чистокръвен руснак и московец, беше фабрикант и промишленик<sup>[3]</sup>. Майка ми, Елизавета Василиевна Алексеева, по баща рускиня, а по майка французойка, беше дъщеря на известната на времето си парижка артистка Варлей, дошла в Петербург на гастролни. Варлей се омъжила за богатия притежател на каменни кариери във Финландия Василий Абрамович Яковлев, който е поставил Александровската колона на бившия Дворцов площад. Артистката Варлей скоро се развела с него, като му оставила две дъщери: майка ми и леля ми. Яковлев се оженил за друга, г-жа Б.<sup>[4]</sup>, туркиня по майка и гъркиня по баща, на която предоставил грижата за възпитанието на своите дъщери. Техният дом бил поставен на аристократическа нога. Тук, изглежда, са се проявявали дворецовите привички, които новата жена на Яковлев е наследила от своята майка-туркиня, бивша султанска жена. Старият Б. я отвлякъл от харема и я скрил в сандък, който бил предаден на кораба като обикновена пратка. Когато корабът напуснал пристанището и излязъл в открито море, отворили сандъка и пуснали на свобода харемната затворничка. Както самата Яковлева, така и сестра ѝ, омъжена за свако ми, обичали светския живот: те давали обеда и балове.

През шестдесетте и седемдесетте години в Москва и в Петербург се танцувало. През време на сезона всеки ден се давали балове и на младите се случвало в една и съща вечер да отидат в две-три къщи. Аз помня тия балове. Поканените пристигаха понякога дори и с цуг<sup>[5]</sup>, а отпред на капрата и отзад на дъските стоеше прислугата, облечена в парадни ливреи. Пред къщите на улицата горяха огньове, а около огньовете устройваха угощения за кочияшите. В долните етажи се приготвяше вечеря за пристигналите с господарите си лакеи. Демонстрираха се цветя, тоалети. Дамите покриваха гърдите и шията си с брилянти, а любителите да пресмятат чуждите богатства изчисляваха тяхната стойност. Онези, които бяха по-бедни, в сред обкръжаващия ги разкош се чувствуваха нещастни и сякаш се срамуваха от нищетата си. Богатите виреха глави и се чувствуваха царици на бала. Котилъони с най-фантастични фигури, с богати премии и подаръци за танцуващите се точеха по пет часа без прекъсване. Най-често танците завършваха по светло на следващия ден и младите хора направо от бала — след като се преобличаха — отиваха на работа в канторите или канцелариите.

Баща ми и майка ми не обичаха светския живот и излизаха вечер само в краен случай. Те бяха домоседи. Мама прекарваше живота си в детската стая, отдадена всецяло на нас, нейните деца, които бяхме десет на брой.

Баща ми до деня на сватбата си е спал в един креват с дядо ми, известен със своя старовремски патриархален живот, наследен някога от прадядо ми — ярославски селянин градинар. След женитбата той се прехвърлил на брачното си легло, на което спа до края на живота си, на него той и умря.

Родителите ми бяха влюбени един в друг и на младини, и на старини. Те бяха също така влюбени в своите деца и се стараеха да ги държат по-близо до себе си. От далечното ми минало аз помня най-ярко собственото си кръщение — разбира се, създадено във въображението ми по разказите на бавачката. Друг ярък спомен от далечното ми минало се отнася до моето първо излизане на сцената. Това беше през време на летуването ни в имението Любимовка, на тридесет версти<sup>[6]</sup> от Москва, близо до малката жп. станция Тарасовка, по Ярославската жп. линия. Представлението се състоя в малката пристройка в двора на чифлика. В свода на полуразрушената къщичка

беше нагласена малка сценичка със завеса от шалове. Както му е редът, бяха представени живите картини „Четиригодишните времена“. Аз, около три-четиригодишен, изобразявах зимата. Както винаги в такива случаи, по средата на сцената поставяха малка елха, която обсипвах с парченца памук. На пода, увит в кожух, с калпак на главата, с привързана дълга побеляла брада и мустаци, които постоянно изпълзяваха нагоре, стоях и не разбирах накъде да гледам и какво да правя. Навярно още тогава несъзнателно съм почувствувал неловкото положение, предизвикано от безсмисленото бездействие на сцената; оттогава и досега, когато съм на сцената, аз най-много се боя от него. След ръкоплясканията, които много ми се харесаха, за бис ми дадох друга поза. Пред мен запалиха свещ, скрита в купчина съчки, изобразяващи огън, а в ръцете ми тикнаха пръчка, която да изглежда, че уж слагам в огъня.

„Разбираш ли? Ужким, а не наистина!“ — ми обяснявах.

При това най-строго ми бе забранено да доближавам пръчката до огъня. Всичко това ми се струваше безсмислено. „Защо ужким, когато мога наистина да сложа пръчката в огъня?“

Още не бяха успели да вдигнат завесата за бис, когато аз с голям интерес и любопитство протегнах пръчката към огъня. Струваше ми се, че това мое действие е напълно естествено и логично и че то има смисъл. Още по-естествено беше, че памукът пламна и избухна пожар. Всички се изплашиха и се развикаха. Мене ме грабнаха и отнесоха през двора в къщи, в детската стая, а аз горчиво плачех.

След тая вечер в мене живеят, от една страна, приятните впечатления от успеха и от осмисленото ми пребиваване и действуване на сцената, а, от друга — неприятност от провалянето, неловкост от бездействието и безсмисленото стоене пред тълпа зрители.

И така моят пръв дебют завърши с проваляне, причинено от упорството ми, което понякога, особено в ранното детство, достигаше до големи размери. Моето природно упорство до известна степен оказваше и лошо, и добро влияние върху артистическия ми живот. Ето защо и се спирам на него. Аз трябваше много да се боря с него. От тая борба в душата ми са запазени ясни спомени.

Веднъж в ранното си детство през време на утринната закуска аз не мирувах и татко ми направи бележка. На това аз му отвърнах с грубост — без злоба, без да помисля. Татко ме подигра. Като не

намерих какво да му отговоря, аз се засрамах и се разсърдих на себе си. За да скрия смущението си и да му покажа, че не се боя от него, аз произнесох безсмислена заплаха, която сам не зная как ми се изтърва от езика:

„Аз пък няма да те пусна при леля Вера<sup>[7]</sup>...“

„Глупаво — каза баща ми. — Как можеш ти да не ме пуснеш?“

Разбрах, че говоря глупости, и още по-разсърден на себе си, изпаднах в лошо състояние на духа, заинатих се и сам не забелязах как повторих:

„Аз пък няма да те пусна при леля Вера.“

Баща ми повдигна рамене и млъкна. Това ми се стори обидно. Не искат да говорят с мене! Тогава колкото по-зле, толкова по-добре!

„Аз пък няма да те пусна при леля Вера! Аз пък няма да те пусна при леля Вера!“ — настойчиво и почти нахално повтарях една и съща фраза с различни интонации.

Татко ми заповяда да млъкна и именно поради това аз отчетливо произнесох:

„Аз пък няма да те пусна при леля Вера!“

Баща ми продължаваше да чете вестник. От моя поглед обаче не се изплъзна неговото вътрешно раздражение.

„Аз пък няма да те пусна при леля Вера! Аз пък няма да те пусна при леля Вера!“ — нахално, с тъпо упорство продължавах да повтарям, безсилен да възпра лошата сила, която ме влечеше. Като чувствавах своето безсилие пред тая зла сила, аз започнах да се страхувам от нея.

„Аз пък няма да те пусна при леля Вера!“ — казах пак аз след малка пауза и против волята си, без да мога да се удържа.

Баща ми започна да се заканва, а аз все по-силно и по-настойчиво, сякаш по инерция, повтарях същата глупава фраза. Баща ми почука с пръст по масата и аз повторих неговия жест заедно с досадната фраза. Баща ми стана, аз също и пак същия рефрен. Баща ми започна почти да вика (което никога не се е случвало с него) и аз направих същото с треперещ глас. Баща ми се въздържа и заговори с мек глас. Помня, че това много ме трогна и ми се искаше да се предам. Но против волята си повторих същата фраза с мек тон, което й придаде отсянка на подигравка. Баща ми ме предупреди, че ще ме постави в ъгъла. С неговия тон аз повторих своята фраза.

„Ще те оставя без обед!“ — още по-строга каза той.

„Аз пък няма да те пусна при леля Вера!“ — отчаяно повтарях аз, като подражавах неговия тон.

„Костя, помисли какво правиш!“ — провикна се баща ми, като хвърли вестника върху масата.

В душата ми пламна недобро чувство, което ме накара да захвърля салфетката и да изкрещя с цяло гърло:

„Аз пък няма да те пусна при леля Вера!“

„Така поне по-скоро ще се свърши“ — помислих си аз.

Баща ми пламна, устните му затрепераха, но в същия миг той се въздържа и бързо излезе от стаята, като изрече страшните думи:

„Ти не си мой син!“

Щом като останах сам, победител — веднага цялата проклетия изскочи от мене.

„Татко, прости ми, няма вече!“ — виках аз след него, облян в сълзи. Но баща ми беше вече далеч и не чу моето разкаяние. И досега помня всичките душевни перипетии на тогавашния ми детски екстаз и при спомена за тях сърцето ми отново се свива от болка.

Друг път при също такова избухване на упорство аз бях победен. Веднъж по време на обед<sup>[8]</sup> аз се хвалех и казах, че не ме е страх да изведа Вранестия — един проклет кон — от татковата конюшня.

„Отлично — пошегува се татко. — Следобед ще ти облечем шубата и валенките<sup>[9]</sup> и ти ще ни покажеш своето безстрашие.“

„Ще се облека я и ще го изкарам“ — упорствувах аз.

Братята и сестрите ми започнаха да се препират с мене и ме уверяваха, че съм страхливец. За доказателство те ми приведоха някои излагащи ме факти. Колкото по-неприятни за мен бяха тия разобличавания, толкова по-упорито аз повтарях:

„На... не ме е страх! На... ще го изведа!“

Моето упорство и сега отиде тъй далеч, че трябваше да си получа заслуженото. След обедата ми донесоха шубата, валенките, качулката и ръкавиците; облякоха ме, изведоха ме на двора и ме оставиха сам, уж че очакват моето появяване с Вранестия пред парадната врата. От всички страни ме заобикаляше гъста тъмнина. Тя ми се струваше още по-черна, като гледах осветените големи прозорци на салона — там горе, отдето, изглежда ме наблюдаваха. Аз се

вцепених, здраво ухапах ръкавицата си, за да мога чрез напрежението и болката да се отвлека от всичко, което ме обкръжаваше. На няколко крачки от мене заскърцаха нечии стъпки, блокът<sup>[10]</sup> затреця и вратата се тръшна. Навярно кочияшът е отишъл в конюшната при вранестия кон, който бях обещал да доведе. Представих си как големият вранест кон удря с копитата си в земята, как се изправя на задните си крака, готов да хукне напред и да ме повлече като треска. Ако можех, разбира се, да си представя тая картина по-рано, през време на обеди, не бих започнал да се хваля. Но тогава някак се изпуснах, а после ме беше срам да се откажа. Затова се и заинатих.

Аз философствувах в тъмнината повече за да се развлека и за да не гледам настрана, гдето беше много тъмно.

„Ще стоя дълго-дълго, докато те се изплашат за мене и дойдат да ме търсят“ — реших аз в себе си.

Някой жално извика и аз започнах да се прислушвам в звуците наоколо! Колко са много! Един от друг по-страшни! Някой се промъква! — Близо! Куче? Плъх?... — Направих няколко крачки към нишата, която беше пред мене в стената. В това време нещо се строполи надалеч. Какво е това? Пак? Пак? И съвсем близо?... Навярно Вранестият рита вратата в конюшната или фойтон подскача по трапчинките на улицата. А какво е това съскане?... И свирене?... Струваше ми се, че всички страшни звуци, за които имах представа, отведнъж оживяха и завилняха около мене.

„Ай!“ — извиках аз и отскочих чак в ъгъла на нишата. Някой ме улови за крака. Но това беше дворното куче Роска, моят най-добър приятел. Сега сме двама! Не е така страшно! Взех го на ръце и то започна да ми лиже лицето с мръсния си език. Тежката, груба шуба, здраво завързана за качулката, не ми даваше възможност да запазя лицето си. Аз отстраних муцуната на кучето и Роска се разположи да спи върху ръцете ми, затопли се и притихна. Някой бързо излезе от вратата. Дали не е за мене? И сърцето ми затуптя в очакване. Не, отидоха в стаята на кочияша.

„Трябва много да ги е срам сега. Изхвърлиха ме от къщи, мъничкия, на такъв студ... като в приказките... Няма да им простя това.“

От къщи долитаха глухите звуци на рояла.



„Брат ми ли свири?! Като че ли нищо не се е случило! Свирят! А за мене забравиха! Докога ли трябва да стоя тук, за да си спомнят!“ Стана ми страшно и ми се поиска по-скоро да се върна в къщи, на топло, до рояла.

„Глупак съм аз, глупак! Измислих го! Вранестият! Глупак!“ — ругаех се и се ядосвах, след като разбрах цялата глупост на своето положение, от което, изглежда, нямаше изход.

Заскърцаха врати, затропаха конски копита, заскриптяха колела по снега. Някой пристигна пред входа. Парадната врата се хлопна, в двора бавно влезе една карета и започна да възвива.

„Братовчедките — спомних си аз. — Очакваха ги тази вечер. Сега за нищо на света няма да се върна в къщи. Пред тях да се призная за страхливец!“

Пристигналият кочияш почука на прозореца на кочияшната стая, нашите кочияши излязоха, заприказваха на висок глас, после отвориха конюшната и настаниха конете.

„Ще отида при тях и ще ги помоля да ми дадат Вранестия. Те няма да ми го дадат, тогава ще се върна в къщи и ще кажа, че те не го дават, и това ще бъде и истина, и ловък изход от положението.“

Аз се ободрих от тази мисъл. Пуснах Роска от ръцете си и се приготвих да ида в конюшната.

„Само да премина веднъж през големия и тъмен двор!“ Аз направих една крачка, но се спрях, защото в това време в двора влезе каруцар и аз се уплаших да не би в тъмнината да попадна под коня му. В тоя миг се случи някаква катастрофа — сам не зная каква, защото в тъмнината не можеше да се разбере. Навярно конете от каретата, вързани в конюшната, са започнали да цвилят, след това да тъпчат с крака и най-сетне да удрят с копита. И конят на коларя, както ми се стори, също се разлудува. Някой като че ли лудуваше с фойтон по двора. Изскочиха кочияшите. Всички викаха: „Гпррр, стой, дръж, не пускай...“

По-нататък не помня. Аз стоях пред парадния вход и звънях. Портиерът веднага излезе и ме пусна. Разбира се, той е бил нащрек и ме е чакал. Пред вратите на вестибюла се мярна фигурата на баща ми, а отгоре надзърташе гувернантката. Седнах на един стол, без да се събличам. Моето връщане в къщи беше неочаквано за самия мене и аз още не можех да реша какво трябваше да правя: да продължавам ли да

упорствувам и да уверявам, че уж съм дошъл само да се постопя, за да отида пак при Вранестия, или просто да се призная за страхливец и да се предам. Бях толкова недоволен от себе си за току-що преживения момент на малодушие, че вече не вярвах в своята роля на герой и храбрец. Освен това нямаше за кого да продължавам да играя комедията, тъй като всички като че ли бяха забравили за мене.

„Толкоз по-добре! И аз ще забравя. Ще се съблека, ще почакам малко и ще вляза в салона.“

Така и направих. Никой не ме запита за Вранестия, навярно бяха се наговорили.

---

[1] Тарантас — вид кола за дълго пътуване, в която може и да се спи. — Бел.пр. ↑

[2] Естафет — кола за куриерска служба. — Бел.пр. ↑

[3] Прадедите на Константин Сергеевич Алексеев (Станиславски) по бащина линия били по произход селяни от Ярославска губерния. Неговият праядо бил крепостен, освободен през първата половина на XVIII в.; още праядото имал в Москва сърмено-пасмантерийна фабрика. Бащата на К. С. Станиславски, Сергей Владимирович Алексеев (1836–1893) от четиринадесетгодишна възраст работел в канцеларията на тази фабрика, а по-късно застанал начело на предприятието („Дружество Владимир Алексеев“). През 1859 г. С. В. Алексеев се оженил за Елизавета Василиевна Яковлева (1841–1904).

С. В. и Е. В. Алексееви имали десет деца. Някои от братята и сестрите на Константин Сергеевич според него още от детинство „били отровени от театралната отрова за цял живот“.

По-възрастният брат на К. С. Станиславски Владимир Сергеевич Алексеев (1861–1939) имал музикални способности и вземал участие в Алексеевския кръжец (вж. главата „Алексеевски кръжец“) предимно като музикант. По-късно, след като поел ръководството на фирмата Алексееви, отделял за музиката и театъра само свободното си време. Той свирел на корнет-а-пистон и участвувал в оркестъра на Дружеството на любителите на оркестрова, вокална и камерна музика; понякога режисирал опери. Така през сезона 1910–1911 г. той поставил в театъра на Зимин операта „Мадам Бъттерфлай“ („Чо-Чо-Сан“) от Пучини. След Великата октомврийска социалистическа революция В.

С. Алексеев работи заедно с К. С. Станиславски в Оперната студия на Большой театър, а след това в Оперния театър „Станиславски“, където е режисьор и преподавател по ритмика до последните дни на живота си. През 1935 г. В. С. Алексеев бе удостоен със званието заслужил артист на РСФСР.

Зинаида Сергеевна Алексеева, по мъж Соколова (1865–1950), била дейна участничка в Алексеевския кръжец. След смъртта на бащата тя заедно с мъжа си лекаря К. К. Соколов напуснала града и отишла да живее в село Николско, бивша Воронежка губерния. Там Соколови организирали любителски кръжец от местната интелигенция и селяни и вършели голяма културно-просветна работа. През сезона 1912–1913 г. З. С. Алексеева (Соколова) играе в Художествения театър Кралицата от „Хамлет“ на У. Шекспир и Либанова от „Където е тънко, там се къса“, пиеса на И. С. Тургенев. От 1919 г. З. С. Соколова става най-близка помощничка на К. С. Станиславски в педагогическата му работа. Тя преподава и режисира в Оперната студия на Большой театър, след това в оперния театър „Станиславски“. В Оперната и драматичната студия на К. С. Станиславски З. С. Соколова взема голямо участие в подготовката на преподаватели по „системата“. През 1935 г. З. С. Соколова бива удостоена със званието заслужил артист на РСФСР.

Ана Сергеевна Алексеева, по мъж Щекер (1866–1936), имала изключителен драматически талант. Тя играела главните роли в спектаклите на Алексеевския кръжец, а след това в Дружеството за изкуство и литература (под псевдонима Алеева). От 1899 да 1903 г. работила в МХТ. След революцията ръководила самодейни кръжоци.

Георги Сергеевич Алексеев (1869–1921) играл в Алексеевския кръжец и в любителски спектакли. В своето имение край Харков той основал любителски кръжок „Дружество за изпълнители на драматически произведения“. Когато през 1903 г. в Харков се открил Народен дом на Дружеството за грамотност, той поставял в него спектакли на своя кръжок, които се ползували с голяма популярност.

Борис Сергеевич Алексеев (1871–1906) участвувал в спектаклите както на Алексеевския кръжец, така и на Дружеството за изкуство и литература. Един сезон играл в Художествения театър с псевдонима Полянски.

Мария Сергеевна Алексеева (1878–1942) — певица, била омъжена за оперния артист П. С. Оленин, във втори брак — за оперния артист известния тенор В. С. Севастьянов. Излизала в опера и оперетки през време на гастролните пътувания на мъжа си из провинцията.

За семейство Алексееви вж. спомените на сестрите на К. С. Станиславски З. С. Соколова и А. С. Щекер и на брат му В. С. Алексеев в сборника „О Станиславском“, М., ВТО, 1948. ↑

[4] Г-жа Б. — Александра Михайловна Бостанджогло. ↑

[5] Цуг (от немската дума — влак) — особено впрягане в шейна или във файтон, състоящо се от пет до десет коня, наредени един след друг. Такива тържествени екипажи се смятали по онова време за лукс. — Бел.пр. ↑

[6] Верста — руска мярка за дължина, около 1070 м. — Бел.пр. ↑

[7] Леля Вера — Вера Владимировна Сапожникова, по-голямата сестра на бащата на К. С. Станиславски. ↑

[8] По това време в Русия аристократите и богатите хора са обядвали между седемнадесет и деветнадесет часа. — Бел.пр. ↑

[9] Валенки — руски топли ботушки, направени от плъст. — Бел.пр. ↑

[10] Блок — тежест на врата, за да се затваря сама. — Бел.пр. ↑

## ЦИРК

Спомените за моите по-късни детски възприятия още по-ярко са врязани в душата ми. Те се отнасят към областта на артистическите потребности и преживявания. Стига само да възкреся в паметта си обстановката на предишния си детски живот и аз отново сякаш се подмладявам и се вълнувам от познати чувства.

Ето навечерието и утрото на празник; пред мене е цял свободен ден. Сутринта можеш да станеш късно, а след това — ден, пълен с радости; те са необходими, за да поддържат енергията за предстоящите дълги безрадостни учебни дни и скучни вечери. Природата изисква в празник да се веселиш и всеки, който пречи на това, извиква в душата ти злоба, лоши чувства, а който ти помага — нежна благодарност.

Сутринта при закуската родителите ни съобщават, че днес трябва да отидем на визита при леля ни (скучна като всяка леля) или — още по-лошо — че след закуската ще имаме гости — необичаните от нас братовчеди и братовчедки. Ние изтръпваме, загубени сме. С такъв труд доживяхме до свободен ден, а сега ни го отнемат и го правят скучен делник. Как ще издържим до идния празник?

Щом загубихме деня, единствена надежда ни остава вечерта. Кой знае, може би баща ни, който най-добре от всички разбира какво е нужно на децата, вече се е погрижил за ложа в цирка или поне в балета, или в най-лошия случай в операта. Пък нека дори и в драмата... С билетите за цирк или за театър се занимаваше домоуправителят. Разпитваме къде е той. Заминал? Накъде! Надясно или наляво? Дадена ли е заповед на файтонджията да запази битюгите (големи, силни коне)? Ако е дадена — това е добър признак. Значи ще ги впрегнат в голямата четириместна карета — тази същата, в която возят децата за театър. Ако битюгите са били вече впрягани през деня — лош признак. Няма да има нито цирк, нито театър.

Но управителят се връща, влиза в кабинета на баща ми и му предава нещо от портфейла си. Какво ли ще е? Следиш: щом бащата излезе от кабинета, тичаш бързо към писалището. Но там освен досадни делови книжа не намираш нищо друго. Сърцето ти се свива!

Ако пък забележиш жълта или червена хартийка, т.е. билети от цирк — тогава сърцето ти така затуптява, че чуваш ударите му, и всичко около тебе засиява. Тогава и лелята, и братовчедът не ти се струват така скучни. Тъкмо обратното — ставаш особено любезен с гостите, за да може през време на обедата бащата да каже:

„Днес момчетата тъй добре посрещнаха гостите, тъй мили бяха с леля си, че може да им се достави едно малко (а може би и голямо!) удоволствие. Как мислите, какво например?“

Зачервени от възмущение, с приседнала хапка в гърлото, ние чакаме какво ще стане по-нататък.

Баща ми мълчаливо бръква в страничния си джоб, бавно и спокойно търси нещо, но не го намира. Безсилни да чакаме повече, ние скачаме, хвърляме се към татко, заобикаляме го, а в това време гувернантката ни крещи строго:

„Enfants, écoutez donc ce qu'on vous dit. On ne quitte pas sa place pendant le diner!“ (Деца, слушайте какво ви се казва! През време на ядене не се става от мястото!)

През това време баща ни бръква в другия си джоб, тършува в него, изважда портмонето си, обръща бавно джобовете си — и там нищо.

„Загубил съм го!“ — възкликва той, като съвсем естествено играе ролята си.

Кръвта от бузите слиза надолу до петите. Вече ни водят и ни слагат по местата. Ние не откъсваме поглед от татко. Проверяваме по очите на братята си и на другарчетата си: какво е това, шега или истина? Но татко изважда нещо от джоба на жилетката си и като ни се усмихва коварно, казва:

„Ето го! Намерих го!“ — и развява червения билет във въздуха.

Сега никой не е в състояние да ни удържи. Ние скачаме от масата, танцуваме, тропаме с крака, махаме със салфетките, прегръщаме татко, увисваме на шията му, целуваме го и нежно го галим.

От тоя миг започват нови грижи: да не закъснеем!

Ядеш, без да сдъвкваш, не можеш да дочакаш да свърши обедът, след това бягаш в детската стая, смъкваш домашната куртка и с уважение нахлузваш празничната. А след това седиш, чакаш и се измъчваш да не би татко да закъснее. Той обичаше да си подремва след

подиробедното кафе в опустялата стая. Как да го разбудиш?... Минаваш край него, тропаш с крака, изпускаш някоя вещ или се провикваш в съседната стая, като се преструваш, че не знаеш, че той е наблизо. Но баща ни спеше дълбоко.

„Закъсняваме! Закъсняваме! — вълнуваме се ние, като изтичваме всяка минута към големия часовник. — Не ще успеем за увертюрата, това е ясно!“

Да пропуснеш цирковата увертюра! И това ако не е жертва!

„Сега часът е вече седем!“ — възкликваме ние. Докато татко се събуди, облече — виж пък, че почнал и да се бръсне, — ще стане най-малко седем и двайсет. И ние разбираме, че работата отива не само към пропускане на увертюрата, но и на първия номер от програмата: „*Voltige arrêtée*, изпълнява Чинизели-син“. Как му завиждахме ние!... Трябва да се спаси вечерта. Да отидем край мамината стая да повъздишаме?... В такава минута тя беше по-добра от татко. Отиваме, поохкваме, потюхкваме се. Мама разбира нашата маневра и отива да буди татко.

„Щом искаш да глезиш момчетата, глези ги, но не ги измъчвай — казва тя на татко. — *Tu l’as voulu, Georges Dandin!*<sup>[1]</sup> Хайде тръгвай!“

Татко става, протяга се, целува мама и тръгва със сънлива походка. А ние изхвъркваме надолу като куршуми, за да кажем да докарат каретата и да помолим кочияша Алексей да кара по-бързо. Качваме се в четириместната карета и клатим крака — това облекчава чакането: все пак нещо като движение. А татко все още го няма и няма. В душата ти се заражда вече недобро чувство към него, а от благодарността няма и следа. Най-сетне дочакваме. Татко сядва; каретата, скърцайки с колелата си по снега, се движи бавно и се друсва по трапчетата; от нетърпение се повдигаш, за да ѝ помогнеш. Изведнъж съвсем неочаквано каретата спира. Пристигнахме!... Не само вторият, но и третият номер от програмата е свършил. За щастие нашите любимци Морено, Мариани и Инзерти<sup>[2]</sup> още не са излизали. И тя, тя — също. Нашата лежа е до изхода на артистите. Оттук може да се наблюдава онова, което става зад кулисите, в частния живот на тези неразбираеми, чудни хора, които живеят винаги редом със смъртта и шегувайки се, рискуват живота си. Нима те наистина не се вълнуват, преди да излязат на арената? А ако това е последната минута от техния

живот? Но те са спокойни, говорят за незначителни неща, за пари, за ядене. Герои!

Музиката засвири познатата полка — това е нейният номер. „Danse de chale“<sup>[3]</sup> — изпълнява на арената и на кон девойката Елвира. Ето и нея самата. Другарите знаят тайната: това е моят номер, моята девойка — и аз имам всички предимства: най-добрия бинокъл, повече място, всеки ми шепне поздравления. Наистина днес тя е много мила. След като свършва номера си, Елвира излиза да се поклони и преминава на две крачки от мене. Тази близост ми замайва главата, иска ми се да направя нещо особено и ето че аз изтичвам от ложата, целувам ѝ роклята и бързо се връщам на своя стол. Стоя като осъден, не смея да се мръдна, готов съм да се разплача. Другарите одобряват, а отзад татко се смее.

„Поздравявам те, работата е наред! — шегува се той. — Костя-годеник! Кога е сватбата?“

Последният, най-скучният номер е „кадрил на коне, изпълнява цялата трупа“. След него настъпва предстоящата седмица с дълги безрадостни, скръбни дни, без надежда да дойдем отново тук идната неделя. Мама не позволява да глежат децата често. А циркът — това е най-хубавото място в целия свят!

За да продължиш удоволствието и за да живееш по-дълго с приятните спомени, назначаващ тайна среща на някой другар:

„Непременно, на всяка цена ела!“

„Какво ще има?“

„Ела, ще видиш. Много е важно!“

На следния ден приятелят идва, отделяме се в тъмната стая и аз му откривам великата тайна, че съм решил веднага щом порасна, да стана директор на цирк. За да не мога да се отметна от своето обещание, решението трябва да се подкрепи с клетва. Снемаме иконата от стената и аз тържествено се кълна, че непременно ще стана цирков директор. След това се обсъжда програмата на бъдещите представления в моя цирк. Съставя се списък на трупата от най-добрите имена на ездаци, клоуни и жокеи.

В очакване откриването на моя цирк решаваме да дадем частно домашно представление — за практика. Набелязваме временна трупа от братя, сестри и другари: разпределяме номерата и ролите.



„Жребец, дресиран на свобода: директор и дресьор — аз, а ти — жребецът! След това аз ще играя Червенокосия клоун, докато вие постилате килима. После — музикалните клоуни.“<sup>[4]</sup>

С правото на директор аз вземах за себе си най-добрите роли и те ми ги отстъпвах, защото съм професионалист: клел съм се, за мене връщане назад няма. Представлението се насрочва в най-близкия неделен ден, защото няма никаква надежда, че ще ни заведат на цирк или дори на балет.

В свободните от уроци часове и вечери нас ни чака много работа. Най-напред да се напечатат билети и пари, с които ще ни плащат за тях. Да се уреди каса, т.е. да се опъне едно одеяло на вратата, като се остави малко прозорче, на което ще трябва да се дежури през целия ден на представлението. Това е много важно, тъй като истинската каса като че ли най-добре дава илюзия за истински цирк. Трябва да се помисли и за костюми, и за обръчи, на които е опъната тънка хартия, през която ще се провираме в „*pas de chale*“, и за въженца, и за летви, които ще служат за прегради на дресираните коне; трябва да се помисли и за музика. Това е най-болната част на представлението. Работата е там, че брат ми, единственият, който може да замени оркестъра, е твърде много нехаен, недисциплиниран. Той не гледа сериозно на нашата работа и затова бог знае с какво може да ни изненада. Понякога свири, свири и току изведнъж пред цялата публика вземе, че легне на пода всред залата, дигне крака нагоре и започне да крещи:

„Не искам повече да свиря!“

В края на краищата за парче шоколад той, разбира се, пак засвирва. Но представлението е вече развалено от тази глупава постъпка, загубена е неговата „истинност“. А за нас това е най-важното. Трябва да вярваш, че всичко е сериозно, истинско, без това представлението не е интересно.

Публиката е малко. Разбира се, винаги една и съща — домашните. Не съществува на света театър или актьор, дори и най-лошият, който да няма свои поклонници. Те са убедени, че освен тях никой не разбира скритите таланти на тяхното протеже, че другите хора не са дорасли до това. И ние си имахме своите поклонници, които следяха нашите представления и дохождаха на тях за собствено (а не за наше — забележете!) удоволствие. Един от тия „запалени“

посетители беше старият татков счетоводител. Поради това той имаше в нашия цирк почетно място, нещо, което много го ласкаеше.

За да се поддържа работата на касата, много посетители от нашата доморасла публика купуваха билети през целия ден; след това уж ги загубваха и после заявяваха това на касата. За всеки такъв случай се водеше обстойна беседа, очакваха се разпорежданията на директора, т.е. моите, аз се откъсвах за малко от работата, отивах до касата и отказвах или разрешавах да се пусне да влезе. За гратиси имахме отделен кочан, в който всеки билет беше номериран и имаше надпис:

„Цирк Констанцо Алексеев“.

В деня на представлението започвахме много отрано да се гримираме и обличаме. Куртките и жилетките се подгъваха и забождаха с карфички, за да приличат на фрак. Клоунският костюм се правеше от дълга женска риза, която се завързваше при глезените на краката, така че да образува нещо като широк панталон. Измолвахме стария татков цилиндър за „директора и дресъора“, т.е. за мене, книжните клоунски кауци се правеха веднага. Обърнатите до колене гащи и голите крака изобразяваха костюмите на цирковите акробати в трико; с помощта на мас и пудра лицето се правеше бяло, с червено цвекло се боядисваха страните и устните, а с въглен се изписваха вежди и триъгълници по страните за клоунски грим. Представлението започваше, както му е редът, но след скандала, който обикновено правеше брат ми, публиката се разотиваше и представлението се прекъсваше. В душата ни оставаше горчивина, а предстоеше дълга, дълга редица тъжни дни и вечери през идващата учебна седмица. И отново си създаваш светлата перспектива за следната неделя, когато вече можеш да се надяваш, че ще те заведат на цирк или на театър.

И отново дохожда неделата, и отново терзания и догадки през деня, и отново радост през време на обета. Тоя път — театър. Отиването там не е като в цирка, а много по-сериозно. Тази експедиция я урежда сама мама. Предварително ни измиват, обличат ни в копринени руски ризи и широки кадифени панталони, обуват ни меки кожени чизми. На ръцете ни нахлузват бели ръкавици, като строго, строго ни заръчат, когато се върнем от театъра у дома, ръкавиците да бъдат бели, а не съвсем черни, както обикновено се случваше. Разбира се, през цялата вечер ние ходим с разперени пръсти,

като държим дланите си далече от собственото си тяло, за да не се замърсят. Но изведнъж се забравиш и вземеш шоколад или грабнеш в ръка театрална програма, напечатана с черни, още неизсъхнали букви. Или пък от вълнение почнеш да триеш с ръка нечистата кадифена преграда на ложата и вместо бяла ръкавицата веднага става тъмносива с черни петна.

Мама облича официална рокля и става необикновено красива. Обичах да седя до тоалетната масичка и да наблюдавам как тя прави прическата си. В такива случаи обикновено се канеха и някои от децата на прислугата или на бедни познати. Една карета не ни побира и ние пътуваме като на пикник<sup>[5]</sup> в няколко коли. За нас носят нарочно направена дъска. Тя се слага върху два широко раздалечени стола. Върху тая дъска нареждат едно до друго децата, осем на брой, които приличат на врабчета, накацали на стобор. Отзад в ложата сядат бавачките, гувернантките и камериерките, а в преддверието<sup>[6]</sup> на ложата мама ни приготвява закуска за през антракта, налива чай, донесен за децата в особени бутилки. Тук при нея идваха и познати, за да ни се порадват. Запознават ни, но ние никого не виждаме в това огромно пространство на нашия златен хубавец — Большой театър. Миризмата на светилния газ, с който тогава се осветяваха театрите и цирковете, имаше магическо въздействие върху мене. Тази миризма, свързана с моите представи за театъра и получаваните в него наслаждения, ме зашеметяваше и предизвикваше у мене силно вълнение.

Огромната зала с многохилядната тълпа, разположена долу, горе, встрани, нестихващият преди представлението и през антрактите шум от човешки гласове, настройването на оркестровите инструменти, постепенното затъмняване на залата и първите звуци на оркестъра, вдигането на завесата, огромната сцена, върху която хората изглеждат малки, пропадалата<sup>[7]</sup>, огънят, бурното море от боядисано платно, потъващият бутафорен кораб, десетките големи и малки фонтани с истинска вода, плуващите по дъното на морето риби, огромният кит ме караха да се червя, да бледнея, да се обливам в пот или в сълзи, да изтръпвам, особено когато похитената балетна красавица молеше страшния морски разбойник да я пусне на свобода. Аз харесвах балетния сюжет, приказката, романтичната фабула. Хубави са и обратите, разрушенията, изригванията: музиката гърми, нещо се

сгромолясва, трещи. Това донякъде може да се сравни с цирка. Най-скупното и ненужно нещо в балета според тогавашните ми разбирания бяха танците. Балерините застанат в поза за начало на своя номер и на мене ми става скучно. Нито една танцьорка не може да се сравни с девицата Елвира от цирка.

Обаче имаше и изключения. Прима балерината по това време беше една наша добра позната, жена на татков<sup>[8]</sup> приятел. Съзнанието, че се познавам с такава знаменитост, която излиза на сцената на Болшой театър и е център на вниманието на две хиляди зрители, ме правеше горд. Онази, от която всички се възхищават отдалече, аз мога да видя отблизо, да говоря с нея. Никой не знае например какъв е нейният глас, а аз зная. Никой не знае как тя живее, какви са децата ѝ, мъжът ѝ, а аз зная. Ето и сега: за всички тя е „Дева на ада“ — героиня на балета, и повече нищо; а за мене тя е още и позната. Ето защо аз се отнасях с почитание към нейните танци. През време на общия ансамбъл аз търсех всред мятащите се по сцената хора и друг един познат, моя учител по танц, и се учудвах как той помни всички прибягвания, а и движения. В антрактите изпитвахме голямо удоволствие да тичаме по грамадните коридори, зали, многобройни фойета, в които поради добрия резонанс звукът от нашето тропане кънтеше чак до тавана.

Понякога в делник, експромптно, ние представяхме балет. Защото смятахме, че не заслужава за такова нещо да се изхажбява неделният ден. Той всецяло принадлежеше на цирка. Нашата гувернантка Е. А. Кукина беше балетмайстор и същевременно музикант<sup>[9]</sup>. Ние свирехме и танцувахме при нейното пеене. Балетът се наричаше „Русалка и рибар“. Но аз не го обичах. Там трябваше да се представлява любов, да се целуваме и мене ме беше срам. По-добре да убиваш някого, да спасяваш, да осъждаш на смърт, да помилваш. Но главната беда бе там, че в тоя балет се вмъкваше ни в клин, ни в ръкав един номер от ония танци, които ние бяхме минали с нашия учител. Това вече миришеше на урок и затова отвърщаваше.

---

[1] „Ти искаше това, Жорж Данден!“ — фраза от едноименната комедия на Молиер. — Бел.пр. ↑

[2] Морено, Мариани и Инзерти — музикални клоуни. ↑

[3] Танц с шал (фр.). — Бел.пр. ↑

[4] Морено, Мариани и Инзерти — музикални клоуни. ↑

[5] Пикник — разходка сред природата с ядене. — Бел.пр. ↑

[6] Правописът на думата „преддверие“ е от хартиеното издание.  
Бел.zelenkroki ↑

[7] Пропадало — подвижен подиум на сцена, откъдето обикновено се явяват духове. — Бел.пр. ↑

[8] Жена на приятеля на баща ми — Полина Михайловна Карпакова — балерина в Большой театър. ↑

[9] Евдокия Александровна Кукина е живяла в дома на Алексееви от 1867 до 1874 г. В надпис на снимка, подарена на Е. А. Кукина от К. С. Станиславски, той я нарича „моя първи режисьор“. ↑

## КУКЛЕН ТЕАТЪР

След дълги митарства аз и моите другари се убедихме, че по-нататъшната работа с любители (така ние наричахме брат ми, сестрите ми и всички останали освен себе си) е невъзможна нито в цирковото дело, нито в балета. Освен това при такова водене на предприятието се губи най-главното в театъра: декори, ефекти, пропадала, море, огън, буря... Как ще ги предадеш в проста стая с юргански чаршафи, шалове, живи палми и цветя, които имахме в къщи. Затова решихме да се заменят живите актьори с картонени и да се пристъпи към устройване на куклен театър с декори, ефекти и всякаква театралност. И тук можеше да се отвори каса и да се продават билети.

„Ти разбери: това не е измяна към цирка — говорех аз в качеството си на бъдещ директор, — това е печална необходимост.“

Но кукленият театър изискваше разноски. Трябваше ни голяма маса, която да се постави в широката врата. Отгоре и отдолу, тоест над и под портала на кукления театър, отворите се закриваха с чаршафи. По такъв начин в едната стая седеше публиката — там беше зрителната зала, а в другата стая, съединена с нея чрез врата, бяха сцената и задкулисният свят. Там работехме ние — артистите, декораторите, режисьорите и изобретателите на всякакви ефекти. Към тая работа се приобщи и по-големият ми брат — отличен рисувач и изобретател на разни трикове. Освен това неговото участие беше важно за нас и затова, че той винаги имаше пари, а на нас ни трябваше оборотен капитал. Дърводелецът, когото познавах едва ли не от деня на моето рождение, защото той постоянно идваше да работи в нашата къща, се смили над нас, намали цената и се съгласи да направи всичко, каквото ни трябва, на изплащане.

„Наближава Коледа — убеждавахме го ние, — а след това Великден. Ще ни подарят пари и ще се разплатим.“

Докато масата се правеше, ние се заловихме за декорите. На първо време трябваше да ги рисуваме на амбалажна хартия: тя се късаше, мачкаше, но ние не падахме духом, защото след време, когато забогатеем (представленията ще бъдат плащани с истински сребърни

пари, по 10 копейки билета), ще купим картон и ще залепим на него нарисованата амбалажна хартия. Да искаме пари от родителите си не се решавахме — те може да са недоволни от нашата идея, която според тях ще ни отвлича от учебните занятия. Откакто се почувствувахме антрепреньори, режисьори, директори на новия театър, който се строеше по наш план, нашият живот отведнъж се запълни. Всяка минута имаше за какво да се мисли, трябваше нещо да се прави.

Само проклетото учение ни пречеше на всичко. В чекмеджето на масата ми винаги имаше скрита някаква театрална работа или фигура на действащо лице, която трябваше да се довърши и боядиса, или част от декор, храст, дърво, или план и скица за нова постановка. Върху масата книга, а в чекмеджето — декори. И щом учителят излезе от стаята, скиците за декори веднага се появяват върху масата и се прикриват с книга или просто се скриват в самата нея — между листовите. Върне ли се учителят, обръщам страница и — всичко е скрито. Върху празните полета на тетрадките и книгите се рисуваха планове за мизансцени. Иди доказвай, че това е план, а не геометрически чертеж.

Ние поставихме много опери, балети или по-право отделни действия от тях. Избирахме моменти с катастрофален характер. Например действието из „Корсар“, изобразяващо море, отначало тихо, при дневна светлина, след това бурно, през тъмна нощ, потъващ кораб, герои, които се спасяват чрез плуване, появяването на ярко светещия фар, спасението, изгревът на луната, молитвата, изгревът на слънцето... Или например действието из „Дон Жуан“ с появяването на Командора, с пропадането на Дон Жуан в ада, с пламъците от пропадалото (които правехме с детска пудра), с разрушаването на къщата, което превръща сцената в разгорещен ад, гдето облаците от огън и дим играха главната роля. Неведнъж тези декори изгаряха и ги заменяхме с други. Ние поставихме балет, наречен „Роберт и Бертрам“ — двама крадци: нощем те излизаха от затвора и после се промъкваха през прозорците в къщите на гражданите. За тези представления билетите се продаваха напълно. Мнозина идваха, за да ни поощряват, а други — за собствено удоволствие.

Нашият верен почитател — старият счетоводител — просто се разкъсваше да рекламира новия ни театър. Той водеше със себе си цялото си семейство, роднини, познати. Сега нямаше нужда да си

измисляме работа край касата: имахме достатъчно, а зад кулисите — още повече. Ето защо касата се откриваше преди самото представление, тъй да се каже, за вечерна продажба. Веднъж поради наплив на публика трябваше да преминем от малкото помещение в голямото, но бяхме наказани за своето сребролюбие, тъй като художествената страна на представлението пострада от това.

С изкуството трябва да се занимаваш безкористно — решихме ние.

Сега неделните ни дни станаха весели и без цирк, и без театър. А когато ни предлагаха да изберем между едното и другото, ние вече предпочитахме последното — театъра. Не че имаше измяна, а защото нашето ново куклено дело ни караше да ходим на театър, за да гледаме там постановки, да се учим и да черпим нов материал за своето куклено творчество.

Нашите разходки в междучасията добиха голям смисъл. По-рано ние отивахме на Кузнецкия мост да купуваме фотографии на циркови артисти, като постоянно следяхме дали няма да се появят нови картички, които не се намират в нашата колекция. Със създаването на нашия куклен театър се появи и нуждата от всякакви материали, които трябваше постоянно да търсим и купуваме през време на разходката. Сега вече не ни мързеше да ходим, както преди. Купувахме всевъзможни картини, книги с изгледи или костюми, които ни помагаша при направата на декорите и на куклените действащи лица. Това бяха първите книги на бъдещата библиотека.



## ИТАЛИАНСКАТА ОПЕРА

Бяха започнали да ни водят, мене и брат ми, в Италианската опера още от малки, но ние не ценяхме тези посещения. Оперните представления бяха, тъй да се каже, свръх програмата и ние молехме те да не влизат в сметката, за да не намаляват броя на другите удоволствия — като цирка например. Музиката беше скучна за нас. Все пак аз съм много благодарен на родителите си за това, че още от малки ни заставяха да слушаме музика. Не се съмнявам, че това е повлияло благотворно и на слуха ми, и на вкуса ми, и на окоето ми, което свикна с красивото в театъра. Ние имахме абонамент за цял сезон, т.е. за 40–50 представления, и седяхме в партерна ложа близо до сцената. Впечатленията от спектаклите на Италианската опера живеят и сега у мене с необикновена сила, и, разбира се, много по-ясно, отколкото от цирка. Мисля, това произлиза от обстоятелството, че самата сила на впечатлението е била огромна, но тогава не е била осъзната, а е възприета органически и несъзнателно не само духовно, но и физически. Разбрах и оцених тия впечатления едва по-късно, по спомените си. Циркът ме забавляваше, веселеше, но само в детството; но спомените от него не представляваха интерес в зрялата възраст и аз ги забравих.

За Италианската опера, както за френския и немския театър, в Петербург се пилееха много пари — привличаха се първокласни драматични артисти от Франция и най-добрите оперни певци от цял свят.

В началото на сезона се пускаха афиши, в които се обявяваше съставът на трупата — почти изключително от световни звезди: Аделина Пати, Лука, Нилсон, Волпини, Арто, Виардо, Тамберлик, Марио, Станио, по-късно Мазини, Котони, Падила, Багаджиоло, Джамет, Зембрих, Уетам.

Помня твърде много опери с изпълнителски състав от първокласни световни знаменитости. Например в операта на Росини „Севилският бръснар“ пееха: Розина — Пати или Лука; Алмавива — Николени, Капул, Мазини; Фигаро — Котони, Падила; Дон Базилио-

Джамет; Бартоло — знаменитият комик и буфобасист Боси. Не зная дали други градове в Европа са си позволявали такъв разкош!

Впечатленията от тия представления на Италианската опера са се запазили в мене не само в моята слухова и зрителна памет, но и физически, т.е. аз ги усещам не само с чувствата си, но и с цялото си тяло. И наистина, като си спомня за тях, усещам отново онова физическо състояние, което някога е било предизвикано у мене от свръхестествено висока, звънтяща като най-чисто сребро нота на Аделина Пати, от нейното колоратуро и техника, от която аз физически се задъхвах, от нейните гръдни тонове, при които дъхът замираше и беше невъзможно човек да не се усмихва от задоволство. Заедно с това се е врязала в паметта ми и нейната дребна, но правилно сложена фигурка, с изящен профил, изваян сякаш от слонова кост.

Също такова органическо и физическо усещане на стихийна сила се е запазило в мене и от краля на баритоните — Котони, и от басиста Джамет. И сега се вълнувам, като си помисля за тях. Спомням си благотворителния концерт в дома на едни познати. В малкия салон двама великани пяха дует из „Пуританка“. Те заливаха стаята с вълни от кадифени звуци, които се вливаха в душата и опияняваха с южна страст. Джамет с лице на Мефистофел, с грамадна, красива фигура, а Котони с добродушно открито лице, с голям белег на бузата си, здрав, бодър и по своему хубав.

Ето каква е силата на младежките ми впечатления от Котони. В 1911 г., т.е. около 35 години след неговото идване в Москва, аз бях в Рим и вървах с един познат по тясна уличка. Изведнъж от горния етаж на една къща долита нота — широка, звънтяща, стихийна, сгрываща и вълнуваща. И аз физически отново изпитах познатото усещане.

„Котони!“ — възкликнах аз.

„Да, той живее тук — отвърна познатият. — Как го позна?“ — учуди се той.

„Почувствувах го — отговорих аз. — Това никога не се забравя.“

Подобни физически спомени за силата на самия звук са запазени у мене и от баритоните Багаджиоло, Грациани, от драматичните сопрани Арто и Нилсон, а по-сетне и от Таманио. Също така физически са врязани в мене и спомените от обаятелния тембър на гласовете на Лука, Волпини и Мазини на младини.

Но има и впечатления от друг характер, които са се запазили у мене, въпреки че бях твърде млад, за да мога да ги преценя. Това са впечатления по-скоро от естетическо естество. Помня поразителния начин на пеене на почти безгласовия тенор Ноден, който беше може би най-добрият вокалист от по-стария тип, какъвто съм слушал. Той беше стар и некрасив, но ние, децата, го предпочитахме пред по-младите певци. Помня след това съвсем изключителната яснота на фразировката и изговора (на непонятния за децата италиански език) на баритона Падила, било в серенадата на Дон Жуан от Моцарт, било в „Севилският бръснар“. И тия впечатления бяха възприети силно и органически в детските години, а преценени по-късно. Никога няма да забравя с каква дикция, уточненост, изящество и ритмичност бе играта на тенора Капул (създател на прекрасни роли и заедно с това на най-модната за онова време прическа).

За срам на нашите меломани<sup>[1]</sup> те се ползуваха от предоставения им разкош с недостатъчно внимание. Те въведоха у нас лошата мода да идват в театъра с голямо закъснение, да седат по местата си и да шумят в това време, когато големите певци извисяват звънливи ноти или карат дъха да замира при пиано-пианисимо. Тази лоша мода напомня възгордяла се камериерка, която смята за най-голямо изящество всичко да пренебрегва и на всичко да се присмива.

Имаше и друга мода, още по-лоша. Клубмените<sup>[2]</sup>, абонирани в Италианската опера, играеха на карти през цялата вечер, докато продължава представлението, и идваха в театъра само за да чуят *ut diez* на някой знаменит тенор. Когато започваше действието, първите редове биваха празни, но малко преди прославената нота в салона се вдигаше шум, приказки и скърцания на столове. Това е пристигането на „познавачите“ — клубмените. Нотата е взета, бисират я няколко пъти и отново се надига шум — клубмените отиват да си довършат играта на карти. Хора без вкус, празни и бездарни.

За жалост аз видях как вокалното изкуство започна да запада, как се губеше тайната на постановката на гласа, бел-кантото и дикцията в пеенето. В края на миналото столетие в Москва отново се появи манията за италианска опера. Частната опера на известния меценат С. И. Мамонтов беше съставена от най-добрите певци — чужденци. Много от тях бяха талантиливи хора и дори артисти. Но у тези, които помнят феномените като Пати, Лука, Котони и други, впечатленията за

предишните певци заличиха по-късните впечатления. Шаляпин не влиза в сметката. Той стои на върха, извън всички. Но имаше и други изключения, в смисъл на стихийен гласов материал. Такова изключение беше знаменитият тенор Таманио. Ето каква е неговата сила. Преди първото му излизане в Москва той не беше достатъчно рекламиран. Очакваха добър певец — не повече. Таманио излезе в костюм на Отело със своята огромна, могъща фигура и веднага ни оглуши с една съкрушителна нота. Публиката инстинктивно, като един човек, се отдръпна назад, като че ли се защищаваше от удар. Втора нота — още по-силна, трета, четвърта — още и още, и когато също като огън из кратер на думата „мюсюлма-а-а-ни“ излетя последната нота, публиката за няколко минути загуби съзнание. Ние всички скочихме. Познатите се търсеха един друг, непознатите се обръщаха към непознати с един и същ въпрос: „Чухте ли? Какво е това?“ Оркестърът спря, на сцената — смущение. Но изведнъж, опомнила се, публиката се втурна към сцената и зарева от възторг, викайки „бис“.

При следното си идване Таманио пъ в Большой театър. Откриването съвпадна с един царски празник и затова преди почването беше изпълнен химнът. В това време, когато оркестърът, хорът, всички солисти освен Таманио, наредени на авансцената, пееха с пълен глас и свиреха най-силното forte, отзад се разнесе, полетя напред, покри всички певци, хор и оркестър една безпределна нота, после друга, трета. Освен тях нищо не се чуваше и не ти се искаше да чуваш. Това беше Таманио, който пееше скрит зад хора. Той беше посредствен музикант. Често детонираше, фалшивеше, не попадеше в такт, грешеше ритъма. Беше лош актьор, но не беше бездарен. Ето защо с него можеше да се направи чудо. Неговият Отело беше чудо, идеален и в музикално, и в драматично отношение. Тая роля той е разучавал в продължение на много години (да, именно години) с такива гении като самия Верди<sup>[3]</sup> — в музикално отношение, и със старика Томазо Салвини — в драматично.

Нека младите артисти знаят какви резултати могат да се постигнат с труд, техника и истинско изкуство. Таманио беше голям в тая роля не само за това, че са го научили двама гении, но и затова, че имаше темперамент, искреност и непосредственост, с които го беше надарила природата. Майсторите на техниката — неговите учители — съумяха да разкрият неговата талантлива духовна същност. Сам той не

можеше нищо да направи със себе си. Бяха го научили да играе роля, ала не бяха го научили да разбира и да владее изкуството на актьора.

Разказвам тия спомени, защото за мене е много важно в по-нататъшната част на книгата читателят да може да преживее заедно с мене впечатленията ми из областта на звука, музиката, ритъма и гласа. След време те ще изиграят важна роля в моя артистически живот и работа. Това аз узнах едва неотдавна, вече към края на моята артистична дейност. Разбрах значението, което са имали за мене стихийните впечатления. Те именно ме подтикнаха едва напоследък към изучаването на гласа, неговата постановка, облагородяването на звука, дикцията, ритмичната и музикална интонация, долавянето душата на гласните и съгласните, на словото и на фразата, на монолога. Всичко това се отнася и за драматическите изисквания. Но за това ще говоря, когато му дойде времето, а засега нека моите спомени оставят само следа в паметта на читателя.

Пиша всички тия спомени още и за да покажа на младите артисти колко е важно за нас да поглъщаме в себе си повече прекрасни и силни впечатления. Артистът е длъжен да гледа (но не само да гледа, но и да умее да вижда) прекрасното във всички области на своето и чуждото изкуство и живот. Необходими са му впечатления от хубави представления и артисти, от концерти, от музеи, от пътешествия, от хубави картини, от всички направления — от най-левите до най-десните, тъй като никой не знае какво ще развълнува неговата душа и ще разкрие тайните извори на творчеството му.

---

[1] Меломания — страст към музиката. — Бел.пр. ↑

[2] Клубмени — постоянни посетители на клубове, които нямат друга цел, освен да се развличат с игра на карти. — Бел.пр. ↑

[3] Верди, Джузепе — италиански композитор, автор на операта „Отело“. Салвини, Томазо (1829–1916) — знаменит италиански трагик, прославил се с изпълнението си на ролята на Отело в едноименната трагедия на Шекспир. Гастролирал много пъти в Русия. Вж. за него в главата „Отело“. ↑

## ШЕГИ

На артиста са нужни освен това хора, всред които той да живее и от които да събира творчески материал.

Аз имах щастието през целия си живот да се радвам на обществото на такива хора. Първо, аз живях в такова време, когато в областта на изкуствата, на науката, на естетиката настъпи много голямо оживление. Както е известно, в Москва за това значително допринасяше тогавашното младо търговско съсловие, което за пръв път излезе на арената на руския живот и което наред със своите промишлено-търговски работи се интересува живо и от изкуството.

Ето например Павел Михайлович Третьков, създателя на знаменитата галерия, която той подари на града Москва. От сутрин до вечер той работеше в кантората или във фабриката, а вечер се занимаваше в своята галерия или беседваше с младите художници, у които усещаше талант. След някоя и друга година техните картини попадаха в галерията, а те самите, отначало неизвестни, после ставаха знаменити. И с каква скромност П. М. Третьков меценатствуваше! Кой би могъл да познае знаменития руски Медичи в срамежливата, боязлива, висока и слаба фигура, напомняща духовно лице. Вместо на почивка през лятото той отиваше да разглежда картините и музеите в Европа, а след това по един определен за през цял живот план тръгваше пешком и постепенно обиколи цяла Германия, Франция и част от Испания.

Ето и друг фабрикант — К. Т. Солдатенков, който се посвети на издаването на книги, които не можеха да разчитат на голям тираж, но бяха необходими за науката или изобщо за културни и образователни цели. Неговата прекрасна къща в гръцки стил се превърна в библиотека. Прозорците на тая къща никога не блестяха от празнични светлини, а само двата прозореца на неговия кабинет светеха спокойно в тъмнината до късно след полунощ.

М. В. Сабашников като Солдатенков също меценатствуваше в областта на литературата и книжнината и създаде едно забележително в културно отношение издателство.

С. И. Шчукин събра галерия от модерни за онова време френски художници, гдето безплатно се допускаха всички, които желяеха да се запознаят с живописата. Неговият брат, П. И. Шчукин, създаде голям музей на руски старини.

Алексей Александрович Бахрушин основа на свои средства единствения в Русия театрален музей, като събра в него онова, което се отнася до руския и отчасти до западноевропейския театър.

А ето и още една превъзходна фигура на един от създателите на руския културен живот, съвършено изключителна по талант, разностранност, енергия и широта на размаха. Аз говоря за известния меценат Сава Иванович Мамонтов, който беше едновременно и певец, и оперен артист, и режисьор, и драматург, и създател на руската частна опера, и меценат в живописата като Третьяков, и строител на много руски железопътни линии.

Но за него ще ми се наложи да говоря подробно по-късно, както и за другия голям меценат в областта на театъра — Сава Тимофеевич Морозов, чиято дейност е тясно свързана с основаването на Художествения театър.

Хората, които непосредствено ме заобикаляха, също съдействуваха за разработване на артистическите заложи в моята душа. Те не се отличаваха с някакви изключителни таланти, но затова умееха и да работят, и да почиват, и да се веселят.

Благодарение на Кузма Прутков<sup>[1]</sup> шегите процъфтяваха в нашето семейство.

Близко до нашето имение живееха моите братовчеди С.<sup>[2]</sup> Те бяха много просветени и напредничави за онова време хора, които усъвършенствуваха цяла една област в руското производство — тъкачното дело. В тяхната къща беше шумно и весело. Вечер — препирни и разговори на обществени теми, във връзка с дейността на земствата и на градските самоуправления. През празниците по откриване на сезона за лов — състезания по стрелба с премии. От 12 часа през деня до залез слънце канонадата не спираше. А след Петровден започваше ловът отначало на дивеч, а след това и на вълци, мечки и лисици. През тия есенни и зимни сезони дворът на ловджийските кучета се оживяваше. През празниците от ранна сутрин започваха да прииждат ловци, тръбяха рогове, точеха се пеша и на коне дресьори на ловджийски кучета, заобиколени от цели глутници кучета;

ловците тръгнаха с песни на файтони, а зад тях се влачеше каруца с провизии. Ние, малките, които не участвахме в лова, ставахме на разсъмване, за да изпращаме заминаващите, и със завист гледахме оживените лица на ловците. А когато се върнеха от лов, ние обичахме да гледаме убитите зверове. След това започваше общо умиване или къпане, а през нощта — музика, танци, фокуси, пти жьо<sup>[3]</sup>, гатанки. Понякога се събираха всички семейства и устройваха водни празници. През деня се състезаваха в плаване с награди, а вечерта се разхождаха по реката в украсени лодки. Отпред плуваше огромна лодка, в която беше настанена духовна музика, състояща се от тридесет човека.

През нощта срещу Иван Купала<sup>[4]</sup> и големи, и малки участвахме в устройването на омагьосана гора. Наметнати с чаршафи и гримирани хора дебнеха тези, които търсеха папрат. При тяхното приближаване шегобийците изведнъж скачаха от дърветата или излизаха от храстите. Другите плуваха по течението на реката, застанали неподвижно върху носа на лодката, покрили и нея, и себе си с бял чаршаф. Призракът с дълга бяла опашка произвеждаше силно впечатление.

Имаше и много по-лоши шегги. Тяжна жертва беше младият немски музикант, нашият първи учител по музика. Той беше наивен като четиринадесетгодишно момиченце и до смях вярваше на всичко, което му казваха и с което го плашеха. Така например веднъж го увериха, че в село се е появила някаква висока и дебела селянка, която се е влюбила в него с африканска страст и го търси навсякъде. Една вечер той се върнал в своята самотна стая, съблякъл се и влязъл със свещ в съседната спалня. На кревата лежала огромната Акулина; тогава немецът по риза скочил през прозореца (добре, че не било високо). Кучето, като видяло голи крака и бяла нощна риза, хвърлило се върху му и започнало да го хапе. Той се развикал, колкото му глас държи. Голямата къща се пробуди, от прозорците почнаха да поглеждат сънливи лица, жените, без да знаят какво се е случило, също почнаха да викат. Но компанията на шегаджиите, която наблюдавала какво става, дойде на помощ и спаси бедния полугол немец. В това време преоблеченият като Акулина шегаджия се измъкнал от измачкания креват, като оставил умишлено върху него някаква вещ от женски тоалет. Тайната не беше открита и легендата за Акулина продължаваше още повече да плаши наивния младеж — бъдеща



музикална знаменитост. В края на краищата щяха да го подлудят, ако не бе се намесил баща ми да сложи край на тия лудории.

И ние по примера на по-старите обичахме шегите и лудориите, които бяха прародители на сценичния ефектен трик. Така например около имението Любимовка се навъдиха много летовници. Те плуваха с лодки по реката, която протичаше покрай нашата къща. Постоянните викове и лошото пеене не ни даваха покой. Решихме да поизплашим неканените съседи. Ето какво измислихме: купихме голям говежди мехур, сложихме му перука от коса, нарисувахме му очи, нос, уста, уши. Получи се лице с жълтеникав тон, което приличаше или на удавник, или на някое водно чудовище. Завързахме този мехур на дълго въженце, чийто край провряхме през дръжките на две тежки гири, захвърлени на дъното на реката, едната гира в средата, а другата — до самия бряг. Ние самите се криехме в храстите. Въженцето, теглено от брега, естествено дърпаше гримирания мехур към дъното. Достатъчно бе само да отпуснем въженцето и мехурът с всичка сила изскачаше на повърхността. Безгрижните летовници плуваха по реката. Ние ги дебнехме. Когато лодката се приближаваше до набелязаното от нас място, от водата изскачаше чудовището с коси и отново се скриваше. Ефектът беше неописуем.

Ние, момченцата, възприемахме и отразявахме не само близкия ни семеен живот, но се отзовавахме по своему и на онова, което беше зад стените на дома и на имението. И тези впечатления много често се отразяваха в изобразителен процес, близък до представление, във форма на превъплътяване в други хора или на създаване на друг живот, който не прилича на нашата реална домашна действителност. Така например, когато в Русия беше въведена всеобщата военна повинност<sup>[5]</sup>, ние си организирахме своя войска от връстници, такива като нас, момченца. Събрахме дори две войски: моят брат имаше своя и аз — своя. Главен ръководител на двете враждуващи войски беше едно и също лице — близък приятел на баща ми. Той обяви гласно нашите игри и от всички съседни села се стекоха множество селски момченца, десет-единадесетгодишни, наши нови приятели. Всичко беше наредено на началата на пълно равенство. Всички бяхме редници и между нас имаше само един главнокомандуващ, който беше длъжен да ни подготви за подофицери и после да ни произведе в офицерски чинове.

Съревнованието започна. Всеки искаше да разбере цялата мъдрост на военното дело и по-скоро да стане офицер. Някои способни момчета се очертаха като сериозни наши конкуренти и отначало ни изпревариха в областта на военните упражнения. При понататъшното разширение на програмата, когато обявиха, че грамотността е задължителна за нашите войници, на мене и на брат ми възложиха да учим другите. Поради това трябваше да ни произведат в подофицери.

В деня на нашето произвеждане в подофицерски чин бяха насрочени маневри. Предводители на двете враждуващи армии бяхме ние с брат ми. Тъкмо преди започването, когато цялата войска, наредена във фронт, с трепет очакваше битката, отдалече се зачуха ловджийски рогове, нещо като фанфари, и в двора се втурна конник, един от гостите на нашите съседи. Той беше облечен в някаква чудна премяна, очевидно имаше претенция да прилича на персийски мундир, с бяла женска поличка, къса до колене. Той скочи от коня, поклони се по ориенталски в краката на нашия главнокомандуващ и ни поздрави с голямо благоволение, като обяви, че персийският шах със свитата си ще ни удостои със своето високо посещение. Скоро в далечината се показа процесия от хора в бели бански и нощни халати, препасани с червени колани, а главите им обвити с бели пешкири. Между тях имаше и лица във великолепни истински бухарски халати (от музейните предмети на братовчедите, известни по онова време фабриканти на коприна и сърма). Самият шах беше в разкошен източен халат, с истинска източна чалма, с великолепно музейно оръжие. Той яздеше стария ни бял кон, който, ако и в оставка, още не бе загубил някогашната си красота. Над шаха държаха разкошен чадър с пришити на него пискюли, ресни и парчета от кадифе, везани със сърма.

На терасата пред голямата площадка, гдето се провеждаха ученията, също както в приказките се появи трон, украсен с източни килими и материи. Дори и стълбата, която водеше към терасата, гдето беше тронът, бе постлана с килими. Отнякъде се появиха знамена, с които набързо украсиха нашия балкон.

Шахът, който поради своя висок сан не искаше да върви пеш, беше тържествено свален от коня; изнесоха го на балкона и го поставиха върху трона. Ние веднага познахме, че това е нашият братовчед.

Започна учението. Ние минахме в церемониален марш. Шахът крещеше страшно някакви непонятни думи, които очевидно трябваше да изобразяват персийски език. Свитата му, не зная защо, пееше нещо, кланяше се в краката му и церемонно обикаляше около трона. Ние и всички момчета се вълнувахме от тази тържественост.

Започнаха маневрите. Обясниха ни разположенията на двете воюващи войски, стратегическата задача, настаниха ни по местата ни. Пристъпихме към обхождане, към засада, към внезапно нападение и накрая настъпи и самото генерално сражение. Разгорещени от тържествената обстановка, ние се бихме не на шега. Имаше вече един ранен, със синьо под окото. Но... в момента на най-ожесточената схватка, в най-голямата каша храбро се втурна майка ни. Тя енергично махаше с чадъра си, разбутваше воюващите и така властно ни викаше, че в един миг преустанови боя. Като разгони и двете войски, тя започна да хока и нас, и началството, като не пощади никого. Самият персийски шах се приближи към нас. Но тук едно от момчетата извика от цяло гърло:

„Обявявам война на Персия!“

Двете войски мигновено се строиха, съединиха се в една съюзна армия и се нахвърлиха върху шаха. Той зарева, ние също, той побягна от нас, ние след него. Най-сетне тълпата от момчета го настигна, хвана го, обкръжи го и почна да го щипе. Този път шахът викаше вече не на шега, а сериозно, от болки. Но на хоризонта отново се появи спусналата се подир нас мама с чадъра — цялата съюзена войска се разбяга.

---

[1] Кузма (Козма) Прутков — колективен псевдоним на писателите А. К. Толстой и братя А. и В. Жумчужникови. Произведенията на Прутков започнали да се появяват през петдесетте години на XIX в. В лицето на Козма Прутков авторите създадоха тип на самовлюбен бюрократ от епохата на Николай I; Прутков смята, че всяко негово изречение е истина, достойна за разгласа. Изказванията на Козма Прутков са предадени обикновено във форма на дълбокомислени и усукани разсъждения. Много от афоризмите на Прутков влязоха в разговорната реч („не можеш да обхванеш необхватното“, „гледай в корена“ и т.н.). ↑

[2] Сапожникови, братовчеди на К. С. Станиславски по майка. ↑

[3] Пти жьо — малки игри (фр.). — Бел.пр. ↑

[4] Нощта срещу Еньовден (между 23 и 24 юни стар стил) — старинен народен обичай. Според народното поверие през тази нощ ставали различни чудеса. ↑

[5] Задължителната военна повинност беше въведена в Русия през 1874 г. ↑

## УЧЕНИЕ

Според стария патриархален обичай на времето нашето учение се започна в къщи. Родителите ни не жалеха пари и ни устройоха цяла гимназия. От ранна сутрин до късна вечер един учител се сменяше с друг; в междучасията умствената работа се заменяше с уроци по фехтовка, танци, пързаляне на кънки, разходки и разни физически упражнения. Сестрите ни имаха руски, френски и немски възпитателки, които учеха и нас на езици; но ние си имахме освен това един превъзходен възпитател, мосю Венсан — швейцарец, спортист, гимнастик, фехтовчик и ездач. Тази прекрасна личност изигра важна роля в моя живот. Той убеждаваше родителите ни да ни изпратят в гимназия, но чедолюбивата ни майка не можеше да си представи този ужас. На нея ѝ се струваше, че чуждите момчета, силни и лоши, ще ни бият нас, беззащитните ангели. Тя си представяше, че учителите ще ни слагат в карцер. Хигиенните условия на училищното обучение и неизбежните заразни болести я плашеха.

Обаче необходимостта да се получат привилегии по военната повинност и съответен образователен ценз принуди мама да се съгласи. Мене, вече тринадесетгодишно момче, ме заведоха в една от московските гимназии<sup>[1]</sup> да държа изпит за постъпване в трети клас. За да ме направи бог мъдър в предстоящите изпитания, бавачката ми окачи на шията торбичка с кал от свети Атон, мама и сестрите ми ми окачиха иконки. Вместо в трети клас попаднах в първи, и то благодарение на протекции и ходатайства. Като се мъчех да напиша екстемпорале<sup>[2]</sup>, от безсилие въртях копчето на гърдите си, което прокъса торбичката с атонската кал и калта се изсипа.

Когато се върнах в къщи — цяла върлина, пък ученик от първи клас — нашите ме нахокаха, а след това ме пратиха във ваната, която аз допълних със собствените си сълзи, измивайки атонската кал.

Още тогава аз имах почти този ръст, който имам сега. Всички мои другари бяха с малък ръст, малко по-високи от краката ми. Естествено, че веднага обръцах внимание на всеки, който влезеше в клас. Дойде ли директорът на гимназията или някой училищен

инспектор, непременно ме изпитват. Колкото и да се стараех да стана по-нисък, нищо не излизаше, а само навиквах да се прегърбвам.

Постъпих в гимназията точно в това време, когато усилено се насаждаше класическото образование. Поканените в Русия чужденци от всички националности, за да проведат класическа програма, провеждаха своите порядки, които често биваха в разрез с природата на руския човек.

Директорът на нашата гимназия беше чудат и глупав човек. Той прибавяше буквата „с“<sup>[3]</sup> почти към всяка дума. Щом се качеше на катедрата, той се обръщаше към нас, като ни поздравяваше с думите:

„Здравейте-с, млади хора-с! Днеска-с ще имате екстемпорале-с. А най-напред да проверим рецензиум-с верборум-с.“

Когато стоеше на катедрата, той човъркаше ухото си с перодръжката и изтриваше перото с парцалче, което носеше за целта в джоба си...

Но бог ще му прости много работи, защото беше добър човек и аз не си го спомням със зло.

Инспекторът беше също чужденец. Представете си висока, слаба, отдалеч прилична на скелет фигура, със съвсем гола и с чудновата форма глава, подсказваща израждане, и с бледна кожа: дълъг нос, страшно слабо лице, сини очила, които скриват очите; дълга до корема тъмна брада, големи щръкнали мустаци, които закриват устата, разперени уши; главата малко хлътнала в мършавите плещи, съвсем хлътнал корем, върху който той постоянно държеше плоската си длан като компрес; слаби крака и пълзяща походка. Гласът му като че ли се изтръгваше отвътре, наблягаше само върху една гласна, а всички останали букви и слокове от фразата смачкваше и сякаш изплюваше. Той умееше незабелязано да се промъква в клас и да избълва:

„Стаааа!... Сееее!...“

Това значеше: „Станете! Седнете!“

Неизвестно с каква цел — за наказание или за физическо упражнение — той по десет пъти ни заставяше да ставаме и да сядаме. И след като изригне някоя ругатня, която никой не можеше да разбере, той се измъкваше от класа така незабелязано, както се беше и промъкнал.

Друг път, в началото на голямото междучасие, в най-големия разгар на детското оживление той, скрит зад вратата, очакваше нашето

преминаване и изведнъж като призрак изскачаше пред нас. Започваше се изплюването на някакви отделни гласни, след което се чуваше:

„Всиии... беобеее!“

Това значеше, че той оставя всички без обед. Завеждаха ни в трапезарията, настаняваха ни на местата и ни заставяха да чакаме, докато другите деца ядяха пред носа ни. В знак на протест много от присъстващите в трапезарията ни пращаха от своята маса баници, закуски и всякакви сладкиши, благодарение на което тия наказания се превръщаха в удоволствие. Но омразата към формата им, към тази гавра с децата живее и досега в моята душа и не ще бъде забравена до края на живота ми.

За най-дребни простъпки, без да разследват работата, затваряха децата в карцер. А там имаше плъхове. Дори се говореше, че нарочно са ги развъждали — вероятно с педагогическа цел, за да бъде наказанието истинско.

Преподаването се състоеше главно в това да се заучават наизуст латински отклонения<sup>1</sup> и ни караха да зазубряме не само текста на поетите, но и неговия превод на развален руски език. Ето и един образец от такъв един превод, който ние учихме наизуст. В едно място от „Одисея“ се казва, че „конят наостри уши“. Но учителят-чужденец преведе и ни накара да заучим изречението точно така: „Уши на конце стърчат.“

Трябва да бъда справедлив и да призная, че някои от моите другари излязоха от гимназията с добри знания и дори с добри спомени за прекараното в гимназията време. Но аз никога не умеех да зубря; непосилната работа, с която отрупвах моята памет, я изтощи съвсем и тя остана изхабена за през цял живот. Като актьор, комуто е нужна памет, аз се възмуцавам от това осакатяване и си спомням с недобро чувство ученическите си години.

В гимназията аз не придобих никакви знания. Сърцето ми и сега се свива, като си спомня за мъчителните нощи, прекарани в зубрене на граматика или на гръцки и латински поетически текстове: дванадесет часа през нощта, свещта догаря, ти се бориш с дрямката, мъчително напрягаш вниманието си, седнал над дългия списък от несвързани помежду си думи, които трябва да запомниш в установения ред. Но паметта не възприема нищо повече, също като гъба, напоена с вода. А трябва да се назубрят още няколко страници. Ако не ги назубриш,

очаква те мъмрене, лоша бележка, а може би и наказание, но най-главното — ужасът пред учителя с неговото уничително отношение към човека!

Най-сетне търпението се изчерпа, баща ни се смили над нас и реши да ни прибере.

Ние се прехвърлихме в друга гимназия<sup>[4]</sup>, която беше пълна противоположност на тая, от която избягахме. И тук ставаха невероятни работи, но съвсем от друг род. Така например няколко седмици преди нашето постъпване се беше случило следното: инспекторът, красавец и известен покорител на женските сърца, обхождал спалните на възпитаниците. Изведнъж един ученик от източен произход подгонил инспектора с цепеница в ръце и я захвърлил подир своя началник с намерение да му счупи краката. За щастие работата се ограничила само с натъртване. Инспекторът боледувал дълго, а ученикът стоял в карцера. Но работата се потулила, тъй като в нея била замесена жена.

Друг път в един от класовете се почва урок, по средата на който се зачуват звуци от хармоника и глухо, сякаш далечно пеене. Отначало не му обърнали внимание и помислили, че иде от улицата: но после разбрали, че звуците идат от килера, който се намираше при входа на класната стая. Отварят вратата и измъкват един пиян ученик, когото били скрили там, за да поспи.

Много от учителите бяха чудаци. Така например един от тях влизаше в клас всеки път по различен начин: вратата се отваряше, а през класа прелиташе и падаше право върху катедрата учителският дневник, в който преподавателите вписваха бележките и отсъствията; след това вече се явяваше и самият учител-комик. Друг път същият този учител неочаквано се явяваше в клас, преди да е ударил звънецът, когато всички още тичахме по стаята и лудувахме. Ние се изплашвахме и се втурвахме към чиновете си, а той в същото време се скриваше и се връщаше много по-късно.

Свещеникът също беше наивен чудак. Неговите часове ни служеха, за да се подготвяме по латински и гръцки. За да отвлечем вниманието на стареца и да провалим урока му, един от другарите, много умно момче, му казваше, че няма бог.

„Какво говориш, какво говориш, прекръсти се!“ — изплашваше се старецът и започваше да вразумява заблудения. Той мислеше, че е



успял. Дори се радваше от своята победа. Но сега пък изникваше нов, още по-дискусионен въпрос и горкият пастир отново се смяташе задължен да спасява заблудената душа. Така преминаваше целият урок. Като награда за ловкостта и усърдието на другаря ни ние му поднасяхме през време на закуската няколко банички.

Зрелостните изпити се провеждаха с необикновена строгост. Най-много се страхувахме от писмените изпити по гръцки и латински език. Този изпит се провеждаше в огромната кръгла стара зала. Допуснатите до матура ученици, които бяхме всичко десет-петнадесет души, ни сложиха на отделни чинове, раздалечени един от друг. Едва ли не пред всеки ученик стоеше учител или надзирател, за да не допусне преписване. По средата на залата имаше дълга маса, около която властно седяха директорът, инспекторът, учителят, асистентът и пр. В резултат всички ученици без изключение преписахме своите работи от един другар. Всички имахме едни и същи грешки. Целият съвет си е блъскал главата да разгадае този фокус. Искаха да насрочат нов изпит, да възбудят дело, но това преди всичко щеше да сконфузи самото началство, което не можеше да намери дори приблизително обяснение за случилото се. В какво беше тайната? Всички ученици освен един не знаеха материала и вместо да го изучават преди изпита, затвориха книгите си и насочиха цялото си внимание върху азбуката на глухонемите. По цели нощи те се занимаваха само с това. Първият ученик в класа, който изкара изпитната си работа с най-голяма бележка, ни я продиктува пред всички с пръстите на ръката си. Минаха много години. Бях вече възрастен, женен човек, когато се срещнах с бившия си учител по гръцки език. Той още не беше забравил този случай и ме помоли да му открия тайната.

„За нищо на света! — отговорих му аз със злорадство. — Ще завещая тази тайна на децата си, ако не се научите да направите учебните години на децата радостен сън за през цял живот, а не каторжна работа, за която да си спомняш като за мъчителен кошмар!“

---

[1] К. С. Станиславски и брат му Владимир Сергеевич постъпили през 1875 г. в Четвърта класическа гимназия на Покровка. ↑

[2] Екстемпорале (лат.) — писмено упражнение: превод от руски на един от класическите езици (гръцки или латински). ↑

[3] От почителност към някое важно лице в Русия прибавят буквата с. Така вместо *да* казват *да-с*. — Бел.пр. ↑

[4] През 1878 г. К. С. и В. С. Алексееви се прехвърлили в Лазаревския институт за източни езици, където първите осем класа отговаряли на гимназиалния курс. През 1881 г. Константин Сергеевич напуснал института, без да го завърши. ↑

## МАЛИЙ ТЕАТЪР

Малий театър въздействува на моето духовно развитие по-добре от всякакви училища. Той ме научи да гледам и да виждам прекрасното. А какво може да бъде по-полезно от това развиване на естетическото чувство и вкуса?

Аз се подготвих за всяко представление на Малий театър. За тази цел се беше образувал малък кръжец от младежи и всички заедно четяхме всяка пиеса, поставена в репертоара на театъра, изучавахме литературата за нея, критиката и сами установявахме своите възгледи за произведението; после целият кръжец отиваше да гледа спектакъла, а след това в редица нови беседи изказвахме един на друг впечатленията си. Отново гледахме пиесата в театъра и пак спорехме за нея. Така много често излизаше наяве нашето невежество по разните въпроси на изкуството и науката. Това невежество ние се стараехме да поправим и като допълняхме своите познания, като си устройвахме лекции в къщи или навън. Малий театър стана онзи лост, който управляваше духовната, интелектуалната страна на нашия живот.

Към обожаването на самия театър у нас се прибави още и обожаването на отделни актриси и актьори.

Аз можах още да заваря чудесните, необикновени артисти на Малий театър, цял букет от таланти и гении. Разглезен на времето си от Италианската опера, която се състоеше почти само от знаменитости, аз бях разглезен и от разточителното богатство на таланти в Малий театър.

Забелязали ли сте, че в театралния живот настъпват дълги, мъчителни застои, през време на които на хоризонта не се появяват нито нови талантливи драматурзи, нито актьори, нито режисьори? Но кой знае защо изведнъж, неочаквано природата изхвърля цяла трупа, а към нея в прибавка и писател, и режисьор, и всички те заедно създават чудо, епоха в театъра.

След това се явяват продължителни великите хора, които са създали епохата. Те възприемат традицията и я предават на следващите

поколения. Но традицията е капризна, тя се преражда също като синята птица на Метерлинк и се превръща в занаят и само най-важното, едно малко зрънце от нея се запазва до новото възраждане на театъра, който взема това унаследено зрънце от великото, вечното и прибавя към него своето, новото. На свой ред и то се предава на следващото поколение и отново се загубва по пътя с изключение на една малка частица, която попада в общата световна съкровищница, гдето се съхранява материалът на бъдещото велико човешко изкуство.

И в руския театър е имало изключителни по състав трупи. През времето на Щепкин животът е изхвърлил цяла плеяда големи художници на сцената: Каратигин, Мочалов, Сосницки, Шумски, Самарин, Самойлов, Садовски, Никулина-Косицка. Живокини, Акимова, Василеви, великия Мартинов, Никулина. Някои от тях, като например Щепкин, Самарин, са били отначало прости, неграмотни хора, но са се самообразовали и станали приятели на Гогол, на Белински, на Аксаков, на Херцен, на Тургенев и др. Малко по-късно животът изтъкна нова група таланти, към която принадлежат Федотова, Ермолова, Варламов, Давидов, Южин и др.

Аз помня Василий Игнatieвич Живокини. Той излизаше на сцената и тръгваше направо към публиката. Застанал пред рампата, той приветствуваше целия театър със свои думи. Публиката му правеше овация и той едва тогава почваше да играе ролята си. За един сериозен театър това изглеждаше непозволено, но никой не можеше да отнеме на Живокини шегата — тя така много прилягаше на артистичната му личност. При среща с любимия артист душите на зрителите се изпълваха с радост. Устройваше му се грандиозна овация и за това, че той е Живокини, затова, че живее в едно и също време с нас, затова, че ни подарява чудесни минути на радост, които украсяват живота, затова, че той винаги е бодър и весел, затова, че всички го обичат. Но същият този Живокини умееше да бъде трагически сериозен в най-комичните и дори панаирджийски места на ролята. Той знаеше тайната как да размива със сериозното. Когато започваше да страда, да се мятта, да вика за помощ с цялата искреност на своя талант, тебе ти става неудържимо смешно от неговото сериозно отношение към този шум за нищо. Лицето и мимиката му не подлежат на описание. Това беше един очарователен грозник, когото ти се иска да обичаш, да милваш и да целуваш. Неговото добродушие и

спокойствие, когато е на сцената, би могло да се нарече възплъщение на вечното всемирно добродушие и спокойствие на вселената.

Прекрасно помня и друг един гений, Шумски. С кого от световно известните актьори би могъл да бъде сравнен той? Аз мисля, че с Коклен<sup>[1]</sup>, в смисъл на неговата артистичност, на интересния рисунък на ролята и на нейната разработка. Шумски имаше този плюс, че беше винаги искрен. Той би могъл да се състезава с всеки, френски Сганарел<sup>[2]</sup>. Шумски играеше не само комедия, но и трагедия; и тук неговото изящество, артистичност и аристократизъм не го напущаха.

Самарин, на младини изящен млад човек на френски роли, на старини беше идеален господар — Фамусов, обаятелен артист, със своята старческа, малко подпухнала красота, с необикновения си глас и дикция, с изтънчените си маниери и голям темперамент.

Медведева помня много добре не само като артистка, но и като интересен, самобитен човек. Тя беше до известна степен моя учителка и имаше голямо влияние върху мене.<sup>[3]</sup> В началото на своята кариера тя минаваше за средна артистка на млади роли, но на старини попадна в своето истинско, предназначено от природата амплоа на характерни роли и намери в себе си онези ярки багри, които ѝ позволяваха да създава на сцената незабравими образи. Тя беше характерна актриса по божия милост, актриса, която не можеше дори в живота да просъществува един час, без да изобрази цяла галерия от характерни типове, които бе виждала. Н. М. Медведева говореше с образи; когато разказваше, че при нея е бил такъв и такъв господин и е казал едн-каква си мисъл, вие вече виждате оня, за когото става дума, и начина по който той е говорил.

Веднъж в нейния дом бях свидетел на една такава сцена. Медведева беше болна и не можеше да участва в новата пиеса, която се играеше в Малий театър. Знаейки как тя се измъчва от това, че друга артистка я заменя в новата ѝ роля, аз отидох при старицата, за да постоя при нея. В къщи нямаше никого, защото всички бяха отишли в театъра. Беше останала само една стара бабичка, която тя хранеше по милост. Почуках на вратата и тихо влязох в гостната, посред която, сконфузена и разчорлена, стоеше Медведева. Нейният вид ме изплаши в първата минута, но тя ме успокои и ми разказа следното:

„Ето виждате — играя. Време ми е да умирам, стара глупачка, пък аз все играя! Изглежда, че и в гроба си, и там ще играя!“

„Какво играете!“ — позаинтересувах се аз.

„Глупачка — отговори тя и започна да разказва: — При доктора идва една глупачка, нещо като готвачка, като селянка. Дошла и сяда, слага торбата със зарзавата тук, а тук — палтенцето на внучето си. Седи и гледа, насреща ѝ закачена картина, огледало, вижда отражението си в него и ѝ става драго. Прибира си косите под забрадката, гледа — и в огледалото стринката също си прибира косите: усмихва се.“

По-глупава от усмивката, която изобрази Медведева, мъчно може да си представи човек.

„Идва докторът, вика я. Тя отива в другата стая и носи и багажа със себе си. «Какво ти е? — пита я докторът. — Къде те боли?» — «Глътнах.» — «Какво си глътнала?» — «Гвоздей глътнах.» — «Голям ли?» — «Ей такъв на!» — и показва гвоздей, дълъг цяла педя. — «Че ти би умряла, стринке, ако си глътнала такъв гвоздей.» — «Защо да умирам, живея си!» — «Е, и какво ти е?» — «Напира. Туканка напира» — показва жената на разни места по тялото си. «Хайде съблечи се!» — казва докторът и излиза. Жената започва да се съблича. Сваля си кожуха, забрадката, полата, блузата, ризата, започва да се събува, но не може да си стигне краката — коремът ѝ пречи. Сяда тя тогава на земята, изува си единия чепик, изува и другия, дръпва чорапа, помага си с крака. Съблича се гола, мъчи се да стане, но не може. Най-сетне става и сядна на стола, скръстила ръце, седи и чака, ей така на!“

Наистина ми се стори, че пред мен стои гола жена.

Отличително свойство на Надежда Михайловна беше нейната детска непосредственост, която се проявяваше в съвсем неочаквана форма. Ето случай от нейния живот, който ярко характеризира тази нейна особеност, както и нейната наблюдателност, толкова необходима за една характерна актриса, каквато предимно беше тя. Надежда Михайловна получи на старини държавна пенсия и благодарността ѝ се изразяваше в старческо обожаване на Александър III. Когато той умря, болната старица поиска непременно да види докарването на тялото му в Москва, но докторите смятаха, че всяко вълнение е опасно за нейното болно сърце. Тя обаче така настояваше, че трябваше да я заведат. В една от къщите на ул. „Мясницка“ беше ангажиран един прозорец, отдето можеше да се наблюдава процесията. Рано сутринта заведоха Надежда Михайловна там с целия щаб от доктори и близки.

Грижите и вълненията не бяха малко, защото сърцето на болната внушаваше опасения: всяка минута можеше да се очаква печалният край. Щом се показа началото на погребалната процесия, болната беше обхваната от нервни тръпки. Всички стояха приготвени. Един държеше микстурата, готов да я излее в чашата, друг — чашката с капките, трети — амоняка. Всички бяха нащрек. Изведнъж неочаквано за всички стаята бе огласена от радостното, почти възторжено, детински непосредствено възклицание на Надежда Михайловна:

„Задника, я му вижте задника!“

Тя беше видяла, че кочияшът, който седеше на капрата и караше катафалката, имаше голям кръгъл задник, който личеше под грубите гънки на неговия армяк<sup>[4]</sup>, и този кочияшки задник така завладя вниманието на талантливата артистка, че тя пропусна да види самия ковчег. Артистическият инстинкт и наблюдателност на характерната артистка бяха по-силни от верноподаническите чувства на патриотката.

Артистът от Малий театър Александър Павлович Ленски притежаваше една съвсем изключителна сценическа мекота, с която би могъл да се сравни може би само В. И. Качалов. Аз бях влюбен в Ленски: и в неговите мечтателни, замислени, големи светлосини очи, и в неговата походка, и в неговата пластика, и в необикновено изразителните му и красиви китки на ръцете, и в омайния му глас с теноров тембър, изящен изговор и тънко чувство към фразата, и в разностранния му талант за сцена, за живопис, за скулптура, за литература. Разбира се, на своето време аз усърдно копирах неговите достойнства (напразно!) и недостатъци (успешно!).

За Гликерия Николаевна Федотова тук ще кажа само няколко думи, защото по-нататък доста много ще говоря за нея и за нейното художествено-етично влияние върху мене. Г. Н. Федотова беше преди всичко огромен талант, самата артистичност, превъзходна тълкувателка на духовната същност на пиесите, тя умееше да създава вътрешния свят и външния облик на своите роли. Тя беше майстор на въплъщението на художествената форма и блестяща виртуозка в областта на актьорската техника.

Моят списък на великите артисти, които са оказвали голямо влияние върху мен и са ми послужили като образци, е съвсем непълен. В него не се споменават М. Г. Савина, О. О. и П. М. Садовски, П. А.

Стрепетова, Н. А. Никулина, Е. К. Лешковска<sup>[5]</sup>, и много чуждестранни артисти.

Освен това поради липса на място аз не мога да говоря за ония, които, като например А. И. Южин<sup>[6]</sup> и много други, са започнали артистичната си кариера заедно с мене.

И все пак за една неотдавна напуснала ни артистка съм длъжен да направя изключение, за да обясня какво е била тя за мене. Говоря за Ермолова.

Мария Николаевна Ермолова — това е цяла епоха за руския театър, а за нашето поколение — символ на женственост, на красота, на сила, на патос, на искрена простота и на скромност. Нейните данни бяха изключителни. Тя имаше гениален усет, вдъхновен темперамент, голям нерв, неизчерпаеми душевни глъбини. Без да бъде характерна артистка, в продължение на половин век почти без да напуска Москва, тя едва ли не всекидневно живееше на сцената и действуваше от свое име, като изявяваше сама себе си. И въпреки това на всяка роля М. Н. Ермолова винаги даваше особен духовен образ, не такъв като предишния, не такъв, какъвто другите даваха.

Създадените от Ермолова роли живеят в паметта със самостоятелен живот, без да се гледа на това, че всички те са създадени от един и същ органически материал, от нейната цялостна духовна личност.

В противовес на нея другите артистки от нейния тип остават в паметта само спомени за своята собствена личност, но не и за ролите, които си приличат една на друга и приличат на тях самите.

М. Н. Ермолова твореше своите многобройни и духовно разнообразни създания винаги с един и същ, ермоловски похват на игра, с типичните за нея множество жестове, поривистост, голяма подвижност — тя понякога тичаше от единия край на сцената, до другия с вулканично избухване на страстта, която достигаше до крайни предели, с изумителна способност искрено да плаче, да страда, да вярва на сцената.

И външните данни на Мария Николаевна бяха не по-малко забележителни. Тя имаше прекрасно лице с вдъхновени очи, тяло на Венера, дълбок гърден, топъл глас, пластичност, хармоничност, ритмичност дори и в поривистите движения, безпределно обаяние и



сценичност, благодарение на които даже недостатъците ѝ се превръщаха в достойнства.

Всички нейни движения, слова, действия, дори ако биваха несполучливи или погрешни, бяха сгрени отвътре с топло, меко или пламенно трептящо чувство. При всички тези достойнства природата я бе надарила и с изключителен психологически усет. Тя беше познавач на женското сърце и умееше като никой друг да разкрива и показва „Das evvig Weibliche“<sup>[7]</sup>, така както и всички гънки на трогателната до сълзи, страшна до ужас и комична до смях женска душа. Колко често великата артистка караше зрителите без изключение да държат кърпичките си до очите и да бършат леещите се сълзи! За да има човек представа за силата и заразителността на нейното въздействие, трябва да бъде веднъж с нея на самата сцена. Аз се удостоих с тази радост, чест и блаженство, защото играх с нея в Нижни Новгород ролята на Паратов в „Без зестра“. Незабравимо представление, в което ми се струваше, че за момент станах гениален. И много естествено: не може да не се заразиш от таланта на Ермолова, когато играеш с нея на сцената.

При лично познанство с Мария Николаевна тя учудваше с искреното несъзнаване на своето величие. Тя беше болезнено стеснителна, срамежлива и скромна. Предложите ли на Ермолова да изиграе някоя нова роля, и Мария Николаевна ще пламне, ще скочи от мястото си, ще се зачерви, ще започне да тича по стаята, след това ще се хвърли към спасителната цигара и с нервни движения ще започне да я пали, като произнася на пресекулки със своя гръден глас:

„Какво говорите! Господ да ви е на помощ! Та нима аз мога? Че аз нищо нямам за тази роля! Защо да се пъхам там, гдето не ми е мястото? Малко ли млади актриси има? И без мене? Какво ви хрумна!...“

Всички тези големи артисти, които се опитах да обрисувам тук с няколко щрихи, ми помогнаха със своя артистичен и личен живот да създам оня *идеал на актьор*, към който се стремях в своето изкуство; те значително ми повлияха и съдействаха за моето художествено и етично възпитание<sup>[8]</sup>.

---

[1] Коклен Бенуа — Констан (1841–1909) — известен френски комедиен актьор, чието майсторство било типично за „изкуството на

представянето“. Много пъти гастролирал в Русия. Неговата книга „Изкуството на актьора“ няколко пъти е издавана на руски език. Като признава изкуството на Коклен, Станиславски подчертава, че Шумски го превъзхожда със своето изпълнение, тъй като изкуството на видния руски актьор е било „изкуство на преживяването“.

Характеристика на тези две основни театрални направления — изкуството на представянето и изкуството на преживяването — Станиславски даде в своята книга „Работа на актьора върху себе си“ (част първа, главата „Сценично изкуство и сценичен занаят“), Собр. соч., т. 2, М., „Искусство“, 1954), както и в главите на незавършената изцяло книга за трите направления в театралното изкуство (Собр. соч., т. 5, стр. 470–498; т. 6, стр. 42–103). ↑

[2] Т.е. с любим френски изпълнител на ролята на Сганарел — умен и ловък слуга в комедиите на Молиер. ↑

[3] Бележита актриса от Малий театър Надежда Михайловна Медведева (1832–1899), проявявала жив интерес към дейността на Дружеството за изкуство и литература. Станиславски неведнъж прибегнал до нейната помощ в творческата си работа и се ползувал от нейните указания и съвети (вж. спомените на М. Ф. Андреева в сборника „О Станиславском“, стр. 226–230). Медведева ценяла високо таланта на Станиславски и още през 1896 г. му говорила, че той е „длъжен да направи нещо за театъра“, че името му „трябва да влезе в историята“ (сб. „О. Станиславском“, стр. 72). ↑

[4] Армяк — върхна дреха. — Бел.пр. ↑

[5] Савина Мария Гавриловна (1854–1915) — от 1874 г. видна актриса на Александринския театър; Садовска Олга Осиповна (1850–1919) — ученичка и любима актриса на Островски, забележителна майсторка на сценичната реч, работила в Малий театър от 1881 г.; Садовски Пров Михайлович (1818–1872) — виден актьор от Малий театър (от 1839 г.), прославил се с изпълнението на роли в пиесите на Островски (според думите на К. С. Станиславски той видял Садовски един път в детинството си); Стрептова Пелагея Антипиевна (1850–1903) — бележита руска трагическа актриса, играла в провинцията, а след това от 1881 до 1900 г. (с прекъсвания) в Александринския театър; Никулина Надежда Алексеевна (1845–1903) — блестяща изпълнителка на характерни роли, влязла в трупата на Малий театър от 1863 до 1914

г.; Лешковска Елена Константиновна (1864–1925) — една от най-добрите комедийни актриси на сцената на Малий театър от 1888 г. ↑

[6] Южин (Сумбатов) Александър Иванович (1857–1927) — бележит актьор, драматург и театрален деец, несменяем ръководител на Малий театър от 1909 до 1925 г., народен артист на републиката. ↑

[7] „Das ewig Weibliche“ — вечно женственото. — Бел.пр. ↑

[8] Спектакълът „Без зестра“ от А. Н. Островски, за който споменава К. С. Станиславски, се състоял в Нижни Новгород в градския театър на 20 март 1894 г. ↑

## ПЪРВИЯТ ДЕБЮТ

Малката пристройка в двора на нашето имение близо до Москва, гдето някога като тригодишно дете за пръв път дебютирах на сцената, бе разрушена и ние много съжалявахме за нея. Това беше единственото място, гдето човек можеше, без да пречи на другите, да се събира с голяма компания, да пее, да вика, да танцува. Как да се живее без старата пристройка! Не само ние, но и съседите съжаляваха за нея. Като отстъпи на общата молба, баща ми реши да построи на същото това място нова сграда с голям салон, в който при случай биха могли да се дават домашни представления.<sup>[1]</sup> Аз мисля, че в това си решение баща ми се ръководеше от постоянната своя грижа да държи децата поблизо до къщи и заради това беше така отзивчив към всички наши искания и се приспособяваше към живота и потребностите на младежта. Тук му е мястото да кажа, че благодарение на тази тактика на моите родители нашата къща често менеше физиономията си в зависимост от събитията, които се случваха в нея. Така например баща ми — известен благотворител — устрои болница за селяните. По-голямата ми сестра се влюби в един от лекарите на болницата и цялото семейство започна усилено да се интересува от медицина. От всички страни се стичаха тълпи от болни. От града идваха лекари, другари на моя beau frère<sup>[2]</sup>. Сред тях имаше и любители на драматическото изкуство. Замислихме домашно представление. Всички се превърнаха в любители. Скоро втората ми сестра се заинтересува от съседа — млад немски търговец. Нашият дом заговори немски и се напълни с чужденци. Увеличавме се в езда, препускания, надбягвания и всевъзможни спортове. Ние, младите хора, се стараехме да се обличаме по европейски и които можеха, пуснаха си малки бакенбарди и си направиха модна прическа. Но ето че един от братята се влюби в дъщерята на прост руски търговец в кафтан и дълги руски ботуши и цялата къща опростя. Самоварът не се сваляше от масата, всички се наливахме с чай, усилено ходехме в църква, устройвахме тържествени служби, канехме в къщи най-добрите църковни хорове и певци и сами пеехме литургията. По това време третата сестра се влюби в един

велосипедист и ние всички надянахме вълнени чорапи, къси панталони, купихме си велосипеди и тръгнахме отначало на три, а после и на две колелета. Накрая четвъртата сестра се влюби в един оперен певец и целият дом запя. Мнозина от знаменитите руски певци — Собинов, Секар-Рожански<sup>[3]</sup>, Оленин<sup>[4]</sup> — идваха често на гости в къщи и особено в имението. Пееха в стаята, в гората, денем — романси, а нощем — серенади. Пееха в лодката, пееха в къпалнята. Ежедневно в пет часа през деня, преди обед, певците се събираха там. Те се нареждаха върху покрива на къпалнята и пееха квартет. Преди финалната нота всички се хвърляха от покрива в реката надолу с главата, гмуркаха се, изплуваха и завършваха квартета с най-високата нота. Този, който успееше пръв да завърши песента, печелеше.

Кой знае — може би всички тия метаморфози и преобразования на целия дом и постоянните превъплътявания и преобличания на всички членове от нашето семейство са ми повлияли като на актьор и са ме приучили към превъплътяване в характерните роли.

Периодът, който сега описвам, се отнася към онова време, когато се увличахме от любителски представления. Ето защо построяването на новия театър дойде тъкмо навреме. Пристройката беше изградена и се получи истински малък театър с всички удобства, стая за преобличане и гримиране на артистите и пр.

Оставаше новата сграда да се открие с някакъв спектакъл, поставен нарочно за целта.

Но где да се търси артистически персонал, режисьор и пр.? Наложих се почти насила да се вербуват актьори измежду членовете на семейството, измежду роднини, познати, възпитатели, гувернантки. Някои от тях, насилствено привлечени към спектакъла, бяха отровени от театралната отрова за през цял живот. Така например моят брат В. С. Алексеев и сестра ми З. С. Алексеева (Соколова) заедно с мене встъпиха тогава на театралното поприще и сега, на старини, ние отново се срещаме там. Но домът, вече привикнал да мени своята физиономия, се приспособи към театрално-любителската линия и всички, дори баща ми и майка ми, постъпиха в редовете на актьорите. Нашият репетитор<sup>[5]</sup>, студент, който се смяташе донякъде за специалист по театралните работи (той си имаше кръжец), се залови с режисурата.

Започна се обикновеното любителско разтакаване: четене и търсене на пиеса. Трябваше за всекиго да има роля, че и да му е по вкуса, че и да не е по-малка от другите, та да няма обиди. Затова необходимо беше спектакълът да се състои от няколко едноактни пиеси. Само при това условие можеше да се даде всекому работа.

Каква роля да избира за себе си?

Какъв беше тогавашният ми идеал?

Той беше примитивен. Искаше ми се само да приличам на моя любим артист Николай Игнatieвич Музил — комик-простак<sup>[6]</sup>. Искаше ми се да имам глас и маниери като неговите. Тях аз най-много ценях тогава у покойния прекрасен артист. Затова цялата ми работа се свеждаше до едно — да мога да изработя в себе си неговите външни похвати и да развия дрезгавина в гласа си. Искях да бъда точно негово копие. Разбира се, избрах пиеса, в която бе играл той. В нея не можех да не му подражавам. Названието на тази пиеса е „Чашка чай“, водевил в едно действие. Знаех всяко място, мизансцена, всяка интонация, жест и мимика на любимия артист... Режисьорът нямаше какво да прави с мене, тъй като ролята беше изработена от друг, а на мене ми оставаше само да повторя направеното, като копирам сляпо оригинала. И аз се чувствувах прекрасно, свободно и уверено на сцената.

Съвсем иначе стоеше работата с друга една роля — стареца от водевила под названиее „Старият математик или появяването на комета в един провинциален град“<sup>[7]</sup>. За тази роля аз няхах никакъв образец при себе си и затова самата роля ми се струваше празна, прозрачна, неизпълнена с нищо. Имах нужда от готов сценичен образец. Сега трябваше сам да се досещам: как би изиграл тази роля еди-кой си артист, чийто начин на игра аз знаех и можех да копирам?

Аз налучквах по нещичко и тогава се чувствувах удобно на сцената. Но в други места от ролята не попадах на познати похвати и тогава беше лошо. Или пък случайно ми идваше на ум маниера, по който играе някой друг познат артист, и отново за малко се съживявах. На трето място налучквах още някой, който и да е, от познатите ми артисти и започвах да го копирам и т.н. Тъй в една и съща роля аз играех по десет образа, в един човек виждах десет разни лица. Всяко отделно копирано място само по себе си приличаше на нещо, но всички заедно не приличаха на нищо. Ролята се превърна в одеяло, съшито от парчета, и аз се чувствувах на сцената много лошо. Във

втората роля нямаше нищо от онова самочувствие, което бе създадено в „Чашка чай“, и затова „Старият математик“ ми донесе първите творчески мъки, причините за които не разбирах. Като репетирах „Чашка чай“ аз си казвах:

„Боже! Каква радост са изкуството и творчеството!“

Когато играех „Старият математик“, аз мълком си признавах: „Боже! Какво мъчение е да бъдеш актьор!“

Така че изкуството ми се струваше ту леко, ту трудно, ту възхитително, ту нетърпимо, ту радостно, ту мъчително. И не се излъгах тогава. Няма по-голяма радост от това да бъдеш на сцената като у дома си и няма нищо по-лошо от това да бъдеш на нея като гост. Няма нищо по-мъчително от задължението на всяка цена да въплътяваш нещо чуждо, смътно, което е вън от тебе. И досега тия противоречия ту ме радват, ту ме измъчват.

Първото ми дебютно представление се състоя на маминия имен ден, 5 септември 1877 г. Най-сетне се сбъдна това, което ми се струваше далечно и невъзможно. След няколко часа аз ще стоя пред осветената рампа, самичък на сцената, пред очите на всички. Много хора ще дойдат от Москва и от далечните околности заради мене и аз мога да правя с тях всичко, каквото ми се поиска. Поискам ли, те ще стоят мирно, ще ме слушат и ще ме гледат; поискам ли, ще се смеят. Да може по-скоро да се излезе на сцената и да се изпита това чувство на „публичност“, както го наричах тогава.

През целия ден бях в едно дотогава непознато за мен повишено състояние, което ме довеждаше до нервни тръпки. Имаше минути, в които стигах до припадък от щастие. Всичко, което ми напомняше за предстоящото представление, предизвикваше сърцебиене и то ми пречеше да говоря. В един такъв момент за малко щях да изхвъркна от файтона. Това се случи, когато аз и брат ми се връщаме от Москва, от гимназията, и отивахме в имението за представлението. Аз държах на коленете си огромна картонена кутия, която бях прегърнал като талията на дебела жена. В кутията имаше перуки и принадлежности за гримиране. Тяхната специфична миризма се промъкваше през процепите на кутията и ме удряше право в носа. Тази миризма на театър, на актьор и на кулиси така ме опияняваше, че ми стана лошо и

при една трапчинка едва не изхвъркнах от файтона. Когато пристигнах в къщи и видях приготвените за гостите маси, прибори, лакеи от сладкарниците, тичане нагоре-надолу и други реални приготовления за вечерта, бях принуден веднага да седна, за да не падна на земята от сърцебиене.

Сложиха ни на някаква случайна маса, върху която бяха наслагали много прибори, и ни дадоха да похапнем нещо набързо. Как обичам тези обеди всред суетенето около приготовленията за предстоящия празник! В такива минути реално чувствуваш голямото, важно и радостно събитие, което се приближава.

В театралната пристройка имаше още по-голяма суматоха. Там сестрите ми заедно с приятелки и младежи — наши познати и другари — разнасяха костюмите и ги разпределяха по гримьорните и закачалките. Гримьорите приготвяха брадите, боите, перуките, разчесваха ги и ги къдреха. Едно момче, което всички наричахме Яша, тичаше от една стая в друга. Ние се срещнахме с него през този ден, за да не се разделим никога. На Яков Иванович Гремиславски<sup>[8]</sup> е било съдено да изиграе голяма роля в театъра и да постави своето изкуство на такава висота, която накара Европа и Америка да се учудват на неговата работа.

Пред огледалото на Яша седяха един след друг действащите лица: баща ни, братята, репетиторът и другите изпълнители, и ставаха от масата преобразени в други хора. Едни старееха, други се подмладяваха и се разхубавяваха, трети оплешивяваха, четвърти ставаха неузнаваеми.

„Нима това сте вие? Ха-ха-ха... Удивително! Не може да ви познае човек. Вижте, вижте какъв е станал? Да не повярваш. Браво!“

Възкличания, толкова обикновени в любителските представления, се чуваха във всички ъгли на гримьорната, гдето се блъскаха хора, които търсеха кой загубената си вратовръзка, кой копчетата от яката, кой жилетката. Излишни хора, любопитни, пречеха, димяха с цигарите си, шумяха и нямаше начин да бъдат изпъдени от малката гримьорна.

Но ето че в далечината гръмна военен марш. От всички пътеки на градината вече идеха гости с фенери, за да влязат тържествено в театралната пристройка. Звучите на музиката се чуваха все по-близо и най-после заглушиха и нашите гласове. Не можеше да се говори.



После звуците на марша започнаха да се отдалечават и да затихват. Те бяха заменени от глъчката на тълпата, която тропаше с крака и се наместваше на столовете си. Зад кулисите актьорите се умириха, в гримьорните започнаха да говорят тихо; на лицата се появи виновна усмивка, смущение. А вътре в мене всичко се радваше и кипеше. Не можех нито да стоя, нито да седна. Не ме свърташе на едно място и пречех на всички. Сърцето ми биеше и понякога се преобръщаше. Но ето завесата се вдигна и представлението започна.

Най-сетне и аз излязох на сцената, гдето се почувствувах превъзходно. Отвътре нещо ме подтикваше, топлеше, вдъхновяваше и аз хвърчах напред като кон, захапал гема на юздата, до края на пиесата. Аз творях не роля, не пиеса — заслужава ли да се говори за този празен водевил, — аз творях своето изкуство, своята артистическа дейност. Аз дарих своя гений на зрителите, чувствувах се велик артист, изложен на показ за възхищение на тълпата. Вълнуваше ме яростта на вътрешното ми темпо и ритъмът, от който „дъхът ми спираше в гърлото“. Думите и жестовете излитаха с неуловима бързина. Аз се запъхтявах, задухът ми пречеше да говоря и тази повишена нервност и несдържаност приемах за истинско вдъхновение. Когато играех, имах увереността, че държа зрителите напълно под своята власт.

Пиесата се свърши и аз очаквах одобрения, похвали, възторзи. Но всички мълчаха и сякаш ме избягваха. Трябваше да отида при режисьора и да се унижа дотам, че да си изпрося комплимент.

„Нищо, все пак много мило“ — каза ми режисьорът.

Какво пък значи това „все пак“?!...

От този момент аз започнах да разбирам какво значи актьорско съмнение.

След втората пиеса „Старият математик“, в която не се чувствувах много добре, режисьорът ми каза радостно, с искрено желание да ме насърчи:

„Ето, това е значително по-добре!“

Как? Когато се чувствуващ на сцената добре, не те хвалят, а при лошо самочувствие одобряват! Каква е тая работа! Какво е това несъответствие между собственото самочувствие на сцената и впечатлението на зрителите в залата?!

През тая вечер узнах и нещо друго: че не е така просто да разбереш артистическите си грешки. Оказа се, че това е цяла наука как

да разбереш от сцената това, което се получава от твоята игра отгатак рампата. Колко трябваше да разпитвам, да хитрувам, да се подмазвам, за да разбера, че, първо, аз независимо от своето „вдъхновение“ съм приказвал много тихо, така тихо, че на всички зрители се искало да ми викнат: „По-силно!“ и, второ, тъй бързо съм бърборел думите, че на всички се искало да извикат: „По-бавно!“ Оказа се, че ръцете ми са се мяркали във въздуха с такава бързина, а краката ми така са ме носели от едно място на сцената в друго, че никой не разбирал какво става зад рампата. През тази вечер узнах още и това, какво значи засегнато дребнаво актьорско самолюбие, от което се пораждаат злоба, интриги и завист.

Вместо радост моят първи дебют ми донесе недоумение, което аз всякак се стараех да разсея. Така при първия удобен случай — при едно от домашните представления, в което трябваше да играя — аз си поставих за цел да говоря силно и да не махам с ръце.

И какво мислите? Започнаха да ме укоряват, че много съм викал, че съм заменял мимиката с гримасничене, че съм пресилвал и че съм нямал чувство за мярка. Изглежда, че нервността от ръцете е преминала в лицето — оттук и пресилената гримаса. А чувството за мярка? Разбира се, на думи знаех какво значи това, но на дело...

Представленията се даваха рядко и в промеждутъците между тях ние скучаехме без артистическа работа. За да облекчим, от една страна, артистическия си глад, а, от друга, за да дадем свобода на лудориите и шегите, с които бяхме заразени от младини, беше измислено следното: веднъж привечер ние с другарите се облякохме и гримирахме като просяци-пияници и отидохме на гарата. Там плашихме и чужди, и познати. Даваха ни по копейка, кучета се хвърляха отгоре ни, а пазачите ни пъдеха от перона на гарата. И колкото по-лошо се отнасяха с нас, толкова по-задоволено беше нашето актьорско чувство. В живота трябваше да играем по-правдоподобно, отколкото на сцената, гдето на всичко вярват. Иначе би станал скандал. Но тъй като ни магнаха, изпъдиха оттам, значи добре сме играли. Ето кога оцених на практика „чувството за мярка“.

Още по-голям успех имахме в ролите на цигани. Тъкмо техният катун се беше разположил близо до нашата къща и по всички вили

сновяха циганки с малки циганчета, за да гадаят. Същата вечер ние очаквахме братовчедката си, която трябваше да пристигне с влака. Тя беше влюбена в нашия съсед и затова при всеки удобен случай си гадаеше, за да узнае съдбата си. И ние решихме да се пошегуваме с нея. Аз и току-що постъпилата при сестра ми гувернантка, която умееше превъзходно да гадае, а с нас и едно момченце, синът на горничната, се преоблякохме, гримирахме се като цигани и по времето, когато пристигаше влакът, тръгнахме към гарата. По пътя обясних на моята спътница всичко, каквото трябваше да предскаже на моята братовчедка. Като пресрещнахме файтона, който возеше братовчедка ни, тръгнахме след нея и започнахме да викаме нещо уж на цигански език. Младото момиче се изплаши, каза на кочияша да удари конете и да кара колкото се може по-бързо. Както се уговорихме с брат ми, трябваше да чакаме при входната врата. Скоро цялата домашна компания заедно с току-що пристигналото момиче, развълнувано от тайнствеността, се приближи до градинската ограда и врачуването започна. Ефектът беше по-голям, отколкото очаквахме. И отново аз бях горд, че чувството за мярка не беше нарушено.

За илюстрация на оная крива линия, по която се движи работата на любителя без ръководството на специалист, ще опиша няколко спектакъла, най-характерни за моята по-нататъшна дейност. При това няма да се придържам към хронологическия им ред, защото не това ме интересува. Важни са самите етапи и стъпалата, през които актьорът преминава при своя творчески растеж, важна е „кривата“ на тоя растеж, отклоненията от кривата и възвръщането към нея.

---

[1] К. С. Станиславски поднесъл на Ермолова книгата си „Моят живот в изкуството“ със следния надпис: „На гордостта на Руския театър, на Световния Гений, Великата, незабравимата, безкрайно любимата Мария Николаевна Ермолова от нейния неизменно влюбен обожател, ентусиаст-поклонник, благодарен ученик и сърдечно предан приятел К. Алексеев (Станиславски). 1926–22/IX.“

Театърът в Любимовка бил построен през 1877 г. Сестрата на К. С. Станиславски А. С. Алексеева в своите спомени пише: „Зрителната зала беше с осветление от двете страни, с балкон, след това следваше арка и място, където поставихме сцената (тя тъй си и остана); покрай дългия коридор имаше четири стаи — гримьорни за артистите с

отделен изход навън, нещо като вход за артистите“ (сб. „О Станиславском“, стр. 30). ↑

[2] Beau frère — зет (фр.). — Бел.пр. ↑

[3] Секар-Рожански, Антон Владиславович — оперен певец (тенор). Разцветът на творческата му дейност съвпада с времето, когато бил на служба в операта на С. И. Мамонтов. По-късно е бил професор в Московската консерватория. ↑

[4] Оленин, Пьотр Сергеевич — оперен певец, баритон. От 1900 до 1908 г. пъл в Большой театър. След това бил режисьор в частната опера на С. И. Зимин, в Большой театър и в Мариинския театър. ↑

[5] Домашният учител на К. С. Станиславски бил Лвов Иван Николаевич, тогава студент в Московския университет. След като завършил артилерийско училище и генералщабна академия, той бил на военна служба. Е. Н. Семяновска в бележките си към сборника „О Станиславском“ съобщава въз основа на разговор с В. С. Алексеев, че Константин Сергеевич използвал някои черти на Лвов, когато създавал образа на Вершинин в „Три сестри“ (сб. „О Станиславском“, стр. 64). ↑

[6] Музил, Николай Игнatieвич (1841–1936) — артист от Малий театър, един от най-добрите изпълнители на характерни роли в пиесите на А. Н. Островски. ↑

[7] Във водевила „Старият математик или Очакване на кометата в един околийски град“ четиринадесетгодишният Станиславски изпълнил ролята на Степан Степанович Молотов, бивш учител по математика, а във водевила „Чашка чай“ — ролята на чиновника Стуколкин. ↑

[8] Гремиславски, Яков Иванович (1864–1941) — художник-гримьор. Работил в Алексеевския кръжец, в Дружеството за изкуство и литература, а след това в Московския художествен театър от деня на основаването му до края на живота си. К. С. Станиславски и Вл. И. Немирович-Данченко високо ценели изкуството на Я. И. Гремиславски, което помагало на актьора при създаване на образа. През 1933 г. Я. И. Гремиславски бива удостоен със званието Герой на труда. През 1937 г. той е награден с ордена Трудово червено знаме. ↑

## АКТЬОРСТВО В ЖИВОТА

Работата със спектаклите не вървеше, защото нямаше възможност да се състави трупa. Тогава ние, т.е. двете ми сестри, аз и един другар, решихме да репетираме нещо за практика, за самите нас. Изборът падна върху два френски водевила в превод: първият — „Слабата струна“, а вторият — „Тайната на жената“.<sup>[1]</sup>

Нагледали се на всевъзможни европейски знаменитости, ние бяхме изострили вкуса си и бяхме станали взискателни в своите художествени стремежи. Режисьорските и актьорските ни планове надминаваха нашите възможности и средства. Наистина какво може да се направи без истинска артистическа техника, без истински знания и дори без материал за декори и костюми? Защото освен старите дрехи на нашите родители, на сестрите ни, на познатите ни, освен изпросените ненужни украшения, панделки, копчета, ленти и други дрънкалки няхахме нищо. Щем, не щем, трябваше да заменяме разкоша на костюмите и постановката с художествени хрумвания, с оригинални и необикновени тълкувания. Необходим беше и режисьор, но понеже няхахме такъв, а страшно ни се искаше да играем, трябваше да стана режисьор. Самият живот ни принуждаваше да се учим и ни устройваше практическа школа.

Ето например и в дадения случай. Как да направим от простите водевили един изключително пикантен спектакъл във френски дух?

Фабулата на водевила беше проста: двама студенти, влюбени в две гризетки, търсят слабата струна в техните души, за да започнат да свирят на нея и да спечелят любовта им. Но коя е тази слаба струна в душата на жената? Ето едно мъжко канарче, което бие другото — женското, а то след силната тупаница го целува. Не е ли това слабата струна на жената? Тях трябва да ги биеш! Студентите опитват, но и двамата получават плесници. В края на краищата гризетките се влюбват в тях и те се оженват. Колко е просто, ясно и наивно, нали?

А ето и другия несложен сюжет: един художник и един студент, Мегрио, когото играех аз, ухажват една гризетка. Художникът иска да се ожени за нея и студентът му помага. Но те узнават една страшна

тайна: годеницата пиянствува, у нея случайно е намерен ром. Смущение и мъка! Оказва се обаче, че ромът е нужен на гризетката, за да си мие косата. Ромът се пада на студента и на пияния вратар, а гризетката — на художника, нейния годеник. При финала последните се целуват, а студентът и вратарят се търкалят под масата и пеят много смешен заключителен куплет на двамата пияници.

Художник, гризетка, мансарда, студент, Монмартр — в това има стил, очарование, грация и дори романтизъм.

Това беше през лятото. Ние, актьорите, живеехме всички заедно, неотлъчно в Любимовка, затова можеше да се репетира безкрайно, а после при първи удобен случай и да играем; и ние широко се ползувахме от тази възможност. Станеш например сутрин, изкъпеш се и изиграеш един водевил. После закусиш и изиграеш друг. Поразходиш се и пак повториш първия. А вечерта, гледаш, някой дошъл на гости и ние право при него:

„Искате ли да ви изиграем един спектакъл?“

„Искам“ — отговаря дошлият.

Запалваме газовите лампи, декорите никога не се махаха, спускаме завесата, обличаме кой блуза, кой престилка, боне, кепе и представлението започваше за един само зрител. За нас това бяха репетиции, при всяко повторение на които ние си поставяхме все нови и нови задачи за усъвършенствуване. Ето тук подхвърлената на мене някога фраза за „чувството за мярка“ се изучаваше от всички страни. Накрая аз доведох всички актьори до такова чувство за мярка, че не биваше да се диша, а зрителят заспиваше от скука.

„Хубаво, но... тихо!“ — казваше той сконфузено.

Значи трябва да се говори по-силно, решавахме ние. Следователно — нова задача, нови репетиции. Дойде друг зрител, намери, че е много силно. Значи нямаме чувство за мярка и трябва да говорим не тъй силно. Ето тази на пръв поглед уж проста работа никак не ни се удаваше. Най-трудното нещо на сцената е да говориш не по-тихо и не по-силно, отколкото е нужно, и при това да бъдеш прост и естествен.

„Водевилът трябва да се играе с темпо, на пълен тон“ — ни каза един нов зрител.

„С темпо? Добре! Действието трае четиридесет минути. Ако го свършим за тридесет, значи сме играли с темпо...“ — След дълги

репетиции ние постигнахме тридесетте минути.

„Виж, когато завършим водевила за двадесет минути — наставлявах аз, — тогава ще бъде съвсем добре.“

Създаде се своего рода спорт, игра на скорост, и ние постигнахме двадесетте минути. Сега вече ни се струваше, че водевилът не се играе нито силно, нито тихо, с бързо темпо, и в пълен тон, с чувство за правда. Но когато дойде нашият критик, той каза:

„Аз съвсем нищо не мога да разбера от това, което бърборите, и от това, което правите. Виждам само, че всички се щурате насам-натам като побъркани.“

Но ние не падахме духом:

„Вие казвате: щураме се. Значи да се прави съвсем същото, но така, че всичко да бъде ясно и в дикцията, и в движенията“ — отсякохме ние.

Ако ни се беше удало да изпълним докрай тази така трудна задача, ние може би щяхме да станем големи артисти, но това не ни се удаде. Все пак ние постигнахме по нещичко и тази работа ни донесе безспорно известна полза от чисто външен характер. Започнахме да говорим по-отчетливо и да действваме по-определено. Това вече е нещо. Но засега отчетливостта беше за самата отчетливост и определеността за самата определеност. А при такива условия не можеше да има чувство за правда.

И в резултат — ново недоумение, още повече, че ние дори и не съзнавахме тази малка външна полза, която се получи от направения опит.

Друг един път, когато искахме пак да направим спектакъл само от изпълнителите, които живееха заедно през лятото, ние, след като напразно търсихме подходяща пиеса, решихме сами да си напишем текст и музика за оперетка. В основата на новата работа сложихме следния принцип: всеки един от изпълнителите да си измисли роля по свой вкус и да обясни кого би му се искало да играе. След като събрахме тия поръчки, ние почнахме да мислим каква фабула би могло да се състави от предложените роли, и тогава написахме текста. С написването на музиката се зае един от другарите.<sup>[2]</sup> Този път ние, новоизпечените писатели и композитор, можахме да почувствуваме от собствен опит цялата мъка на творчеството. Разбрахме какво струва създаването на едно музикално-драматично произведение за сцената и

в що се състои трудността на тая творческа работа. Отделни места несъмнено ни се удадоха. Те бяха сценични, весели и даваха добър материал за режисьора и за актьора. Но когато се опитахме да съединим разпокъсаните части в една и да ги нанижем на една основна нишка в пиесата, оказа се, че нишката не преминава през всички поотделно създадени части. Нямаше обща основа, нямаше една обединяваща мисъл, която да ръководи автора и да го насочва към една определена цел. Напротив, имаше много и най-разнообразни цели, по няколко за всеки „автор“ от нас, които дърпаха пиесата в разни краища. Поотделно всичко беше добро, а заедно — не се съединяваше. По онова време ние не разбрахме причината за нашата литературна несполука, но даже само това, че можахме да поработим в литературно-музикалната област, беше добре и полезно за нас.

И аз се мъчех да си съчиня роля. „Кого бих искал да играя?“ — мислех си аз. Разбира се, преди всичко красавец, за да пея нежни любовни арии, да имам успех пред дамите и да приличам на един от моите любими певци, на когото бих искал да изкопирам гласа и маниерите<sup>[3]</sup>. Аз не исках да зная по това време за своето собствено амплоа. Всички, разбира се, знаят нашите актьорски претенции: некрасивият иска да бъде на сцената красавец, niskият — висок, непохватният — ловък. Този, който е лишен от трагически или лирически данни, мечтае за Хамлет или за роля на любовник; простакът иска да бъде Дон Жуан, а комикът — Крал Лир. Попитайте някой любител коя от всички роли най-много би искал да играе. Ще се учудите на неговия избор. Хората винаги се стремят към това, което не им е дадено, и актьорите търсят на сцената това, от което са лишени в живота. Но това е опасен път и заблуждение. Неразбирането на своето истинско амплоа и призвание е най-силната спирачка за понататъшното развитие на актьора. Това е задънената улица, в която той се лута десетки години и не може да намери изход, докато не съзнае своето заблуждение. Тъкмо това представление, което сега ще опиша, случайно донесе голяма полза за нашето дело.

Ето що се случи. Една от изпълнителките се разболя и излезе от строя. Трябваше със свито сърце ролята да се предаде на моята сестра З. С. Алексеева (Соколова). У нас тя беше в положението на Мара Пепеляшка, на която се възлагаше само черна работа, т.е. тя приготвяше костюмите, подреждаше декорите, пускаше актьорите на



сцената, но като актриса се появяваше само в съвсем извънредни случаи, и то в малки роли. И изведнъж тя получава главна роля. Не вярвах в благоприятния край на тази замяна и затова репетирах по задължение и често не можех да скрия недоброто си чувство към нея, макар че тя не беше в нищо виновна и съвсем не бе заслужила моето недоброжелателство. Аз така я мъчех, че на една репетиция я доведох до крайния предел на търпението. Отчаяна, тя изпълни главната сцена на пиесата така, че ние ахнахме. Сякаш измъкна от себе си това, което запущваше душата ѝ като тапа. В порив на отчаяние тя сломи срамежливостта, която я сковаваше, и нейният силен темперамент изби навън като река, която е разкъсала бента. На небосклона се яви нова артистка!

Оперетата нямаше успех, но същата вечер беше представена и драма, избрана за току-що откритата артистка. Играехме пиесата на Дяченко „Практичният господин“<sup>[4]</sup>. И за тази работа установихме нов принцип, а именно: за да се вживееш по-добре в ролята си и да влезеш в нейната кожа, казвахме си ние, нужно е навик, постоянни упражнения и ето в какво ще се състоят те. През еди-кой си определен ден ние трябва да живеем не със своето „аз“, а с това на дадената роля, в условията на живота, посочени в пиесата; и каквото и да се случи в заобикалящия ни действителен живот — разхождаме ли се, гъби ли берем, с лодка ли плуваме, — ние сме длъжни да се ръководим от обстоятелствата, указани в пиесата, съобразно с душевния свят на всяко едно действащо лице. Сякаш трябваше да транспонираме действителния живот и да го приспособим към ролята. Така например според пиесата бащата и майката на моята бъдеща годеница строго ми забраняваха да се разхождам и да общувам с тяхната дъщеря, защото съм беден и грозен студент, а тя — богатата и красива госпожица. Трябваше да се хитрува, за да се устрои среща тайно от тия, които изпълняваха ролите на родителите. Ето например към нас иде другар, който изобразяваше бащата; трябваше незабелязано да се разделя със сестра си, която изобразяваше годеницата, като тръгнем по различни посоки, или с помощта на една или друга измислица да оправдаем забранената среща. И другарят ми от своя страна трябваше да постъпи в такива случаи не така, както би постъпил сам той в живота, а така, както би постъпил според него „практичният господин“, чиято роля той играеше.

Трудността на този опит се състоеше в това, че трябваше да бъдеш не само актьор, но и автор на все нови и нови експромти. Често ни липсваха думи и теми за разговор и тогава ние прекъсвахме за миг, за да се съвещаваме. След като решехме какво би трябвало да стане с действащите лица при стеклите се обстоятелства, какви мисли, думи, действия и постъпки се явяваха за тях логически необходими, ние отново се връщахме към ролите и продължавахме нашите опити. Отначало беше много трудно, но после привикнахме.

И този път според тогавашната ни привичка аз започнах с подражание на известния артист от императорските театри М. П. Садовски в ролята на студента Мелузов от пиесата на Островски „Таланти и поклонници“. Аз усвоих неговата некрасива походка с обърнати навътре ходила, късогледството му, несръчните му жестове, навика му да си скубе мъха по брадата, да си оправя очилата и дългите разчорлени коси. Незабелязано за самия мене това, което копирах, отначало беше като временен навик, а после се превърна в мой собствен навик, искрен, преживян. На сцената между бутафорни предмети и гримирани хора можеш да бъдеш условен, но в живота, в истинския живот не можеш да „играеш“, не можеш да се различаваш от околната действителност. Ето кога аз пак разбрах какво значи чувство за мярка. Извършената тогава от нас работа не даде очакваните резултати, но аз не се съмнявам, че тя пося в нашите души семена на бъдещето. Това беше първата роля, за която ме хвалеха хора, които разбираха. Но момичетата казваха: „Колко е жалко, че сте тъй некрасив!“

По-приятно ми беше да вярвам на момичетата, а не на познавачите и аз отново започнах да мечтая за роли на красавци.

Едва що излязъл от задънената улица на верния път, отново се върнах в нея и продължавах да пробвам всякакви роли, само не и онези, които ми бяха предназначени от природата. Тежко и горко на актьори, които не знаят своето амплоа! Колко важно е навреме да разбереш своето призвание!

---

[1] Във водевила „Слабата струна“ Станиславски изпълнявал ролята на философа Калифуршон, в „Тайната на жената“ — ролята на парижкия студент Мегрио. ↑

[2] Автор на музиката към оперетата „Всяка жаба да си знае гъола“ бил Фьодор Алексеевич Кашкадамов, приятел от младини на К. С. Станиславски. Спектакълът се състоял на 24 август 1883 г. в Любимовка. Ролята на пощенския раздавач Лоренцо играл К. С. Станиславски. ↑

[3] К. С. Станиславски има предвид знаменития оперетен актьор А. Д. Давидов, който се прославил с изпълнението на цигански романси. От 1878 до 1884 г. служил в Малий театър, участвувал в комедийния репертоар (вж. Собр. соч., т. 5, стр. 88). ↑

[4] В пиесата на В. Дяченко „Практичният господин“ К. С. Станиславски изпълнявал ролята на студента Покровцев. ↑

## МУЗИКА

Бях на малко повече от двацет години, когато един солиден делови човек ми каза: „За да направиш положение, трябва да се заемеш с някаква обществена работа: да станеш училищен инспектор или управител на приют за старци, или общински съветник.“ И ето че оттогава започнаха моите митарства. Ходех на някакви заседания, стараех се да бъда импозантен, важен. Давах си вид, че много се интересувам какви блузи или бонета са ушили за приюта на старите жени, измислях някакви мерки за подобрене възпитанието на децата в Русия, без да разбирам абсолютно нищо от тази специална и важна работа. Много изкусно, като актьор се научих дълбокомислено да мълча, когато нищо не разбирах, и с голяма изразителност да произнасям тайнственото възклицание. „Да! Хм!... Ще си помисля...“ Научих се да подслушвам чужди мнения и ловко да ги подхвърлям като свои. Изглежда, че така добре съм си играл ролята на познавач в тия работи, от които нищо не разбирах, че започнаха едно през друго да ме избират във всякакви управи, учебни заведения и пр. Тичах от едно място на друго, никога нямах време за нищо, уморявах се, а в душата ми беше студено и кисело и имах чувство, че върша някаква отворителна работа: това не беше моя работа и, разбира се, не ме задоволяваше; аз правех кариера, която не ми беше нужна. Тъй или иначе, моята нова дейност все повече и повече ме заплиташе и нямаше възможност да се откажа от поетите вече задължения. За мое щастие намери се изход. Братовчед ми, много деен човек, един от директорите на Руското музикално дружество и Консерваторията, трябваше да напусне поста си заради друга по-висока длъжност. Избраха мене и аз приех длъжността, за да имам предлог да се откажа от всички други длъжности, уж че нямам време.<sup>[1]</sup> По-добре беше да бъда в атмосферата на изкуството, всред талантиливи хора, отколкото в благотворителни учреждения, които ми бяха чужди.

А в това време в Консерваторията имаше наистина интересни хора. Достатъчно е да спомена, че мои съратници в дирекцията тогава бяха композиторът Пьотр Илич Чайковски, пианистът и композиторът

Сергей Иванович Танеев, както и един от създателите на Третяковската галерия, Сергей Михайлович Третяков, и целият професорски персонал, в това число и Василий Илич Сафонов.<sup>[2]</sup> Положението ми на директор на Руското музикално дружество ми даваше постоянно случаи да се запознавам и срещам с други изтъкнати и талантиви люде, като А. Г. Рубинщайн или Ермансдърфер<sup>[3]</sup> и др., които ми правеха голямо впечатление и имаха важно значение за моето бъдеще като артист<sup>[4]</sup>.

Дори при едно повърхностно общуване с големи хора самата близост с тях, невидимата обмяна на душевни токове, тяхното понякога даже несъзнателно отношение към едно или друго явление, отделните възклицания или подхвърлената дума, красноречивата пауза оставят следа в нашите души. По-нататък в своето развитие, като среща аналогични факти в живота, артистът си спомня погледа, думите, възклицанията, паузите на големия човек, разгадава ги и проумява истинския им смисъл. Аз неведнъж съм си спомнял очите, възклицанията и многозначителното мълчание на А. Г. Рубинщайн след няколко срещи, които съдбата ми подари.

Случи се така, че тъкмо когато трябваше да се очаква пристигането на А. Г. Рубинщайн, който щеше да дирижира в Москва един от симфоничните концерти, всичките първенци на Руското музикално дружество бяха отпътували от Москва по важни работи. Цялата административна отговорност трябваше да бъде предоставена само на мене. Бях много смутен от това, защото знаех, че Рубинщайн беше строг, пряк до грубост и не търпеше никакви недоглеждания и компромиси в изкуството. Разбира се, отидох да го посрещна на гарата. Но той беше пристигнал неочаквано с един по-ранен влак и затова се запознах с него и му се представих едва в хотела. Разговорът беше съвсем официален и кратък. Запитах го няма ли да даде някакви разпореждания и поръки относно предстоящия концерт.

„Какви поръки? Работата е подготвена“ — отговори той високо, с лениво разтегната интонация, пронизвайки ме с изпитателния си поглед. Той не се стесняваше като нас, грешните, да разглежда хората дълго като вещи. Тук му е мястото да кажа, че такъв навик забелязах и у други големи хора, с които имах случай да се срещам отпосле.

Смутих се и от отговора на Рубинщайн, и от неговия поглед; стори ми се, че те изразяваха учудване и разочарование.

„Виж ти докъде я докараха! Какви момчетии взеха да стават директори днес! Какво разбира от нашата работа! А виж го ти — натрапва се и с услуги!“

Неговото лъвско спокойствие, дългите гривести коси, липса на каквото и да е напрежение, ленивите му и плавни движения като у царствен хищник ме потискаха. Като седяхме заедно в малката стая, аз чувствувах своето нищожество и неговото величие. Знаех как този спокоен великан можеше да пламва на рояла или на диригентския пулт; как се развяваха тогава дългите му коси и закриваха половината от лицето му също като лъвска грива; какъв огън пламтеше в очите му; как неговите ръце, глава, цялото му тяло сякаш с хищнически порив се мятаха в разни страни сред бушуващия оркестър. Лъвът и Антон Рубинщайн се сляха в моята представа. И затова тогава ми се струваше като че съм на гости при царя на зверовете в неговата малка клетка.

След един час се срещнах с него на оркестровата репетиция. С високия си глас Рубинщайн се стараеше да надвика оркестъра, който гърмеше. Отведнъж крясна към тромбонистите и рязко им викна нещо. Изглежда, че не му стигаха звуци и сила, за да предаде ония чувства, които бушуваха в него, и искаше тромбонистите да повдигнат по-високо своите гърла, за да може техният рев свободно да лети към публиката. Репетицията се свърши. Рубинщайн като лъв след бой лежеше облян в пот и в цялото му уморено тяло се чувствуваше една котешка мекота. С примряло сърце стоях до вратата на неговата стая и не можех да разбера пазя ли го, боготворя ли го или му се люблювам през цепнатината на вратата. И музикантите бяха въодушевени от него и почтително го изпратиха, когато Антон Григориевич, след като си почина от репетицията, тръгна към своята малка клетка в хотела.

Какво беше изумлението ми, когато няколко развълнувани музиканти се приближиха до мене и с предизвикателен тон ми съобщиха, че те няма да дойдат на днешния концерт, ако Рубинщайн не им си извини.

„За какво?“ — питах аз учуден, като си спомнях всичко прекрасно, което току-що видях и чух.

И не можех да разбера в какво се състоеше обидата. Изглежда, на музикантите се е сторило, че той им е изкрещял някоя дума, или пък не можеха да се помирят със самия тон и с интонацията на творчески развълнувания гений. Как не се мъчих да ги успокоя, но не успях.

Успях само да ги склоня да дойдат на концерта. Ако Рубинщайн обещае, че ще се извини пред тях след концерта, то те ще седнат пред пултовете, ако ли не — ще постъпят, както искат.

Веднага отидох при Рубинщайн, извинявах се, заеквах, говорех объркано за това, което се бе случило, и го питах как да постъпя. Той беше полулегнал в същата спокойна поза, както при първото ми запознаване с него. Моето съобщение не му направи никакво впечатление, а пък аз се потях от вълнение, от страх пред готвещия се скандал и безпомощността на положението си.

„Добре-е-е! Ще им кажа-а-а!“ — бавно измърмори Антон Григориевич. Ако се предаде тая фраза с интонацията, с която беше казана, неговите думи значеха:

„Добре, ще ги науча аз как се прави скандал! Ще им дам да разберат!“

„В такъв случай мога ли да им обещаая, че ще се извините?“ — казах аз, като се мъчех да го накарам да се изрази по-точно.

„Добре, добре!... Кажете им! Нека само седнат пред пултовете!...“ — още по-спокойно промърмори той, протягайки лениво ръка към едно писмо, което започна да разпечатва.

Разбира се, аз трябваше да получа по-определен и ясен отговор, но не посмях да го задържам повече, не съумях да настоявам на своето искане и си отидох неудовлетворен, неуспокоен и неуверен в предстоящия концерт.

Преди концерта казах на музикантите, че съм видял Рубинщайн и че съм му разказал за всичко, което се е случило, на което той ми е отговорил: „Добре, добре, ще им кажа!“ Разбира се, неговата истинска интонация, в която беше всичката сол, аз скрих. Музикантите останаха удовлетворени и дори, както изглеждаше, предишната им възбуда беше почти утихнала.

Концертът мина с потресаващ успех. Но колко хладно и презрително посрещна геният този успех и колко равнодушен беше към тълпата, която го величаеше! Той излизаше, покланяше се механически и, както ми се струваше, веднага забравяше за обкръжаващата обстановка и пред очите на публиката беседваше с някакъв срещнат познат, като че ли целият шум и възторг на побеснялата публика не се отнасяше до него. Когато нетърпението на публиката и на оркестрантите, които удряха по пултовете си, достигна

до крайния предел и изглеждаше, че още един миг и тълпата ще направи скандал от нетърпение, тогава ме изпратиха при Рубинщайн като администратор на концерта да му напомня, че неговият успех още не е завършен и че трябва още един път да се поклони на публиката. Боязливо изпълних своето задължение и получих съвсем спокоен отговор:

„Но аз чува-а-ам!“

С други думи:

„Вие ли ще ме учите как да се отнасям... с тях!...“

Замлъкнах, но вътрешно се възхищавах и завиждах на правото на гения да се отнася с такова величествено безучастие към славата и на съзнанието му за своето превъзходство над тълпата.

По едно време зърнах музикантите-бунтари: през време на овациите те викаха и шумяха повече от всички.

Имах още една среща с А. Г. Рубинщайн и без да се гледа на глупавата роля, която тогава играх, ще я разкажа, защото и в тази среща се проявиха някои типични черти на великия човек, които ми направиха незаличимо впечатление.

Това беше пак през време на моето директорство в Руското музикално дружество. В императорския „Большой театър“ с голяма тържественост празнуваха двустотното представяне на операта „Демон“<sup>[5]</sup>. Цветът на московското общество изпълваше театъра. Парадно осветление, именити гости в дворцовите ложи, първокласни певци дори и в най-малките роли. Грандиозно посрещане на любимеца, оркестърът изсвирва за приветствие „Слава“, която се изпява от всички хористи и солисти. Започна увертюрата, завесата се вдигна. Представлението започна. Първото действие завърши с огромен успех и бурни ръкопляскания. Започна второто. Композиторът дирижираше, но нервничеше. Неговият лъвски поглед неведнъж парваше ту един, ту друг изпълнител или оркестрант. Откъсваха се нетърпеливи, досадни движения. В театъра си шушукаха:

„Антон Григориевич не е в настроение. Недоволен е от нещо...“

При появяването на Демона изпод земята над лежащата върху отоманката Тамара Антон Григориевич спря целия оркестър, цялото



представление и удряйки нервно с диригентската си пръчка по пулта, припряно извика нещо, като се обърна към стоящите зад кулисите:

„Аз-сто-о-о пъти-и-и съм ви ка-а-азвал, че...“

По-нататък не можа нищо да се разбере.

Както узнахме отпосле, цялата работа била в рефлектора, който трябвало да осветява Демона не отпред, а отзад.

Настъпи гробно мълчание. По сцената и зад кулисите се разтичаха, започнаха да надзъртат разни глави. Някакви ръце махаха някому. Бедните артисти, внезапно лишени от музиката и от обичайното действие на сцената, стояха смутени, като че ли някой ги бе съблякъл и те се срамуваха от своята голота. Измина сякаш цял час. Публиката в зрителната зала, която беше като замряла от смущение, започна малко по-малко да се съвзема, да се окопитва и да критикува. Глъчката в залата растеше. Рубинщайн седеше в спокойна поза — почти в такава, в каквата го бях видял в хотела при първото ми запознанство с него. Когато шумът на публиката взе неприлични размери, той спокойно, лениво и строго се обърна назад към публиката и почука с пръчицата по пулта. Но това съвсем не значеше, че той е отстъпил и иска да продължи представлението. Това беше строго напомняне на публиката да пази реда. В залата зашъткаха и се въдвори мълчание. Мина още доста време, докато най-сетне силна светлина удари гърба на Демона, от което неговата фигура стана почти силует и доби призрачен вид. Представлението продължи.

„Колко е красиво!“ — разнесоха се гласове в залата.

Оваците през следващия антракт имаха много по-скромен характер — дали защото публиката се обиди? Но това ни най-малко не повлия на Рубинщайн. Видях го съвсем спокоен да разговаря с някого зад кулисите.

Другото действие трябваше да открием ние, т.е. аз и един от другарите при дирекцията на Руското музикално дружество: беше ни възложено да поднесем на композитора огромен венец с дълги ленти. Щом Рубинщайн застана пред пулта, нас заедно с грамадния ни товар буквално ни избутаха между червения портал и завесата. Не е чудно, че е било смешно, когато сме се промъквали през тази дупка. Несвикнали със силната светлина на голямата рампа, ние бяхме изведнъж заслепени. Нищо не можеше да се види отпред, като че ли някаква мъгла се бе спуснала от рампата и покриваше всичко, което

беше от другата ѝ страна. Ние вървахме, вървахме... стори ми се, че извървахме цял километър... В салона се чуваше говор, който накрай се превърна в шум. Трихилядната тълпа се заливаше от смях, а ние продължавахме да вървим, да вървим, без да разбираме какво става с нас, докато най-сетне в мъглата се изпречи отпреде ни директорската лежа, която е до самата сцена. Излезе, че ние публично сме се заблудили на сцената: отдавна сме минали средата, гдето до самата суфльорска будка пред оркестъра и гърбом към него по онова време беше мястото на диригента, което даваше възможност поднасяните от сцената венци да се предават направо в оркестъра, от ръце в ръце. Пазейки очите си от светлината на рампата и вперили поглед в залата, ние сме забравили, че носим грамаден венец, който се е влачел по пода със своите ленти, и сме представлявали една комична група. Антон Григориевич се превиваше от смях. Той отчаяно удряше с пръчицата по пулта, за да ни покаже отдалеч къде се намира. Най-сетне го намерихме, предадохме му венеца и от смущение тръгнахме по сцената с бърз ход, който приличаше на бягство.

А ето и още срещи с други талантиливи музиканти.

На мястото на покойния Николай Григориевич Рубинщайн<sup>[6]</sup> дълго търсиха заместник, който би могъл да ръководи симфоничните концерти в Москва. Най-сетне, след като опитаха мнозина, спряха се на известния симфоничен диригент и прекрасен музикант Макс Ермансдорфер, който, както се казва, „допадна на придворните“. В това време, когато аз бях директор на Руското музикално дружество, той беше на върха на славата си.

Жената на братовчед ми, когото замествах в консерваторията, дружеше с жената на Ермансдорфер. Бях тогава млад, имах, тъй да се каже, „положение“, с една дума, имах всичко, което беше необходимо за един добър кандидат за женитба. Някои дами не могат да гледат хладнокръвно как някой ерген, на чието чело като че е написано „кандидат за женитба“, свободно се шири. Те не могат да заспят спокойно, докато не обвържат във веригите на брака този щастлив и безгрижен млад човек, който още иска да живее, да се скита по света, а не да се затвори с жена си в задушното семейно огнище. С една дума, искаха на всяка цена да ме оженят, а по това време дойде на гастроли

за симфоничните концерти една изгряваща звезда, прекрасната цигуларка З. — немкиня, младичко, русо, сантиментално и талантливо момиче. То бе придружавано от строгата си майка, която знаеше прекрасните качества на своята дъщеря. Моята belle-soeur<sup>[7]</sup> — доброволна сватовница — се развълнува и започна да устройва вечери и обеда, на които особено усилено канеха младичката знаменитост и мене. Грижливо хвалеше моите достойнства пред строгата майка, като ѝ казваше: „Помислете си, толкова млад и вече директор на такова учреждение като Руското музикално дружество.“ В същото време пък на мене казваше: „Каква прелест е тази З.! Как може човек на твоите години да бъде толкова сляп и хладен! Стани, подай стол!“ — Или: „Вземи я под ръка и я заведи до масата!“

Аз я вземах, водех я до масата, седях до нея през време на обеда и бях много доволен, но не се досещах накъде ме тласка моята мила сватовница. Изглежда, че към този заговор срещу мене се бе присъединил и Пьотър Илич Чайковски, чийто брат беше женен за сестрата на моята доброволна сватовница. Започнаха да ме канят и на интимни музикални събрания с вечеря, които се устройваха от композиторите и музикантите в един от хотелите (Билло), гдето обикновено отсядаха всички гостуващи музиканти, в това число и младата знаменитост З. На тези вечери се събираха всички добри музиканти и композитори. Тук те свиреха своите нови произведения, а младата цигуларка ги запознаваше с ония номера от своя репертоар, които не бяха включени в концертната програма. Чайковски много харесваше младата знаменитост и грижливо ме поставяше да седна до нея, макар че при моята стеснителност съвсем не умеех *faire les honneurs de la maison*<sup>[8]</sup>. Любезността на Чайковски ме засрамваше. Не можех да разбера тогава на какво се дължеше тя. Той обичаше да ми повтаря, че ще мога да играя младия Петър Велики и че когато стана певец, той ще напише за мене опера на този сюжет.

В края на интимните вечери майката на младата цигуларка понякога канеше мене и някои други музиканти да прием чай в тяхната хотелска стая. Тук прескачаше винаги за малко и Чайковски с мека кожена шапка под мишница (негов любим маниер) и както неочаквано се явяваше, така неочаквано изчезваше. Той беше винаги нервен и не можеше да се задържи на едно място. Най-много от всички стояха Ермансдорфер с жена си и моята сватовница. След това те тайнствено

изчезваха и ние оставахме тримата — аз, цигуларката и майка ѝ, която не ме пускаше. Но аз не бях особено красноречив в немския език и за да се запълни времето с някакви действия, младата знаменитост ме учеше да свиря на цигулка. От великолепната кутия се вадеше нейният „Страдивариус“, аз несръчно го вземах, като се боях да не строша цигуларката, с другата си ръка още по-несръчно хващах лъка и в тишината на строгия немски хотел, вече потънал в сън, проехтяваше моето ужасно скрибуцане по струните. Знаменитостта скоро си замина, на прощаване ѝ поднесох букет от рози, чиито листенца тя тъжно отронваше и хвърляше към мен, докато влакът се изгубваше в далечината. Романът остана недовършен.

Но как си изпатих от моята сватовница за тази недосетливост!

През това време се сприятелих със съпрузите Ермансдорферови. Самият той беше много талантлив, нервен, темпераментен; човек трябваше да умее да се сближи с него. Изглежда, че аз отгатнах тая тайна, което не можеше да се каже за другите членове от дирекцията, които не съумяха да се приспособят към него. В резултат на това се създаде странно положение: когато трябваше да се помоли за нещо диригентът, неговите другари-музиканти, също такива големи артисти, не се обръщаха направо към него, а предоставяха тази работа на мене. В повечето случаи не се отнасях направо към самия Ермансдорфер, а действах посредством неговата мила и умна жена, която знаеше как да му влияе. Постепенно той свикна да има работа с мене и не искаше повече с никого да разговаря. Стигна се дотам, че аз, който нищо не разбирах от музика, трябваше веднъж заедно с него да съставям концертната програма за идния сезон. Вероятно той ме беше допуснал при себе си, за да има жив човек, с когото може да разговаря, и да не бъде в стаята сам със своите размисли. Или пък съм му бил потребен, за да записвам неговите забележки. От само себе си се разбира, че директорите на музикантите са ме използвали за прокарването на набелязаната от тях програма. Аз бях принуден да давам някакви съвети на знаменития музикант. Но аз имах една способност, много важна в практическия живот, за която вече говорих. Знаех кога трябва да се мълчи и кога да се направи тайнствено лице и многозначително да се каже: „So!“<sup>[9]</sup>, или замислено да измърморя: „Also, Sie

meinen...“<sup>[10]</sup> или дълбокомислено да процедя през зъби: „So, jetzt verstehe ich.“<sup>[11]</sup> След това в отговор на предложения от Ермансдорфер номер за програмата да направя неодобрителна гримаса. „Nein?“<sup>[12]</sup> — учуден, отново запитваше той. „Nein!“ — отговарях аз уверено. „Dann, was denn?“<sup>[13]</sup> — „Ein Mozart, ein Bach“<sup>[14]</sup> — казвах аз, като назовавах подред всички подсказани ми номера. Изглежда, моите суфльори не бяха глупави, тъй като моят талантлив приятел се учудваше на вкуса и усета ми.

Когато той не скланяше отведнъж, аз понякога бивах принуден умишлено да забърквам работата. „Как беше това...?“ — като исках да си спомня някаква мелодия, която ми се струваше подходяща за програмата. „Aber spielen Sie“ — казваше ми знаменитият диригент. Но аз предпочитах да пея, каквото ми дойде в главата. То се знае, музикантът нищо не можеше да разбере от моето пеене, сядаше сам и просвирваше. „Не, не, не това!“ — и аз отново изпявах нещо неразбрано и отново моят приятел тичаше, просвирваше нещо, но аз не се задоволявах. Така го отвлечах и той забравяше своето предложение. Тогава скачах като озарен от нова блестяща мисъл, ходех замислен по стаята и казвах новата, от по-рано подсказана ми програма, която също го поразяваше със своя вкус и разбиране.

Така ми се удаде да проведе доста много от онова, за което ме молеха моите другари от дирекцията. В тази моя нова роля немалък дял се падаше на актьорското в мене: трябваше да играя, да играя тънко, с чувство за правда, за да не се издам. И да си призная, този мой успех ми даваше някакво актьорско удовлетворение. Щом не може да се играе на сцената, то поне в живота!

---

[1] Станиславски бил един от директорите на Руското музикално дружество и Консерватория от януари 1886 г. до 1888 г. За дейността на К. С. Станиславски като директор на Руското музикално дружество вж. в книгата на Г. Кристи, „Работа Станиславского в оперном театре“, М., „Искусство“ (гл. „В залите на Московската консерватория“). ↑

[2] Сафонов, Василий Илич (1852–1918) — изтъкнат диригент и пианист. От 1885 г. е преподавател, а от 1889 г. — директор на Московската консерватория. Неговата педагогическа дейност има голямо значение за развитието на руската клавирна школа. ↑

[3] Ермансдърфер Макс — от 1882 до 1890 г. бил главен диригент на Руското музикално дружество. ↑

[4] В своето поздравление, отправено до Московската консерватория на 15 март 1927 г., Станиславски пише: „В моя артистически живот Консерваторията и Руското музикално дружество изиграха голяма роля и затова аз възторжено тача паметта на техните покойни дейци“ (Собр. соч., т. 6, стр. 220). ↑

[5] Станиславски допуска тук неточност. Това е било сто и първото представление на „Демон“ от А. Г. Рубинщейн — бенефис на К. Ф. Валц (22 септември 1886 г.). ↑

[6] Рубинщейн, Николай Григориевич (1835–1881) — бележит музикален деец, педагог, виден пианист, диригент, основател на Московския клон на Руското музикално дружество (1860), основател и директор на Московските музикални класове (1863) и възникналата на тяхна основа Московска консерватория (1866). ↑

[7] Belle soeur — снаха (фр.). — Бел.пр. ↑

[8] Faire les honneurs de la maison — да приемам гости (фр.) — Бел.пр. ↑

[9] So — така (нем.). — Бел.пр. ↑

[10] Also, Sie meinen — И така, вие мислите... (нем.). — Бел.пр. ↑

[11] So, jetzt verstehe ich — Така, сега разбирам (нем.). — Бел.пр.

↑

[12] Nein — не (нем.). — Бел.пр. ↑

[13] Dann, was denn? — Тогава, какво? (нем.). — Бел.пр. ↑

[14] Ein Mozart, ein Bach — Нещо от Моцарт или от Бах (нем); Aber spieler Sie — Но изсвирете я (нем.). — Бел.пр. ↑

## ДРАМАТИЧНА ШКОЛА

Колкото повече играех, колкото по-упорито търсех за себе си верните пътища, толкова по-силно растеше моето недоумение. И нямаше компетентно лице, което би могло да ме насочи към правия път.

Оставаше ми само едно — да ходя в Малий театър и да се уча от добри образци, което и правех. А когато в Москва пристигаха знаменити гастролъори, аз, разбира се, се нахвърлях върху тях и не пропусках нито един техен спектакъл.

Така беше и с Роси<sup>[1]</sup>. Не помня точното време на неговото първо гостуване — в тази книга аз не спазвам никаква хронологическа последователност и ред. Помня обаче, че знаменитият италианец през целите Велики пости игра със своята доста слабичка трупа в нашия московски Большой театър. По онова време през постите бяха забранени представленията на руски език, а на чуждестранен — позволени. Ето защо Большой театър беше свободен.

Разбира се, аз се абонирах за всичките спектакли.

Роси ме учуди със своята необикновена пластика и ритмичност. Той не беше актьор на стихийния темперамент като Салвини или Мочалов; той беше гениален майстор. И майсторството изисква особен талант, и в него може да се стигне до гениалност. Такъв беше Роси. Това не значи, че той не вълнуваше, че нямаше темперамент, изразителност и вътрешна сила на въздействие. Напротив, всичко това той притежаваше в голяма степен и ние неведнъж се радвахме и плачехме заедно с него в театъра. Но това не бяха ония сълзи, които се проливат, когато човек е напълно органично потресен. Роси завладяваше, но не със своята стихийна сила, а с логиката на чувствата си, с последователността на плана на ролята си, със спокойното изпълнение на този план и с увереността в своето майсторство и въздействие върху зрителите. Когато Роси играеше, вие знаехте, че той ще ви убеди, защото неговото изкуство беше правдиво. Че нали правдата убеждава по-добре от всичко! И говорът му, и движенията му бяха необикновено естествени. Видях го най-напред в ролята на Крал

Лир. И, да си призная, първото ми впечатление при появяването му не беше благоприятно. Живописната страна на неговите роли почти винаги беше слаба. Той не й обръщаше необходимото внимание. Банален оперен костюм, небрежно залепена брада, не особено интересен грим.

В първото действие, струва ми се, той не проявяваше нищо особено. Зрителят само се приспособяваше към това да следи играта на чуждестранния актьор, който говори на неразбран за него език. Но колкото по-нататък големият майстор разгъваше пред нас своя план на създадената роля и ни рисуваше нейните душевни и външни контури, толкова повече тя растеше, разширяваше се и се връщаше в нашата представа. Незабелязано, спокойно, последователно, крачка по крачка, като че ли по стъпалата на някаква душевна стълба. Роси ни водеше към най-възвишеното място на ролята. Но и там той не нанасяше последния стихийен удар — не пускаше могъщия темперамент, който сътворява чудо в умовете и душите на зрителите, — а като че ли, щастейки себе си като актьор, преминаваше понякога в обикновен патос или в гастролъорски трик, защото знаеше, че ние дори няма да забележим това, тъй като сами ще довършим започнатото от него и сами благодарение на дадения от него тласък ще отскочим нагоре по инерция. Този похват ползват повечето от големите артисти, но не всички еднакво го провеждат и завършват. В лиричните места, в любовните сцени, в поетичните описания Роси беше неподражаем. Той имаше право да говори просто и умееше да прави това, което е тъй рядко за актьорите. За това право той имаше глас, забележително умение да го владее, обикновено ясна дикция, правилна интонация, пластика, доведена до такова съвършенство, че му бе станала втора природа. А неговата природа беше приспособена повече към лирични чувства и преживявания.

И всичко това — въпреки че външните му телесни данни не бяха първокласни. Той беше с нисък ръст, дебел, с боядисани мустаци, с големи ръце, с набръчкано лице, но с великолепно очи — истинско огледало на душата. И с тия данни, вече старик, Роси предаваше Ромео. Той не можеше да го играе, но възхитително рисуваше неговия вътрешен образ. Това беше смел, почти дързък рисунък. Например в сцената при монаха Ромео — Роси от отчаяние и мъка се търкаляше по пода. И това се осмеляваше да го прави един стар човек със закръглен



корем, но то не беше смешно, защото беше необходимо за вътрешния рисунок на ролята, за правилната и интересно набелязана психологическа линия. Ние разбихме прекрасния замисъл, любувахме му се и съчувствувахме на Ромео.

Всички истински достойнства на таланта и изкуството на Роси аз осъзнах впоследствие, когато сам станах артист. През времето, за което сега става дума, аз несъзнателно се любувах на големия артист и се стараех да го копирам външно. От това имах и вреда, и полза: вреда — защото копирането спира индивидуалното творчество, полза — защото копирането на велик образец приучва към хубавото.

Баща ни, увлечен от нашата театрална дейност, ни построи и в Москва великолепна театрална зала<sup>[2]</sup>. В прекрасната голяма трапезария имаше свод, който я съединяваше с друга стая, в която можеше да се постави подиум за сцена или като се махне този подиум, стаята да се превърне в пушалня. В обикновени дни това е трапезария. В дни на представление — театър. За това преобразование трябваше само да се запали газовата лампа и да се вдигне великолепната червена завеса със златисти рисунки, зад която беше скрит подиумът. Зад сцената бяха предвидени всички необходими удобства. Оставаше само да се даде първото представление в новата зала.

По това време аз донесох от Виена новата оперетка „Жавота“. Тя имаше две достойнства: първо, че никога не беше играна в Москва, и, второ, че в нея имаше горе-долу подходящи роли за всички изпълнители. Нямахме актьор само за ролята на Херцога. Тази роля изискваше истински певец. Партията не беше по силите ни. Трябваше да повикаме отвън професионалист, един завършващ консерваторията ученик, баритон с превъзходен глас, който умееше добре да пее, макар и да нямаше добра външност: малък, некрасив, с банални маниери на лош оперен артист и без всякакви признаци на драматически талант. На баритона нищо не можеше да се каже — дотолкова той беше уверен в своето превъзходство над нас. „Толкоз по-зле за него“ — казах си аз, давайки воля на своето оскърбено актьорско самолюбие. Неговата партньорка беше една наша роднина — певица, която цял век се готвеше да стане оперна артистка и до старини не се решаваше да дебютира в театър. Още при първите репетиции се очертаха две групи.

Ние — бедните нищожни любители, и те — школуваните певци. Съревнованието предизвика у нас, любителите, удвоена енергия за работа. Голямо затруднение срещнахме от това, че школуваният баритон бързо заучи партията си и не искаше да продължава да репетира с неграмотните хористи. Трябваше и аз да науча същата партия, за да помагам на хора вместо школувания баритон.

Когато всичко беше готово, баритонът се яви и снизходително одобри работата на любителите. Ние, т.е. групата любители, репетирахме по изработена от нас система, т.е. първо на първо ние се грижехме да „изприказваме“ текста на ролята така, че думите сами по себе си, механически да изхвъркват от езика, както беше в „Слабата струна“ и в „Гайната на жената“. Второ, ние се мъчехме да живеем в заобикалящия ни живот не от свое име, а от това на ролята, както беше в „Практичният господин“. Разбира се, че от такова съединение не можеше да се очаква голяма полза, защото способът за преживяване на ролята в живота изискваше постоянни експромпти, а занаятчийският способ на избърборване на думите изключваше всякаква възможност за експромпти. Както всяка груба, механическа привычка, избърборването на думите надви. Щом партньорът свършваше реплика си и аз чуех познатите последни думи, езикът ми сам започваше да говори следващия текст и така чувството закъсняваше, защото не можеше да догони думите. При това ние смятахме тогава, че механическата увереност означава, от една страна, бързо темпо и, от друга — здрав тон.

Все пак от честите повторения при репетициите се постигаше нещо. Ние като че ли се изравнихме един с друг и механическото заучаване даваше илюзия, че достатъчно сме репетирали пиесата. Планът на постановката и ролите навярно не са били лошо изработени. И не е чудно: най-добри европейски актьори бяха повлияли да се развие у нас вкус. Няма съмнение, че в това отношение между нас и школуваните певци имаше голяма разлика, но не в полза на последните. Обаче достатъчно беше баритонът да си напълни гърдите с въздух, с уменията на истински вокалист да вземе една висока нота и да залее залата с благороден звук — публиката забравяше за нас и устройваше през време на представлението овации на онзи, в когото специалистът се чувствуваше.

„Ами че той е пън“ — горещяхме се ние с нескрита завист.

„Разбира се — отговаряше ни някой от публиката, — но пък какъв глас! Каква сила! Какво умение!“

„Ха сега иди, че работи!“ — казахме си ние, като отпускахме безпомощно ръце и се споглеждахме с другарите-актьори.<sup>[3]</sup>

Герой на спектакъла излезе школуваният баритон. По такъв начин ние само му акомпанирахме. Обидата и несправедливостта ни накараха отново дълбоко да се замислим. Да, разбира се, освен талант нужно е още и умение! Какво да се прави? Накъде да се тръгне? Как и върху какво да се работи? Ако трябва да се учим, ние нямаме нищо против, но само кажете где и как. Към кого да се обърнем? Да постъпим в школа? Но такава тогава още нямаше. Имаше само любителски кръжоци, в които спореха за изкуството без всякакъв план и система. Да вземаме частни уроци? Но повечето от тъй наречените професори бяха шарлатани и разваляха учениците, а пък добрите артисти малко се интересуваха от любители. Освен това някои видни артисти, макар и да имаха известна основа, която те отчасти сами бяха изработили и отчасти наследили от старите си учители, не искаха да издават тайната си. Как работи и твори артистът, това е тайна, която се отнася в гроба: от едни, защото не са способни сами по себе си да разберат, а творят по интуиция, без да имат съзнателно отношение към творчеството; от други пък, напротив, защото отлично разбират *какво*, *защо* и *как* се прави, но това е тяхна тайна, патент, който нямат сметка даром да предават на друг. И едните, и другите може би не преподаваха лошо, но те не отваряха очите на своите ученици.

Но ето че за мое щастие през това време се откри нова театрална школа под ръководството на една талантива артистка, ученичка на Щепкин и възпитаничка на старата театрална школа на императорските театри. Вече знаех, бях чувал как са учили там едно време и тия разкази бяха се запечатали в паметта ми.

В старо време са учили простичко и, кой знае, може би в известни отношения и по-правилно, отколкото сега.

„Искаш ли да постъпиш в театъра и да станеш актьор? — Иди в балетната школа. Артистът трябва най-напред да си оправи стойката. А там трябва хора. Ако не танцуваш, то ще вървиш в шествие или ще изобразяваш паж. Ако от тебе излезе танцор, толкова по-добре. Ако

пък забележим, че нямаш способност за танци, а те тегли повече към драмата или операта, ще те прехвърлим да се учиш при певец или актьор. Не ти ли провърви и тук, връщай се назад, играй пажове или стани реквизитор, или пък чиновник в канцеларията на театъра.“

По такъв начин на драматическата сцена попадаха след основна проверка само ония, които имаха данни. Това е добре. Без данни и талант не трябва да се отива в драмата. В сегашните школи за драматическо изкуство не е така. Там им трябва определен брой ученици, които могат да плащат. А пък не всеки, който плаща, е талантлив и може да стане артист. В действителност е тъкмо обратното — талантните не плащат дори и да имат пари: защо да плащат, като и без това няма да ги изпъдят? Плащат по-малко даровитите и бездарните. Те поддържат материално школата, издържат професорите, отопляват помещението. И така се получава следното: за да се създаде един даровит, трябва да се мамят стотина бездарни. Без компромис не може да съществува никаква художествена школа.

Как едно време са учили драматическо изкуство ония, които са били отбрани от целия състав на балетната школа при театъра?

Давали ги да се учат при някой от най-добрите артисти. Например гордостта на нашето национално изкуство, онзи, който преобразил всичко онова, което Русия е взела от Запад, онзи, който създал основите на истинското драматическо руско изкуство, нашият велик законодател и артист Михаил Семьонович Щепкин е приемал ученици в своето семейство като негови членове. Те живеели при него, хранели се, расли, женили се. Той се занимавал с тях по следния начин... Но нека вместо мене да разкаже за това неговата ученичка — знаменитата артистка от Малий театър Федотова, която неведнъж ми е разказвала за своите уроци с Щепкин:

„Ето как ни учеше нашият незабравим Михаил Семьонович. Когато от училището ни разпускаха за лятната ваканция, отивах да живея в неговия дом. Ето, братленце, случвало се е понякога като дете да играеш крокет на площадката със своите връстници и изведнъж чуваш вик, който проехтява през цялата градина: «Лушенка!...» Това, батинка, е старецът, събудил се е, излязъл с лулата си по халат и ме вика на занимания. Сърдиш се, плачеш, захвърляш чука<sup>[4]</sup> от яд, но отиваш, защото не може да не послушаш Михаил Семьонович. Защо не може — виж това и аз сама не зная, но не може, не може и не може,

батинка мой. Дойдеш понякога с подуто от плач лице, сядаш пред книжката и отвърщаш глава от нея.

— Поприбери си устничките, съвземи се и ми прочети само ей тая страничка — казваше понякога старецът. — Прочетеш ли я добре, веднага ще те пусна, не я ли прочетеш, извинявай, но ще те държа до довечера, докато не излезе добре.

— Но, Михаил Семьонович, гълъбче, не мога, по-добре после, тогава десет страници ще прочета.

— Е стига, стига, започвай там! По-добре чети, за да не бавиш и мене, и себе си.

И започваш да четеш. А нищичко, съвсем нищичко не излиза, братле.

— Ами ти какво, в първо отделение ли си, та сричаш? Я чети, както трябва, нали вече знаеш как трябва?

Блъскаш се, блъскаш се, съсредоточаваш цялото си внимание, но никак не можеш да избиеш крокета от главата си. А ако успееш да го избиеш и да помислиш по-добре върху ролята и върху всичко, което се говори в нея, току-виж, че излязло, както трябва.

— Ето на, видиш ли, ха сега върви играй, умнице!

Тичаш така, че никой не може да те стигне. Започва пак игра, шум, смях, и тъкмо си се увлякъл в играта, отново чуваш гласа на стареца: «Лушенка-а-а!» И започвай пак всичко отначало.

Ей на как тренираха и възпитаваха нашата воля, братленце. Актьор без воля не може. Първо трябва да се научиш да управляваш волята си.“

А ето и друг неин разказ:

„Най-сетне играх, братленце, дебютирах, получих кръщението си. Бурни ръкопляскания, извиквания! Стоя като глупачка, не мога да се опомня. Направя кникс<sup>[5]</sup> на публиката и бързо бягам зад кулисите и пак отново на сцената, и пак кникс и — зад кулисите. Просто се измъчих. А в душата ти — радостно, топло. Нима аз съм причина за всичко това? А зад кулисите самият старец Михаил Семьонович стои, подпрян на бастунчето си, и се усмихва. А пък усмивката му такава добра, добра. А какво значеше това за нас, братленце: *“Михаил Семьонович се усмихва”* — това знаем само ние и Бог. Изтичам зад кулисите, а той ще ме изтрие с кърпичката си, ще ме целуне и ще ме потупа по бузката. „Умница, ще каже, ненапразно сме се мъчили един

друг. Хайде върви, върви. Покланяй се, докато ръкопляскат. Получи си заслуженото.“ И пак отново на сцената, покланям се на всички страни, и пак отново зад кулисите. Най-сетне се умириха.

— А сега ела тука, умнице — извика ме Михаил Семьонович. — Знаеш ли за какво ти ръкопляскаха, моето момиче? А? Ще ти кажа. За това, че мутричката ти е хубавичка и младичка. Но ако аз със своята стара мутра играя, както игра ти днес? Какво биха ме направили?

— Че какво?

— Биха ме измели от сцената. Запомни това. Хайде иди слушай сега комплиментите. А ние с тебе после ще си поговорим за всичко. Ние си имаме свои сметки!"

След първия си успех, вече артистка от Малий театър, с роли в репертоара, новоизпечената драматическа артистка е продължавала да играе и в балета.

Същото беше и със знаменития по онова време артист Самарин, който дебютира с успех в драмата: той беше приет в трупата с амплоа на млад любовник и вече беше играл много роли в репертоара, но едновременно с това продължаваше да изобразява в балета „Цар Кандавл“ един лъв, когото гонят по сцената и накрая пронизват със стрела. Знаменитият артист така хубаво умираше, че не можеха да му намерят заместник. Така той продължаваше да играе.

„Нека потанцуват, нека поиграят. Защо да безделничат! Млади хора — ще вземат да се разглежат!“ Така разсъждаваха и старите учители, и театралното началство.

Но в същия този театър имаше и други методи за обучаване. Ето например как постъпваше един от гениалните актьори на руската сцена с един млад и вече възгордял се артист, току-що дошъл в театъра от школата. Те играеха заедно в един водевил, цялото съдържание на който се въртеше около това, как един млад човек изпуска важно писмо, поради което впоследствие се забърква цяла каша. Ученикът изпускаше писмото нарочно, не случайно.

„Още един път! Не вярвам! Така не се изпуска! Спомни си хубавичко как се изпускат любовни писма. Нали знаеш, безделник такъв. Ха, сега е по-добре. Още веднъж! Пак не вярвам!“ Така той с часове се мъчеше да постигне това, без което нямаше пиеса. И цялата дирекция, и репертоарното бюро търпеливо чакаха, докато младият артист се научеше да изпуска писмото.

Но като мина премиерата, младият любовник още повече се възгордя.

„Трябва да го поставим на мястото му!“ — каза артистът.

„Същопа, гълъбче, я ми подай шубата — казва му той пред всички с ласкав глас. — Ха сега и галошите — ей ги там. Дай ги де. Ама не се потривай, понаведи се за стареца, подръж му. Ха така! А сега си върви!“

В школата преподаваха преди всичко пълен курс на обикновената образователна програма. Знаменити професори по онова време беседваха с учениците, с което подпомагаха тяхното развитие. Що се отнася до специалните предмети, преподаването ставаше приблизително така. Например някой ученик не може да произнася съгласните „с“, „ж“, „щ“. Тогава учителят сядаше пред него, разтваряше си широко устата и казваше на ученика:

„Гледай ме в устата. Виждаш ли какво прави езикът — опира при алвеолите на горните зъби. Направи и ти така. Говори! Повтори го десет пъти! Разтвори си устата по-широко, сега аз ще гледам в устата ти!“

Убедих се от собствен опит, че след една-две седмици упорити занимания неправилно поставените съгласни могат да се оправят и да се каже какво трябва да се прави, за да се произнасят правилно.

Учителите по пеене бяха оперни артисти и те поставяха гласовете на избрани ученици от драматическия отдел.

В час по дикция заучаваха стихове и се учеха да ги декламираат. Тук много зависеше от преподавателя. Тези, които обичаха фалшивия патос, който е уж необходим за трагедиите, учеха да се напъват думите; други, които предпочитаха вътрешния патос пред външния, се стараеха да постигнат простота и сила чрез проникване в същността на текста. Разбира се, това беше несравнимо по-трудно, но и несравнимо по-вярно. Успоредно с това се изучаваше някаква роля или за сцената и за представяне пред публика, или за упражнения за вечерните школки откъси.

Михаил Семьонович Шчепкин така умееше да подхване своите ученици, както се казва, да надникне в тяхната душа и да завладее чувствата им, че те веднага го разбираха. Как го правеше? Това е тайна, от която не са останали никакви следи освен няколкото негови

писма до Шумски, до Александра Ивановна Шуберт, до Гогол и до Аненков<sup>[6]</sup>.

След премиерата всяко ново представление се явяваше като репетиция, след което ученикът биваше похвалван или укоряван с необходимите пояснения. Ако ученикът се провалеше, тогава му обясняваха защо се е провалил, какво не му достига, над какво трябва да работи и кое е било добре. Хубавото, разбира се, го насърчаваше, а останалите забележки му допринасяха полза. Но ако ученикът почваше да си въобразява много за себе си, тогава не се церемонеха. Така учеха едно време.

Потомците и последователите на тези велики артисти ни донесоха само остатъци от тия прости, незаписани, мъдри традиции и педагогически похвати. Те се стараеха да вървят по набелязания от техните учители път. На едни, като например на Федотова, на нейния мъж Федотов, на Надежда Михайловна Медведева, на В. Н. Давидов<sup>[7]</sup> и на други талантливи люде, се удаваше да предадат духовната същност на традицията. А други, по-малко талантливи, схващаха тая традиция само повърхностно и говореха повече за външната ѝ форма, отколкото за нейното вътрешно съдържание. Трети говореха за похватите на играта изобщо, а не за самата същност на изкуството. Тези малко способни хора копираха външно Шчепкин и си въобразяваха, че преподават à la Шчепкин, но в същност те просто показваха редица щампи и учеха как „се играе“ еди-каква си роля или разказваха какво в края на краищата трябва да се получи като последен резултат при изобразяването на еди-коя си роля.

Около масата, покрита със зелено сукно, седяха няколко артисти и доста много други хора — не артисти, а разни педагози и чиновници, които нямаха никакво отношение към изкуството. Те, струва ми се, с мнозинство на гласовете след едно непълно прочитане на някое стихотворение решаваха съдбата на явилите се на изпит таланти и бездарници. Зная от свой личен опит в продължение на много години, че тези, които получават най-голяма бележка на приемния изпит, рядко оправдават възлаганите на тях надежди. Никак не е трудно за човек с добри външни данни, който се е поотракал в любителски представления и концерти, да излъже на изпита дори един опитен преподавател, който е настроен така, че сам иска и търси да види във всеки един новоявил се ученик талант. Много приятно е да откриеш



нов гений. Приятно е да се гордееш с талантлив ученик. Но истинските таланти често са дълбоко скрити в душата. И съвсем не е леко да ги разкриеш. Ето защо, доколкото си спомням, много от артистите, които станаха сега известни, на приемния изпит бяха далеч не от първите по успех. А много от тях, като например Орленев<sup>[8]</sup> и Книгтер, бяха скъсани на изпита в едно от най-добрите театрални училища. Сравнете такъв един начин на приемане ученици в школата с оня, който се практикуваше в стария театър, и вие ще разберете разликата.

Аз, който бях играл доста много по любителски спектакли, успях да издържа изпита благодарение на своя опит.

Всеки един от комисията вероятно е казал за мене:

„Разбира се, че съвсем не е, както трябва! Нищо не струва! Но ръстът, гласът, фигурата са изключителни за сцената.“

Освен това Гликерия Николаевна Федотова лично ме познаваше, тъй като постоянно ходех у тях в къщи и дружих с нейния син — мой връстник, студент и голям любител на театъра и на драматическото изкуство, по-късно актьор от Малий театър. Без да се гледа на лошото четене, аз бях приет в школата.

По това време от учениците се искаше доста голям общообразователен ценз и бяха въведени твърде много учебни предмети. Учени професори тъпчеха главите на учениците с всякакви сведения за пиесите, които се репетираха. Всичко това събуждаше размисли, но чувството оставаше спокойно. Говореха ни много образно и талантливо каква трябва да бъде ролята и пиесата, т.е. говореха за крайните резултати на творчеството, но какво да се прави, за да се постигне това, по какъв творчески път и метод да се пристъпи към този желан резултат, това не казваха. Учиха ни да играем изобщо или конкретно една определена роля, но не ни учеха на нашето изкуство. Съществуваше безпочвеност и безсистемност. Практическите похвати не се проверяваха с научни изследвания. Аз се чувствах като някакво тесто, от което правят кифла с точно определен вкус и вид.

Учениците се учеха да четат, като подражават чужд глас, учеха се да играят с помощта на показване, поради което всеки от нас преди всичко копираше своите учители. Учениците четяха необикновено правилно, спазвайки запетайките и точките, по всички правила на граматиката и всички си приличаха един на друг по външната си форма, която като мундир скриваше вътрешната същност на човека. Не

за това е писал поетът своите стихотворения и балади, съвсем не това ни говори той със своите чувства и съвсем не това е било важното за него, за което ни говореха четците от концертната естрада. Познавах преподаватели, които учеха своите ученици така:

„Започвай с пълен глас и карай. Напрегни се, сгъсти си гласа! Чети, както излезе!“

Друг преподавател при изпитен спектакъл, след като видя изпълнението на един откъс, дойде зад кулисите и започна да се възмущава:

„Вие съвсем не си клатите главата! Когато човек говори, той непременно си клати главата.“

Това клатене на главата си има своята малка история. По онова време имаше един прекрасен артист, който играеше с голям успех, и затова мнозина от младите му подражаваха. За съжаление той имаше един досаден недостатък — привычката да си клати главата. И всичките му последователи, съвсем забравяйки, че техният оригинал е преди всичко талант с прекрасни данни и блестяща техника, вземаха от него не качествата, които и без това не могат да се заимствуват от друг човек, а само недостатъците му, т.е. клатенето на главата, което не е трудно да се усвои. От школата излизаха цели кадри ученици, които си клатеха главата, когато играят на сцената.

С една дума, от учениците се изискваше да повтарят това, което виждаха у своите учители. И, разбира се, те правеха същото, но много по-лошо, тъй като нямаха достатъчно талант и техника, за да го направят като истинските артисти. Но те биха могли да правят това добре по свой начин. Нека бъде то по-лошо, но пък затова ще е искрено правдиво, естествено, така че ще може да им се повярва. В изкуството може да се прави много нещо, стига то да бъде художествено убедително.

И все пак въпреки всички тия недостатъци в преподаването на драматическото изкуство благодарение на някои талантливи педагози, за които вече говорих, духът на Щепкин още се носеше в школите и в театрите и достигна до нас, ако и, разбира се, вече в изопачен вид.

Когато постъпих в театралната школа, попаднах в компания от ученици, които бяха много по-млади от мене. Там имаше момчета и момичета от петнадесет години нагоре, а аз бях вече един от директорите на Музикалното дружество и председател на разни

благотворителни учреждения. Разликата между нас и между нашите възгледи беше твърде очебийна, за да мога да се чувствавам като у дома си сред тоя школски режим и между тия истински ученици. Освен това невъзможността да бъда акуратен в школата поради моите неотложни задължения във фабриката и канцеларията, натякванията за вечните ми закъснения, закачките на другарите ми относно отстъпките, които се правеха на мене, а на тях не, в смисъл на манкиране — всичко това така ми дотегна, че аз напуснах школата, след като прекарах там не повече от три седмици. При това скоро напусна школата и Гликерия Николаевна, заради която единствено имаше смисъл да се стои там.

---

[1] Роси, Ернесто (1829–1896) — знаменит италиански трагик, участвувал предимно в Шекспиров репертоар. Гастролирал в Русия през 1877, 1878, 1890–1891 и 1894 г. ↑

[2] Театралната зала в бащината къща на К. С. Станиславски при Червените врати (Садовая-Черногрязская № 8) била построена през 1883 г. През тези вечери Ермансдорфер и жена му ми оказваха съвсем изключително внимание и аз дочувах отстрани, че те са ме обикнали и ми се радваха, загдето съм станал директор на Музикалното дружество. ↑

[3] Представлението на „Жавота“ (музика — Е. Жонас) се състояло на 28 април 1883 г. в къщата на Алексееви в Москва. Ролята на крадеца Ник изпълнявал Станиславски. Както сам казвал, в тази роля той копираше А. Я. Чернов (известен оперетен, а след това оперен певец). В ролята на херцога, участвувал певецът-професионалист И. В. Любимов. ↑

[4] Дървен чук с дълга дръжка, с който удрят топките, когато се играе крокет. — Бел.пр. ↑

[5] Кникс — поклон с приклякане с единия крак, реверанс. — Бел.пр. ↑

[6] В писмата на М. С. Щепкин до Н. В. Гогол, С. В. Шумски, А. И. Шуберт и П. В. Аненков има твърде много важни изказвания за драматичното изкуство, което Щепкин винаги разбирал като изкуство на жизнената правда. В писмата си до своите ученици С. В. Шумски и А. И. Шуберт от 27 март 1848 г. Щепкин дава ценни творчески съвети, като подчертава колко важно е художникът всекидневно да

наблюдава живота, за да създава сценични образи, неуморно да се труди, да усъвършенствува майсторството си. Писмата на Щчепкин са публикувани много пъти. Последното издание „Записки“ и писмата на Щчепкин излезе през 1952 г. (М. С. Щчепкин, „Записки. Письма“ „Искусство“, М.). ↑

[7] Давидов Владимир Николаевич (1849–1925) — известен руски актьор, народен артист на републиката. Започнал сценичната си дейност в провинцията. От 1880 до 1924 г. е актьор в Александринския театър, през последните години на живота си играе в московския Малий театър. Давидов е създал прекрасни реалистични образи в руския, класическия репертоар — в пиесите на Грибоедов, Гогол, Островски, Тургенев, Чехов и други драматурзи, — бил един от големите театрални педагози. ↑

[8] Орленев, Павел Николаевич (1869–1932) — известен руски актьор, прославил се с изпълнението на такива роли като Освалд („Призраци“ на Х. Ибсен), цар Фьодор Поанович, Расколников, Дмитрий Карамазов и др. Играл в провинцията, после в Москва (в театъра на Корш, 1893–1895) и Петербург (театър на Суворин, 1898–1902). По-късно създава собствена труппа, гастролира из Русия и в чужбина. През 1926 г. Орленев бива удостоен със званието народен артист на републиката.

„На изпита при Федотова и Правдин — е записал К. С. Станиславски в дневника си — рецитирах две стихотворения: 1) «На смърть Наполеона» (очевидно става дума за «Наполеон» на Пушкин. — Бел.ред.) и 2) «Завещание» (от Лермонтов. — Бел.пр.)“ (Собр. соч., т. 5, стр. 89). В Московското театрално училище Станиславски постъпил през октомври 1885 г. ↑

# **АРТИСТИЧЕСКО ЮНОШЕСТВО**

## АЛЕКСЕЕВСКИ КРЪЖЕЦ

### ОПЕРЕТКА

През времето, за което става дума, оперетката беше много на мода. Известният антрепреньор Лентовски<sup>[1]</sup> събра прекрасни артистически амплоа. Благодарение на енергията на този изключителен човек в Москва бе създадено лятно театрално предприятие, първо в света по своето разнообразие, богатство и размах. Цял квартал в средата на града бе зает от гъсто залесен парк с хълмове, със стръмни горски пътечки, с тераси и с изкуствени езера от течащи води. Паркът се наричаше „Ермитаж“ (не сегашният, новият, а предишният, старият). Сега от него няма и помен, тъй като цялата площ на парка е застроена с къщи. Какво ли нямаше в тоя парк! Разходки с лодки по езерото, невероятен по богатство и разнообразие воден фойерверк с броненосци, които се сражаваха и потопяваха; ходене по въже над езерото; празненства с гондоли, илюминирани лодки, къпещи се нимфи, балет край брега и във водата. Край брега на езерото се правеха разходки, там имаше тайнствени беседки и пътечки с поетични скамейки. Целият парк беше залян с десетки, а може би и стотици хиляди разноцветни светлини, рефлектори, светлинни плакати и разноцветни лампички. Имаше два театъра — един голям, с няколко хиляди места, за оперетката и друг на открито за мелодрами и феерии, който се наричаше „Антей“ и беше построен във вид на древногръцки развалини. И в двата театъра се даваха великолепни за времето си постановки, с няколко оркестри, балети, хорове и с прекрасни артистически сили. До самите театри — две големи тераси със сцени и огромни партери за представления под открито небе. Всичко, което беше известно в Европа из областта на градинската естрада, като се започне с кафе-шантанните „звезди“ и се завърши с ексцентриците и хипнотизаторите — всичко беше привлечено в „Ермитажа“. Тия, които биваха канени в Москва, се котираха по-високо на световната актьорска борса. Друга, още по-голяма тераса беше предоставена на

цирка за акробатите, за укротителите на зверове, за изкачванията с балон във въздуха, за надбягванията, състезанията и борбите.

Шествия, военни оркестри, цигански хорове, руски романси и пр. Цяла Москва и много гости чужденци посещаваха знаменития парк. Бюфетите работеха денонощно.

Семейни хора, прост народ, аристократи, кокотки, гуляещи младежи, делови хора — всички се стичаха вечер в „Ермитажа“, особено през горещите летни дни, когато в Москва не можеше да се диша от жегата. Антрепреньорът Лентовски най-много се грижеше, щото паркът му да се посещава от семейни хора; той беше извънредно строг към всичко, което разваляше добрата репутация на заведението му. За да я поддържа, той тероризираше публиката, като разпространяваше за себе си най-невероятни слухове: че бил хванал уж някакъв си скандалджия за врата и го хвърлил през оградата или хвърлил в езерото някакъв си развилнял се пияница, за да изтрезнее. Кокотките се бояха от него като от огън и затова се държаха в парка не по-зле от пансионерки със светско възпитание. И ако някоя от тях си позволеше да наруши реда, тя губеше завинаги правото да посещава парка, а заедно с това и възможността да печели.

Човек можеше да повярва на всичко това, защото строгият съдържател имаше внушителен вид. Той обладаваше огромна сила, представителна фигура с широки плещи, с красива черна брада, малко източен тип, и с дълги руски коси като на древен болярин. Силният глас, енергичната, уверена походка, руската салтамарка от тънко черно сукно и високите лачени ботуши придаваха на цялата му фигура юнашка стройност. Той имаше тежка златна верижка, по която бяха накачени всевъзможни висулки и подаръци от публиката и от прочути личности, дори от короновани глави. Носеше руска фуражка с голяма козирка и дебел бастун, от който се плашеха всички скандалджии. Лентовски неочаквано се появяваше по всички кътове на своя огромен парк и винаги знаеше какво става там. Та точно този любим за тогавашната младеж „Ермитаж“ стана образец за подражание, мечта за нашите театрални постижения.

През лятото на 1884 г. решихме да поставим оперетка. При това ние копирахме не само актьорите на Лентовски, не само това, което ставаше в театъра, но и онова, което беше въвн от него.

Искаше ни се да построим върху голямата тераса пред театъра в Любимовка подиум за музика, да направим илюминация с фенери и лампички, да поставим много масички за желаещите да пият чай и разхладителни питиета и да поднесем на публиката програма под открито небе с блестящи фойерверки по реката. Както в Ермитажа, всички удоволствия трябваше да протичат без прекъсване. Преди още да е свършило действието, музиката вече да засвири отвън и да подканва гостите към редица нови удоволствия. Преди още те да свършат, звънецът вече ги призовава към началото на следващото действие. Лесно можете да си представите какъв труд сме положили, за да устроим само една такава вечер, която не се повтори поради липса на публика<sup>[2]</sup>. По-голямата част от работата по илюминацията и украсата на градината поради липса на парични средства ние извършихме със собствените си ръце. А успоредно с тази работа репетирахме една оперетка с голям хор и ансамбъл. Поставяхме първото действие от „Маскотата“, в която аз, разбира се, пях партията на красавец-овчар Пипо. Сега се срамувам да погледна снимката си в тази роля. Най-лошото, каквото можеше да съществува в една сладникава и бръснарска красота, беше изразено с моя грим. Засукани мустачки, накъдрени коси, крака в опънато трико. И това за един прост, близък до природата овчар! До какъв абсурд достига актьорът, когато се възползува от театъра, за да се себепокаже. Тоя път аз се увличах от оперетни жестове и от мъртви, отживели шаблони. Пях, разбира се, като любител.

Освен мене всички останали актьори бяха доста мили в ролите си. Хорвете бяха съставени от някои домашни и познати, у които имаше макар и най-малък признак на глас. Всички положиха огромен труд. Мнозина — в това число и аз с по-големия си брат — трябваше почти всеки ден след работата в кантората и след обеди да отиваме в село към седем часа вечерта. Репетирахме от девет часа вечерта до два-три часа през нощта, а на другия ден трябваше да ставаме в шест часа сутринта и да отиваме в Москва, за да се върнем вечерта отново на репетиция. Не мога да разбера как сме могли да издържим на такава работа. Това беше още по-чудно, като се знае, че и през нощта не винаги спяхме, защото след репетиция отивахме в общата голяма стая, отредена за нас и за хористите-гости, и там почти цяла нощ се веселяхме. Цялата площ на предоставената за нас стая беше наредена с



легла, като оставаше само една малка пътечка за минаване. Можете да си представите какво е ставало в нашата спалня. Духовитости, вицове, бърбрене, смях до припадък, до колики; изобразяване на зверове, на маймуни, които представяхме със скачане от гардероба в Адамово облекло. Нощно къпане в реката, представяне на цирк, гимнастика, разходки по покрива на къщата.

Работата стигна дотам, че таванът на нашата спалня се пропука. Трябваше да се изселим от стаята си и да разквартируваме хористите по разни други помещения. Но пак не стояхме мирни и често си ходехме на гости едни на други.

И вътре в театъра, и вън на терасата представлението и празненството минаха успешно, но ползата от това за нас, артистите, беше малка. Даже, напротив, имаше вреда, тъй като към предишните драматически шаблони аз прибавих и нови, оперни и оперетни.

Въпреки това оперетката, водевилът са добра школа за артистите. Не току-тъй нашите предходници са започнали кариерата си с тях, чрез тях са се учили на драматическо изкуство, от тях са придобивали актьорска техника. Глас, дикция, жест, движения, ритмичност, бодро темпо и искрена веселост са необходими за лекия жанр. Освен това нужни са изящество и шик, които придават на произведението пикантност, така както газирането на шампанското, без което то прилича на кисела водица. Предимството на този жанр се състои още и в това, че той изисква голяма външна техника и обработвайки я у младия актьор, не претоварва и не насилва душата му със сложни и силни чувства, не изправя младите актьори пред непосилни вътрешни творчески задачи. Ние разбрахме всички тия големи сценични изисквания на оперетката тогава и не можехме да се помирим с по-малко, тъй като нашият изострен вече вкус изискваше от изкуството именно такава изтънченост. Но аз като за проклетия бях висок, недодялан, неграциозен и заеквах пред много гласни. Отличавах се с извънредна неловкост: когато влизах например в малка стая, бързаха да приберат статуетките и вазите, които често събарях и чупех. Веднъж на един голям бал катурнах посадената в каче палма. Друг път, когато ухажвах и танцувах с едно момиче, аз се спънах, хванах се за рояла, който беше със счупен крак, и заедно с него паднах на пода.

Всички тези комични случаи прославиха моята неловкост. Не смеех дори да спомена, че искам да ставам актьор, защото това

предизвикваше само подигравки и закачки от страна на другарите ми.

Трябваше да се боря със своите данни, да работя над гласа си, над дикцията си, над жестовете си, трябваше да търся и да се измъчвам от творчески мъки. В тази работа върху себе си достигнах до мания.

Беше горещо лято, но аз реших да се откажа от селския въздух, от лятната природа и от удобствата на домашния живот. Тия жертви трябваше да се понесат заради заниманията ми в опразнената ни къща в града. Там в големия вестибюл пред огромното огледало можеше добре да се работи над жеста и над пластиката, а мраморните стени и стълба даваха добър резонанс на гласа. В продължение на цялото лято и на есента след свършване на работа в кантората от седем часа вечерта до три-четири часа през нощта работех без прекъсване по определена за себе си програма.

Не може да се изброи всичко, което съм правил през това време: каквото и да ми паднеше под ръка — шал, парче плат, някаква дреха, мъжка или женска шапка — всичко се приспособяваше за създаване на външния образ, който си въобразявах за самия себе си. Разглеждайки се в огледалото като зрител, аз се запознавах с тялото и с пластиката си. Тогавя бях неопитен и не подозирах оная вреда, която работата пред огледалото крие в себе си. Но все пак имаше и малко полза от тая работа. Аз можах да опозная своето тяло, неговите недостатъци и външните средства за борба с тях. Така в областта на театралната пластика постигнах добри успехи, което пък ми помогна през следната година да се заловя за нов жанр и да се опитам във френската комедия с пеене, която по онова време беше въведена в мода от забележителната френска артистка Ана Жюдик — кумир на Москва, на Петербург, на Париж и на цяла Франция. От тоя миг аз се приближих с една крачка към драмата.

Сестрите ми се върнаха от Париж, възхитени от Жюдик. Те я бяха видели в „Лили“, комедия с пеене в четири действия. Тази комедия има малко действащи лица и много музикални и драматически достойнства. Моите сестри не само ни разказаха подробно и почти дословно сюжета на пиесата, но ни изпяха и всички музикални номера. Само силната млада памет е способна да запомни с такава точност един спектакъл, видян един-два пъти на сцената.

Веднага пристъпихме към записване на текста, както го разказаха сестрите ми, и към съставяне на самата пиеса. Обикновено

френският език при превод на руски дава много дълги фрази и сложни периоди. Ние решихме да напишем текст само с къси фрази, не по-дълги от френските.

Всяка преведена фраза се проверяваше от изпълнителя, който щеше да я изговаря. Тя трябваше добре да „ляга“ на езика му, да дава възможност на актьора да я интонира и акцентира по френски маниер. За щастие почти всички изпълнители на пиесата не само че говореха добре френски език, но даже разбираха аромата и музиката му. Ненапразно в нашето семейство течеше френска актьорска кръв. Някои от изпълнителите, особено по-голямата ми сестра З. С. Алексеева (Соколова), достигнаха в това отношение до съвършенство. Невъзможно беше човек да различи на какъв език говореше — на руски или на френски. Наистина тя, както и ние, пренебрегваше смисъла и същността на фразата, като се ползуваше от нея само за звука и за френската интонация. Поради това зрителят, като гледаше руския спектакъл, в някои моменти мислеше, че той се изпълнява на чужд език. В областта на движението и на действието също така беше намерен типичният за французите ритъм и темп. Ние познавахме и чувствувахме френските маниери и френския начин на говорене.

Мизансценът и постановката, разбира се, бяха робски копирани от Париж по описанията на сестрите ми.

Аз много скоро усвоих маниера на говора и движенията на френската роля и това веднага ми даде известна самостоятелност на сцената. Може би не съм играл същинския образ, създаден от автора, но без съмнение сполучих да дам образ на един истински французин. А това беше вече успех, защото, макар и да копирах, не бях взел готов, мъртъв театрален шаблон, а дадох нещо живо, което сам бях доловил в живота. От минутата, в която почувствувах националния характер на ролята, за мене беше лесно да оправдая и темпото, и ритъма на моите движения и говор. Това вече не беше темпо заради темпото, ритъм заради ритъма — това беше вътрешен ритъм, макар и от общ характер, свойствен изобщо на всички французи, а не на едно отделно лице, което изобразявах.

Спектакълът има шумен успех и бе повторен много пъти при препълнен салон, разбира се, безплатно.<sup>[3]</sup> Възможността да повтаряме много пъти нашите спектакли ни правеше горди. Значи ставахме вече

популярни. Героинята на тия вечери беше сестра ми З. С. Алексеева (Соколова), а аз имах приличен успех.

Но като актьори имахме ли полза от този спектакъл? Мисля, че да и дори двойна. Първо, подражаването на френския език облекчи нашия тежък говор, като му придаде малко острота, която смекчаваше националната руска проточеност. И, второ, благодарение на самото съдържание на пиесата и на характера на ролите от нас естествено се изискваше и нов подход към ролята: откъм нейната характерност. Наистина в първото действие аз се явяхах като съвсем млад войник — тръбач „*riou — riou*“, във второто действие — сръчен офицер на двадесет и пет години, а в последното — стар генерал от запаса, болен от подагра. Нека характерността, която тогава търсех, да е била външна, но нали понякога от външното може да се достигне до вътрешното. Този, разбира се, не е най-добрият път към творчеството, но понякога и той е възможен. Все пак той ми помогна на места да се вживея в ролята си, както ми се случи по-рано при постановката на пиесата „Практичният господин“ в ролята на студента.

През следващия зимен сезон в нашия градски театър-трапезария Алексеевският домашен кръжец подготвяше под режисурата на брат ми — В. С. Алексеев, голяма и трудна постановка — японската оперета „Микадо“ с музика от английския композитор Съливан и с декор от К. А. Коровин.

През цялата тази зима къщата ни се беше превърнала в японски кът. Цяло едно японско семейство от акробати, които работеха в местния цирк, беше денонощно у нас. Те излязоха много порядъчни хора и, както се казва, допаднаха на къщата. Японците ни научиха на всички свои обичаи: как да вървим по японски, как да се държим, да се покланяме, да танцуваме, да жестикулираме с ветрило в ръка и да си служим с него. Това е добро упражнение за тялото. Под тяхно ръководство бяха ушити за всички участващи, дори и за неучастващите репетиционни японски костюми от басма с пояси, които ние сами се учехме да обличаме и да завързваме. Жените ходеха по цели дни със завързани през коленете крака; ветрилото стана необходим и привичен за ръцете предмет. У нас вече се създаде навикът съгласно с японския обичай при разговор да си помагаме с ветрило.

Щом се върнехме от работа в къщи, обличахме японските си репетиционни костюми и ходехме с тях до късна вечер, а в празник — през целия ден. Около семейната маса било на обед или на чай седяха японци с ветрила, които плющяха и пърхаха при всяко рязко отваряне или затваряне.

Устроихме курс по японски танци и жените усвоиха всички прелъстителни маниери на гейшите. Научихме се ритмично да се въртим на токовете си, показвайки ту десния, ту левия си профил, да падаме на пода, да се превиваме на две като гимнастици, да тичаме в такт със ситни крачки, да скачаме, да вървим със ситни бързи крачки. Най-сетне някои дами се научиха в ритъма на танца да хвърлят ветрилото напред така, че то, като направи полукръг във въздуха, да падне в ръцете на друг танцьор или певец. Научихме се да жонглираме с ветрилото, да го прехвърляме през рамото си, през крака си и главно усвоихме без изключение всички японски пози с ветрило, от които беше съставена цяла гама жестове, номерирани и зафиксирани по цялата партитура, също както нотите в музиката. По такъв начин на всеки пасаж, на всеки такт, на всяка силна нота беше определен съответен жест, движение, действие с ветрилото. В масовите сцени, т.е. в хора, на всеки хорист беше дадена цяла гама от жестове и движения с ветрило, които той трябваше да изпълнява на акцентираните в музиката места — нота, такт или пасаж. Позите с ветрило се определяха във връзка със замислената обща група или по-право за цял един калейдоскоп от групи, които непрестанно семеняха и преливаха: докато едни подхвърляха ветрилата нагоре, други ги отпускаха, като ги разтваряха долу при краката си, а трети правеха същото, но надясно, четвърти — наляво и т.н.

Когато в големите ансамблови сцени целият този калейдоскоп се пускаше в движение и по сцената започваха да хвърчат ветрила от различни големини и с различни цветове — червени, зелени, жълти, главата ти се замайваше от тази ефектна театралност. Бяха поставени много и всякакви подиуми, за да може от първия план на сцената, гдето всички актьори с ветрила в ръце лежаха по пода, до последния план, гдето те стояха на най-високите места, да се запълни с ветрила също като със завеса целият отвор на невисоката сцена. Подиумите върху сцената са старо, но удобно режисьорско разрешение за театралните групировки. Прибавете към това описание на спектакъла

разноцветните костюми, много от които бяха истински японски, старинните самурайски брони, знамената, специфичните японски маниери, оригиналната пластика, актьорската ловкост, жонгльорството, акробатиката, ритъма, танците, хубавичките млади лица на девойките и младежите, увлечението и темперамента, и успехът ще ви стане ясен. [4]

Само аз бях единственото петно в спектакъла.

Странно и необяснимо!

Как така аз, един от режисьорите, който помагаше на брат си, режисьор на оперетката, да търси нов тон и стил на постановката, не исках като актьор да се разделя с най-баналната, театрално-опера красивост като от илюстрирана картичка? Понеже си бях изработил вече през лятото известна пластика във вестибюла, за която разказах по-рано, аз не можех сега да се откъсна от нея в тая японска постановка и се стараех да бъда хубавичък италиански певец. Как да превивам по японски високата си и слаба фигура, като досега съм мечтал да я изправа! По такъв начин като актьор аз и този път изпаднах в стари грешки и опера баналност.

Тъй като оперетката ни дотегна, решихме следващата постановка да бъде драматичен спектакъл. Не бих се спирал върху този спектакъл, ако с него не беше свързано едно обстоятелство, което оказва известно влияние върху мене като артист. Работата се състои в това, че в един обикновен водевил аз се изхитрих да изиграя трагическа роля. Водевилът се наричаше „Особен род нещастие“ [5]. Сюжетът на пиесата беше съвсем банален: един мъж, за да накаже жена си и за да предизвика у нея любовен порив, започва да разиграва трагедия: преструва се, че е взел отрова, която уж вече оказва върху него смъртоносното си действие. Накрая всичко завършва с целувки.

Този лек водевил ми беше нужен не за да размивам, а за да изпитам драматическата си сила, като предизвикам потресение у публиката. От глупост аз се стараех да постигна невъзможното и несъвместимото. От това произлязоха цяла редица комични моменти.

„Прави ли впечатление?“ — питах аз след репетицията.

„Не зная... право да си кажа, на мене не ми направи“ — извинявайки се, казваше тоя, когото запитвах.

„Ами сега?...“

И аз отново изтичвах на сцената и изигравах всичко отначало, като се напругах още повече, от което играта ми ставаше още по-лоша.

Но... гримът, младостта, силният глас, театралната ефектност, хубавите образци, които копирах, в края на краищата се харесваха някому. И тъй като няма актьор без поклонници, то и на мене ми се появиха такива за тази роля и аз, разбира се, признавах само тяхната компетентност, а всички други отзиви обяснявах със завист, глупост и неразбиране.

За оправдаване на своите грешки и самоизмами всеки актьор има цял арсенал от причини и претексти. Такива имах повече, отколкото трябва и аз, за да уверя себе си, че съм роден трагик. И то какъв! Щом като дори в един водевил можах да стигна до потресение у публиката. Но в същност работата беше съвсем друга. Багрите на трагедията много повече, по-силно и по-очевидно се натрапват на слуха и на погледа. Затова всичките ми грешки този път се оказаха още по-големи, отколкото в другите спектакли. Наистина неприятно е да слушаш актьор, който фалшиви полугласно, но когато фалшиви с цяло гърло, тогава е ужасно. Тоя път аз фалшивех с цяло гърло.

Тъй или иначе, но в този спектакъл аз изиграх първата си трагическа роля!...

---

[1] Лентовски, Михаил Валентинович (1843–1906) — актьор и голям театрален антрепренър. Започнал своя артистичен живот в провинцията и имал голям успех във водевилите и оперетите. От 1876 г. се заел с режисьорска и антрепренърска дейност. В своите постановки Лентовски търси реалистична игра на актьорите, ансамблово изпълнение, висока вокално-музикална култура. Неговият постановъчен стил оказва влияние върху младия Станиславски по време на неговото увлечение по оперетата. ↑

[2] Представлението и увеселението се състояли в Любимовка на 18 август 1884 г. Били представени оперетата „Нитуш“ от Ф. Ерве, в която К. С. Станиславски изпълнявал ролята на Флоридов, и първо действие от оперетата „Маскота“ от Е. Одран. ↑

[3] Оперетата „Лили“ от Ф. Ерве за пръв път била поставена на 18 февруари 1886 г. Ролята на Пленшар играл К. С. Станиславски. ↑

[4] Премиерата на оперетата „Микадо“ от английския композитор Съливан се състояла на 18 април 1887 г. в къщата на

Алексееви при Червените врати. Ролята на принц Нанки-Пу изпълнявал К. С. Станиславски. Тя била последната постановка на Алексеевския кръжец. В „Московский листок“ била поместена първата рецензия от съществуването на Алексеевския кръжец, в която се отбелязвали „стройността и осмислеността на хоровите сцени“, „жизнеността“ на солистите, между които „първо място по хубост на гласа и по осмисляне на фразировката заемаше К. А-в“. ↑

[5] Едноактната комедия „Необикновено нещастие“ (превод от немски) била представена за пръв път на 28 април 1883 г. (Станиславски грешки, като нарича тази постановка „следващата“ след „Микадо“). Ролята на доктор Нилов се изпълнявала от Станиславски. „... копирах Ленски толкова сполучливо — пише Станиславски, — че бях пет пъти аплодиран през време на действието“ (Собр. соч., т. 5, стр. 87). ↑



## КОНКУРЕНТ

По това време ни се яви конкурент в домашните любителски представления. Думата ми е за кръжеца на Сава Иванович Мамонтов.

В началото на книгата обещах да кажа няколко думи за този забележителен човек, който се прочу не само в областта на изкуството, но и в областта на обществената дейност.

Този именно Мамонтов прокара железопътната линия на север, в Архангелск и Мурманск за излаз към океана, и на юг към Донецките каменовъглени мини, за да ги съедини с Централния каменовъглен басейн, при все че по онова време, когато той започна това важно културно предприятие, всички му се смееха и го наричаха аферист и авантюрист. И пак той. Мамонтов, като меценатствуваше в областта на оперното дело и даваше на артистите ценни указания по въпросите за грима, костюма, жеста, дори за пеенето, изобщо по въпросите за създаване на сценичен образ, даде могъщ тласък в развитието на руското оперно дело: издигна Шаляпин, направи посредством него популярен Мусоргски, който беше отречен от много познавачи, създаде чрез своя театър огромен успех на операта „Садко“ от Римски-Корсаков и помогна с това за пробуждане на творческата му енергия и за създаването на оперите „Царската годеница“ и „Цар Салтан“, написани за Мамонтовата опера, където бяха изпълнени за пръв път. Пак тук, в неговия театър, гдето той ни показва редица прекрасни оперни постановки, режисирани от самия него, ние за пръв път видяхме вместо предишните занаятчийски декори редица забележителни творби, създадени от четката на Васнецов, Поленов, Серов, Коровин, които заедно с Репин, Антоколски и други прекрасни руски художници от онова време почти израснаха и, може да се каже, прекараха живота си в къщата и семейството на Мамонтов. Най-сетне, кой знае, може би без него и великият Врубел не би могъл да се издигне до върховете — до славата. Та нали неговите картини бяха отхвърлени на общоруската изложба в Нижни Новгород и дори енергичното застъпничество на Мамонтов не можа да склони журито към по-съчувствена оценка. Тогава Сава Иванович построи на

собствени средства цял павилион за Врубел и изложи там творбите му. След това обществото му обърна внимание, беше признат от мнозина и впоследствие стана знаменит.

Мамонтовата къща се намираше на ул. „Садова“, недалеч от „Червените порти“ и от нас. Тя беше подслон за младите талантиливи художници, скулптори, артисти, музиканти, певци и танцьори. Мамонтов се интересуваше от всички изкуства и ги разбираше. Един или два пъти през годината в къщата му се устройваха представления за деца, а понякога и за възрастни. Най-често се представяха негови собствени произведения — пиеси, написани от самия домакин или от неговия син; понякога познати композитори представяха свои опери или оперети. Така се появи на бял свят и операта „Камора“ с текст от С. И. Мамонтов. Даваха се и пиеси от известни руски писатели, като „Снежанка“ от Островски, за която Виктор Васнецов тогава собственоръчно нарисова декорите и направи скици за костюмите, които бяха репродуцирани в разни илюстрирани художествени издания. Тия прочути спектакли в пълна противоположност на нашия домашен Алексеевски кръжец се поставяха винаги набързо през време на коледната ваканция и през сирната неделя, когато децата нямаха училищни занятия. Спектакълът се репетираше и обзавеждаше с декори и костюми в разстояние на две седмици. През това време се работеше денонощно и цялата къща се превръщаше в голяма работилница. Младежи, деца, роднини, познати пристигаха от всички краища и помагаша на общата работа. Кой размазваше боята, грундираше платната, като помагаше на художника, кой рисуваше декорите, кой работеше над мебелите и бутафорията... В женското отделение през това време крояха и шиеха костюми под надзора на самите художници, които постоянно биваха викани да дават нареждания. Във всички ъгли на стаите бяха поставени маси за кроене; тук пробваха костюмите на изпълнителите, които биваха извиквани за малко от репетицията; тук доброволни и наемни шивачи и шивачки работеха денонощно на смени. А в друг ъгъл на стаята, пред рояла, музикант репетираше ария или куплет с някоя малолетна изпълнителка, която, види се, не притежаваше гениални музикални способности. Цялата тая работа в къщата на Мамонтов протичаше под бумтежа и тракането на дърводелските работи, които се извършваха в голямата стая-кабинет — работилница на самия домакин. Там строяха

естрада и сцена. Без да се смуцава от шума, тук, всред дъските и стърготините, един от многобройните режисьори на спектакъла репетираше с изпълнителите. Друга такава репетиция се водеше до самия вход при парадното стълбище. За всяко недоразумение по актьорската и режисьорската част тичаха долу при главния режисьор на спектакъла, т.е. при самия Мамонтов. Той седеше в голямата трапезария пред масата за чай, на която през целия ден се ядеше. Тук постоянно идваха нови хора, които сменяха старите доброволци по подготовка на спектакъла. Сред тоя шум и глъчка самият домакин пишеше пиесата, докато горе вече репетираха първите действия. Едва завършена, страницата веднага се преписваше, даваше се на изпълнителите, които тичаха горе и по неизсъхналата още нова страница вече репетираха току-що излязлата под перото сцена. Мамонтов имаше чудна способност да работи в присъствието на много хора и да върши няколко неща едновременно. И сега той ръководеше цялата работа и в същото време пишеше пиесата, шегуваше се с младите, диктуваше делови писма и телеграми относно своите сложни железопътни предприятия, чийто инициатор и ръководител беше.

В разстояние на две седмици се подготвяше един своеобразен спектакъл, от който човек можеше и да се възхищава, и да се ядосва. От една страна, чудесните декори от четката на най-добрите художници и отличният режисьорски замисъл създаваха нова ера в театралното изкуство и караха да се замислят и най-добрите театри в Москва. От друга страна, на тоя превъзходен фон се показваха любители, които не бяха успели не само да репетират достатъчно, но и да научат текста на ролите си. Усилената задкулисна работа на суфльора, безпомощните прекъсвания и паузи на смутените артисти, чиито тихи гласове не се чуваха, приличните на конвулсии движения, предизвикани от съмнението и липсата на всякаква актьорска техника, правеха спектакъла несценичен, а самата пиеса, прекрасния замисъл на режисьора и чудесната външна постановка — ненужни. Наистина от време на време в някоя роля проблясваше за миг някой талант, защото между изпълнителите имаше и истински артисти. Тогава цялата сцена се съживяваше за известно време, докато артистът беше там. Тези спектакли бяха създадени като че ли само за да докажат колко е излишна обстановката, когато липсва главното лице в театъра — талантливият артист. Аз разбрах това именно на тези представления

и видях с очите си какво представлява за нашето колективно творчество една пиеса без ансамбъл, нерепетирана достатъчно и незавършена. Убедих се, че в хаоса не може да има изкуство. Изкуство значи порядък, хармония. Какво ме интересува колко време са работили над пиесата: един ден или цяла година. Нали не питам художника колко години е рисувал дадена картина. За мене е важно създадените от художника или от художествения колектив сцени да бъдат цялостни и завършени, хармонични и стройни, всички творци и участници в спектакъла да се подчиняват на една обща творческа цел. Чудно беше, че и самият Мамонтов, такъв тънък артист и художник, намираще някаква прелест именно в тази небрежност и прибързаност в своята театрална работа. На тая почва ние постоянно се препирахме и карахме с него, на тая почва бе създадена известна конкуренция и антагонизъм между неговите и нашите спектакли. Това, разбира се, не ми пречеше да вземам участие в Мамонтовите постановки<sup>[1]</sup>, да играя в тях, да се възхищавам искрено от работата на художниците и режисьорите; но като актьор освен огорчение не получавах нищо друго от тия представления. Все пак те изиграха голяма роля в декоративното изкуство на руския театър; те заинтересуваха някои талантиви художници и оттогава на театралния небосклон се появиха истински живописци, които постепенно почнаха да изместват предишните декоратори, които бяха нещо като прости бояджии<sup>[2]</sup>.

---

[1] Мамонтовият кръжец съществувал от 1878 до 1893 г. В деня на неговото откриване — 31 декември 1878 г. — Станиславски участвувал в живите картини („Юдит и Олофери“); следващото му излизане на сцената било на 29 декември 1879 г., той играел малка роля — младия патриций в трагедията на А. Н. Майков „Два свята“. След дълго прекъсване на 6 януари 1890 г. К. С. Станиславски участвувал в пиесата на С. И. и С. С. Мамонтови „Цар Саул“ и изпълнявал ролята на Саул, израелски съдия. (В дневника на К. С. Станиславски има описание на този спектакъл. (Вж. Собр. соч., т. 5, стр. 133–134.) ↑

[2] Характеристиката за Сава Иванович Мамонтов, дадена в книгата „Моят живот в изкуството“, се допълня от спомените на К. С. Станиславски, написани през 1918 г. във връзка със смъртта на Мамонтов. „Трудно е да се обхване и оцени неговият многостранен

талант, сложната му природа, красивият му живот, разнообразната му дейност... Той беше прекрасен образец на чисто руска творческа натура“ — казва К. С. Станиславски (Собр. соч., т. 6, стр. 96–103). А. М. Горки дава висока оценка на значението на Мамонтов за руското изкуство: „... Мамонтов имаше добър усет към талантливите хора, целия си живот прекара между тях, на мнозина такива, като Феодор Шаляпин, Врубел, Виктор Васнецов — и не само на тях, — той помогна да стъпят на краката си, пък и самият той беше изключително, завидно даровит.“ (М. Горький, Собр. соч. в тридцати томах, т. 17, 1952, стр. 78). ↑

## МЕЖДУЦАРСТВИЕ

БАЛЕТ. — ОПЕРНА КАРИЕРА. — ЛЮБИТЕЛСТВО

В нашия Алексеевски кръжец работите тръгнаха лошо. Сестрите ми се омъжиха, брат ми се ожени, на всички им се народиха деца, явиха се грижи, които им пречеха да отделят време за театър. Нямаше възможност да се подготви нов спектакъл и за мене настъпи доста дълъг период на бездействие. Моята грижлива съдба обаче не спеше и не ме оставяше да пропилявам времето си напразно. В очакване на нова работа тя ме тласна преди всичко в царството на Терпсихора<sup>[1]</sup>. Това е необходимо за нас, драматичните артисти. Обаче аз започнах да ходя в балета без всякаква преднамерена цел. През време на „междущарствието“ аз се мятах от една страна на друга и ето че попаднах в балета, за да видя как моите другари, върли балетомани, „си губят времето“. Отидох уж да им се посмея, а сам хлътнах.

Балетоманите карат нещо като служба. Те не пропускат ни един спектакъл, но непременно закъсняват, за да могат под звуците на музиката тържествено да минат през средния проход на партера и да отидат до мястото си. Но работата е съвсем друга, ако тя, любимката на балетомана, излиза на сцената в самото начало на действието. Тогава той е на мястото си още през време на увертюрата. Не дай боже да закъснее, ще я обиди! След като тя свърши номера си, а после в програмата няма някоя общопризната знаменитост, смяташе се недостойно за един истински ценител да остане и да си губи времето, за да гледа посредствености. Докато те танцуват, той трябва да отиде в пушалнята, гдето имаше една специална стаичка за балетоманите, да седи там, докато не дойде капелдинерът<sup>[2]</sup> (определен за тая цел) и не доложи на всеки един от поклонниците, че вече „Започват!“. Това значи, че особата, по която въздиша балетоманът, скоро ще се появи на сцената и че той ще трябва да поеме дежурството си. Не е необходимо обектът на любовта да се отличава с голям талант. Докато тя танцува, той трябва да я гледа, без да сменя бинокъла от очи, и не само докато

танцува, но особено когато бездействува. Тъкмо тогава се започва мимическият телеграф.

Например: тя стои встрани, докато друга танцува, и поглежда през рампата към абонираното място на балетомана — своя поклонник. Усмихне ли му се, значи всичко е добре, тя не е сърдита. Ако пък не се усмихне, а замислено се загледа в далечината, отклони тъжен взор встрани, наведе глава и тихо излезе зад кулисите, значи обидена е, не иска да го погледне. Тогава работата е лоша. Тогава сърцето на бедния балетоман замира, свят му се завива. Чувствайки се публично оплют, той стремглаво се отправя към своя приятел, сядва до него и започва да му шепне:

„Видя ли?“

„Видях“ — отговаря мрачно приятелят.

„Какво значи това?“

„Не разбирам... Беше ли в пасажа?“

„Бях.“

„Усмихна ли ти се? Прати ли ти целувки през прозорчето?“

„Прати ми.“

„Тогава нищо не разбирам.“

„Какво да правя? Дали да изпратя цветя?...“

„Ти си полудял. На ученичка — цветя зад кулисите!...“

„Тогава какво?“

„Нека да помислим... Чакай! Моята ме гледа... Браво, браво! Ръкопляскай де!“

„Браво, браво! Бис!“

„Не, няма да повтаря... Ето какво ще направим с тебе. Купи цветя, аз ще напиша бележчица и заедно с цветята ще я пратя на моята. Разбираш? Тя ще ѝ предаде цветята и всичко ще ѝ обясни!“

„Гениално! Ти си истински приятел! Ти винаги ми идваш на помощ! Тичам!“

През другото действие *тя* се появява с цвете на пояса. Поглежда към провинилия се балетоман и се усмихва. Балетоманът скача от възторг и пак тича при приятеля си.

„Усмихна се! Усмихна се! Слава богу! Но защо се беше разсърдила — това е въпросът.“

„Ела при нас след представлението и всичко ще узнаеш от моята!“

След представлението балетоманът е длъжен да съпроводи дамата на сърцето си до къщи. А тия, които са влюбени в ученички от школата, чакат пред входа за артистите. Тук се разиграват такива сцени: приближава се огромна карета. Отваря се предната вратичка, т.е. тая, която е по-близо до вратата на театъра. Тя скача в каретата и застава до противоположната, т.е. до другата вратичка на каретата, като я закрива с тялото си. Прозорчето се отваря, приближава се *той*: или целува ръка, или предава бележчица, или казва нещо много кратко, но дълбокомислено, над което би трябвало цяла нощ да се мисли. През това време другите възпитаници, нейните колежки, влизат в каретата през предната вратичка.

Случваха се и смели балетомани, които успяваха през това време да отвлекат възпитаницата, бързо да я качат на елегантен файтон, предварително нает за тая цел, и да препускат през улиците на града. Когато театралната карета стигне пред вратата на школата, бегълците са вече там. *Той* помага на своята дама да се качи през задната вратичка в каретата, докато ученичките излизат от предната, като по този начин прикриват от погледите на дежурната надзирателка тайното връщане на бегълката. Но тая маневра е много мъчна: трябва да се подкупят кочияшът, портиерът и цялата организация.

След като съпроводи ученичката, балетоманът отива при приятеля си или по-скоро при дамата на неговото сърце. Тогава всичко му става много ясно. Узнава се, че днешният печален случай е произлязъл поради това, че надвечер, когато всички балетомани били в пасажа срещу прозорците на Театралното училище, в предварително уговорения час ученичките са гледали през прозорците, пращали целувки и правели всевъзможни кабалистични знаци, но долу на прозореца се появила дуената, т.е. дежурната надзирателка. Тогава балетоманите побързали да се скрият. След известно време те се върнали, а провинилият се балетоман не дошъл, заради което дамата на неговото сърце била жестоко осмяна от другарките си.

В мобилираните стаи, гдето обикновено живееха неомъжените балерини, имаше нещо, което напомняше студентския живот в мансардите. Квартирите от различните стаи се събираха заедно, някой изтичваше до близкото дюкянче, за да купи закуски, други предлагаха това, което имаха, поклонниците донасяха бонбони и черпеха всички с тях. Така се устройваше импровизирана вечеря и чай



със самовар. През време на тая трапеза се клюкарствуваше по адрес на актрисите и началството или се разправяше някакво събитие из живота на театъра и на задкулисния свят, но главно подробно се критикуваше последният спектакъл. Точно тия моменти аз много обичах, защото, слушайки, вниквах в тайните на балетното изкуство. За оня, който няма намерение да изучава предмета специално, а иска само в общи черти да се запознае с него, като се старае да разбере това, което може би по-късно ще трябва да изучава подробно, най-интересно и целесъобразно е да присъствува при оживените препирни на специалистите относно току-що виденото и следователно лично провереното. Тия препирни относно живите образци заедно с демонстрирането на тия принципи, за които става дума, най-добре ме запознаваха с тайните на балетната техника. Когато балерината не можеше да докаже нещо с думи, доказваше го с краката си, т.е. веднага го изиграваше. Много често в такива случаи аз трябваше да играя даже ролята на балетен кавалер и да придържам демонстриращата балерина. Понякога аз я изпусках и моята неловкост ми обясняваше нагледно тайната на някой технически похват или трик. Като прибавим към това и вечните препирни на балетоманите в тяхната стаичка за пушене в театъра, гдето и аз имах достъп и гдето срещах умни, начетени и изтънчени естети, които обсъждаха танците и пластиката не откъм външната им техника, а от гледище на произведеното от тях естетическо впечатление или на художествените и творчески задачи, материалът за моите познания и изследвания беше за мене повече от достатъчен. Всичко това, повтарям, възприемах без определена цел, тъй като отивах на балетите не за да се уча, а защото ми се харесваше тайнственият, многоцветен и поетичен задкулисен живот.

Колко красиви, колко фантастични кътчета има зад декорите; какви неочаквани светлини бликат от поставените навсякъде рефлектори, прожектори и вълшебни фенери! Тук синя, там червена, а отгатък виолетова. Там светлинен апарат за изобразяване на движеща се вода. Нагоре безкрайна височина и мрак; надолу в пропадалото тайнствена дълбочина. Живописни групи от артисти, облечени в пъстри костюми от разноцветни платове, чакат своето излизане на сцената. А през антракта — ярка светлина, бясно движение, хаос, работа. Падащи надолу и летящи нагоре живописни платна, представляващи гори, скали, реки, морета, светъл хоризонт, буреносни

облаци, райски растения, адска горещина, плъзгащи се по пода огромни разноцветни кулиси за павилиони, релефни колони, арки, архитектурни фрагменти. Измъчени работници, облени в пот, изцапани и разчорлени, а до тях — ефирна балерина, която раздвижва своите крачка и ръчички и се готви да литне към сцената. Фраковете на оркестрантите, ливреите на театралните прислужници, мундирите на военните, елегантните костюми на балетоманите. Шум, вик, нервна атмосфера — пиано безредие, за да може след това стълпотворение всичко отново, постепенно-постепенно да бъде подредено, за да се създаде нова, стройна, хармонична картина. Ако на земята има нещо чудесно, то е само на сцената!

Може ли всред такава една обстановка да не се влюбиш? И аз бях влюбен, цели шест месеца бях захласнат в една ученичка от школата, която, както ме уверявах, била безумно влюбена в мене, и ми се струваше, че тя ми се усмихва и ми прави тайнствени знаци от сцената. Представиха ни един на друг едва когато ученичките от школата бяха разпуснати за коледната ваканция. Но... скандал! Излезе, че половин година съм гледал не тая, която смятах за своя. Но и тая другата изведнъж ми се хареса и тутакси се влюбих в нея. Всичко това беше детински наивно, тайнствено и поетично и най-важното — чисто. Напразно мислят някои, че в балета цари друга, развратна атмосфера. Не видях такова нещо и с благодарност си спомням веселото време, влюбеността и увлечението, които преживях в царството на Терпсихора. Балетът е прекрасно изкуство, но... не е за нас, драматичните артисти. Нам ни трябва нещо друго. Друга пластика, друга грация, друг ритъм, жест, походка, движение. Всичко, всичко е друго! Ние трябва да заимствуваме оттам само удивителната трудоспособност и уменията им да работят над своето тяло.

През време на моето увлечение от балета в Москва пристигна знаменитата италианска танцьорка Цуки<sup>[3]</sup>. Тя често идваше у нас и понякога следобед танцуваше на нашата сцена.

В това време моите братя имаха възпитател един гърбав човек.

„За да бъдеш щастлив, според едно италианско поверие трябва не знам колко си пъти да прегърнеш и да целунеш някой гърбав.“ Цуки

искаше да бъде много щастлива и затова трябваше много пъти да целува гърбавия, но как да стори това?

И ние посъветвахме Цуки да даде благотворително представление на нашата сцена — да представи балета „Есмералда“ и да помоли гърбавия да играе Квазимодо. Тогава под формата на репетиране и повтаряне на отделните части от балета свободно ще може да го прегръща и целува, и то толкова пъти, колкото изисква италианското щастие. Аз се наех да водя сметка за нейните прегръдки и целувки.

Започнаха репетициите, в които Цуки беше и режисьор, и изпълнителка на главната роля — Есмералда. Сега ние имахме възможност да я видим и как танцува, и как режисира, и как играе. А тъкмо това ни трябваше. Цуки благодарение на своето суеверие се отнесе сериозно към работата си. Тя трябваше да води репетициите така, че гърбавият да повярва в тяхната сериозност и необходимост. През време на тия репетиции можехме отблизо да наблюдаваме работата на голямата артистка, а това беше още по-интересно за нас, защото Цуки беше преди всичко драматическа артистка, а след това танцьорка, и то от голям мащаб. През време на тези полусериозни репетиции аз видях нейната неизчерпаема фантазия, бърза съобразителност, изобретателност, оригиналност, вкуса ѝ при избора на творческите задачи и при построяване на мизансцена, нейната необикновена приспособимост и главно наивната и детска вяра в онова, което през всяка дадена секунда правеше на сцената и което ставаше около нея. Тя съсредоточаваше цялото си внимание върху сцената.

Бях поразен още от свободата и ненапрегнатостта на нейните мускули в минути на силен душевен подем както в драмата, така и през време на танца, когато се докосвах до нея, за да я придържам в качеството си на балетен кавалер. Аз пък, тъкмо обратното, винаги бях напрегнат на сцената и фантазията ми винаги спеше, защото се ползувах от чужди образци. Моята сценична изобретателност, приспособимост, вкус към задачите и прочее се заключаваше само в това да приличам на актьорите, които копирах. Собствен вкус и оригиналност нямаше где да приложи пак поради това, че се ползувах от чужди, готови образци. Аз не съсредоточавах вниманието си към онова, което се върши на сцената в даден момент, а към онова, което се

е вършило някога на другите сцени, откъдето заимствувах образа. Не правех това, което сам чувствувах, а правех онова, което друг е чувствувал. Но не може да се живее с чуждо чувство, щом то не се е превърнало в твое собствено. Затова аз само външно копирах резултатите от чуждото преживяване: пъчех се и се напях физически. Цуки ме накара може би за пръв път да се замисля над своята грешка, с която не знаех още как да се боря.

След балета под влияние на Мамонтов в моя артистически живот настъпи период на увлечение по операта. В седемдесетте години на миналото столетие в областта на руската национална опера настъпи оживление. Чайковски и други светила на музикалния свят започнаха да пишат за театъра. Аз се поддадох на общото увлечение, помислих си, че мога да стана певец, и започнах да се подготвям за оперна кариера.

В онова време като добър преподавател се славеше знаменитият певец-тенор Фьодор Петрович Комисаржевски<sup>[4]</sup>, баща на знаменитата артистка Вера Фьодоровна Комисаржевска и на Фьодор Фьодорович Комисаржевски, известния в наше време режисьор. Започнах да вземам от него уроци по пеене. Всеки ден, след като свършвах работата в кантората, понякога неуспял още да обядвам, тичах към другия край на града на урок при новия си приятел. Не зная кое ми допринесе по-голяма полза; дали самите уроци, или разговорите след тях.

Когато ми се стори, че моите вокални занятия са напреднали толкова, че мога вече да изляза в някоя партия, решихме да поставим оперно представление. Самият Ф. П. Комисаржевски се бе затъжил за сцената и поиска да играе заедно с мене. Нашият театър-трапезария беше свободен и затова решихме да се възползуваме от него. Аз готвех две сцени — дуета с Мефистофел от „Фауст“ (Комисаржевски и аз) и първото действие от операта на Даргомижски „Русалка“, в която пеех воденичаря, а Комисаржевски — княза. Освен това за останалите ученици бяха приготвени други откъси, в които участваха истински певци с гласове съвсем не като моя. Още на втората репетиция аз пресипнах и колкото повече пеех, толкова гласът ми ставаше по-лош.

Но колко жалко! Приятно и необикновено леко е да играеш в опера. Именно да играеш, а не да пееш (особено когато нямаш глас). Всичко е дадено от композитора, ти само предавай ясно и разбрано това, което е създадено от него, и успехът е осигурен. Не разбирам как може да не се увлечеш в това, което е написал един талантлив композитор. Неговата музика, оркестровка и лайтмотиви са така убедителни, ясни и красноречиви, та ти се струва, че и мъртвият ще почне да играе. Трябва само да се оставиш свободно на вълшебната сила на звука. При това оперните щампи за Мефистофел и за воденичаря в „Русалка“ са така определени, ясни и веднъж завинаги шаблонизирани, че не изискват никаква предварителна работа: излизай и играй. С една дума, копирай и това е то! Моите тогавашни идеали бяха тъкмо такива, още повече, че ми се искаше да приличам на истински актьор изобщо. А по-специално — на онзи любимец, по когото бях увлечен в дадения момент.

За мое щастие спектакълът не отиде по-далеч от генералната репетиция, защото стана ясно, че не ще може да ме прослави. Освен това от голямата и всекидневна работа гласът ми падаше все повече и повече и накрая съвсем преградна, така че освен пресипнали тонове нищо друго не можех да издам от гърлото си.

След като имах случая да бъда на сцената заедно с добри певци, разбрах, че моят гласов материал не е пригоден за опера и че нямам необходимата музикална подготовка. Стана ми ясно, че от мене никога няма да излезе певец и че трябва завинаги да се откажа от мечтите си за оперна кариера.

Уроците по пеене бяха прекратени, но аз продължавах едва ли не всеки ден да ходя при бившия си учител Ф. П. Комисаржевски, за да разговарям с него за изкуството и за да се срещам там с хора, принадлежащи към музиката, към пеенето, с професори от Консерваторията, в която Комисаржевски ръководеше оперния клас, а аз още продължавах да бъда директор. Да си призная, тайно имах дръзката мисъл да стана помощник на Комисаржевски в класа по ритмически упражнения, които бях измислил за себе си. Не можех да забравя прекрасното впечатление, което ми остана при оперните репетиции от ритмическите интерпретации с акомпанимент на музика. Не можех да не забележа как певците се изхитряваха и съединяваха няколко съвсем различни ритъма в едно време: оркестърът и

композиторът се придържат към своя ритъм, пеенето неизбежно върви успоредно с тях, но хористите автоматически повдигат и отпускат ръце в друг ритъм, а ходят в трети; всеки един певец според настроението действа или по-скоро бездейства в свой ритъм или по-право без всякакъв ритъм.

Аз доказвах на Комисаржевски необходимостта да се култивира у певците физически ритъм. Той се увлече по тая моя мисъл. Ние намерихме за акомпанимент един акомпаниатор и по цели вечери живеехме, движехме се, седяхме или мълчахме в ритъм.

За съжаление Консерваторията отказа на Комисаржевски да въведе проектирания час и ние прекратихме опитите си. Но оттогава, щом чуя музика, в мене неволно напират ритмически движения и мимика, каквито ми се мяркаха по онова време.

Тя неясни тогава влечения се промъкнаха в мене и на драматическата сцена, но аз не можех да разбера от какво се ръководех, попадайки в една или друга ритмическа вълна.

Напипал, но неосъзнал напълно областта на ритъма, за известно време го забравих. Все пак, изглежда, моето подсъзнание не е преставало да работи. Обаче... за това ще приказвам, когато му дойде времето.

И така пеенето не беше мое призвание. Какво да се прави? Да се върна към оперетата, към домашните спектакли? Но аз вече не можех да сторя това. От Комисаржевски научих твърде много за висшите цели и задачи на изкуството.

Освен това нашата домашна трупа се беше разпаднала, както вече споменах.

Оставаше драмата. Но аз разбрах, че тоя вид сценично изкуство е най-труден за изучаване. Така се изправих на кръстопът и се лутах насам-натам, без да мога да си намеря мястото.

През тоя период на продължително „междущарстие“ съдбата ми даде един много полезен урок за моето артистично развитие.

Ето в какво се състои работата: в нашето театрално помещение се даде представление с благотворителна цел. За примамка на публиката заедно с нас, любителите от Алексеевския драматичен кръжец, играха и някои артисти от Малий театър. Постави се

„Щастливец“ — пиеса от Вл. Ив. Немирович-Данченко, най-талантливия и най-популярния по това време драматург. Между участващите бяха знаменитата Гликерия Николаевна Федотова, Олга Осиповна Садовска и други артисти от нашия славен Малий театър, на който бях толкова много задължен<sup>[5]</sup>. Неочаквана и незаслужена за нас чест! Чувствувах своето нищожество пред големите артисти, които ме вълнуваха и трогваха с отношението си към нас.

Пиесата „Щастливец“ беше в репертоара на Малий театър и през сезона издържа няколко десетки представления. Но за нас тя бе съвсем нова. От само себе си се разбира, че репетициите не се правеха за артистите от Малий театър, а за любителите от Алексеевскии кръжец. И въпреки това знаменитите артистки, които бяха играли пиесата десетки пъти, идваха половин час преди началото, подготвяха се за репетицията, в определения час отиваха на сцената и чакаха там, а любителите (разбира се, не аз) закъсняваха.

Знаменитите артистки репетираха с пълен глас, а любителите шепнеха ролите си и сричаха текста по тетрадките. Наистина те всички бяха крайно заети хора, не разполагаха със свободно време. Но какво интересува това изкуството, артистите, театъра!

За пръв път стоях на сцената редом с истински артисти с голям талант. Важен момент в моя живот! Страхувах се, срамувах се, ядосвах се на себе си, от стеснение казвах, че разбирам, когато всъщност не схващах това, което ми обясняваха. Моята главна грижа беше да не ги бавя, да не ги спъвам, да запомня и да копирам това, което ми показваха. Всичко това бе точно обратното на онова, което беше нужно за истинското творчество. Но аз не умеех иначе; време за учене нямаше. Не може репетициите да се превръщат в уроци по драматическо изкуство, още повече, като се има предвид, че неотдавна напуснах театралното училище, гдето преподаваше същата тая Гликерия Николаевна Федотова, с която сега се срещам като готов артист.

От любителска неопитност „издишах“, както казват артистите. Запалиш се и веднага пак изгаснеш. От това и думите, и действието на сцената ставаха ту по-енергични — и тогава гласът звучеше по-добре, думите биваха изговаряни ясно и достигаха до зрителя; ту пак всичко загасваше и аз клюмвах, започвах да шепна, думите ми се преплитаха

и от зрителната зала ми викаха през време на репетицията: „Посилно!“

Разбира се, бих могъл да си наложа да говоря силно, да действувам енергично, но когато се напъваш и говориш силно заради самата сила на гласа и се насилваш, за да изглеждаш по-бодър, без вътрешен смисъл и без вътрешна подбуда, тогава се чувствуваш още по-засрамен на сцената. Такова състояние не може да създаде творческо настроение. А около мене аз виждах как истинските артисти винаги биваха заредени с нещо отвътре; нещо поддържаше на определен градус неизменно повишената им енергия, като не й позволяваше да пада. Те не могат да не говорят силно на сцената, те не могат да не бъдат бодри. Може нещо да човърка сърцето им, може да ги боли глава, гърло, ала те все пак ще действуват енергично и ще говорят силно. Съвсем не беше тъй с нас — тогавашните любители. Ние имахме нужда някой отвън да ни разгорещи, да ни ободри и да ни развесели. Не ние държахме в ръцете си публиката, а, напротив, очаквахме тя да ни вземе в ръце, да ни ободри, да ни приласкае и тогава може би и на нас ще ни се поиска да играем.

„Каква е тая работа?“ — питах аз Федотова.

„Не знаете, момчето ми, от кой край да започнете. А не искате да се учите — убоде ме Федотова, като смекчи жилото със своя напевен глас и ласкава интонация. — Нямате тренировка, издръжливост, дисциплина. А без това не се става артист.“

„А как да се науча на дисциплина?“ — разпитвах я аз.

„Играйте по-често с нас, момчето ми, ние ще ви дресираме. Та ние не сме винаги такива като днес. Ние можем да бъдем и строги. Ох, момчето ми, ще си изпатите от нас, ох, как ще си изпатите! А днешните артисти повечето седят със скръстени ръце и чакат вдъхновение от Аполона. Напразно, момчето ми! Той си има достатъчно свои работи.“ И действително, когато завесата се вдигна, представлението започна и тренираните актьори заговориха в тон, те повлякоха и нас след себе си като в примка. С тях не можеше да задремеш, да изпуснеш тона. Мене дори ми се стори, че играх с вдъхновение. Но уви! — само ми се стори. Ролята съвсем не беше изпълнена, както трябва.

Тренировката и дисциплината на истинските артисти се проявиха още по-ясно при повторното представяне на „Щастливец“ в



друг един град — Рязан, почти в същия състав, т.е. артистите от Малий театър и аз. Ето как стана това:

Бях в странство и се върнах в Москва. На перона между посрещачите видях моя другар Федотов<sup>[6]</sup>, син на артистката Федотова, един от участващите в спектакъла. Той беше дошъл по поръка на целия състав, участващ в пиесата „Щастливеца“, с голямата молба да им помогна и да ги избавя от беда. Трябваше веднага да замина с тях в Рязан и там да играя ролята си вместо заболелия артист от Малий театър А. И. Южин. Не можеше да се откаже и въпреки умората от дългото задгранично пътуване заминах, без даже да се видя с близките си, които ме очакваха в къщи. Пътувахме във втора класа. Дадох ми книгата, за да си преговоря ролята, която бях почти забравил, защото никога не съм я знаел добре. Бях я играл само веднъж. От шума във вагона, от постоянните влизания и излизания, от приказките, от безпокойството главата ми натежа още повече и не възприемаше това, което четях. Не можех да си спомня текста, вълнувах се, на моменти идвах до отчаяние, защото на сцената най-много се плаших от незнаенето на текста.

„Е — мислех си — ще стигнем там, добър е Господ, ще се намери свободна стая, гдето човек може да се усамоти, и ще прочета поне веднъж с голямо внимание ролята си.“

Но работата излезе друга. Представлението не се даваше в театъра, а в някакъв военен клуб. Малка любителска сцена и до нея — единствена стаичка, преградена с паравани. Тя бе всичко: мъжка и дамска гримьорна и актьорско фоайе, гдето бе сложена за нас маса със самовар. Тук бяха натикали и военният оркестър, за да освободят повече място в зрителната зала. Когато целият оркестър забумтя с всичките си тръби и барабани, а ние също тук се обличахме и гримирахме, пред очите ми притъмня. Всяка нота от марша като че ли ме удряше по болната глава. Трябваше да се откажа от преговаряне на ролята и да се предостави на суфльора, който за щастие беше превъзходен.

Когато излязох на сцената, стори ми се, че някой свирна... Пак... още... по-силно..., не можех да разбера какво става! Спрях се, погледнах към публиката и видях, че някои от зрителите са се обърнали към мене и със злоба ме освиркват.

„Защо? Какво съм сторил?“

Оказа се, че са свиркали, защото съм дошъл аз, а не обещаният Южин. Така се засраших, че се скрих зад кулисите.

„Втасахме я! Добре ме наредиха! Доживях да бъда освиркан!“

Не мога да кажа, че това беше приятно. Но, право да си призная, и нищо особено лошо не намерих в това! Дори се радвах, защото това ми даваше право да играя лошо. То можеше да бъде изтълкувано като обида, оскърбление или просто като нежелание да играя, както трябва. Това право ме ободри, и аз отново излязох на сцената; тоя път ме посрещнаха с ръкопляскания, но, разбира се, от самолюбие аз се отнесох към тях презрително, т.е. не им обърнах внимание и стоях като вкаменен, сякаш ръкоплясканията не се отнасяха до мене. От само себе си се разбира, че не можах да играя добре една неподготвена роля. Освен това за пръв път трябваше да се осланям на суфльора. Такъв ужас е да бъдеш на сцената без научен текст! Кошмар!

Най-сетне представлението свърши. Още не бяхме успели да се разгримираме и ни поведоха към гарата, за да отпътуваме обратно за Москва. Но закъсняхме за влака и бяхме принудени да ноцуваме в Рязан. Докато търсехме стаи за спане, почитателите на Федотова и Садовска устройха импровизирана вечеря. Боже! Каква жалка фигура представлявах аз тогава — бледен от главоболие, с превит гръб, с премалели крака, които отказваха да ми служат. По средата на вечерята заспах, а Федотова, която по възраст можеше да ми бъде майка, беше свежа, млада, весела, кокетна, бодра, разговорлива. Човек би могъл да я вземе за моя сестра. Садовска — също немлада жена — не отстъпваше на приятелката си.

„Но нали... направо... от чужбина“ — мъчех се да се оправдавам аз.

„Ти идваш от чужбина, а мама е болна и има тридесет и осем градуса температура“ — обясни ми нейният син.

„Ето това се казва тренировка и дисциплина!“ — помислих си аз.

Благодарение на честото участие в любителски спектакли аз станах доста известен между московските дилетанти. Охотно ме канеха както за отделни представления, така и в някои кръжоци, където се запознах с всички артисти-любители от онова време и работих с много режисьори. При това имах възможност да избирам и да играя ония пиеси и роли, които си исках, а това ми даде възможност да се опитвам в разни роли, особено в драматически, за каквито винаги

мечтаят младите. Когато човек има много младенчески сили и не знае где да ги дене, започва „да разкъсва страстите на парцали“<sup>[7]</sup>. Но... вече няколко пъти казах, че както е опасно да пееш с непоставен глас силни партии, например от Вагнеровия репертоар, също тъй е опасно и вредно за младия човек, когато няма нужната техника и подготовка, да се залавя за роли, които не са по неговите сили. Когато трябва да вършиш нещо не по силите си, тогава естествено прибегваш към всякакви хитрости, т.е. отклоняваш се от главното, от основния път. И тъкмо това още веднъж и в много по-силна степен се повтори с мене през време на моите любителски митарства в периода на все още продължаващото „междущарствие“.

Играех в разни случайни представления, в разни набързо създадени и скоро разпадащи се любителски кръжоци, в мръсни, студени, малки любителски помещения, в ужасна обстановка. Тия набързо скалпени спектакли се характеризираха с постоянно отлагане на репетициите, с манкиране, флирт вместо работа, бръщолевене; публиката идваше само за да си потанцува след представлението<sup>[8]</sup>. Случваше се да играем и в неотоплени помещения. Когато имаше големи студове, аз си устройвах гримьорна в квартирата на сестра ми, която живееше наблизко до театъра, гдето често играех. През всеки антракт трябваше да отивам до своята гримьорна с фойтон, за да се преобличам, а като се върнех, до излизането си на сцената стоях загърнат в шуба.

Какъв ужас са тия халтурни любителски представления! Какво ли не съм видял там! Например веднъж на едно представление повече от половината изпълнители на един водевил, в който участваха към петнайсет души, не дойдоха и ние, участващите в друга една пиеса, бяхме заставени да играем и във водевила. А няхаме никаква представа за него.

„Какво ще играем?“ — питахме се в недоумение.

„Какво! Какво! — Излизайте на сцената и говорете, каквото ви дойде на ума. Щом веднъж публиката е дала пари, представлението трябва да се изиграе!“

И ние наистина излизахме на сцената и дявол знае какво приказвахме. Когато нямаше вече какво да се говори, ние напускахме сцената. После излизаха други и правеха същото. И когато сцената останеше празна, отново ни изтикваха на нея. Както ние, така и

публиката се смееше от безсмислеността на това, което ставаше на сцената. Когато представлението свърши, целият театър викаше „бис“, а главният уредник на спектакъла тържествуваше.

„Виждате ли? Виждате ли? — казваше той. — А пък вие се отказвахте!“

Понякога се случваше да попадам в компания с някакви си подозрителни лица. Какво да се прави? Нямахме где да се играе, а страшно ми се искаше да играя. Тук имаше и шмекери, и кокотки. А за мене, човек с „положение“, директор на Руското музикално дружество, съвсем не беше тъй безопасно с оглед на моята „репутация“ да се явявам в такава обстановка. Трябваше да се скрия зад някое измислено име. И започнах да го търся с надежда, че то наистина ще ме скрие. По това време бях възхитен от един любител, доктор М.<sup>[9]</sup>, който играеше под името Станиславски. Той напусна сцената, престана да играе и аз реших да стана негов приемник, още повече, че полското фамилно име, както ми се струваше тогава, най-добре щеше да ме прикрие. Но се излъгах. Ето какво се случи.

Целите и задачите на Московското дружество за изкуство и литература били формулирани по следния начин: „Московското дружество за изкуство и литература има за цел да спомага да се разпространяват сред членовете му познания из областта на изкуството и литературата, да съдействува за развитието на изящен вкус, а също тъй да дава възможност да се проявяват и да способствува за развитието на сценични, музикални, литературни и художествени таланти. За тази цел дружеството поддържа със съответното разрешение драматично-музикално училище, но само след като бъде утвърден от правителството специалният за това правилник. Освен това, като спазва общоустановените правила и разпоредби на правителството, дружеството може да устройва специални сценични, музикални, литературни, рисувални и семейни утра и вечеринки, изложби на картини, концерти и спектакли“ (вж. печатния екземпляр на устава на дружеството. Музей МХАТ).

Уставът на дружеството бил утвърден от министъра на вътрешните работи на 7 август 1888 г., а уставът на училището при дружеството — от министъра на просветата на 29 септември същата година.

Играех някакъв френски водевил в три действия. Място на действието беше гримьорната на една актриса — зад кулисите. Фризиран, изконтен, трябваше да се втурна на сцената с грамаден букет. Втурнах се... и изтръпнах. Пред мене в главната централна лежа седяха баща ми, майка ми и старите гувернантки. А в следващите две действия ми предстояха такива сцени, които не биха могли да бъдат пропуснати от строгата семейна цензура. Изведнъж се вцепених от срам и смущение. Вместо смел и разпуснат млад човек аз заприличах на скромно, възпитано момченце. Като се върнах в къщи, не посмях да се покажа пред очите на домашните си. На другия ден баща ми ми каза само една фраза:

„Ако ти непременно искаш да играеш, създай си приличен кръжец и репертоар, само недей игра всякакви гадости и с когото ти падне!“

Старата гувернантка, която ме знаеше още от люлката, възкликна:

„Никога, никога не мислех, че нашият Костя, такъв чист млад човек, е способен публично... Ужасно! Ужасно! Защо очите ми видяха това?!“

Обаче всяко зло за добро: през време на тия скитания по любителски представления аз опознах някои лица, които по-късно станаха видни членове на нашия любителски кръжец — „Дружество за изкуство и литература“, а отпосле преминаха и в Художествения театър.

В това число бяха Артъом, Самарова, Санин, Лилина<sup>[10]</sup>.

---

[1] Терпсихора — в древногръцката митология муза на танца, една от деветте богини, покровителки на разните науки и изкуства. ↑

[2] Капелдинер — прислужник в театъра. — Бел.пр. ↑

[3] Цуки Вирджиния — италианска балерина. За пръв път посетила Русия през лятото на 1885 г. по покана на М. В. Лентовски, за да участва във феерията „Пътешествие към луната“. От 1885 до 1888 г. играла на сцената на Мариинския театър в Петербург. Тя създаде своя трупа, след което гастролирала из Русия. ↑

[4] Комисаржевски, Фьодор Петрович (1838–1905) — известен оперен певец; завършил Миланската консерватория, пял отначало в Италия, а от 1863 г. — в Русия. При изпълнението на оперни партии

той съчетавал вокалното майсторство с реалистичната интерпретация на образите. От 1883 до 1895 г. бил професор в Московската консерватория. ↑

[5] Представлението на „Щастливецът“ (пиеса от Вл. И. Немирович-Данченко) се състояло в Москва през пролетта на 1892 г. Точната дата не е установена. Освен Г. Н. Федотова и О. О. Садовска в спектакъла участвувала и А. А. Яблочкина. Станиславски изпълнявал ролята на художника Богучаров. ↑

[6] В Рязан пиесата на Вл. И. Немирович-Данченко „Щастливецът“ с участието на К. С. Станиславски била представена на 22 март 1892 г. На 14 март 1892 г. този спектакъл бил изигран в Ярославл. Вероятно Станиславски в своите спомени е обединил двете пътувания.

Федотов, Александър Александрович (1863–1909) в Дружеството за изкуство и литература участвувал под псевдонима Филипов. От 1893 г. той е артист в Малий театър на характерни роли. Преподавал в Музикално — театралното училище на Филхармоническото дружество. ↑

[7] „Да разкъсва страстите на парцали“ — израз на Хамлет в монолога му пред актьорите. — Бел.пр. ↑

[8] В архивата на К. С. Станиславски има описание на един такъв спектакъл, който се състоял на 10 декември 1884 г. в дома на московските търговци Корзинкини. „... аз трябваше да играя ролята на Подкальосин в «Женитба» от Гогол.

В последното действие на пиесата, както е известно, Подкальосин се измъква през прозореца. Сцената, на която се даваше представлението, беше тъй малка, че трябваше, като се измъкна през прозореца, да стъпвам по намиращия се зад кулисите роял. Разбира се, пробих капака и скъсах няколко струни. Бедата беше там, че представлението се даваше само като скучна прелюдия към предстоящото веселие с танци. Цялата сол и смисъл на празненството беше в котилъона и танците, които гостите очакваха след представлението.“ По-нататък К. С. Станиславски разказва, че посред нощ не могли да намерят майстор, за да поправи рояла, и са го накарали да пее всички танци в течение на цялата вечеринка. „Това беше един от най-веселите балове — припомня си К. С. Станиславски,

— но, разбира се, не за мене“ (Музей МХАТ, архив К. С. Станиславски, №28). ↑

[9] В. С. Алексеев, като припомня за любителските представления в „Секретарьовка“ (театъра на Секретарьов на Средна Кисловка), пише, че „сред всички бездарности изпъквал един даровит млад човек, Алексей Феодорович Марков (по-късно лекар), жив, талантлив... Марков играеше под името Станиславски“ (сб. „О Станиславском“, стр. 51–52). За пръв път К. С. Алексеев участвувал под псевдонима Станиславски на 3 март 1884 г. в комедията на В. Крилов „Вкусна мръвка“ в ролята на Бардин. Спектакълът се играел в театъра на Секретарьов. ↑

[10] Артъом (Артъомиев), Александър Родионович (1842–1914) за пръв път се срещнал със Станиславски на 15 ноември 1887 г. в спектакъла „Майоршата“ от И. Шпажински, поставена в Музикално-драматичния любителски кръжец в театъра на Мошин. А. Р. Артъом играл запасния майор Терехов, а К. С. Станиславски — наемателя на мелницата Карягин.

К. С. Станиславски привлякъл талантливия актьор-любител (А. Р. Артъом бил учител по краснопис и рисуване) да участва в спектаклите на Дружеството за изкуство и литература. През 1898 г. Артъом влязъл в трупата на Московския художествен общодостъпен театър. Най-добрите образи, създадени от Артъом в Художествения театър, са: Богдан Куряков („Цар Фьодор Иоанович“), Шамраев („Чайка“), Телегин („Вуйчо Ваньо“), Чебутикин („Три сестри“), Фирс („Вишнева градина“), Перчихин („Еснафи“), Актьорът („На дъното“), Аким („Силата на мрака“), Кузовкин („Храненик“) и др.

Самарова, Мария Александровна (1852–1919) — участничка в спектаклите на Дружеството за изкуство и литература и артистка в МХТ от 1898 г. По-важни роли, играни от Самарова, са: Волохова („Цар Фьодор Иоанович“), Марина („Вуйчо Ваньо“), Анфиса („Три сестри“), Квашня („На дъното“), Зинаида Савишна („Иванов“), Хльостова („От ума си тегли“) Глумова („И най-мъдрият си е малко прост“) и др.

Санин (Шьонберг) Александър Акимович (1869–1955) е започнал сценичната си дейност в любителските кръжоци. В Дружеството за изкуство и литература А. А. Санин е бил актьор, а след това и режисьор. В МХТ е работил от 1898 до 1902 г.; още в първия

сезон той направил самостоятелно постановка на трагедията „Антигона“ от Софокъл. От 1902 до 1917 г. Санин бил режисьор в бившия Александрински театър в Петербург, в московския Малий театър и в други драматични и оперни театри в Русия и в чужбина.

Лилина (Перевошчикова), Мария Петровна (1866–1943) — прославена актриса от Художествения театър, народна артистка на РСФСР. Театралната ѝ дейност започва през 80-те години в любителски спектакли. На един от тези спектакли („Любимецът“ от В. Крилов) през 1888 г. тя се срещнала с К. С. Станиславски. В същата година по покана на К. С. Станиславски М. П. Лилина влязла в любителската трупа на Дружеството за изкуство и литература, където веднага заела видно положение.

През 1889 г. във връзка със спектакъла „Коварство и любов“ К. С. Станиславски прави в дневника си подробна характеристика на таланта на М. П. Лилина. Той подчертава, че Лилина „притежава две редки и ценни артистични качества. Първото от тях е усет, второто — художествена простота... От г-жа Лилина ще стане своеобразна, много оригинална артистка...“ (вж. Собр. соч., т. 5, стр. 121). М. П. Лилина е била любима артистка на А. П. Чехов, който високо ценял нейния талант, съчетаващ в себе си остра характерност, много тънък комизъм и дълбока драматичност.

Най-добрите образи, създадени от М. П. Лилина на сцената на Московския художествен театър, са: Маша („Чайка“), Соня („Вуйчо Ваньо“), Наташа („Три сестри“), Ана и Варя („Вишнева градина“), Лиза („От ума си тегли“), Дария Ивановна („Провинциалистката“), Каренина („Живият труп“). В съветската епоха тя създава редица нови забележителни образи: Ана Андреевна („Ревизор“), Карпухина („Сънят на вуйчо“), Надежда Лвовна („Бронирани влак 14–69“), Янина („Праховници“), графиня Вронска („Ана Каренина“), Коробочка („Мъртви души“).

През 1889 г. М. П. Лилина се омъжва за К. С. Станиславски. Тя е вярна помощничка на Станиславски в неговата педагогическа дейност и в провеждането на „системата“ в живота. След смъртта на Станиславски Лилина продължава неговото дело, като се занимава с подготовката на млади артисти в Оперно-драматичната студия.

Книгата си „Работа на актьора върху себе си“ К. С. Станиславски е посветил на М. П. Лилина: „Посвещавам своя труд на моята най-



добра ученичка, любима артистка и неизменно предана помощничка  
във всички мои театрални търсения Мария Петровна Лилина.“ ↑

# **АРТИСТИЧЕСКА МЛАДОСТ**

## МОСКОВСКО ДРУЖЕСТВО ЗА ИЗКУСТВО И ЛИТЕРАТУРА

По онова време в Москва се появи известният на времето си режисьор Александър Филипович Федотов<sup>[1]</sup>, мъж на знаменитата артистка Федотова и баща на моя приятел Александър Александрович Федотов, за когото вече говорих. Александър Филипович подготвяше представление, за да се покаже в Москва и да напомни за себе си. В неговата вечер, разбира се, участвуваше и синът му, а чрез него поканиха и мене. Играеше се „Гъжителите“ („Les Plaideurs“) от Расин, преведена от самия Ф. Федотов, който беше също така и драматург-писател. Главната роля играеше известният в онова време художник-любител и естет Фьодор Львович Сологуб<sup>[2]</sup>, внук на известния писател граф А. Сологуб, автора на „Тарантас“, и приятел на В. С. Соловьев. Аз изпълнявах главната роля в едноактната пиеса на Гогол „Картоиграчи“, която се играеше в началото на спектакъла<sup>[3]</sup>. За пръв път се срещнах с истински талантлив режисьор, какъвто беше А. Ф. Федотов. Общуването с него и репетициите бяха най-добрата школа за мене. Изглежда, че го бях заинтересувал, и той се стараше по всякакъв начин да ме привлече към семейството си.

Спектакълът на Федотов имаше успех. След него аз вече не можах да се върна към предишните любителски скитания.

На нас, участниците във Федотовото представление, не ни се искаше да се разпръскваме. Заговорихме за създаването на голямо дружество, което да съедини, от една страна, всички любители в драматически кръжец, а всички артисти и деятели от другите театри и изкуства — в артистически клуб без игра на карти. За такова нещо отдавна мечтаехме и ние с моя приятел Фьодор Петрович Комисаржевски. Аз трябваше само да го свържа с Федотов и да уговорим окончателно проектираното голямо начинание.

Когато много желаеш едно нещо, то ти се струва просто и възможно. Затова и нам се струваше, че е леко да се осъществи мечтата ни да се сдобием с нужната сума пари, като съберем членски вноски и волни пожертвования. Както лавината, която се спуска от планината,

поглъща всичко по пътя си, така и нашата нова идея с развитието си започна да се разширява с все по-нови и по-нови задачи, и все по-нови и по-нови отдели. Представител на артистическия и писателския свят беше самият Федотов, представител на музиката и на операта беше Комисаржевски, представител на художниците — граф Сологуб. Освен това към нашето дружество се присъедини и издателят на току-що възникналото през това време литературно-художествено списание „Артист“, което отпосле имаше голям успех. Основателите му се възползуваха от новосъздаващото се дружество, за да популяризират своето начинание. Тъй като нашите мечти се разрастваха всеки ден, решено беше да се открие и драматическа и оперна школа. Как можехме да не ги открием, щом като между нас имаше такива известни преподаватели като Федотов и Комисаржевски!

Всички одобряваха нашите планове, предсказваха ни успех и сам граф Сологуб успокояваше моята възбудена фантазия и ни предпазваше от увлечения.

Артистката Федотова също тъй неведнъж ме викаше при себе си, за да ме предпази приятелски, като майка от опасността, която като че ли ме заплашваше. Но поради особеността на моята натура упорито, почти безразсъдно да се стремя към това, в което силно съм увлечен, гласовете на благоразумието не проникваха в моето съзнание. Песимизма на Федотова си обяснявах със семейните недоразумения, които тя имаше с мъжа си, а на практическия опит на Сологуб просто не вярвах, тъй като той беше твърде много художник.

Не зная за зло ли, или за добро, но в същото това време съвсем неочаквано и за самия мене получих крупната сума от двадесет и пет или тридесет хиляди рубли. Непривикнал към толкова пари, вече се смятах за милионер. Новообразуваното дружество се нуждаеше от аванс, за да не пропусне едно подходящо помещение, без което, както ни се струваше тогава, осъществяването на нашето ново предприятие беше невъзможно. Дадох тези пари. След това стана нужда бързо да се ремонтира помещението. И за това трябваша пари; и понеже друг приход още нямаше, отново се обърнаха към мене. Увлечен в делото, аз, разбира се, не им отказах.

В края на 1888 г., по средата на зимния сезон, се състоя тържественото откриване на нашето Дружество за изкуство и литература в превъзходно обзаведено помещение, в центъра на което

имаше голяма театрална зала (същата служеше и за танци). Около нея имаше фоайе и голяма стая за художниците. Те сами изрисуваха стените; по техни рисунки бяха поръчани мебелите и обстановката. В този чудноват кът те се събираха, правеха скици, които още тук през време на семейните вечеринки продаваха на наддаване и с получените пари вечеряха.

Артисти от всички театри по онова време рецитираха и играеха разни сценки, импровизираха и съчиняваха гатанки, други пееха, трети танцуваха, при което най-забавното за всички беше, че драматичните артисти често излизаха на сцената като танцьори и оперни певци, а балетните — като драматични.

Цялата интелигенция присъствуваше на вечерта при откриване на дружеството. Благодариха на основателите му и отделно на мене за това, че сме се събрали всички под един покрив; уверяваха ни, че отдавна са очаквали това сливане на артисти с художници, музиканти и учени. В пресата откриването се посрещна възторжено. След няколко дни се състоя и първото представление на драматичния отдел при дружеството<sup>[4]</sup>. Това представление има своята малка история, която ми се иска да разкажа.

---

[1] Федотов, Александър Филипович (1841–1895) — актьор от Малий театър (от 1862 до 1871 и от 1872 до 1873), режисьор и драматург. На сцената на Дружеството за изкуство и литература се е играла неговата пиеса „Рубла“ и сцени от трагедията „Годунови“. През 1888–1889 г. е директор на драматичния отдел в музикално-драматичното училище при Дружеството за изкуство и литература. ↑

[2] Сологуб, Феодор Львович (1848–1903) — след завършване на Московския университет служил известно време в съдебното ведомство, след това се заел с живопис. Работил като театрален художник в императорските и частните театри. Автор на едноактната пиеса-пародия „Чест и отмъщение“, която била поставена в Дружеството за изкуство и литература на 18 март 1890 г. (вж. Собр. соч., т. 5, стр. 144–147). ↑

[3] „Картоиграчи“ от Н. В. Гогол и „Любители на съдебни процеси“ от Ж. Расин били представени на 6 февруари 1887 г. в помещението на Немския клуб. В „Картоиграчи“ К. С. Станиславски изпълнявал ролята на Ихарьов.

Целите и задачите на Московското дружество за изкуство и литература били формулирани по следния начин: „Московското дружество за изкуство и литература има за цел да спомага да се разпространяват сред членовете му познания из областта на изкуството и литературата, да съдействува за развитието на изящен вкус, а също тъй да дава възможност да се проявяват и да способствува за развитието на сценични, музикални, литературни и художествени таланти. За тази цел дружеството поддържа със съответното разрешение драматично-музикално училище, но само след като бъде утвърден от правителството специалният за това правилник. Освен това, като спазва общоустановените правила и разпоредби на правителството, дружеството може да устройва специални сценични, музикални, литературни, рисувални и семейни утра и вечеринки, изложби на картини, концерти и спектакли“ (вж. печатния екземпляр на устава на дружеството. Музей МХАТ).

Уставът на дружеството бил утвърден от министъра на вътрешните работи на 7 август 1888 г., а уставът на училището при дружеството — от министъра на просветата на 29 септември същата година. ↑

[4] Откриването на московското Дружество за изкуство и литература станало на 5 ноември 1888 г. в новоремонтираното помещение на ул. Тверская № 37, където по-рано се помещавал Пушкиновият театър (антреприза на А. А. Бренко). Първото събрание на дружеството било посветено на чествуването на стогодишнината от раждането на М. С. Щепкин.

Първото представление или, както било казано в програмата, „първото изпълнителско събрание на любителската трупа“ на Дружеството за изкуство и литература се състояло на 8 декември 1888 г. Били представени „Скъперникът-рицар“ от А. С. Пушкин, „Жорж Дантен“ от Молиер и сцени от трагедията на А. Ф. Федотов „Годунови“. ↑

## ПЪРВИ СЕЗОН

### ОПЕРАЦИЯ

Още през пролетта беше решено за откриването да бъдат дадени драматическите представления „Скъперникът рицар“ от Пушкин и „Жорж Данден“ от Молиер. Нищо по-трудно не можеше да се измисли за начинаещите любители. И досега не мога да проумея от какво сме се ръководили тогава при избора на тези произведения. Защото Пушкин и всяка негова фраза е тема за цяло произведение или най-малко за цяло действие. Да се изиграят няколкото страници, в които е поместен „Скъперникът рицар“, е равносилно да се изиграят няколко големи пиеси. Трагедията за скъперничеството, която обхваща само няколко страници, изчерпва всичко без остатък, което е било и ще бъде казано за този човешки порок.

Аз играех и в двете пиеси. В първата — главната трагическа роля на Скъперника, във втората — комичната роля на Сотанвил. Класическите роли трябва да бъдат изваяни като бронзови паметници. Това не е по силите на начеващия любител; той има нужда от интересна фабула, от външно действие, което само по себе си задържа вниманието на зрителя. Но у Пушкин външната фабула е проста, а външно действие почти няма. Всичко се заключава във вътрешното действие.

„Кого ще взема за образец? Кого ще копирам? Аз никого не съм видял на сцената в тази роля и дори не мога да си представя кой от артистите би я играл и как би я играл“ — мислех аз. „Положението е безизходно — продължавах да си мисля. — Федотов все някак си ще ме измъкне от това положение. Оставям се напълно в неговите ръце.“

„Днес ще бъда у вас и ще спя или по-право няма да спя — ми каза веднъж Федотов. — Направете така, че да можем да лежим в една стая един срещу друг.“

Така и направих.

Федотов беше вече старец, с гъсти бели коси, с остри подстригани мустаци, които са привикнали цял живот да ги бръснат,

както подобава на актьорите, с подвижна актьорска мимика и с нервен тик на лицето. Неговите очи бяха винаги неспокойни и често мигаха. Той беше малко прегърбен от астма, която обаче не пречеше на нечовешката му енергия. Федотов постоянно пушеше някакви много тънки дамски ароматични цигари, които палеше една от друга.

По нощница, с голи старчески крака той започна с огромно увлечение и талант, който у него беше предостатъчен, да ми описва декорите, планировката и замислената от него постановка на трагедията. Федотов нарече своя план за постановката на пиесата „замислен“, но всъщност и той сам още не знаеше какво ще излезе от това и фантазираше за момента, за да запали за творчество както мене, така и себе си. Впоследствие и аз правех същото и затова добре зная този режисьорски начин на работа. Няма значение, че на сцената всичко ще бъде съвсем другояче — не така, както си го фантазирал в началото. Често дори не вярваш, че онова, което си представяш във въображението, може да бъде изпълнено. Но и такова празно мечтаене силно разпалва и раздвижва фантазията. Когато той разказваше, аз вмъквах в неговия проект и своите забележки и мисли. След това ние отхвърляхме всичко и се опитвахме да започнем съвсем отначало, по друг начин. Но се натъквахме на пречки и пак сменяхме целия план и създавахме нов. В края на краищата от всички тези многобройни мечтания се образува нещо като кристал, който беше най-съдържателен и кратък като самото произведение на Пушкин. Увлечен от мечтите си, Федотов скачаше от кревата и образно демонстрираше това, което виждаше във въображението си. Неговата старчески превита фигура, тънките му слаби крака, нервното му лице и блестящият му талант очертаваха вече някакъв бъдещ образ, който се открояваше в мъглата и когото и аз сякаш започвах да виждам. Получаваше се немощен и нервен старец, интересен със своята вътрешна и външна линия на характера. На мене повече би подходдал друг образ, много по-величествено спокоен в своя порок, не така дребнав и нервен, а, напротив, извънредно сдържан и уверен в своята правота. Отпосле разбрах, че и самият Федотов търсеше подобен образ, а неговата нервност произлизаше от умората му след дневната работа.

Обаче имаше и разлика. Тя се състоеше в това, че неговият образ беше по-старчески и по-характерен, отколкото моят. Той беше като че



ли взет от картините на старите майстори. Помните ли тези типични лица на старци, осветени от червеникава светлина на свещ, превити над меч, който почитват от кръв, или наведени над книга? Моят образ беше друг, простичко казано, оперен благороден баща или старец като Сен Бри от „Хугеноти“<sup>[1]</sup>. Аз вече бях започнал да се приспособявам към образа на един от известните италиански баритони, който имаше хубави крака в черно трико, чудесни пантофи, широки буфати гащи и добре пристегнат колан с шпага... Главно шпага! О! Тя беше за мене важна примамка в ролята. От този момент в душата ми заживяха и се забориха два съвсем различни образа, които не можеха да живеят дружно в мене като две мечки в една бърлога.

Започна се мъчително раздвоение. Аз не можех да реша кой от двата образа би било по-добре да копирам: Федотовия или този на баритона. В отделни места като че ли копирах Федотов; не можех да отрека таланта и оригиналността на неговия замисъл. Но затова пък в други места на ролята, които преобладаваха, баритонът вземаше връх. Пък и можех ли да се откажа от красивите, обути в трико крака, от високата испанска яка; да се откажа тъкмо сега, когато най-сетне се добрах до една красива средновековна роля, каквато досега не ми се е случвало ни да играя, ни да пея в опера, докато бях певец! Аз мислех тогава, че да декламираш стихове или да ги пееш е почти едно и също. Моят развален вкус, изглежда, смути Федотов. Увлечението му изчезна, той млъкна и скоро угаси свещта.

Втора среща и разговор за ролята имахме, когато разглеждахме скиците за декорите и костюмите, направени от художника Ф. Л. Сологуб.

„Какъв ужас!“ казвах си аз, като преглеждах рисунките.

Представете си древен старец с благородни аристократически черти на лицето, с кожен, мръсен, протрит подшлемник на главата, приличен на женско боне, с дълга, отдавна неподстригвана еспаньолка<sup>[2]</sup>, превърнала се почти в брада, и с редки занемарени мустаци, облечен в широко, износено трико, набрано по мършавите му крака; с дълги сякаш нощни пантофи (в тях краката изглеждаха още по-тънки и тесни); с груба, изтрита, полуотворена риза, пъхната в овехтели, някога разкошни гащи; с някаква горна дреха с широки ръкави като на свещеник. Цялата смешна старческа прегърбена фигура — висока, тънка, превита като въпросителна, беше наведена над

сандък, в който се сипеха пари измежду мършавите му като на скелет пръсти.

„Какво? Жалък просяк вместо моя красавец-баритон? За нищо на света!“

Бях тъй огорчен, че не можех да скрия своето състояние, и започнах със сълзи на очи да моля да ме избавят от тая роля, която ми стана изведнъж омразна.

„И без това вече не мога да я изиграя“ — заявих аз.

„Но какво искате?“ — запитаха ме смутени художникът и режисьорът. Обясних им откровенно за какво мечтаех и какво ме примаамваше в ролята. Стараех се да нарисувам онова, което си представях. Дори показах снимката на баритона, която носех скрита в джоба си.

И досега не мога да разбера как се съчетава в мене безвкусицата на оперния певец с тънкостите на френския театър и оперета, които развиваха моя вкус в областта на режисурата. Изглежда, че в артистическата област си оставах все предишния безвкусен копирач.

Федотов и Сологуб започнаха своята операция над мене: и ампутирание, и изчистване на театралната гнилост, която все още беше загнездена в мене. Те така ме нахокаха, че през целия си живот няма да забравя това. Така ме подиграха и ми доказаха като две и две четири назадничавостта, несъстоятелността и баналността на моя тогавашен вкус, че аз отначало млъкнах, след това се засрамах, накрая почувствувах пълното си нищожество и като че ли душата ми опустя. Старото не струва нищо, а ново няма. Те не ме убедиха отведнъж в новото, но несъмнено ме разубедиха вече в старото. С редица разговори, показване на картини от стари и нови майстори, с талантиливи беседи, поуки и назидателни уроци те започнаха малко по малко да насаждат у мене новото. В тази роля се чувствувах като скопен петел, когото угояват с орехи. Любимата фотография на баритона трябваше да се скрие в чекмеджето, защото започнах да се срамувам, че някога съм мечтал за него. Нима това не е успех?

Но колко далеч бях още от онова, което искаха новите ми учители!

Следващото стъпало в работата ми върху ролята беше да се науча външно, физически да изобразявам стареца.

„Вие по-лесно ще изиграете немощен старец, отколкото един обикновен възрастен човек — каза ми Федотов; — в немощния контурите са по-ясни.“

Бях вече подготвен малко за изобразяването на старци. През време на моите знаменити летни занимания пред огледалото във вестибюла на нашата градска къща, за които разказах по-рано, бях играл всички роли, включително и старчески. Освен това много наблюдавах и копирах един от моите познати, немощен старец. Тогава аз физически почувствувах, че неговото нормално състояние прилича на онова, което изпитва един млад човек при голяма умора след дълго ходене: краката, ръцете, гърбът се вдървяват и стават като несмазани, ръждясали. Преди да стане, човек трябва да се нагоди — да наведе тялото си напред, за да се премести центърът на тежестта, да намери опорна точка и с помощта на ръката да се изправи, защото краката почти отказват да служат. След като станеш, не можеш веднага да изправиш гърба си, а го изправяш постепенно. Докато не се пораздвижат краката, правиш малки крачки и най-сетне се оправяш напълно, раздвижваш се и тогава мъчно можеш да се спреш. Всичко това разбрах не само теоретически, но го почувствувах и на практика. Аз можех да живея с това старческо самочувствие, нагодено към умората на младия човек. И на мене ми се струваше, че излиза добре. И колкото по-добре ми се струваше, толкова повече се стараех да дам онова, което бях наживял за ролята.

„Не, това не струва. Това е истински шарж. Така се кривят децата, когато представляват старци — критикуваше ме Федотов — не трябва толкова да се престараваш, по-лекичко!“

Започнах да намалявам, но все пак беше твърде пресилено.

„Още, още!“ — командуваше той.

Аз намалявах все повече и повече, докато най-сетне съвсем престанах да се напрегам, запазвайки по инерция само старческия ритъм.

„Ето, така е точно както трябва!“ — одобри Федотов.

Нищо не разбирам! Когато прилагах похватите, които бях намерил, за да изобразя стареца, казват ми: „Нищо не излиза“; когато оставих тези похвати, одобрени от самия Федотов, — казват ми „Добре!“ Значи няма нужда от никакви похвати?! И аз се отказвах да играя с намерените похвати; но тогава ми викаха:

„По-силно, нищо не се чува!“

Как ли не се мъчих, но не можах да разбера тайната.

По-нататъшните занимания над същата роля не даваха резултат. В простите и по-спокойни места аз улавях в себе си някакви усещания, но те бяха актьорски чувства, които нямаха никакво отношение към образа. И външно, т.е. физически, преживявах нещо, но това се отнасяше само към старческата характерност на ролята. При това аз можех доста естествено да изговарям текста. Само че не поради тази вътрешна причина, която караше Пушкиновия барон да говори, а просто само за да говоря. Нали може да се допусне такова смесване: да се насилиш да куцаш с единия крак и накуцвайки, да разтребваш стаята, като в същото време пееш някаква песен. Също така може да се ходи по старчески, да се изпълняват мизансцените, посочени в действието, и да се декламираат машинално стиховете на Пушкин. По-голям резултат, изглежда, не можех вече да постигна, защото ми беше опротивяла ролята, в чиято кожа не можех напълно да се вмъкна. Ролята ми беше наметната, така да се каже, както намятат на раменете си шинел, без да го обличат. Но най-досадното беше това, че само в спокойните места можех горе-долу да се ползувам от постигнатите по-рано технически похвати. И тъкмо там, гдето трябваше да се дава пълна сила, аз се напъгах и губех малкото, което бях намерил за ролята. В тия моменти ме сполетяваше онова, което по-рано наричах вдъхновение, от което почвах да си стягам гърлото, да преграквам и да съскам, да се напъгам с цялото си тяло и да казвам стиховете като провинциален актьор с глупав патос и празна душа.

Репетициите се прекратиха, заминах за минералните бани във Виши и цяло лято се мъчих с ролята, като продължавах все повече и повече да я набивам. Не можех да мисля за нищо друго освен за нея; тя ми бе заседнала в душата и се бе превърнала в болезнена *idée fixe*<sup>[3]</sup>. Най-ужасното от всички човешки изпитания са творческите мъки. Чувствувааш това *нещо*, което не ти достига за ролята, то е близко, ето тук в тебе, стига само да се пресегнеш и ще го хванеш, а посегнеш ли, то изчезва някъде, като че потъва в земята. С празна душа, без духовно съдържание пристъпваш към силното място на ролята. Трябва само да се отпустиш, но тук сякаш някакви буфери излизат от душата ти и не ти дават да се приближиш към силното чувство. Това състояние

прилича на усещането, което човек изпитва, когато не се решава да се хвърли в ледена вода.

Търсейки изход от това положение, измислих едно ново средство, което тогава ми се стори гениално. На няколко километра от Виши има старинен средновековен замък и под него грамадно подземие.

„Нека ме затворят в него за няколко часа и там, в тая истинска старинна кула, сред страшната самота ще намеря може би това чувство, общото състояние или усещане...“ — сам не зная *какво* не ми достигаше тогава и *що* търсех. Аз тръгнах към замъка и постигнах желанието си да бъда затворен в подземиято цели два часа. Беше страшно, самотно, тъмно, имаше плъхове, влажно беше и всички тези неприятности само ми пречеха да се съсредоточа в ролята. А когато в тъмнината започнах да говоря на себе си дотегналия ми вече текст, беше просто глупаво. След това аз измръзнах и почнах не на шега да се страхувам, че мога да хвана пневмония. При такъв страх съвсем не ми беше до ролята. Тропах, но никой не отваряше. Стана ми наистина страшно, но този страх нямаше никаква връзка с ролята.

Единственият резултат от тоя експеримент беше силната хрема и още по-голямото отчаяние. Ясно е, че за да станеш трагик не е достатъчно да се затвориш в подземие с плъхове, а трябва нещо друго. Но какво? Изглежда, потребно е тъкмо обратното, трябва да се изкачиш някъде на високо, във висши сфери. Но как да стигнеш дотам, никой не ти казва. Режисьорите талантливо обясняват онова, което им се иска да постигнат, *каквото трябва* за пиесата; тях ги интересува само крайният резултат. Те критикуват, като посочват също и това, което *не трябва*. Но как да постигнеш желаното, това премълчават.

„Преживявайте, чувствувайте по-силно, по-дълбоко, живеете с ролята!“ казват те.

Или:

„Вие не преживявате! Трябва да се преживява! Постарайте се да го почувствувате!“

И ти се мъчиш, надуваш се с всички сили, напрягаш се, червата ти се завързват на възел, стягаш си гърлото до прегракване, блещиш очи, кръвта се качва в главата ти и свят ти се завива, мъчиш се до изнемогване да изпълниш тази каторжна работа и така пропъждаш чувството някъде в корема си и до такава степен се уморяваш, че

когато режисьорът поиска още веднъж да повториш сцената, ти нямаш вече сили да сториш това.

Така беше на обикновените репетиции. Какво ще бъде на представлението, пред публиката, когато от вълнение ще престана да се владее? И наистина на премиерата моята игра беше „само мускулно напрежение“, както казват актьорите.

Но... представлението имаше успех.

Чудесните декори, костюмите, направени по скиците на един такъв голям талант, какъвто беше Сологуб, великолепните мизансцени, целият тон и атмосферата на спектакъла, отличната му спойка (това беше работа на Федотов) — всичко заедно беше ново и оригинално за онова време. Ръкопляскаха. Че кой ще излезе, ако не аз? И аз излизах и се покланях и публиката ме приемаше, защото тя не умее да отделя работата на художника от работата на режисьора и работата на режисьора от работата на актьора. С други думи, хвалеха и мене. И аз вярвах и искрено мислех, че щом ме хвалят, значи изкуството ми достига до публиката, прави впечатление, значи добро е; а това „напрежение“, това гърчене сигурно е самото вдъхновение. Следователно аз вярно съм чувствувал и всичко е било благополучно.

Но режисьорът ме гълчи... От завист! А щом има завист, значи има на що да се завижда!

От тоя омагьосан кръг на самозаблуждение няма изход. Актьорът се обърква и затъва в тинята на ласкателството и похвалите. Винаги побеждава онова, което е по-приятно, на което повече ти се иска да вярваш. Побеждава комплиментът на очарователните поклоннички, а не горчивата истина на познавача.

Млади актьори! Пазете се от вашите поклоннички! Ухажвайте ги, ако искате, но не говорете с тях за изкуство! Учете се навреме, още от първите ви крачки на сцената, да слушате, да разбирате и да обичате жестоката истина за себе си! Намерете хората, които могат да ви я кажат, и с тях говорете повече за изкуството. Нека те по-често ви корят!

---

[1] Сен-Бри — едно от действащите лица в операта „Хугеноти“ от Джакомо Майербер. ↑

[2] Еспаньолка — тясна испанска брадичка. — Бел.пр. ↑

[3] *Idée fixe* — натрапчива мисъл (фр.). — Бел.пр. ↑

## ЩАСТЛИВА СЛУЧАЙНОСТ

„ЖОРЖ ДАНДЕН“

Работата върху другата роля в спектакъла — Сотанвил в „Жорж Данден“ — също не беше лека. Най-мъчното е да се започне. Колкото по-значително е произведението, толкова по-голямо е недоумението, с което заставаш в подножието на неговата грамада също като турист пред Монблан.

Молиер също така широко обхваща човешките страсти и пороци. Той описва онова, което е видял и което знае. Но като гений той знае всичко. Неговият Тартюф не е просто господин Тартюф, а всички човешки Тартюфи, взети заедно. Той описва живота и случилото се с някое отделно лице, а се получава общочовешки порок или страст. В това отношение той е близък до Пушкин и изобщо до всички велики писатели, които в това отношение са родствени помежду си. Затова са и велики, защото имат широк кръгзор и голям обseg.

Пушкин, Гогол, Молиер и останалите велики поети вече отдавна са облечени веднъж завинаги в износените униформи на разните традиции, през които не можеш да проникнеш до тяхната жива природа. Произведенията на Шекспир, Шилер, Пушкин на актьорски жаргон се наричат „готически“ пиеси; произведенията на Молиер пък се наричат „молиеровски“. Самото съществуване на наименования и самото обобщаване на всичките в едно общо прозвище „готически“ е достатъчен белег за това, че те са подведени под общ шаблон. Щом в една пиеса има стихове, средновековни костюми, патос, значи това е романтизъм, значи нужни са готически декори и костюми, с една дума, това е „готическа“ пиеса.

За създаването на такива предразсъдъци и за изопачаването на великите произведения с лъжливи традиции са виновни до известна степен театрите и актьорите, но още по-голяма вина имат педагозите, които от ранна младост, когато още впечатлителността е така остра, интуицията тъй силна и паметта така свежа, развалят за през цял

живот очарованието от първото запознаване с гениите. Те по един общ, изветрял и сух шаблон говорят за Великото.

А как се играят „класическите“, „готически“ пиеси? Че кой не знае! Всеки срещнат гимназист ще ви покаже как се предават в театъра възвишените чувства, как се декламираат напевно, с патос стиховете, как се носят костюмите, как тържествено, позирайки, шествуват по сцената актьорите и пр.

Актьорът не се интересува от автора и от неговия стил, а от испанските чизми, от трикото, от шпагата, от напевното скандиране на стиховете, от гласа, поставен „гръмогласно“, от актьорската поза, от живия темперамент, от красивите бедра, от накъдрените коси, от подведените очи.

Същото е и с Молиер. Кой не знае молиеровската „униформа“<sup>[1]</sup>? Тя е единствена за всички негови и нему подобни пиеси. Опитайте се да си спомните някоя постановка на негово произведение и вие ще си спомните отведнъж за всички постановки на всички негови пиеси във всички театри. Пред вашите очи ще наизскачат всички видени от вас театрални оргоновци, клеандровци, клотилди, сганареловци<sup>[2]</sup>, които си приличат един на друг като две капки вода. Това е то свещената традиция, която старателно се спазва от всички театри! А къде е Молиер? Той е скрит в джоба на униформата. Традициите се го затрупали и вие не можете да го видите. А между това прочетете неговата „L'impromptu de Versailles“<sup>[3]</sup> и ще се убедите как самият Молиер жестоко осъжда тъкмо онова, което съставя същността на традициите, които му се приписват. Какво по-скучно има на сцената от молиеровската традиция! Това е Молиер — „*както винаги*“, Молиер — „*както се полага*“, Молиер — „*изобщо*“!

Ужасната, пагубната за театъра дума „изобщо“! Тази дума бе застанала между мене и Молиеровия Сотанвил като каменна стена, която ни разделяше. Поради тази стена не можах да видя истинския Молиер. От първата репетиция вече знаех всичко. Не напразно достатъчно се бях нагледал на времето на Молиер по френските сцени. Постановката на „Данден“ наистина никога не бях виждал в театър, но какво от това? Пред мене беше Молиер „изобщо“, а това е повече от достатъчно за мене, заклетия копировач.

На първите репетиции аз вече копирах всички известни молиеровски фокуси и се чувствавах като у дома си.



„Нагледали сте се в Париж! — усмихвайки се, ми каза Федотов. — Като по ноти я карате!“

Федотов умееше да събаря стената, която стоеше между актьора и ролята. Знаеше и как да смъкне „униформата“ на овехтелите традиции, сменяйки ги с истинските традиции на изкуството. Той се качваше на сцената и сам играеше, като създаваше вярното, живото и с това разрушаваше лъжливото и отживялото. Разбира се, не е добре да се учиш от показване, защото това те предизвиква да копираш. Но относно своите показвания Федотов разсъждаваше много по-просто и по-практично:

„Какво друго мога да направя с любители — оправдаваше се той, — освен да им показвам сам, щом като спектакълът трябва да се изнесе в определен срок. Няма да откривам училище, за да почна да ги уча отначало я! Ще покопира и ще се обиграе!“

Федотов играеше фабулата на пиесата, а фабулата е неразривно свързана с психологията, психологията — с образа, с поета. Комизмът на произведението, сатирата се разкриват сами по себе си, ако се отнесеш с голяма вяра и сериозност към всичко, което става на сцената. Ето тази сериозност у Федотов беше необикновено силна; освен това като истински руски комедиен артист той беше изразителен, сочен, характерен. С други думи, той имаше всичко, което беше нужно за Молиер. Не току-тъй през разцвета на руския театър се смяташе, че едни от най-добрите изпълнители на Молиер бяха руските артисти — Щепкин, Шумски, Садовски, Живокини. Освен това Федотов до тънко беше изучил френския театър, което правеше неговата игра завършена, изострена, изящна, лека. Федотов ти го изиграе и всичко ти става ясно. Органичната природа на ролите се разголва от само себе си в цялата си красота.

Колко е хубаво, колко е просто! Струва ти се, че и ти би го направил така! Но щом се качиш на сцената, и всичко като че ли се обръща с краката нагоре. Между гледането от зрителната зала и стоенето на сцената има голяма разлика. Достатъчно е да излезеш на сцената и това, което ти се е струвало лесно от залата, отведнъж става мъчно. Най-трудно от всичко е, когато си на сцената, истински да вярваш, сериозно да се отнасяш към онова, което става там. Но без вяра и сериозност не може да се играе комедия или сатира, още повече френска или класическа, а особено Молиерова. Тук всичко се свежда

до това да повярваш искрено в своето глупаво, невероятно или безизходно положение; искрено да се вълнуваш и да страдаш от него. Може да се преструваш на сериозен, тогава се получава съвсем обратен резултат. Комедията е толкова ревнива, че отмъщава за себе си. Между това да преживяваш или да представяш, че преживяваш, има огромна разлика. Същата, каквато съществува между естествения органически комизъм и външното кривене на шута.

Аз неумело се преструвах, че преживявам онова, което Федотов органически преживяваше. Стараех се да покажа, че сериозно вярвам в това, което става с мене на сцената. Затова у Федотов се чувствуваше истински живот, а у мене само протокол на този живот. Но това, което показваше Федотов, беше тъй прекрасно, че нямаше възможност да се откажеш от показаното. Аз му бях пленник — обикновен резултат от всяко показване на сцената. По-раншната стена на лъжливите традиции се рушеше, но на нейно място заставаше между мене и ролята чуждият, създаден от Федотов образ. През това ново препятствие трябваше да пристъпя към моя собствен Сотанвил и да вляза в него. Това е трудно. Но... все пак живеят, макар и чужд, образ е по-добър, отколкото мъртвата молиеровска традиция.

Затова пък, когато Федотов забележеше и най-малкия проблясък на самостоятелност в творчеството, той се радваше като дете и отстраняваше всичко, което пречеше на артиста да се прояви.

И така аз отново започнах да копирам Федотов. Разбира се, копирах само външното, понеже живата искра на таланта тъй или иначе не може да се копира. Но бедата беше не там, че аз, заклетият копирач, най-малко от всичко умеех да копирам. Това е особен талант, какъвто аз няхах. Когато копието не ми се удаваше, безпомощно бягах от него и се хващах за ония начини на игра, с които бях свикнал по-рано, търсех живот ту в темпото, като бърборех и махах с ръце, ту в играенето без паузи, за да не скучае зрителят, ту в безсилното напъгане на всички мускули и „изстискване“ на темперамент, ту в механичното избърборване на текста. С една дума, фатално се връщах към всички свои предишни любителски и оперетни грешки, които могат да се формулират така: „Играй с пълна пара, за да не почнат да скучаят!“

„Та нали по-рано за това ме хвалеха. Нали съм бивал и весел, и лек, и подвижен, и смешен на сцената!“

Но този път моите отклонения към предишната задънена улица не се приеха от Федотов. От режисьорската масичка той ми викаше:

„Не смотолявайте! По-ясно. Мислите ли, че зрителят ще се развесели от това? Тъкмо обратно: ето на — аз скучая, защото нищо не разбирам, а това неспокойно тъпчене на едно място, това ръкомахане, разхождане и тия безбройни жестове ми пречат да гледам. Очите ми се премрежват и ушите ми бучат. Това веселие ли е?“

Наближаваха генералните репетиции, а аз все още седях между два стола. Но тук за мое щастие съвсем случайно получих „дар от Аполона“. Една черта в грима, която придаде някакво живо комично изражение на лицето ми, отведнъж като че ли преобърна нещо някъде в мене. Това, което беше неясно, стана ясно; което беше без почва, получи опора; на което не вярвах, сега повярвах. Кой ще обясни този странен чудотворен творчески подем! Отвътре нещо назряваше, набъбваше като листна пъпка и най-сетне узря. Едно случайно докосване и пъпката се пуква, от нея се показват свежи младички листенца, които се разтварят от яркото слънце. Така се случи и с мене — от едно случайно докосване с разтушовката за гримиране, от една сполучлива черта в грима пъпката като че ли се пукна и ролята започна да разтваря своите листенца пред ярката сгряваща светлина на рампата. Това беше момент на велика радост, който изкупи всички предишни творчески мъки. С какво може да се сравни този момент? С възвръщане към живот след опасна болест или с благополучно освобождаване от бременност? Колко е хубаво да бъдеш артист в такива моменти и колко редки са тия моменти у артистите! Те винаги си остават светла точка, която примамва, пътеводна звезда в търсенията и стремежите на художника.

Като се оглеждам назад и преценявам резултатите от този спектакъл, аз разбирам важността на преживения тогава момент в моя артистичен живот. Благодарение на Федотов и на Сологуб можах да се поместя от мъртвата точка; като че ли се измъкнах от задънената улица, в която дълго се бях лутал. Нов път не намерих, но разбрах своята основна грешка, а това е вече много. Аз приемах простата актьорска емоция, която е един вид истерия и крещене на сцената, за изблик на истинско вдъхновение. Но след това представление ми стана ясно, че съм се заблуждавал.

---

[1] Униформа — в смисъл на калъп за всички пиеси на Молиер. — Бел.пр. ↑

[2] Оргон, Клеандър, Клотилда — персонажи от комедиите на Молиер. ↑

[3] „Версайският експромт“ — едноактна комедия от Молиер. — Бел.пр. ↑

## СДЪРЖАНОСТ

### „ГОРЧИВА СЪДБА“

Наскоро след „Скъперникът рицар“ поставихме драмата на Писемски „Горчива съдба“<sup>[1]</sup>, която рисува живота на селяните и помещиците. Аз играех в нея селянина Анани Яковлев. Пиесата е написана с голямо майсторство. След „Силата на мрака“ от Толстой тя е най-добрата пиеса из нашия селски бит.

Ролята на Анани, която играех, изисква в някои моменти не само драматичен, но и трагически подем. Ролите бяха разпределени много добре между нашите любители, а някои, особено тая на Лизавета, жената на Анани, си намериха изключително сполучливи тълкуватели.

Както при по-ранната си работа, така и сега аз си зададох нова задача — да изработя в себе си сценична съдържаност. Тази задача ми се наложи, защото в минута на силен подем, който приемах за вдъхновение, не аз управлявах своето тяло, а, обратно, то ме управляваше. Но какво може да направи тялото там, гдето работата изисква творческо чувство! В такива минути тялото се напъва от безсилието на волята, а ненормалното напрежение се отразява навсякъде, по разните центрове, сякаш завързва възли или създава конвулсии, вследствие на които краката се схващат и едва могат да се движат, ръцете се вдървяват, дишането спира, гърлото се стяга и цялото тяло става като мъртво. Или, обратно, от безсилието на чувствата в цялото тяло настъпва анархия: мускулите неволно се свиват, като предизвикват безброй движения, безсмислени пози и жестове, нервни спазми и пр. От този хаос самото чувство бяга и се спотайва някъде. Може ли да се твори и да се мисли при такова състояние?! Естествено, че най-напред трябва да покориш този хаос в себе си, т.е. да унищожис анархията, да освободиш тялото си от властта на мускулите и да го подчиниш на чувството.

Аз разбирах тогава думата съдържаност само от външната ѝ страна и затова преди всичко се стараех да унищожа всеки жест и всяко излишно движение, т.е. учех се да стоя на сцената неподвижно.

Това не е лесно — да стоиш на сцената неподвижно пред хилядна публика. На мене това се удаваше, но все пак с цената на силно налягане на цялото тяло, тъй като аз просто си заповядвах да не мърдам и от това ново насилие още повече се вдървявах. Обаче постепенно, репетиция след репетиция, представление след представление, аз се освобождавах от тези мускулни конвулсии. Научих се да преобръщам общото налягане в местно, частично, т.е. да концентрирам налягането на цялото тяло в един определен център: в пръстите на ръцете и на краката или в диафрагмата, или по-право там, гдето по-рано мислех, че е тя. Стисках с всичка сила юмрука си, впирах ноктите на пръстите в дланите, от което често оставах кървави следи. Свивах пръстите на краката си и с цялата тежест на тялото си ги натисках в пода, от което също много пъти оставах кървави следи в обувките ми. Като се научих да създавам частично налягане, на определено място, аз отвличах общото налягане на цялото тяло, което му даваше възможност да стои по-свободно, без да тъпче на едно място и без да прави излишни движения. При по-нататъшната работа се учех да се боря със създадените от мене възли на частично налягане в ръцете, в краката и другаде. Но това дълго не ми се удаваше: освободиш от налягане стиснатия юмрук и гледаш — всичките събрани в него конвулсии, сякаш пуснати на свобода, се разпръсват по цялото тяло. За да се отърва от тях, трябваше отново да ги събирам в юмрука си — омагьосания кръг, от който ми се струваше, че няма изход. Но затова пък, когато успях да се освободя от всякакво налягане, изпитвах артистическа радост и от режисьорската масичка ми викаха:

„Добре! Юначага! Естествено! Без пресилване!“

Но за съжаление тези минути бяха редки, случайни и мимолетни.

Още едно откритие: колкото по-спокойно и по-сдържано чувствувах тялото си на сцената, толкова по-голяма потребност чувствувах да заменя жеста с мимика, с интонация на гласа, с поглед. Колко щастлив бях в тия минути! Струваше ми се, че вече съм разбрал всичко и мога напълно да се ползувам от своето откритие. Затова бързах да дам пълен простор на мимиката, на очите, на гласа. Но незабавно се чуваше викът на режисьора:

„Недейте гримасничи!“ Или: „Не викайте!“

И аз отново изпаднах в безизходица.

„Пак не е така! Защо оттук изглежда добре, а оттам лошо?“ — питах се аз. И пак поради обхваналото ме съмнение отново клюмвах, всичко намерено изчезваше и настъпваше мускулна анархия.

„Какво има?“ — питах аз.

„Какво ли? Това, че не трябва да се гримасничи.“

„Значи няма нужда от мимика, така ли?“

И аз се опитвах не само да не усилявам мимиката, но дори и да я потискам. На това не се подхвърляше никаква реплика от режисьорската масичка, но ето какво забелязах. Щом в сцената на обяснението с чифликчията се постарях да бъда безразличен и спокоен, тутакси в мене отвътре закипяваше някакво вълнение. Трябваше усилено да го прикривам, а колкото по-усилено го прикривах, толкова по-усилено се разразяваше. Тогава отново се чувствувах леко, добре на сцената. Разбрах, че колкото повече скриваш чувството, толкова повече то се разпалва. Но защо не се обаждат от режисьорската масичка в тия моменти?

При свършването на действието получих обща похвала изобщо за всичко; но това беше малко за мене. Колко важно би било да получа одобрение от режисьорската масичка в самия момент на моето вътрешно удовлетворение. Но режисьорите, изглежда, още не съзнаваха колко важно е това.

Така беше в спокойните места на ролята. Но когато настъпи сцената на селското събрание, превъзходно написана от автора, превъзходно поставена от Федотов и изпълнена от актьорите, сцена, която не можеше да се играе равнодушно, аз неволно се отдадох на общата вълнуваща атмосфера и не можах да се справя със себе си. Колкото и да се напругах, за да сдържам жестовете си, в края на краищата темпераментът ми взе връх над съзнанието и над изкуствената ми сдържаност и аз дотолкова престанах да се владеея, че при свършване на представлението не можех да си спомня какво съм правил на сцената. Цял облян в пот от възбуда, отидох в залата при режисьорската масичка, за да споделя огорчението си.

„Зная, зная какво ще ми кажете: изпуснах жестовете! Но това е извън моите сили. Вижте, дланите ми са облени в кръв!“ — оправдавах се аз.

Но какво беше моето учудване, когато всички се спуснаха от местата си да ме поздравяват:

„Юначина! Каква силна игра! Каква сдържаност! Играйте така на представлението и повече не трябва!“

„Но аз накрая изпуснах жестовете и не можех да се овладеея.“

„Тъкмо това е хубавото!“

„Хубавото е, че съм изпуснал жестовете ли?“ — питах аз отново.

„Да, това е хубавото. Какви ти жестове, когато човек е извън себе си — обяснявах ми, — хубавото е това, че видяхме как се сдържахте все повече и повече и най-после изведнъж нещо се отприщи и вие изгубихте самообладание. Ето точно това се нарича засилване, crescendo, преминаване от пиано към форте. Чувството нарастваше нагоре, изкачваше се от най-ниските към най-високите тонове, от спокойствие към ярост. Ето това именно запомнете. Въздържайте се дотогава, докато ви стигат силите, колкото по-дълго, толкова по-добре. Нека изкачването към върха да бъде постепенно и бавно, а най-последният, ударният момент да бъде кратък. Тогава е добре! Иначе ще се изгуби силата, ударността. Актьорите обикновено правят тъкмо обратното. Те пропускат най-интересното — постепенното нарастване на чувството, и от пиано веднага преминават на фортисимо и не мръдват вече от него.“

„А-ха, гледай ти къде му била цаката! Това вече прилича на практически съвет. Това е първият ми актьорски багаж!“

Наоколо всички ликуваха — най-добрият показател за направеното впечатление. А аз разпитвах, де кого срещна: не от актьорско тщеславие, а за да проверя съответствието между това, което са чувствували в залата, и това, което чувствувах на сцената. Сега аз вече зная нещичко за тази разлика между впечатлението на зрителя и самочувствието на артиста.

И този път гримът ми помогна, както и в ролята на Сотанвил. Чрез него видях самия човек. Този грим не беше насилствено прилепен към мене, а естествено хармонираше на онова, което чувствувах. Като видях образа и заживях с него, аз по стар навик започнах да го копирам. Но все пак по-добре е да копираш създадения от самия теб образ, отколкото чуждия шаблон или чуждите похвати на игра.

Представлението имаше огромен успех. Пиесата, постановката, актьорите бяха разхвалени и от пресата, и от публиката. Новата работа остана в репертоара и колкото повече играех, толкова по-добре и по-приятно се чувствувах. Много от онова, което правех на сцената,



достигаше до зрителната зала и бях щастлив, че съм открил, както ми се струваше, тайната, от която мога да се ръководя и на която мога да се облегна, за да продължа по-уверено по своя път.

---

[1] „Горчива съдба“ от А. Ф. Писемски е била представена на 11 декември 1888 г. Спектакълът бил представен по случай двадесет и пет годишнината от първото поставяне на тази пиеса в Москва. („Горчива съдба“ за пръв път била поставена от кръжец любител на драматичното изкуство на 31 юли 1863 г. Ролята на Анани играл авторът на пиесата А. Ф. Писемски.) В Дружеството за изкуство и литература Лизавета, жената на Анани, била играна от М. В. Илина.

През 1895 г. К. С. Станиславски играл в „Горчива съдба“ заедно с П. А. Стрепетова в гастролните представления на артистката в театъра на Парадиз. ↑

## ДВЕ КРАЧКИ НАЗАД

„КАМЕННИЯТ ГОСТ“ И „КОВАРСТВО И ЛЮБОВ“

Не се ползувах дълго от новите похвати на игра, които наричах „издръжливост“. Щом чух Пушкиновия стих в „Каменния гост“, където отначало играех Дон Карлос, а после и самия Дон Жуан<sup>[1]</sup>, щом обух испанските ботуши и пипнах шпагата, всичко ново, постигнато с такъв труд, се сгромоляса, а в замяна на него се яви властното старо — навиците от младите любителски години. Да се отдадеш на старите си навици е все едно да пропушиш отново, след като отдавна си прекъснал. Организмът с още по-голяма сила се нахвърля върху познатите усещания. Временно прекарал без тях, той не е преставал тайно да мечтае за цигара и бърза страстно да навакса пропуснатото.

Така аз се движех в изкуството с крачка напред и с две назад. Защо съм се залавял преждевременно за роли, които не можех още да играя! Най-голямата спънка за художественото развитие на артиста е прибързването, пресилването на незакрепналите сили, вечното желание да се играят големи, първостепенни роли, трагически герои. Да се възлага непосилна работа на чувството е по-лошо и по-опасно, отколкото да пееш с непоставен и незакрепнал глас партии, които не подхождат на тоя глас, например Вагнерови опери. Нашият актьорски, нервен и подсъзнателен апарат, много по-нежен и много по-сложен, се поддава по-лесно на изкълчване и по-трудно на поправяне, отколкото гласовият апарат на певеца. Но, изглежда, самото устройство на човека е такова, че той мечтае за онова, което му липсва, което не му е позволено: момчето непременно иска по-скоро да пропуши и да засуче мустаци, за да прилича на големите; момичето иска отрано да започне да флиртува, вместо да играе с кукли или да се учи; момъкът преждевременно се прави на възрастен, за да прилича на разочарован от живота и с това да се направи на по-интересен. От завист, от надценяване на силите си, от глупост или от неопитност всеки иска да бъде това, което не може и не трябва да бъде. Същото е и в нашата работа. Начинаещият актьор иска да играе преди всичко Хамлет, роля,

която може да се играе само в разцвета на силите. Той не може да разбере, че с това прибързване насилва и разрушава своя нежен, крехък и трудно поправим душевен апарат. И колкото и да говориш за това на учениците и на младите актьори, всичко е напразно. Достатъчно е някоя хубавичка гимназистка да изръкопляска на някой млад актьор, друга да го похвали, трета да му напише писмо, в което е приложен портрет за подпис, и всички мъдри съвети отстъпват място на дребнавото актьорско тщеславие.

И аз играех испанци, поръчвах си ботуши в Париж и насилвах своите още незакрепнали актьорски данни заради похвалите и писмата на гимназистките.

Лошото беше това, че се наложи да приема ролята на самия Дон Жуан, тъй като изпълнителят на тая роля след първото представление трябваше да се откаже от участието си. Сега дойде ред и на дребнавото самолюбие.

„Когато исках ролята, не ми я даваха, а сега, когато няма кой да я играе, сами ми я предлагат! Ето на! Разбраха ме и ме оцениха!“ — Така се надуваше моето дребно театрално тщеславие.

Милостиво приех ролята. Бях поласкан от това, че съм необходим за репертоара.

Премиерата мина. Ръкопляскаха ми, защото гимназистките не умеят да отделят изпълнителя от ролята, и аз, глупакът, захапал юздата, се перчех и летях напред, яхнал старите си актьорски грешки. Те станаха много по-явни, защото сега можех да играя сдържано, което научих от ролята на Анани. Както хубавото, така и лошото, сдържано показани на сцената, само усилват своите добри качества или недостатъци — хубавото става по-хубаво, а лошото — по-лошо. И това, гдето се бях научил да се разтварям в силните места, не беше добре за тая роля: колкото повече се разтварях, толкова повече лъжлив театрален патос давах, защото в душата ми нямаше нищо друго. Отново копирах оперния баритон — в парижки ботуши и с шпага. Но никой не можеше да ме убеди, че не съм разбрал тайната как трябва да се играят не само битови селски роли, но и испански трагически любовници. Работата над Дон Карлос и над Дон Жуан ме върна отново назад.

За съжаление и следващата ми роля през същия сезон беше ако не испанска и в стихове, то с високи ботуши, с шпага, с любовни думи и на възвишен стил. Аз играех ролята на Фердинанд в Шилеровата трагедия „Коварство и любов“<sup>[2]</sup>. Но..., имаше едно „но“, което до известна степен ме спаси от нови грешки и без което ние нямаше да можем да се справим с трагедията.

Луиза играеше М. П. Перевозчикова, с театрален псевдоним Лилина. Тя напук на общественото мнение постъпи при нас като артистка. Оказа се, че ние сме били влюбени един в друг, но не сме знаели това. Казаха ни го от публиката. Ние сме се целували съвсем естествено и нашата тайна се откри от сцената. В този спектакъл аз играех не толкова с техника, колкото с интуиция. Не е мъчно да се отгатне кой ни вдъхновяваше: Аполон или Хименей<sup>[3]</sup>.

През пролетта, при завършване на първия сезон на Дружеството за изкуство и литература, аз бях обявен за годеник и на 5 юли същата година се ожених, след което заминах на сватбено пътешествие и се върнах в театъра през есента с известието, че жена ми за съжаление не ще може през новия сезон да изпълнява задълженията си в театъра.

По този начин „Коварство и любов“ се оказа не само любовна, но и коварна пиеса. Тя се игра само два или три пъти и беше свалена от репертоара. Щяхме ли да можем и по-нататък да играем в тая пиеса със същата непосредственост и вдъхновение, или при повтаряне на ролята на Фердинанд тя би се наредила до Дон Жуан и Дон Карлос и би станала укор за моето упорство?

Както и в предишните спектакли, така и тук опитната ръка на режисьора Федотов умело използваше доста добрия артистически материал. Ние радостно посрещяхме указанията на опитния ръководител; те ни помагаша, но ние няхмахме напълно съзнателно отношение към тях и затова едва ли тия спектакли са ни придвижили напред като актьори.

Успехът на спектакъла беше голям и аз тържествувах, тъй като той потвърждаваше всичките ми предположения относно героичните роли, които след Дон Жуан ми станаха още по-мили.

„Значи мога да играя трагедийни роли — казвах си аз. — Значи мога да бъда любовник. Значи моите технически принципи, открити в «Горчива съдба», са приложими и в трагедията.“

Трябва да обърна внимание на един забележителен факт, който се случи приблизително по времето, което описвам. Работата беше в това, че за да се подкрепи парично нашето дружество, устройхме голям костюмиран бал в залите на бившето Благородно събрание<sup>[4]</sup>. Украсата на помещенията се ръководеше от най-добрите художници и много от артистите взеха участие в програмата. На тоя бал особен успех имаше любителският цигански хор, съставен от ученици и членове на дружеството. Като солистки в хора участваха двете дъщери на Ф. П. Комисаржевски, които бяха пристигнали от Петербург. Те имаха прекрасни гласове и хубав маниер на пеене, усвоен от баща им. Това беше първото голямо публично излизане на известната артистка Вера Фьодоровна Комисаржевска.

---

[1] Станиславски в дневника си цитира думи на А. И. Южин, казани от него след едно от представленията на „Горчива съдба“: „Жена ми ми съобщи, че вие прекрасно играете ролята на Анани, а тя е много строг съдия. Кажете защо не искате да постъпите в Малий театър?...“ „Аз отговорих — пише Станиславски — че не искам да бъда незабелязан артист, не се наемам да се състезавам с Южин и Ленски“ (Собр. соч., т. 5, стр. 101).

Първото представление на „Каменният гост“ се състояло на 15 януари 1889 г. Станиславски играл Дон Карлос, А. Н. Кугушев — Дон Гуан. Поради това, че Кугушев лошо изпълнявал главната роля, още на второто представление — 29 януари 1889 г. — Станиславски излязъл в ролята на Дон Гуан. ↑

[2] Трагедията „Коварство и любов“ на Ф. Шилер била представена на 23 април 1889 г. Тя била последната постановка през първия сезон на Дружеството за изкуство и литература. ↑

[3] Хименей — бог на брачните връзки. — Бел.пр. ↑

[4] Благородно събрание — дворянско събрание. — Бел.пр. ↑

## КОГАТО ИГРАЕШ ЛОШ ЧОВЕК, ТЪРСИ КЪДЕ ТОЙ Е ДОБЪР

„САМОРАЗПРАВЯЩИТЕ СЕ“

Първата година от съществуването на Дружеството завърши с голям дефицит, но не разколеба вярата ни в по-нататъшния успех.

През втория сезон вече станаха големи промени в нашето Дружество. Поради съревнование между двата отдела школите — драматическата и оперната — и между двамата ръководители, т.е. Федотов и Комисаржевски, възникнаха несъгласия, които с цялата си материална тежест легнаха върху мене. Освен това към края на годината семейните вечеринки омръзнаха. Артистите казаха:

„Дотегна ни да играем и в театъра!“

Художниците им пригласяха:

„Дотегна ни да рисуваме и в къщи! Вечер ти се иска да поиграеш на карти, а тук няма никакви карти. Какъв е тоя клуб!“

Без карти художниците не искаха да рисуват картини, танцьорите — да танцуват, певците — да пеят. И тук се случи конфликт, след който художниците напуснаха дружеството. След тях напуснаха и много от артистите и така клубът при Дружеството за изкуство и литература се закри от само себе си. Остана само драматическият отдел и оперно-драматическата школа към него.

Вторият сезон на Дружеството за изкуство и литература през 1889–1890 г. започна с пиесата „Саморазправящите се“ от Писемски<sup>[1]</sup>. Аз играех ролята на генерал-аншефа<sup>[2]</sup> от времето на император Павел I. И пиесата, и ролята бяха талантиво, но жестоко написани, на труден стилизиран език от епохата.

В тази роля можах да използвам много от онова, което бях намерил по-рано: и *сдържаност*, и *скриване* на вътрешното усърдие, като се запази външно спокойствие (което тъй добре разпалваше темперамента в ролята на Анани), и *мимика*, и *игра с очи* (които идват от само себе си при укротяването на мускулната анархия), и пълно

душевно *разтваряне* в момент на най-висок подем, и *старческите похвати* от „Скъперникът рицар“.

Наистина в ролята се криеха опасни подводни скали: високи ботуши, шпага, любовни слова и чувства и ако не стихове, то високопарният стил на епохата. Но Имшин е твърде много руснак, за да се боиш, че ще излезе „испанец“, когато го играеш. А неговата любов не беше любов на млад човек, а любов на старец, характерна по своите душевни очертания.

Казват, че аз, без сам да зная, съм създал образ, но не проследих откъде се яви той. Техническите похвати на моята игра ме тласкаха към правда, а усетът към правдата е най-добрият възбудител на чувствата, на преживяванията, на въображението и на творчеството. За пръв път нямах нужда да копирам някого и ми бе добре на сцената.

Само едно беше неприятно: зрителите се оплакваха от пиесата.

„Много е тежка!“ — казваха те.

Оказа се, че и за това е имало причини, и ето как я узнах аз.

Успоредно със „Саморазправящите се“ се подготвяше и друга пиеса, в която не участвах, но на чиито репетиции присъствах понякога през свободното си време и когато ме питаха за мнението ми, аз го казвах. Хубавите думи не ти идват наум тогава, когато искаш непременно да ги кажеш, а едва тогава, когато не мислиш за тях и когато сами станат необходими. Така например аз не умея да философствувам, да съчинявам афоризми, когато съм сам. Но когато трябва да докажа някоя своя мисъл другиму, тогава философията ми е нужна за доказателство и афоризмите се явяват от само себе си. Така се случи и този път. От зрителната зала се вижда по-добре, отколкото от самата сцена онова, което се върши зад рампата. Като гледах от залата, аз ясно разбирах грешките на актьорите и започнах да ги обяснявам на другарите си.

„Разбери — казах на одного от тях, — ти играеш ролята на безволев човек, през всичкото време хленчиш и, изглежда, се грижиш само — не дай боже — да не промениш образа. Но защо се безпокоиш, когато сам авторът повече, отколкото е нужно се е погрижил за това? В края на краищата ти през всичкото време рисуваш с една боя. А пък черната боя само тогава ще стане истински черна, когато за контраст макар и тук-там бъде пусната малко бяла. Та и ти пусни в ролята малко бяла боя в разни отсенки и съчетания с други тонове от небесната дъга.

Така ще има контрасти, разнообразие и правда. Затова, когато играеш ролята на недоволник, що хленчи, търси къде той е весел, бодър. Ако след това отново започнеш да хленчиш, то вече няма да дотяга; напротив, ще подеждува с удвоена сила. А непрекъснатият, постоянен хленч у тебе е нетърпим като зъбобол. Когато играеш добряк, търси къде той е лош, а в лошия търси къде е добър.“

Като казах случайно този афоризъм, почувствувах, че и за самия мен всичко стана ясно в ролята на генерал Имшин. И аз самият правех същата грешка, която правеше и моят другар. Аз представях звяр, но зверското не може да се отдели от ролята, за него няма защо да се грижиш. Авторът се е погрижил повече, отколкото трябва, а аз трябва да потърся где той е добър, страдащ, разкайващ се, любящ, нежен, самоотвержен... И ето ти нов багаж в моя актьорски куфар!

*Когато играеш лош човек, търси къде той е добър.*

Когато играеш старец, търси къде е млад; когато играеш млад, търси къде е стар и т.н.

Като почнах да се ползвам от новото си откритие, общият тон на пиесата „Саморазправящите се“ се смекчи и оплакванията, че пиесата е „тежка“, станаха по-редки.

Целият втори сезон на Дружеството за изкуство и литература вървя по линията на приблизително същите художествени търсения и технически задачи, както и първият.

За съжаление само А. Ф. Федотов не работеше с предишния пламък, защото нещо беше недоволен, не се спогаждаше с Ф. П. Комисаржевски и охладняваше към делото.

---

[1] Пиесата „Саморазправящите се“ от А. Ф. Писемски била поставена на 26 ноември 1889 г. Спектакъла поставил артистът от Малий театър П. Я. Рябов, който след напускането на А. Ф. Федотов през есента на 1889 г. бил поканен за главен режисьор на Дружеството за изкуство и литература. На 6 декември 1895 г. спектакълът „Саморазправящите се“ бил възобновен вече като постановка на Станиславски. По-късно тази пиеса била включена през първия сезон в репертоара на Художествения общодостъпен театър.

Като цитира в дневника си многобройните отзиви за своята игра в „Саморазправящите се“, Станиславски пише: „... чух, че писателят



Владимир Иванович Немирович-Данченко ме хвалил за ролята на Имшин“ (Собр. соч., т. 5, стр. 101). ↑

[2] Генерал-аншеф — главнокомандуващ, генерал-фелдмаршал.  
— Бел.пр. ↑

## ХАРАКТЕРНОСТ

„БЕЗ ЗЕСТРА“ — „РУБЛА“

През втората година аз изиграх няколко характерни роли, например ролята на Паратов в пиесата на Островски „Без зестра“<sup>[1]</sup>. В тази роля има много любовни слова, високи ботуши и пелерина като испански плащ — всички опасни за мене подводни скали. Предстоеше двубой между предишните ми оперни похвати на баритон и новите ми технически придобивки. Отново прибягвах към тяхната помощ, т.е. към сдържаността, към скриване на чувството, към промяна на изражението, към разнообразие на багрите в палитрата — с една дума, към всичко, което беше открито по-рано. Това ми създаде някакво хубаво самочувствие, на което повярвах. Фантазията ми се раздвижи, започнаха да се раждат от само себе си някои подробности — навици, характерни черти на самия Паратов, например военна стойка, смелост. С целия този багаж аз не бях съвсем празен на сцената, имаше какво да върша на нея и не се чувствувах разсъблечен. На репетициите постепенно свикнах с техническите похвати, а присъщата на руския човек широта на Паратов ми отвори душата. За щастие имах и доста типичен грим. Щом видях външния образ на Паратов, и всичко си дойде на мястото. Така аз раздразних задрямалата си интуиция и с нейна помощ напирах образа. Той беше обоснован донякъде и до известна степен оправдан, а по-нататък оставаше само да го копирам по стар навик, който все още живееше в мене.

Но в тая роля се появи едно неприятно явление: не можех да се справя с текста. Въпреки великолепия език на пиесата на Островски, в който не може да се премести ни една дума, текстът „не ми лягаше на езика“. Чувствувах, че всеки миг мога да сбъркам. Това ме нервираше, плашеше ме и предизвикваше задръжки и ненужни паузи, създаваше някакви сценически недоразумения, които лишаваха ролята и пиесата от необходимата комедийна лекота и инерция. Страхът за текста тъй много ме плашеше, че всяко запъване ме хвърляше в пот. Веднъж така забърках текста, че не можах да съобразя как да се измъкна из тоя

лабиринт от думи. Смутен, напуснах сцената, като провалих на другаря си едно от най-добрите места на ролята му.

Тоя актьорски „трак“, който започна тогава у мене, се проявяваше и в други роли, като ме лишаваше постепенно от оная увереност в себе си, която вече бях започнал да придобивам. Когато не мислех за новия се недостатък, „тракът“ изчезваше — доказателство, че беше от чисто нервен произход. А ето и друг пример в потвърждение на това предположение: един ден, през който имах представление на „Без зестра“, сериозно се разболях. Температурата достигаше до 39,5 градуса. Бях в полусъзнание. Но за да покажа образец на дисциплина и за да дам пример на моите другари за в бъдеще, взех всички необходими мерки за предпазване и пристигнах в театъра при –25 градуса студ. Гримираха ме в лежачо положение и ползувайки се от това, че ролята не изискваше да сменям костюма, аз можех да си лежа зад кулисите както през време на действието, така и през антрактите. Актьорите се бояха да не би ей тъй, всред действието, да напусна сцената. Но аз, отвлечен от болестта, играх като никога уверено и свободно; текстът не ми пречеше и паметта не ми измени.

Работата върху ролята на Паратов и резултатите от тая работа бяха поучителни за мене в този смисъл, че ясно показваха кое е моето истинско амплоа и призвание. Аз съм характерен актьор. Посредством характерността успях да победея всички подводни скали в ролята на Паратов: пелерината à la испански плащ, високите ботуши, любовните думи и пр. и пр. опасни за мене съблазни.

Но ако се бях отказал от характерното в ролята и я приспособях към себе си, към своите човешки лични данни, провалянето ми би било неизбежно!

Защо? Ето защо.

Има артисти, повече от които са *jeunes premieres*<sup>[2]</sup> и герои, влюбени в себе си, които всякога и навсякъде показват не образите, създадени от тях, а себе си, своята личност, която умишлено никога не менят. Те не виждат ни сцената, ни ролята без себе си. И Хамлет, и Ромео са им нужни само като нов тоалет на жена-кокетка. Такива артисти с право се боят да излязат от себе си, защото цялата тяхна сила е в личното им сценично обаяние. Скривайки се зад характерността, те губят всичко.

Други артисти, напротив, се срамуват да показват себе си. Когато играят добър или приятен човек от свое име, струва им се за нескромно да си приписват чужди качества. Когато пък играят лоши, развратни и нечестни хора, те се срамуват да си присвояват пороците. Обаче под чуждо лице, т.е. скривайки се зад грима като зад маска, те не се боят да оголят нито пороците си, нито добродетелите си и могат да говорят и да вършат това, което никога не биха се решили да повторят, когато са в обикновения си вид, със свалена маска.

Аз принадлежа към актьорите от този тип. Аз съм характерен актьор. При това признавам, че всички актьори трябва да бъдат характерни — разбира се, в смисъл не на външна, а на вътрешна характерност. Но дори и външно актьорът често трябва да излиза от себе си. Това не значи, разбира се, че той трябва да губи своята индивидуалност и своето обаяние; това значи друго — че във всяка своя роля той трябва да намери и своето обаяние, и своята индивидуалност, и независимо от това във всяка роля да бъде друг. Защо всички любовници непременно трябва да бъдат красивци с накъдрени коси? Нима некрасивите, но мили млади хора нямат право на любов? При това през своя живот аз видях само един такъв любовник, който не се боеше да се направи некрасив, за да изтъкне още повече своето чисто любещо сърце, както смрадливият кожух на Аким в „Силата на мрака“ подчертава неговата кристално чиста и благородна душа. Но през онова време, за което сега става дума, аз обичах не ролята в себе си, а себе си в ролята. Затова не се интересувах от успеха на артиста, а от своя личен човешки успех и сцената за мене се превръщаше във витрина за самопоказване.

Естествено, че тази грешка ме отдалечаваше от творческите задачи и от изкуството.

В описания от мене спектакъл започнах да разбирам, че сценичното ми обаяние не се състои в моята собствена човешка личност, а в създаваните от мене характерни образи, в моята артистичност. Това беше важно откритие, което тогава не беше проникнало достатъчно в моето съзнание.

Следващата ми работа беше ролята на посредника Обновленски в пиесата на Федотов „Рубла“<sup>[3]</sup>, чието съдържание вече не помня. Подобно на Сотанвил след дълги митарства ролята ми бе подсказана от случайността на грима. Перукерът в бързината си ми бе залепил

десния мустак по-високо от левия. От това лицето ми получи някакво шмекерско, проташко изражение. В *pendant* с мустаците аз нарисовах и дясната си вежда по-висока от лявата. Получи се едно лице, при което можеше съвършено просто да се говорят думите на ролята, и всички разбираха, че моят Обновленски е мошеник и не бива да се вярва на думите му.

И тая роля успешно премина под знака на характерността.

Сега най-сетне разбрах простата истина, че сценичен образ не може да се създаде, като се изхожда от копиране на чужд актьорски похват. Разбрах, че трябва да си създаваш свой собствен образ, който тогава наистина разбирах само от външната му страна. Истина е и това, че не знаех как да се приближа към образа, ако не ми го подсказеше режисьор от рода на А. Ф. Федотов или случаят, както бе например със Сотанвил; и тогава аз пристъпвах към него, започвайки от позата, от костюма, от грима, от маниера, от жеста.

Без типична за ролята характерност аз се чувствавах на сцената като съблечен и се срамувах да остана пред зрителите така разголен, неприкрит.

---

[1] Премиерата на „Без сестра“ от А. Н. Островски се състояла на 5 април 1890 г. За работата си върху образа на Паратов Станиславски подробно пише в своя дневник и накрая съобщава: „Федотова хвалеше на репетициите цялата пиеса и целия тон... Тя три пъти без покана гледа «Без зестра», а на четвъртия път доведе със себе си много гости“ (Собр. соч., т. 5, стр. 152–153). ↑

[2] *Jeunes premiers* — актьори за любовни роли. — Бел.пр. ↑

[3] Станиславски допуска тук неточност, като нарича „следваща работа“ ролята на Обновленски. Комедията на А. Ф. Федотов „Рубла“ за пръв път се играла на 9 февруари 1889 г., т.е. преди „Без зестра“. ↑

## НОВО НЕДОУМЕНИЕ

„НЕ ЖИВЕЙ ТЪЙ, КАКТО ТИ СЕ ИСКА“. — „ТАЙНАТА НА ЖЕНАТА“

През същия сезон играх ролята на Петър в пиесата на Островски „Не живеј тѣй, както ти се иска“<sup>[1]</sup>. В ролята и в пиесата има голяма широта, разпуснатост, силни страсти, психологическо развитие и трагически подем. Изглеждаше, че имах и необходимия темперамент за това, и фигура, и глас... Освен това притежавах и изпитани похвати, умеех и да се въздържам, а не бях лишен и от известна техника. Но щом се приближих до ролята на Петър, и всички мои завоевания изчезнаха някъде. Още с първите си крачки аз тръгнах по повърхността на ролята, без да я докосвам отвътре. Това наподобяваше празна трансмисия, която се върти силно, докато самата машина бездействува. Празната трансмисия работи под пълна пара, но без никакъв резултат. Така и аз работех напразно с повърхностните нерви и с периферията на тялото, без да засегна самата душа, която оставаше студена и безучастна. Думите, жестовете, движенията летяха покрай чувствата, също както бързият влак преминава покрай ненужните му малки гари или както откъснал се от котвата празен параход се люшка по вълните без кормчия, без пътници и без товар. Външната механическа игра изпреварва много вътрешното преживяване. За да се спре това безсмислено плъзгане по повърхността на ролята, инициативата в творчеството трябва да се предаде на интуицията и на чувствата, които играят ролята на кормчия; ролята трябва да се напълни с вътрешно съдържание, както се пълни празен кораб с товар и пътници.

Как да накараш чувството да не се спотайва, а да вземе творческата инициатива в своите ръце? За тази цел трябва да го увлечеш в интересния вътрешен образ на богатира Петър, с широка руска душа, със стихийен темперамент и с голяма любовна страст, която преминава понякога в ревност, отчаяние и безумие.

Но чувството мълчеше, а аз не умеех изкуствено да го увлека. Можех само с помощта на усилено външно движение на ръцете и

краката да пробудя за момент известна мускулна бодрост и тогава без всякаква причина, безсмислено, чисто механически се вълнувах, но веднага угасвах. Това прилича на повреден часовник. Ако почнеш да въртиш дълго стрелките отвън, той започва да шуми, като проявява живот и отвътре, но тоя живот след няколко удара с объркан ритъм отново се прекъсва. Така объркано и само за момент оживявах в мене вътрешни усещания, предизвикани от външно физическо раздразване. Но имат ли те някакво отношение към духовната същност на ролята? Или това е просто механическо вълнение, мигновено и безжизнено? То не влиза в сметката, защото не е нужно за творчеството. Други средства нямах. Неръководен от нищо отвътре, бях безсилен пред големите трагически задачи, които стояха пред моето творческо чувство. Не ми оставаше нищо друго, освен да се напъвам, да играя колкото може по-трагично, да изглеждам по-силен, по-голям и по-страшен, за да приличам на богатир. Според думите на Гогол аз само „дразнех“ образа, но не можех да се въплътя в него. Насилвах чувството си, за което природата ми отмъсти. Случи се това, което е неизбежно в подобни случаи, това, от което най-много трябва да се страхува всеки артист. От безсилие да изпълня стоящата пред мене задача у мене се появиха конвулсии и напъни, напрежение, вкочаняване на цялото тяло, мускулна анархия и актьорски занаятчийски щампи. Ако дори малкото насилие върху природата и върху чувството е опасно за нашето изкуство, тогава още по-опасно е то в трагическите роли, гдето се явява в десеторен размер, защото в такива роли се сблъскваш с големи човешки преживявания и с непосилни за неопитния актьор творчески задачи. Представете си, че искат насила да ви накарат да прескочите ров, да се покатерите на стобора или пък да ви блъснат в някой пчелин, където рискувате да ви нажилят пчелите, вие естествено се противите и се браните с ръце, за да не допуснете това, да се защитите от насилието и да се освободите от поставените ви задачи, макар и да не са толкова трудни за изпълнение. Сега си представете, че ви тикат към клетката на лъв или ви заставят да прескочите през пропаст или да се изкачите по отвесна скала. Естествено, че вие ще се противите още по-силно, с десеторно напрежение и още по-упорито ще простирате ръце напред, за да се защитите от насилника, да не го допуснете до себе си и за да избегнете непосилната задача. Но ако въпреки невъзможното изпълнение на тая

задача вас все пак ви принуждават да направите това, което не е по силите ви, вие се напъвате и напъгате именно защото не можете да изпълните задачата.

Неопитният актьор много често изпада в такова положение. Карат го да плаче тогава, когато не му се плаче, да се смее, когато му е тъжно; да страда, когато му е весело; да възпламеня чувства, каквито няма в душата му. Оттук — всевъзможни компромиси с природата си, за да излезе от безизходното положение. И накрая се получава само напрежение, насилие, стягане на гърлото, на диафрагмата и на най-различни мускули, както и лъжливи условности на играта, с които актьорът иска да измами себе си и публиката. Единствен изход от това положение е актьорската условност, която от честото повторение се превръща в актьорска щампа.

Колкото по-непосилна за изпълнение задача стои пред актьора, толкова по-голямо е насилието и толкова по-упорито поставя изплашеното чувство своите невидими защитни буфери. И колкото по-често изпада артистът в такова безизходно положение, толкова по-плашливо става неговото чувство, толкова повече привиква то да поставя буфери, толкова по-често е принуден актьорът да преминава в условност и да се ползува от занаятчийски щампи.

Има и прилични щампи: така например една добре създадена роля след време благодарение на небрежното отношение към нейната вътрешна страна се превръща във външна щампа. Но тая щампа все пак е закрепила някога нещо хубаво, преживяно. Колкото и да е лоша такава щампа, тя не може да се сравни с другия вид щампа, която се напъва външно да предаде онова, което не е било преживяно от чувството, с щампата, която се опитва да замени правдата с актьорска условност, изхабена от времето поради често употребяване.

Най-лошата от всички съществуващи щампи е щампата на руски богатир, витяз, болярски син или селски ерген с широк размах. За тях съществува специфична походка с клатушкане, веднъж завинаги установени широки жестове, традиционни пози с „ръце на хълбоците“, предизвикателно отмятане на главата за оправяне спусналите се над челото юнашки къдри, особена игра с шапката, която безмилостно мачкат при механическото засилване на страстта, смели гласови тремоли на високи ноти, напевна дикция в лирическите места и пр. Тези простаци така силно са се врязали в ушите, в очите, в тялото и



в мускулите на актьорите, че няма никаква възможност те да се отърват от тях.

За мое щастие по онова време беше на мода операта на Серов „Вражеска сила“<sup>[2]</sup>. Тя е написана, както е известно, по сюжета на пиесата на Островски, която ние играхме, т.е. „Не живеј тѣй, както ти се иска“. Ако в драмата щампата на руски богатир е лоша, то в операта тя е съвсем нетърпима. Особено щампата на оперния Петър е най-лошата от всички богатирски щампи. И именно тя ме завладя, тѣй като оперната подкваса продължаваше да съществува в мене и само временно бе заглъхнала. Достатъчно беше след дълъг период от време да почувствувам познатите ми актьорски похвати и техните усещания и аз, подобно на страстен пушач, който, след като е прекъснал известно време, пак започва да пуши на провала, отново се отдадох на властта на всички мои лоши предишни навици.

Вредата от описвания спектакъл е явна. Но имаше и полза. С помощта на доказателство от противното този спектакъл ми изясни (но за съжаление не ме убеди), че трагедията и силната драма, които изискват десет пъти по-голямо напрежение, могат най-вече да насилват чувството, ако то не се възбужда от само себе си интуитивно или с помощта на правилно изработена външна техника. Ето защо вредата от такива роли може да бъде голяма и аз предупреждавам за нея младите актьори, които, преди да са си изработили още техника, се стремят вече към Хамлет, Отело и други трагически роли. Преди да се заловят за такава работа, младите актьори трябва да придобият повече похвати за вътрешна техника.

Нито пиесата, нито моята роля имаха успех. В резултат — временно отчаяние и загубване вярата в себе си. Но тѣй като нито едно бездарно създание на сцената не минава без поклонници, и тоя път аз си намерих такива и се утеших. Моят неуспех не можа да ме разубеди в това, че беше рано да се захващам за трагедия. Упорито продължавах да мечтая за нея, като задържах с това естествения ход на своето развитие.

Не зная как да си обясня моя съвсем изключителен успех във водевила „Тайната на жената“<sup>[3]</sup>, където повторих вече играната в нашия домашен кръжец роля на студента Мегрио. Нищо не промених от направеното по-рано, а при това предишният принцип, върху който беше създадена тая роля: „Играј под пълна пара, за да не скучае

публиката“, бе несъмнено фалшив. Бърборене на думите, безспирно действуване, без никакви паузи, повишаване на тона заради самото повишаване, бързо темпо заради бързото темпо, скороговорка и пропусчане на думи, с една дума, всички ония грешки, които бяхме направили при първите си любителски стъпки, и този път се повториха. Но за мое учудване те се харесаха на строгите ценители на моята игра — А. Ф. Федотов, Ф. Н. Комисаржевски и Ф. Л. Сологуб. Те ме похвалиха за ролята на Мегрио и аз недоумявах пред тоя факт. Единственото обяснение беше моята младост, тогавашният ми младежки жар — важно условие, което за съжаление изчезна с годините. Очевидно, че и всички предходни роли, към които се отнесох с голяма строгост, са имали успех затова, защото са били проникнати от същия този младежки жар, който сам по себе си дава живот на сцената. Ако това е вярно, разбирам защо сега често ми се случва да слушам мнението на моите отдавнашни поклонници, които ме уверяват, че тогава, когато сме били неуки, сме играли по-добре, отколкото сега, когато започнахме много да знаем. Как би могъл човек да задържи в себе си за по-дълги години този младежки артистически пламък? Колко жалко, че той се губи! Нима не може някак си технически да запомниш и да фиксираш в себе си онова, което е било тъй прекрасно на младини, с което тогава интуитивно живеех в ролята на Мегрио?

Слушайки бурните ръкопляскания след свършване на пиесата, аз пак си казвах:

„Значи аз съм любовник; значи мога да играя от свое име; значи това вихрено темпо, бързият говор и други някои наши оперетни похвати са допустими!“

И отново започнах да вярвам в тях и те отново пускаха своите корени в мене.

---

[1] Драмата на А. Н. Островски „Не живей така, както ти се иска“ в Дружеството за изкуство и литература била дадена на 3 януари и на 24 януари 1890 г. ↑

[2] „Нечиста сила“ — народно-битова музикална драма от А. Н. Серов, била поставена за пръв път в Петербург през 1871 г. на сцената на Мариинския театър. ↑

[3] Водевилът „Гайната на жената“, поставен в Алексеевския кръжец през 1881 г., бил представен в Дружеството за изкуство и литература на 10 януари 1889 г. и се играл много пъти през сезоните 1890/91 и 1891/92 г. ↑

## МАЙНИНГЕНЦИТЕ

Приблизително по това време пристигна в Москва знаменитата труппа на Майнингенския херцог начело с режисьора Херман Кронек<sup>[1]</sup>. Техните спектакли за пръв път показаха в Москва нов род постановка — с историческа вярност към епохата, с народни сцени, с прекрасна външна форма, с удивителна дисциплина и с цялата организация на един великолепен празник на изкуството. Не пропусках ни едно представление и не само ги гледах, но и ги изучавах.

Говореха, че в трупата няма нито един талантлив актьор. Това не е вярно. Там бяха Барнай, Телер и др. Може да не сме съгласни изобщо с немския патос и с начина, по който играят трагедиите. Да допуснем, че майнингенците не можаха да обновят старите, чисто актьорски похвати на игра. Но би било несправедливо да се твърди, че всичко у тях бе външно, че всичко се основава на бутафорията. Когато казаха това на Кронек, той отговори: „Аз им донесох Шекспир, Шилер, а те се интересували само от мебели. Странен вкус има тая публика!“

Кронек беше прав, защото наистина в трупата живееше духът на Шилер и на Шекспир.

Майнингенският херцог умееше с чисто режисьорски, постановъчни средства без помощта на изключително талантливи актьори да показва в художествена форма много от творческите замисли на великите поети. Не може да се забрави например следната сцена от „Орлеанската дева“: хилав, жалък и смутен крал седи на грамаден, не за неговия ръст трон; слабите му крачка висят във въздуха и не достигат до възглавничката. Около трона — засраменият двор, който се опитва с последни сили да поддържа кралския престиж. Но в момента, когато властта се сгромолясва, дворцовите поклони ти се струват излишни. Сред тази обстановка на загиващия кралски престиж се явяват английските пратеници — високи, стройни, решителни, смели и дръзки до ужас. Човек не може хладнокръвно да понесе подигравките и високомерния тон на победителя. Когато нещастният крал дава унижителната заповед, оронваща неговото достойнство, придворният, който получава разпореждането, се опитва,

преди да напусне залата, да направи традиционния поклон. Но едва започнал, той се спира, колебае се, изправя се и застава с наведени очи, сълзи бликат от очите му и той, забравил церемониала, бяга, за да не се разплаче пред всички.

Заедно с него плакаха и зрителите, плаках и аз, тъй като измислицата на режисьора сама по себе си създава голямо настроение и говори за същността на момента.

Със също такава хубава режисьорска изобретателност се третираха и другите сцени, гдето френският крал е подложен на унижения: тежкото дворцово настроение, моментът, в който влиза в двореца най-вдъхновената освободителка Жана д'Арк. Режисьорът така е сгъстил атмосферата в победения двор, че зрителят с нетърпение чака идването на освободителката, той така ѝ се радва, че вече не забелязва играта на актьорите. Талантът на режисьора често я засенчваше.

Режисьорът може да направи много, но съвсем не всичко. Главното е в ръцете на актьорите, на които трябва да се помогне, които трябва да бъдат упътени преди всичко. За тази помощ на актьора, изглежда, не се грижеха достатъчно майнингенските режисьори и затова режисьорът беше обречен да твори без помощта на артистите. Режисьорският план беше винаги широк и задълбочен в духовен смисъл, но как можеше да бъде изпълнен без помощта на артистите? По неволя центърът на тежестта в спектакъла е трябвало да бъде пренесен върху самата постановка. Необходимостта да се твори за всички създаваше режисьорски деспотизъм.

Струваше ми се, че и ние, режисьорите-любители, бяхме в положението на Кронек и на Майнингенския херцог. И ние искахме да създаваме големи спектакли, да разкриваме велики мисли и чувства, но като нямахме готови актьори, бяхме принудени всичко да предоставяме във властта на режисьора, който трябваше да твори самичък с помощта на постановката, на реквизита, на интересните мизансцени и на режисьорските хрумвания. Ето защо деспотизмът на майнингенските режисьори ми се струваше оправдан. Аз им съчувствах и се стараех да изуча похватите на Кронековата работа. Ето какво научих от лица, които са имали работа с него и които са присъствували на неговите репетиции.

Кронек — страшилището за актьорите — извън репетициите и представленията е бил в най-обикновени другарски отношения дори с третостепенните актьори на трупата. Той като че ли даже кокетничел с това си приятелско държане с по-низшите. Но при започване на репетицията, след като седнел на режисьорското си място, Кронек се преражда. Той седял мълчаливо, очаквайки стрелката на часовника да стигне до определения за репетиция час. Тогава вземал голям звънец със зловещо нисък звук и с безстрастен глас обявявал: „Anfangen“<sup>[2]</sup> Отведнъж всичко затихвало, актьорите също се прераждали. Репетицията започвала точно и продължавала без прекъсване дотогава, докато отново не се чуе зловещият звънец, след което безстрастният глас на режисьора започвал своите бележки. А след това пак фаталното „Anfangen“ и репетицията продължавала.

Но отведнъж репетицията спира. Настава смущение. Актьорите си шушукат, помощник-режисьорите сноват по сцената. Изглежда, че нещо се е случило. Оказва се, че един от изпълнителите е закъснял и неговият монолог трябва да бъде пропуснат. Помощник-режисьорът съобщава за това на Кронек и чака разпорежданията му, застанал пред суфльорската будка. Всички стихват. Кронек ги измъчва с паузата си. Тя изглежда безкрайно дълга. Кронек мисли, решава. Всички очакват присъдата. И най-сетне режисьорът я произнася:

„Ролята на закъснелия артист X през време на всичките московски гастроли ще играе артистът Y, а на артиста X възлагам да води най-последната група статисти в масовите сцени на последния план.“

И репетицията продължава, като провинилият се артист бива заместен с дубльор.

Друг път след Шилеровите „Разбойници“ Кронек направил скандал. Работата се състояла в това, че един от неговите помощници, изглежда, лекомислен млад човек, закъснял да пусне на сцената всички статисти. Като свършило представлението, Кронек извикал провинения и почнал с мек тон да укорява своя помощник, но той шеговито се мъчел да се оправдае.

„Herr Schultz — обърнал се Кронек към случайно минаващия край тях прост немски сценичен работник от групата, — кажете, моля ви се, при кои думи в тая сцена влиза отляво групата разбойници?“

Работникът издекламирал с патос целия монолог, стараяйки се да покаже своите артистически способности. Кронек одобрително го потупал по рамото и обръщайки се към своя лекомислен помощник, му казал внушително:

„Това е прост работник. А вие сте режисьор и мой помощник! Засрамете се! Пфуй!“

Аз оцених онова хубаво, което ни донесоха майнингенците, т.е. техните режисьорски похвати, с които изявяваха духовната същност на произведението. Много съм им благодарен за това. Тая благодарност винаги ще живее в душата ми.

В живота на нашето дружество и специално в мене самия майнингенците създадоха нов важен етап.

Но имаше и нещо лошо в тяхното влияние върху мене. Работата е там, че въздържаността и хладнокръвието на Кронек ми се харесаха. Аз му подражавах и с течение на времето станах режисьор-деспот, а много руски режисьори започнаха пък да ми подражават точно тъй, както аз по мое време подражавах на Кронек<sup>[3]</sup>. Създаде се цяло поколение от режисьори-деспоти. Но — уви! — тъй като те не притежаваха таланта на Кронек и на Майнингенския херцог, тези режисьори от нов тип станаха постановчици, които превърнаха артистите наравно с мебелите в реквизитни предмети, в закачалка за дрехи и в пионки, които движеха по своите мизансцени.

---

[1] „Майнингенци“ наричали трупата на придворния театър на Сакс-Майнингенското херцогство (Германия). От 1870 г. този театър бил ръководен от херцог Георг II. Негови най-близки помощници били актрисата Елена Франц {жена му} и режисьорът Лудвиг Кронек — отначало комедиен актьор.

Репертоарът на майнингенската трупа се състоял предимно от класически пиеси — произведения на Шекспир, Шилер, Клайст и др. Една от характерните черти на режисурата на майнингенския театър била историко-музейната точност на възпроизвежданите на сцената събития. Грижейки се за зрелищната ефектност на сценичното действие, постановчиците често измествали на втори план актьора, като се опитвали с външни художествени средства да прикрият недостатъците на изпълнението.

Големи актьори в майнингенската трупа имало малко. Известно време при майнингенците играл Лудвиг Барнай (1842–1924), известен немски трагик, създател на образите на Хамлет, на Отело, на крал Лир, на Вилхелм Тел и др. Обаче системата, по която работели режисьорите на майнингенския театър с изпълнителите, не спомагала за развитието на актьорските индивидуалности. Сериозен недостатък на майнингенския театър била също така ограничеността на неговия репертоар: принципно се бягало от съвременността, пренебрегвал се действителният живот, имало увлечение по романтиката на миналото.

От 1874 до 1890 г., т.е. в продължение на шестнайсет години, майнингенците извършили редица гастролни пътувания из Германия и в чужбина.

През 1885 и през 1890 г. майнингенците посетили Русия и играли в Петербург, Москва, Киев и Одеса.

Впечатленията на Станиславски от майнингенците се отнасят към второто им идване през 1890 г. Въпреки че Станиславски дава ниска оценка за дейността на майнингенците, като особено отбелязва „режисьорските похвати на изява на духовната същност на произведението“, основите на естетиката на майнингенския театър били чужди на неговите творчески принципи. Станиславски рязко възразява срещу стремежа на режисьорите от майнингенски тип да превърнат актьора „в пионка, която те местят по свои мизансцени“. Той смята, че „главното е в ръцете на актьора“, че големи мисли и чувства могат да бъдат изразени на сцената само в образи, създадени от актьорите. ↑

[2] Anfangen — започваме (нем.). — Бел.пр. ↑

[3] В първата редакция на книгата „Моят живот в изкуството“ К. С. Станиславски писал: „Срам ме е сега да си призная, че по онова време, когато аз още не бях в пълно съгласие с моите актьори, деспотизмът на Кронек ми харесваше, тъй като не знаех до какви ужасни резултати той може да доведе актьора.“ ↑



## ЗАНАЯТЧИЙСКИ ОПИТ

Нашите дългове или по-право моите дългове бяха толкова големи, че решихме да закрием Дружеството за изкуство и литература. Насрочи се ликвидационно събрание, на което се води съответният протокол за закриване на дружеството. В момента, когато исках да се подпиша на него, нечия ръка ме възпря. Това беше ръката на току-що влезлия в стаята Павел Иванович Бларамберг, един от членовете на нашето дружество, известен композитор и човек, когото всички уважаваха.

„Как — горещеше се той, — да се ликвидира такова хубаво начинание, което вече можа да покаже своята жизнеспособност? Не ще позволя! Постеснете се, отсечете онова, което от само себе си е умряло, но запазете това, което вече е покълнало! Кръжецът на любителите трябва на всяка цена да продължи своето съществуване. За всичко това са нужни малко пари, а аз не вярвам, че те ще разорят някого от вас, богатите хора! Ей на, днес след ликвидационното събрание ще отидете да вечеряте в някой ресторант и там по случай закриването ще оставите толкова пари, колкото биха стигнали да се продължи с един-два месеца животът на младото дело. Пожертвувайте пет-шест вечери и запазете хубавото начинание, което ще обнови изкуството. Дайте лист хартия! Аз не съм богат, но се подписвам пръв. А протокола скъсайте!“

Листът тръгна от ръка в ръка. От тая подписка не се събраха много пари, но бяха достатъчни, за да се продължи нашето дело на нови, съвсем скромни начала.

След свършване на събранието все пак отидохме да вечеряме и изгуляхме една сума, равна на едномесечния бюджет на кръжеца.

През другия сезон нашето Дружество за изкуство и литература се подслони в един малък апартамент, който горе-долу можахме да обзаведем<sup>[1]</sup>. Административните длъжности бяха разпределени между членовете на дружеството и се изпълняваха от тях безвъзмездно. За заплата на режисьор парите не стигаха и затова волю-неволю трябваше да замести Федотов.

Предишното грамадно помещение на Дружеството за изкуство и литература трябваше да се предаде на клуба на ловците, които ни предложиха да устройваме всяка седмица по едно представление за техните семейни вечеринки. Ние се нагърбихме с трудната работа да поставяме всяка седмица по една нова пиеса, както правеха в това време всички останали театри. Но професионалните артисти имаха опит и разработена техника за тоя занаят, а ние ги нямахме и затова работата, с която се нагърбихме, не беше по силите ни. Друг изход обаче нямаше.

Преди всичко ние възобновихме старите пиеси.

През време на една репетиция на трагедията „Саморазправящите се“ от Писемски в стаята влезе Гликерия Николаевна Федотова, бившата жена на А. Ф. Федотов, който току-що ни беше напуснал. Федотова седна зад режисьорската масичка и ми каза:

„Преди две години ви предупредих, но вие не ме послушахте. И аз не идвах при вас. Сега, когато всички ви оставиха, дойдох и ще работя с вас. Започвайте, драги мой! Господи, благослови!“

Ние се съживихме. Федотова имаше съвсем друг начин на работа, не като тоя на мъжа си. Той виждаше картината, образите и ги рисуваше. Тя долавяше чувството и се стараше да го възпроизведе. Федотов и Федотова като че се допълваха един друг.

Федотова стана ръководителка на драматическия отдел на нашия кръжец. Тя преглеждаше и поправяше спектаклите, които подготвяхме. После, когато в касата ни се събраха малко пари, извикахме за режисьори в помощ на Федотова стари опитни артисти от Малий театър. С тях бяха поставени много пиеси за редовните представления на Ловния клуб.

Какво ни дадоха тези нови режисьори? Докато Федотов беше майстор на спектакъла изобщо, а Федотова главно въплътяваше чувството, новите режисьори създаваха отделните образи, но не толкова от вътрешната, колкото откъм външната им страна<sup>[2]</sup>. Освен това, имайки пред вид условията ни с Ловния клуб, които ни задължаваха всяка седмица да даваме премиера, новите режисьори ни показаха занаятчийските начини на работа, на актьорска игра по една изработена веднъж завинаги форма. С помощта на тия начини и у нас се изработи специфичен актьорски опит, навик към сцената, досетливост, увереност в действието и благодарение на практиката

гласовете ни укрепнаха, свикнахме да говорим високо и да се държим така уверено на сцената, щото зрителят да вярва, че наистина имаме право да излизаме и да говорим на сцената и че зрителите трябва да ни слушат. Това почна да ни различава от любителя, който излиза неуверено на сцената, т.е. така, като че се съмнява наистина ли трябва да излезе; зрителят пък, като гледа такива любители, не е уверен дали трябва още и да ги слуша! Любителят говори, а зрителят не иска да го слуша. Наистина на места мимо волята си любителят изведнъж се запалва, а заедно с него и зрителят, но артистическото пламване загасва веднага и безпомощният актьор стои на сцената като случаен гост, а зрителят престава да се интересува от него.

Чисто актьорската практика ни направи по театралному сценични и ние смятахме това за успех. Едва ли обаче тези наши постижения радваха новата ни художествена ръководителка — Г. Н. Федотова, която се стремеше да насочва нашата работа по вътрешна линия. Тази линия за нас тогава беше извънредно мъчна, тъй като истинското изкуство трябва да се учи дълго, търпеливо и системно.

Новите режисьори бяха точно по нашия вкус. Те ни учеха простичко да играем спектакъл и това ни се харесваше, защото даваше илюзия за голяма, продуктивна дейност. Тая бърза и непосилна работа ни донесе освен ползата, която вече отбелязах, и голяма вреда в смисъл на увеличаване лошите ни навици и занаятчийските актьорски щампи от най-долно качество.

Представленията в Ловния клуб ни създадоха малка популярност и оставиха приятни спомени за милото гостоприемство, което ни оказа управата на Ловния клуб.

Имаше и друго едно обстоятелство, за което ми се иска да кажа няколко думи. Както вече споменах, през времето, за което говоря, в Москва пристигна Вера Фьодоровна Комисаржевска и се установи при баща си, който по това време още продължаваше да води при нас в клуба своя оперен клас, съкратен до минимум. Комисаржевски имаше квартира в дружеството, гдето се настани и дъщеря му. За нея беше отделено едно кътче, обзаведено с театрални вещи и мебели от реквизитната. Криейки се от всички, тя си акомпанираше на китара и полугласно тананикаше тъжни цигански романси за изгубена любов, за измяна и за страдания на женското сърце.

В един от критичните моменти на нашия театрален живот ние се обърнахме към нея за помощ, като я помолихме да замени една заболяла артистка в следващото представление в Ловния клуб. Аз играх с новоизпечената любителка доста изящната едноактна пиеса от Гнедич „Пламенните писма“<sup>[3]</sup>. Това беше първото и твърде успешно излизане на бъдещата знаменитост на сцената в Москва.

За съжаление точно в разгара на този сезон ни сполетя нещастие: цялото помещение на Ловния клуб изгоря. Нашите представления се прекратиха<sup>[4]</sup>.

Очаквайки да се завърши новото, много по-разкошно помещение на клуба, ние останахме без работа и трябваше да се издържаме, като продължим да даваме спектакли на свой риск.

---

[1] Дружеството за изкуство и литература през лятото на 1890 г. се преместило в едно малко помещение на ул. Поварска. ↑

[2] За режисьори на спектаклите на Дружеството за изкуство и литература били поканени артистите от Малий театър П. Я. Рябов и И. Н. Греков. Тяхната режисьорска работа не задоволила Станиславски. В своя дневник той нарича П. Я. Рябов „рутинер“. ↑

[3] Едноактната пиеса на П. П. Гнедич „Пламенните писма“ била представена в Дружеството за изкуство и литература на 11 март 1889 г. Това е първата самостоятелна режисьорска работа на Станиславски в дружеството. „Федотов замина за село и трябваше аз да режисирам“ — пише Станиславски в дневника и по-нататък говори за работата си върху постановката: „Всичко в тази пиеса трябва да бъде просто, естествено, изящно и главно художествено. През време на прочита аз молих изпълнителите да не се стесняват да правят паузи, стига те да са запълнени с чувство; молих ги също така да говорят със своя глас, без да го форсират, и да избягват жестовете. Посочих много жизнени места...“

Като цитира отзиви на зрители за режисьорската си работа, Станиславски пише: „... ние внесохме нов, невиждан на руска сцена начин на игра... Интелигентната, изтънчената публика я почувствува и беше луда от възторг, рутинерите протестираха. Те бяха свикнали Станиславски да размива публиката или да крещи гръмки трагически монолози и изведнъж виждат тихо, спокойно изпълнение, с дълги паузи, без особено да се повишава гласът — те са учудени и казват, че

изпълнението е вяло, че Станиславски играе по-лошо от всеки друг път... Публиката не е свикнала с такава естествена тънка игра без жестове — на нея ѝ трябва театрална рутина. Задачата на актьора е да възпитава публиката и макар да не се смятам достатъчно силен за такова нещо, все пак не искам да се пригаждам към нейния вкус и ще разработвам в себе си проникновена игра, опираща се на мимика, на паузи и без всякакви мними, театрални жестове. Ще усъвършенствувам този начин на игра: Може би някога ще ме оценят, ако ли пък не..., ще напусна сцената. Не си струва да се играе другояче“ (Собр. соч., т. 5, стр. 108–109, 111 — 112).

В „Пламенните писма“ Станиславски играл ролята на морския офицер Краснокутски.

Представлението на „Пламенните писма“ с участието на В. Ф. Комисаржевска се състояло на 13 декември 1890 г. ↑

[4] След пожара в Ловния клуб през 1891 г. спектаклите на Дружеството за изкуство и литература били пренесени в Немския клуб на ул. Софийка (сега ул. Пушечная, Централен дом на работниците по изкуствата). ↑

## ПЪРВАТА МИ РЕЖИСЬОРСКА РАБОТА В ДРАМАТА

### „ПЛОДОВЕТЕ НА ПРОСВЕЩЕНИЕТО“

Ние успяхме да получим току-що завършената пиеса на Лев Николаевич Толстой „Плодовете на просвещението“. Тя е била написана от него на шега за домашно представление, а отпосле поставена и играна в Ясна поляна<sup>[1]</sup>. Всички бяха убедени, че пиесата няма да бъде разрешена за публично представяне. Ние обаче успяхме да получим разрешение от цензурата за закрито представление. Името на Толстой беше толкова популярно, че новата му пиеса можеше да издържи и това тежко условие.

Постановката на „Плодовете на просвещението“ беше възложена на мене и тя е първият ми режисьорски опит в областта на драмата.

Пиесата на Толстой представлява големи трудности за режисьора поради многото действащи лица и сложните мизансцени. Аз подхванах работата просто. Това, което въображението ми подсказваше, аз, както преди, показвах на актьорите, а те ме копираха. Там, гдето ми се удаваше да почувствувам вярно, пиесата се съживяваше; там, гдето не можех да отида по-далеч от външна измислица, беше мъртво. Достойнството на тогавашната ми работа се състоеше в това, че се стараех да бъде искрен и търсех правдата, а лъжата, особено театралната, занаятчийската, изпъждах. Започнах да мразя в театъра театъра и търсех в него живота, истинския живот, не всекидневния, разбира се, а художественя. Може би тогава още не съм умеех да правя разлика между едната и другата правда на сцената. Освен това разбирах правдата много външно. Но и тая външна правда, която търсех, ми помагаше да дам верен, интересен мизансцен, който водеше към правда; правдата дразнеше чувството, а чувството събуждаше творческата интуиция.

В този спектакъл ми помогна и случаят, че можах да разпределя ролите между изпълнителите необикновено сполучливо. Повечето от актьорите сякаш бяха създадени за образите, които въплътяваха. В пиесата са изобразени аристократи, слуги и селяни. Аристократите се

играеха от добре възпитани хора със светски маниери, което е тъй рядко в театъра; другите актьори бяха достатъчно характерни за слугите, а сред изпълнителите на селяните беше В. М. Лопатин (впоследствие той постъпи в трупата на нашия театър под псевдонима Михайлов), брат на известния философ Л. М. Лопатин — същият оня любител, който плени Толстой в ролята на селянина в домашното представление в Ясна поляна. Почувствувал добрия актьор, който разбира душата на руския селянин, Толстой му написа голяма роля вместо по-раншната, която се състоеше от няколко думи.

В постановката на „Плодовете на просвещението“ имаха голям успех много от бъдещите артисти на Художествения театър: М. А. Самарова, М. П. Лилина, В. В. Лужски, В. М. Михайлов, А. Р. Артём, Н. Г. Александров, А. А. Санин, а също така В. Ф. Комисаржевска<sup>[2]</sup> под псевдоним Комина.

Този спектакъл ме запозна и с административната страна на режисьорската работа. Не е лесно да подчиниш група актьори в момента, когато са обхванати от нервно творческо напрежение. Нашият организъм е капризен, чудноват и трябва да умееш да го държиш в подчинение. Нужен е режисьорски авторитет, какъвто по онова време още няхах. Но аз побеждавах другарите си със своята фанатична любов, трудоспособност и най-строгото отношение към работата, а преди всичко към самия себе си. Първо глобих себе си. И това направих с такава убедителност, че не изглеждаше поза. Когато се закъсняваше на репетиция, не се знаеше текстът на ролята, водеха се странични разговори през време на работа, излизаше се от репетиционната зала без разрешение, аз наказвах жестоко, защото знаех, че безпорядъкът в театъра може да достигне до оная разюзданост, заради която избягах от любителските спектакли. Излишното контене, особено у жените, се преследваше. То не е потребно за нашата работа на сцената. Флиртът също се преследваше.

„Сериозна любов — колкото щете, тя издига човека. Стреляйте се заради жени, давете се, умирайте! Но не бива да се допуска плитко, повърхностно гъделичкане на чувствата; това създава атмосфера на вулгарност и унижава човека.“ Тъй по пуритански разсъждавах тогава аз.

Нашата бедност не ни позволяваше да мечтаем за разкоша на предишните декори, а пък хубавите декори са спасение за любителите.

Колко актьорски грехове се прикриват с живописиста, която придава на цялото представление художествена отсянка! Не току-тъй толкова много актьорски и режисьорски бездарности усилено се крият на сцената зад декори, костюми, колоритни петна, зад стилизация, кубизъм, футуризм и други „изми“, с помощта на които се стараят да зашеметят неопитния и наивен зрител. Но при лоши декори, които не скриват, а поставят на преден план актьора и режисьора, няма зад какво да се криеш, а трябва да играеш добре, трябва да разчиташ само на онова, което е ценно в самата същност на произведението.

Ние честно се стараехме да предадем онова, което тъй прекрасно беше написано от Толстой, и бяхме отзивчиви към всичко живо, което намирахме в пиесата, в ролята, в мизансцена, в костюма, в декорите, в самите себе си, в партньорите си, в случайностите на спектакъла. Тези места, които не бяха почувствувани от нас, оставаха мъртви и празни и там ние просто говорехме в темп, като се плъзгахме по текста, за да не забавяме хода на спектакъла.

Спектакълът имаше изключителен успех и беше представен много пъти, от което материалното положение на театъра се подобри значително.

Ползата от тази работа беше, че аз намерих страничен път към душата на артиста — от външното към вътрешното, от тялото към душата, от въплътяването към преживяването, от формата към съдържанието. Освен това научих се да правя мизансцен, в който от само себе си се разкриваше вътрешното зърно на пиесата.

Хубавото ново в този спектакъл беше само това, че не се допусна старото лошо.

---

[1] Домашният спектакъл „Плодовете на просвещението“ бил игран в Ясна поляна на 31 декември 1889 г. ↑

[2] Първото представление на пиесата „Плодовете на просвещението“ от Л. Н. Толстой в Дружеството за изкуство и литература се състояло на 8 февруари 1891 г. (в помещението на Немския клуб). Звездинцев играл К. С. Станиславски, Звездинцева — М. А. Самарова, Бетси — В. Ф. Комисаржевска, Вово — Н. С. Третьков (Сергеев), Сахатов — П. И. Голупков (Глаголев), Докторът — И. А. Прокофиев, Петришчев — Н. А. Лукутин (Александров), камериерката Таня — М. П. Лилина, Старият готвач — А. Р. Артъом,



Първи мужик — А. А. Федотов, Втори мужик — В. В. Лужски, Трети мужик — В. М. Лопатин (Михайлов), Яков — А. А. Санин.

Режисьорският замисъл на постановката на „Плодовете на просвещението“ имал ярко изразен социален характер. „Искаше ми се — разказва Станиславски — да дам някак си трите разреза на пиесата, нейните три етажа: господар, мужици и прислуга, и при това всички те да не бъдат театрални, по установения сценичен канон и шаблон, а реални, верни на жизнената, на битовата правда. А когато застанеш на такова гледище, неволно и непременно попадаш и в главната плоскост на пиесата. Търсиш «бита» и непременно стигаш до вътрешната, психологическата подбуда, попадаш в главното течение на произведението, вървиш по течението на мислите и чувствата.“ (Н. Эфрос, „К. С. Станиславски. Опыт характеристики“, П., изд. „Светозар“, 1918, стр. 51).

За работата на Станиславски върху ролята на Звездинцев, която според думите му „много трудно му се удавала“, вж. „Художественные записи“ — (Собр. соч., т. 5, стр. 162–163).

Спектакълът „Плодовете на просвещението“ предизвикал много положителни отзиви в печата. В „Новости дня“ от 10 февруари 1891 г. била напечатана статия от Вл. И. Немирович-Данченко (с подпис „Обой“). „Аз твърдя — пише той, — че никой и никога не е виждал такова образцово изпълнение от любители. Пък и ако не знаехте, че това са любители, не бихте и повярвали. Комедията на граф Л. Н. Толстой «Плодовете на просвещението» беше играна с такъв ансамбъл и така интелигентно, както не играят дори у Корш.“

Когато една година след постановката на Станиславски Малий театър представил „Плодовете на просвещението“, в списание „Артист“ (1892, кн. 19) рецензентът пише: „Като сравняваме изпълнението на трупата с начина, по който беше изпълнена комедията миналата година в Дружеството за изкуство и литература, трябва да признаем, че въпреки опитността на представителите на нашата най-добра руска сцена — Малий театър — в играта на колектива при дружеството проличаваха някои черти, които трудно можеш да замениш с каквато и да е игра и ерудиция, и в изпълнението на колектива при дружеството целият ансамбъл на Звездинцевия дом носеше оня характер на изтънчена елегантност, който липсваше на сцената на Малий театър.“ ↑

## УСПЕХ ЗА САМИЯ МЕНЕ

„СЕЛО СТЕПАНЧИКОВО“

В началото на другата година беше наета и ремонтирана за Ловния клуб една великолепна сграда на ул. „Воздвиженка“, където по-рано се помещаваше Московският градски съвет. С откриването на клуба ние възобновихме нашите редовни ежеседмични спектакли за членовете му: това ни даваше средства, а за душата — по примера на „Плодовете на просвещението“ — решихме да поставяме спектакли, които да показват нашите художествени постижения.

За такъв спектакъл беше избрана моята драматизация на повестта на Достоевски „Село Степанчиково и неговите обитатели“<sup>[1]</sup>. Реших се да приспособя тая повест за сцената, още повече, че вдовицата на покойния писател ми беше разправила как нейният мъж отначало готвел не повест, а пиеса, но се отказал от това си намерение, защото тичането около поставянето на пиесата и получаването на разрешение от цензурата за нейното изнасяне пред публика беше трудно, а Фьодор Михайлович имал нужда от пари. Моята преработка на повестта беше забранена от цензурата. Тогава по съвета на някои опитни хора аз измених имената на ролите, т.е. Фома Опискин нарекох Фома Оплевкин. Обносков — Отрепиев, Мизинчиков — Палчиков и т.н. В този вид пиесата беше разрешена от цензурата почти без задрасквания.

Ролята на вуйчото и цялата пиеса „Село Степанчиково“ имаха за мене като артист съвсем изключително и важно значение ето защо: в репертоара на всеки артист между многото играни от него роли навярно има и няколко такива, които отдавна вече сами са легнали в неговата човешка природа. Стига само да се докоснеш до една такава роля, и тя оживява без творчески мъки, без търсене и почти без техническа работа. Причината за това е, че душевният материал и оформяващите го процеси благодарение на случая и на съпадението са подготвени предварително от живота. Ролята и образът са били създадени органически, от самата природа. Те са си такива, каквито са;

други не могат и да бъдат. Тях, както и собствената си душа, трудно можеш да анализираш.

Такава роля беше за мене вуйчото в „Село Степанчиково“. Аз съвсем естествено, напълно се слях с него, ние имахме едни и същи възгледи, помисли, желания. Когато ми казваха, че той е наивен и ограничен човек и че напразно се суети, аз не бях съгласен с това. Според мене всичко, което вълнува вуйчото, е твърде важно за него от гледна точка на човешкото благородство. Напротив, срамувах се за себе си в тази роля, срамувах се, че аз — старецът! — съм се влюбил в момиченце. Та няма му подхождам?! Казват, че Фома е мошеник. Но щом той действително се безпокои за мене и прекарва нощите си в молитви, щом ме поучава за мое добро, аз си го представям самопожертвувателен човек. Ще ме попитат защо не съм изгонил Фома. Нима без него бих могъл да се справя с всички тия баби, хрантутници и готованци? Те биха ме изяли! Казват, че към края на пиесата у вуйчото се пробужда лъвът. Но аз гледам на това по-просто. Той е направил това, което би направил всеки, който обича. Вниквайки в живота на пиесата, аз не виждам друг изход за вуйчото освен той, който сам си е избрал. С една дума, в жизнените предели на пиесата аз ставах такъв, какъвто е той. Постарайте се да разберете тази магическа за артиста дума: да стане. „Да копира и схване походката и движенията“, да предаде „в облекло и във фигура ролята“, казва Гогол, може и второстепенен актьор, но „да улови душата на ролята“, да стане художествен образ може само истинският талант. Щом е така, значи имам талант, защото в тая роля станах вуйчото, докато в други роли малко или много „дразнех“ (копирах, имитирах) чужди или свои собствени образи.

Какво щастие, ако поне веднъж в живота си изпиташ онова, което трябва да чувствава и да прави на сцената истинският творец! Това състояние е рай за артиста и аз го познах в процеса на тази работа, но след като го познах, аз не исках вече да се помиря с нищо друго в изкуството. Нима не съществуват технически средства за проникване в артистическия рай не случайно, а по своя воля? Само тогава, когато техниката постигне тая възможност, нашият актьорски занаят ще стане истинско изкуство. Но где и как да се търсят средства и основи за създаване на такава техника?! Ето въпроса, който трябва да стане най-важният въпрос за всеки истински артист.

Не зная как съм играл тая роля, не се заемам да критикувам себе си и да се преценявам, но аз се радвах на истинско артистическо щастие и не ме смути това, че спектакълът нямаше материален успех и не правеше сборове.

Само отделни хора оцениха Достоевски на сцената, както и нашата работа над инсценировката.

Знаменитият писател-белетрист Дмитрий Васи́лиевич Григорович, другар и връстник на Достоевски и Тургенев, се спусна в екстаз към кулисите, като викаше, че след „Ревизор“ сцената не е видяла такива ярки, колоритни образи. Геният на Достоевски го бе завладял и бе възкресил в него спомени, които обаче ще премълча, защото смятам, че нямам право да ги разгласявам, щом самият Григорович не е намерил за нужно да стори това. Така в спектакъла „Село Степанчиково“ аз можах да се почувствувам като истински артист-творец.

---

[1] Драматизацията, която К. С. Станиславски направил на повестта „Село Степанчиково и неговите обитатели“ от Ф. М. Достоевски под названието „Фома“ за пръв път била показана на 14 ноември 1891 г. в помещението на Немския клуб. ↑

## ЗАПОЗНАВАНЕ С Л. Н. ТОЛСТОЙ

Приблизително по това време любителският ни кръжец при Дружеството за изкуство и литература игра няколко представления в Тула<sup>[1]</sup>. Репетициите и другите приготовления за нашите гостувания се извършваха в гостоприемния дом на Николай Василиевич Давидов<sup>[2]</sup>, близък приятел на Лев Николаевич Толстой<sup>[3]</sup>. Временно целият живот в неговия дом се беше приспособил към театралните изисквания. В промеждутъците на репетициите се устройваха шумни обеда, през време на които веселите шегги следваха една след друга. Дори самият хазаин, който не беше вече млад, се бе превърнал в ученик.

Веднъж в разгара на веселието във вестибюла се показва фигура на човек в селски кожух. Малко след това в трапезарията влезе старец с дълга брада, с валенки и сива рубашка, препасана с ремък. Той бе посрещнат с общи радостни възклицания. В първата минута не разбрах, че това беше Л. Н. Толстой. Нито една фотографска снимка, нито дори рисуваните от натура портрети не могат да предадат впечатлението, което произвеждаше неговото живо лице и фигурата му. Нима могат да се предадат на книга и на платно очите на Л. Н. Толстой, които проникваха в душата и сякаш я изследваха? Ту остри и проницателни очи, ту меки, слънчеви. Когато се вглеждаше в някого, Толстой оставаше неподвижен, съсредоточен, изпитателно проникваше в душата му и като че ли изсмукваше всичко, което беше скрито в него — добро или лошо. В тия моменти очите му се скриваха зад надвисналите вежди като слънце зад облак. В други моменти Толстой като дете откликваше на шегите, като се заливаше с мил смях и очите му ставаха весели и закачливи, показваха се иззад гъстите вежди и блестяха. Изкаже ли някой интересна мисъл, Лев Николаевич пръв изпадаше във възторг; той ставаше младежки експанзивен, юношески подвижен и в очите му блестяха искрите на гениалния художник.

През тая вечер на моето първо запознаване с Толстой той беше нежен, мек, спокоен, старчески приветлив и добър. При неговото появяване децата скочиха от местата си и го заобиколиха. Той знаеше

всички по име и по прякор и всекиму задаваше някакви неразбрани за нас въпроси, които се отнасяха до техния интимен домашен живот.

Нас, гостите, ни представиха поред и на всекиго той задържа ръката, като го изследваше с очи. Аз се чувствувах пронизан от тоя поглед. Неочакваната среща и запознанството ми с Толстой ме доведоха до състояние на някакво вцепенение. Слабо съзнавах какво ставаше в мене и около мене. За да се разбере моето състояние, трябва да си представите какво значение имаше за нас Лев Николаевич.

Когато беше още жив, ние казахме: „Какво щастие е да живееш в едно и също време с Толстой!“ А когато душите ни бяха потиснати или хората в живота ни се струваха зверове, ние се утешавахме с мисълта, че там, в Ясна поляна, живее той — Лев Толстой! И отново ни се искаше да живеем.

На обедната маса той седеше срещу мене.

Трябва да съм изглеждал много странен в тоя момент, защото Лев Николаевич често ме поглеждаше с любопитство. По едно време той се наведе към мене и ме запита за нещо. Но аз не можех да се съсредоточа, за да го разбера. Наоколо се смееха и аз още повече се смутих.

После се разбра, че Толстой искаше да знае каква пиеса ще играем в Тула, но аз не можех да си спомня названието ѝ. Другите ми помогнаха.

Лев Николаевич не знаеше пиесата на Островски „Последна жертва“ и просто, публично, без да се стеснява, си призна; той може открито да си признава това, което ние трябва да скриваме, за да не ни смятат за невежи. Толстой има право да забрави това, което е длъжен да знае всеки простосмъртен.

„Припомнете ми нейното съдържание.“ — каза той.

Всички млъкнаха в очакване на моя разказ, а аз като ученик, който пропада на изпит, не можех да намеря ни една дума, за да почна да разказвам. Напразни бяха моите опити, те само възбуждаха смях във веселата компания. Моят съсед се оказа не по-храбър от мене. Неговият объркан разказ също предизвика смях. Трябваше самият стопанин на къщата Николай Василиевич Давидов да изпълни молбата на Л. Н. Толстой.

Засрамен от провалянето, аз се умълчах и само скришом виновно се осмелявах да поглеждам великия човек.

През това време поднасяха печено.

„Лев Николаевич! Не искате ли едно парченце месо?“ — дразнеха вегетарианеца Толстой възрастните и децата.

„Искам!“ — пошегува се Лев Николаевич.

Тогава от всички страни на масата се протегнаха към него големи парчета говеждо месо. При общ смях знаменитият вегетарианец отрязва едно мъничко парченце месо, започна да го дъвче и като го глътна с мъка, остави вилицата и ножа:

„Не мога да ям мърша! Това е отрова! Откажете се от месото, и само тогава ще разберете какво значи добро разположение на духа и свежа глава!“

Попаднал на своята тема, Лев Николаевич започна да развива добре известното вече на всички учение за вегетарианството.

Толстой можеше да говори на най-скупна тема и в неговата уста тя ставаше интересна. Така например след обеди в полутъмнината на кабинета при чашка кафе той в течение на повече от един час ни разказваше за разговора си с някакъв сектант, чиято религия се основавала всецяло върху символи. Ябълково дърво на фона на червено небе означава такова и такова явление в живота и предсказва еди-каква си радост или скръб, а тъмна ела на лунно небе означава съвсем друго; птичи полет на фона на безоблачно небе или на буреносен облак означава други поличби и т.н. Човек трябва да се учудва на паметта на Толстой, който изреждаше безброй много поличби от тоя род и ни караше с някаква вътрешна сила да слушаме с огромно напрежение и интерес скупния по съдържание разказ!

След това ние заговорихме за театъра, като искахме да се похвалим пред Лев Николаевич с това, че в Москва ние първи играхме неговата пиеса „Плодовете на просвещението“.

„Зарадвайте стареца, освободете от цензурната забрана «Силата на мрака» и я изиграйте!“ — ни каза той.

„И вие ще ни позволите ли да я играем?!“ провикнахме се в хор.

„Аз никому не забранявам да играе моите пиеси.“ — отговори той.

Още тук започнахме да разпределяме ролите между членовете на нашата млада любителска трупа. Още тук се решаваше въпросът, кой и как ще поставя пиесата; дори побързахме да поканим Лев Николаевич да дойде на репетициите ни: сега му беше времето да се възползуваме

от неговото присъствие, за да решим кой от вариантите на четвърто действие трябва да играем, как да съединим тия варианти, за да попречим на досадното спиране на действието в най-кулминационния момент на драмата. Ние се нахвърлихме върху Лев Николаевич с младежка енергия. Човек би могъл да помисли, че решаваме някоя бърза работа и че още утре ще започнат репетициите на пиесата.

Самият Лев Николаевич, който участвуваше в това преждевременно съвещание, се държеше така просто и искрено, че скоро се почувствувахме леко с него. Очите му, преди малко скрити под надвисналите вежди, сега заблестяха младенчески, като у юноша.

„Вижте какво — изведнъж намисли Лев Николаевич и се оживи от родилата се в него мисъл, — вие напишете как трябва да се свържат частите и ми го дайте, а аз ще го разработя по вашите указания.“

Моят другар, към когото Л. Николаевич се обърна с тия думи, се смути и без да каже дума, се скри зад гърба на едного от стоящите до него. Лев Николаевич разбра нашето смущение и започна да ни уверява, че в неговото предложение няма нищо неудобно и неизпълнимо. Тъкмо обратното, само ще му направим услуга, тъй като ние сме специалисти. Но дори и Толстой не можа да ни убеди в това.

Изминаха няколко години, през които нямах случай да се срещна с Лев Николаевич.

През това време „Силата на мрака“ беше разрешена от цензурата и играна по цяла Русия. Играеха я, разбира се, така, както си беше написана от самия Толстой, без всякакво съединяване на вариантите от четвърто действие. Говореше се, че Толстой е гледал пиесата си в много театри, от някои неща бил доволен, а от други — не.

Мина пак известно време и неочаквано получавам записка от един Толстоев приятел, който ми съобщава, че Лев Николаевич би искал да ме види. Аз отивам, той ме приема в една от интимните си стаи в своя московски дом. Оказа се, че Толстой не бил доволен от спектаклите и от самата пиеса „Силата на мрака“.

„Напомнете ми как искахте да преработите четвърто действие. Аз ще ви го напиша, а вие ще го изиграете.“

Толстой тъй просто каза това, че аз се реших да му обясня своя план. Говорихме доста дълго, а в съседната до нас стая беше неговата



жена, София Андреевна.

Сега поставете се за момент на нейното място. Не забравяйте, че тя болезнено ревниво се отнасяше към своя гениален мъж. Какво ѝ е било да слуша как някакъв си млад човек взема пиесата му и започва да го учи как трябва да се пише. Ами че това е нахалство, ако не се знае всичко, което бе се случило до този момент.

С. А. Толстой не можа да издържи. Тя се втурна в стаята и се нахвърли върху мене. Да си призная, доста си изпатих. Но още повече бих си изпатил, ако не беше тяхната дъщеря Мария Лвовна, която изтича, за да успокои майка си. През време на цялата тази сцена Лев Николаевич седеше неподвижно, като подръпваше брадата си. Той не промълви ни една дума в моя защита.

Когато София Андреевна си отиде, аз продължавах да стоя съвсем объркан. Той приветливо ми се усмихна и каза:

„Не ѝ обръщайте внимание! Тя е разстроена и нервна!“

После, като се върна към предишния разговор, продължи:

„И така, докъде бяхме стигнали?...“

Помня още и една случайна среща с Лев Николаевич Толстой в една от уличките близо до неговия дом. Това се случи по времето, когато той написа знаменитата си статия против войната и военните. Вървах с един приятел, който добре познаваше Толстой. Ние го срещнахме. Тоя път аз пак се смутих, защото Толстой имаше много строго лице и очите му бяха скрити зад гъстите надвиснали вежди. Самият той беше нервен и раздражителен. Аз вървах почитателно зад него, като се вслушвах в това, което говореше. Той порицаваше много възбудено и горещо узаконеното убийство на човека. С една дума, говореше за това, което беше написал в знаменитата си статия против войната. Той изобличаваше военните и техните нрави с още по-голяма убедителност, тъй като на младини сам беше участвувал в не една война. Той говореше, основавайки се не само на теорията, но и на опита. Надвиснали вежди, пламнали очи, в които ти се струва, че всеки миг могат да блеснат сълзи, строг и заедно с това развълнувано болезнен глас.

Неочаквано откъм ъгъла на пресечната улица точно срещу нас като че от земята излязоха и се изпречиха отпреде ни двама гвардейци

в дълги войнишки шинели, с блестящи каски, със звънящи шпори и дълги саби, които се удряха о земята. Те бяха великолепни — красиви, млади, стройни, с високи фигури, с бодри лица, с мъжествена изправена и обучена походка. Толстой млькна по средата на думата и впи очи в тях с полуотворена уста и със застинали в незавършен жест ръце. Лицето му светна.

„Ха-ха! — въздъхна той силно. — Браво! Юнаци!“ — И веднага започна с увлечение да обяснява значението на военната стойка. В този момент лесно можеше да се познае в него старият, опитен военен.

Измина още доста много време. Веднъж, като подреждах писалищната си маса, намерих едно неразпечатано писмо, адресирано до мене. Когато го отворих, оказа се, че писмото бе от Толстой. Примрях. В няколко страници той собственоръчно ми описваше цялата епопея на духоборците<sup>[4]</sup> и ме молеше да взема участие в събирането на средства, за да могат те да напуснат Русия. Как е могло това писмо да се затрупа и да престои тъй дълго на писмената ми маса, и досега не мога да разбера.

Аз исках лично да обясня на Толстой този случай и да оправдая пред него своето мълчание. Един мой познат, близък на Толстоевото семейство, ми предложи да използвам времето, което Толстой по негова молба е определил, за да се срещне с един писател. Той се надяваше, че преди или след срещата ще мога да поговоря малко с Толстой. За съжаление аз не успях да го видя, защото писателят задържа Лев Николаевич. Не присъствувах на техния разговор, но ми разказаха какво се е случило през това време горе в стаята на Лев Николаевич, докато чаках реда си долу.

Преди всичко, разказваше ми моят познат, представете си две фигури: от една страна Лев Николаевич, а от друга — слаб, изнемощял писател с дълги коси, с обърната мека яка, без вратовръзка, който седи като на тръни и в продължение на цял час говори на странен език с новоизмислени думи върху това, как той търси и създава ново изкуство. Фонтан от чуждици, цял ред цитати от най-различни нови автори, философия, откъси от стихотворения с нова форма, които илюстрират новооткритите основи на поезията и на изкуството.

Всичко това бе казано, за да се обрисова програмата на започнатото ежемесечно списание, в което канеха да участва и Толстой.

Лев Николаевич в продължение едва ли не на цял час внимателно и търпеливо слушал оратора, разхождайки се от единия ъгъл на стаята до другия. Понякога се спирал и пронизвал с поглед събеседника си. След това се обръщал, втиквав ръце в пояса си, отново тръгвал по стаята, като се вслушвал внимателно. Най-сетне писателят млъкнал.

„Казах всичко!“ — завършил той речта си.

Толстой продължавал, както по-рано, да се разхожда и да мисли, а докладчикът си бършел потта и си веел с кърпичката. Мълчанието продължило дълго. Най-сетне със сериозно, строго лице Лев Николаевич се спрял пред писателя и дълго го гледал с изпитателния си и дълбок поглед.

„*Неопределено!*“ — казал той, като наблегнал на буквата „е“, като че ли искал да каже с това: „Какво ме заблуждаваш ти мене, стария човек!“

След това Толстой тръгнал към вратата, отворил я, прекрачил прага и отново се обърнал към посетителя:

„Винаги съм мислил, че писателят пише тогава, когато има какво да каже, когато в главата му е узряло онова, което той пренася върху хартията. Но защо трябва да пиша за това списание непременно през март или октомври, това никога не съм разбрал.“

След тия думи Толстой си излязъл.

---

[1] В Тула в помещението на „Дворянското събрание“ на 31 октомври 1893 г. била представена пиесата „Последна жертва“ от А. Н. Островски, ролята на Дулчин изпълнявал Станиславски. На 10 декември същата година в спектакъла „Уриел Акоста“ Станиславски играл Де-Сантос. В тия спектакли участвували артисти от московските театри и членове на Дружеството за изкуство и литература. ↑

[2] Давидов Николай Василиевич — съдебен деец и писател — автор на спомените „Из миналото“. ↑

[3] Пиесата на Л. Н. Толстой „Силата на мрака“, написана през 1886 г., вече се репетирала на сцената на Александринския театър, когато главният прокурор на светия синод, реакционерът Победоносцев, се обърнал с писмо до Александър III, в което заявявал, че тази пиеса представлява „унижение на нравствените чувства“.

Александър III се съгласил с Победоносцев, че „Силата на мрака“ не бива да се поставя: „тя е много реална и ужасна по сюжет“ и предизвиква „отвращение“. „Силата на мрака“ била свалена от репертоара и едва през 1895 г. под влияние на общественото мнение разрешили да се постави. Текстът бил много изопачен от цензурните поправки.

Първите представления на „Силата на мрака“ се състояли в Петербург на 16 октомври 1895 г. в театъра на Литературно-художествения кръжец и на 18 октомври — в Александринския театър. В Москва пиесата на Толстой била представена на 16 ноември същата година в Малий театър. ↑

[4] Духоборци — членове на религиозна секта, която отрича божественото начало на светия дух; те са противници на войната и отказват да служат във войската. — Бел.пр. ↑

## УСПЕХ ПРЕД ПУБЛИКАТА

„УРИЕЛ АКОСТА“

Ще напомня съдържанието на пиесата „Уриел Акоста“<sup>[1]</sup> от Гуцков, която Дружеството за изкуство и литература постави през същия сезон. Философът-евреин Акоста написал книга, кощунствена според разбиранията на фанатиците-равини. През време на едно празненство в градината на богаташа Манаси, чиято дъщеря обича Акоста, се явяват равините и проклинат еретика. От този момент Акоста е отлъчен. За да бъде опростен, той трябва публично да се откаже от своите идеи и убеждения. Учителят, годеницата, майка му и братята му го молят да се покае. След нечовешка вътрешна борба в душата на Акоста, философа и любовника, побеждава последният. Заради любовта си философът отива в синагогата, за да се отрече от религиозните си идеи. Но през време на обряда идеите пак побеждават любовта. Акоста отново и на всеуслушание потвърждава своята ерес и тълпата от фанатици — евреи се нахвърля, за да разкъса престъпника. За последен път Акоста се вижда с годеницата си в деня на нейната сватба с един богаташ. Вярна на своята любов, годеницата е пила вече отрова и умира в ръцете на прокълнатия от всички еретик. Акоста също се самоубива. С двете жертви любовта празнува своята победа.

В моето изпълнение на ролята на Акоста се получаваше обратното — философът побеждаваше любовника. Всички ония места в ролята, които изискваха убедителност и мъжественост, намериха у мене духовен материал за своето проявление. Но в любовните сцени аз, както винаги, изпаднах в безсилие, женственост и сантименталност.

Не е ли смешно: човек с такъв голям ръст като мене, със здраво телосложение, със силни ръце и тяло, със звучен нисък глас да прибъгва до похватите на слабичък оперен тенор с женствен вид! Може ли човек с такива данни като моите да се вглежда в далечината с премрежени очи, сантиментално нежно да се любува на своята възлюбена и да плаче! Пък и изобщо какво по-лошо може да има на сцената от разчувствуван или сладникаво усмихнат мъж!

Тогава аз още не съзнавах, че има мъжествен лиризм, мъжествена нежност и мечтателност, мъжествена любов и че сантиментализмът е само лош сурогат на чувството. Още не разбирах, че най-теноровият тенор, най-нежната инженю-лирик трябва преди всичко да се погрижат, щото тяхното любовно чувство да бъде здраво, мъжествено. Колкото по-нежна и по-лирична е любовта, толкова по-светла и здрава трябва да бъде душевната багра, която характеризира тая любов. Сладникавата сантименталност не само у младия мъж, но и у младото здраво момиче не подхожда на нейната млада природа и създава дисонанс.

Ето защо любовните сцени на ролята пропаднаха в моето изпълнение. Но за мое щастие в пиесата нямаше много такива сцени. Затова пък местата, гдето трябваше да се изрази воля, гдето трябваше да се покаже твърдото убеждение на философа, ми се удаваха и ако не бяха оперните следи, които в голяма степен бяха останали у мене от миналото, ролята на Акоста щеше да бъде съвсем задоволително изпълнена.

У мене обаче се откри още един голям недостатък, който не исках да си призная. Не бях добре с текста. Тоя недостатък не беше нещо ново за мене — той отдавна вече се проявяваше. На млади години, както и сега, той ми пречеше да се отдавам на интуицията и на вдъхновението и ме караше непрестанно да се следя, когато съм на сцената. В моменти на творчески подем паметта може да ми измени и да ме накара да се спра в средата на текста. Ако това се случи — нещастие: аз спирам, върху екрана на паметта се явява прозрачно бяло петно и... паника! Тая зависимост от текста при неувереността на паметта ми — необходимостта всяка минута да я контролирам със съзнанието си — ме лишава от възможността да се отдавам напълно свободно и непосредствено на моментите на творческия подем. Когато излизам от тая зависимост, например в паузи на мълчание, или когато показвам на артистите техните роли без заучен текст, а само с думи, които сами ми идват на ум, аз мога да се разкривам напълно и да давам от душата си всичко без остатък.

Колко е важно за артиста да има добра памет! Защо ми изхабиха паметта в гимназията с безсмислено зубрене?! Младите артисти трябва да пазят и да развиват своята памет, защото тя е от голямо значение във

всички моменти на творчество, особено пък в минути на най-висш подем на артистическо напрежение.

Под влияние на майнингенците ние обръщаме внимание повече, отколкото беше нужно, на външната страна на постановката, главно на костюмите, на историческата, музейна вярност на епохата и особено на народните сцени, които представляваха в онова време главната новост в театъра. Със свойствения ми тогава деспотизъм, без да се съобразявам с нищо, аз взех всичко в своите режисьорски ръце и се разпореждах с актьорите като с манекени. С изключение на някои отделни лица, като талантливия В. В. Лужски<sup>[2]</sup> и Г. С. Бурджалов<sup>[3]</sup>, които отпосле станаха известни артисти от Московския художествен театър, талантливия А. А. Санин и Н. А. Попов<sup>[4]</sup>, станали добри режисьори, и още някои други, останалите любителски сили, с които разполагах, сами изискваха тоя режисьорски деспотизъм. Лишеният от талант трябва просто да се подлага на дресировка, да се облича по свой вкус и да се заставя да действа на сцената според волята на режисьора. А бездарните, особено ако си принуден да им възлагаш големи роли, за доброто на спектакъла трябва умишлено да потуляш. За тая цел съществуват превъзходни, както тогава ми се струваше, средства, които аз до съвършенство изучих. Те като паравани закриват онова, което трябва да се скрие на сцената. Ето например във второто действие на „Акоста“ на празненството у Манаси трябваше да се прикрият двама неталантливи любители, които бяха център в една голяма сцена. За тая цел избрах най-красивата дама и кавалер, облечени в много ярки и богати костюми, и ги пуснах на най-високата площадка, разположена на видно място. Кавалерът енергично ухажваше дамата, а тя кокетничеше. След това им измислих цяла сцена, която отвличаше вниманието на зрителите от действащите на авансцената любители. Само в местата, необходими за експозицията на пиесата, временно укротях статистите, за да дам възможност на зрителите да чуят необходимите думи. Колко е просто, нали? Разбира се, режисьорът биваше нападан за подобни неща. Но по-добре е да вземеш върху себе си обвинението, че си се престарал, отколкото да признаеш, че имаш слаба трупа.

Освен това за успеха на пиесата и на нейните изпълнители са необходими ударни места, които съответствуват на кулминационните моменти в самата пиеса. Ако те не могат да бъдат създадени със

силите на самите артисти, тогава трябва да се прибегне до помощта на режисьора. И за такива случаи си бях изработил много и най-разнообразни способности.

Така например в „Уриел Акоста“ има два момента, които непременно трябва да се запечатат в паметта на зрителите. Първият от тия моменти е проклятието над Акоста във второ действие през време на празненството. Вторият момент е отричането на Акоста в синагогата в четвърто действие. Едната сцена, тъй да се каже, е от светски, а другата — от народен характер. За първата сцена ми бяха необходими красиви светски жени и млади хора (некрасивите и несръчните ги прикривах с характерен грим и костюм); за втората ударна сцена, масовата — млади, буйни студенти, които трябваше дори някак си да сдържам, за да не ме осакатят случайно — мене, Акоста. Когато във второто действие на пиесата се откри декорът на градина, претрупана с площадки, които даваха разнообразни възможности за сценични групировки, и зрителите видяха цял букет от хубавици и хубавци във великолепни костюми, цялата зала ахна. Лакеи разнасяха вина и сладкиши, кавалери ухажваха дамите с прекалено важните поклони на епохата, дамите кокетничеха с премрежени очички и се закриваха с ветрилата си, свиреше музика; едни танцуваха, а други образуваха живописни групи. Минаваше домакинът със старци и именити гости, които биваха посрещани и канени да седнат. Явяваше се и самият Акоста, но всички гости полека незабелязано се отдалечаваха от него. Влезе хубавицата Юдит, дъщеря и стопанка на къщата, тя радостно се приближи към еретика. Глъчката от весели празнични гласове се сливаше с музиката.

Отведнъж в разгара на веселието в далечината се дочу зловец звук от тръба, пискливи рогове и басово пеене. Празненството за миг замря, а после всичко се обърка в безредие — започна се паника. През това време долу върху задната площадка на балкона се появиха страшните черни равини. Слуги от синагогата със свещи носеха свещените книги и пергаментите. Върху парадните костюми бързо се намятаха талеси, а на челата се прикрепяха кутийки с Мойсеевите заповеди. Черните слуги грижливо отстраниха всички от Акоста и започна страшният обред на проклятието. Но Акоста протестира, оправдава се, а младата стопанка се хвърля в любовен екстаз към прокълнатия и демонстративно обявява любовта си към него.



Извършен е грях, кощунство. Всички притихнаха и мълчаливо, смутени, започнаха да се разотиват. Постановката на тая сцена сама по себе си създаваше настроение. Режисьорът беше работил вместо актьора.

Руският театър за пръв път видя такава масова сцена, в която всичко гонеше постигането на голям театрален успех. Това, което се случи в зрителната зала след свършване на действието, не подлежи на описване. Мъже, жени, братя, сестри, бащи и майки — поклонници и познати на нашите хубавици-статистки и статисти — се спуснаха към рампата и с викове, които достигаха до рев, с махане на кърпички и с чупене на столове заставяха безспирно да се вдига завесата и да се покланят всички участващи.

Втората, народната масова сцена беше направена съвсем иначе, с оглед на впечатление от друг характер. След религиозната церемония в синагогата, след пеенето и публичния разпит каещият се Акоста се изкачваше на едно възвишение сред тълпата, за да прочете своето отричане. Той отначало заекваше, после се спираше и накрая, не можейки да издържи мъката, падаше в несвяст. Повдигаха го, помагаха му да се съвземе и като го прикрепяха, заставяха го в полусъзнателно състояние да дочете акта за отричането. Но братът на Акоста, съжалявайки го, се провиква от тълпата, че майка им е умряла, а годеницата му Юдит е сватосана за друг. Разбрал, че любовните и майчини вериги са смъкнати от неговата душа, Акоста-философът отново се съвзема, изправя се в целия си ръст и подобно на Галилей извиква пред целия свят:

„И все пак тя се върти!“

Колкото и да задържаха тълпата да не се докосва до прокълнатия, което според религиозното вярване се смята за опасно, при новото кощунство на Акоста всички присъстващи се нахвърляха върху него и започваха да го късат на части. Парчета от разкъсаните му одежди хвърчаха из въздуха. Акоста падаше, изчезваше между тълпата от очите на зрителите и отново изскачаше, като се издигаше над тълпата и крещеше нови кощунствени думи.

След този спектакъл от опит зная: страшно е в такава минута да стоиш сред разярена тълпа. Това беше кулминационният момент на пиесата, нейният най-висок подем. Тълпата ме носеше на своите вълни със страшна сила, като не ми даваше време да си поставя душевните

буфери. Струва ми се, че благодарение на тълпата играх добре тая сцена и достигах до висините на истинския трагически патос.

Съвсем друго нещо ставаше с мене в трето действие.

Там също имаше трагически подем, но до него трябваше да стигна сам, без странична помощ. Щом се доближах до него, моите душевни буфери отново се изпречваха отпред, отделяха ме от творческата цел и не ми даваха да се приближа до нея. Отново вътрешни съмнения спъваха стремителността на порива и аз не можех, без да се оглеждам назад, да се втурна напред в свръхсъзнателната област на трагичното. В тая минута бях в положението на къпец се, който се готви да се хвърли в студена вода. Чувствувах се като тенор без горно „до“.

Постановката на „Акоста“ с големи народни сцени à la майнингенците направи шум и привлече вниманието на цяла Москва. За нашите спектакли се заговори, ние се прославихме и като че получихме патент за народните сцени. Работите на дружеството се оправиха. Членовете и артистите му, които бяха загубили вяра в успеха, отново повярваха в него и решиха да останат в кръжеца.

---

[1] Първото представление на „Уриел Акоста“ се състояло на 9 януари 1895 г. в помещението на Ловния клуб. Последното представление било дадено през 1897 г. ↑

[2] Лужски (Калужски), Василий Василиевич (1869–1931) — един от най-изтъкнатите дейци на Московския художествен театър, актьор, режисьор, педагог. Творческия си път Лужски започнал в Дружеството за изкуство и литература, отначало като ученик в музикално-драматичното училище на дружеството. Първата му роля била Втори мужик в „Плодовете на просвещението“ от Л. Н. Толстой. Лужски бил първият изпълнител на ролята на Иван Петрович Шуйски в спектакъла „Цар Фьодор Иоанович“ (1898). Главните му роли в МХТ са: професор Серебряков („Вуйчо Ваньо“), Лебедев („Иванов“), Андрей („Три сестри“), Фирс („Вишнева градина“), Безсеменов („Еснафи“), Чепурной („Деца на слънцето“), Василий Шуйски („Борис Годунов“), Репетилор („От ума си тегли“), Фьодор Павлович Карамазов („Братя Карамазови“), Мамаев („И най-мъдрият си е малко прост“), Иван Миронич (в едноименната пиеса на Е. Чириков), Федосей („Пугачовщина“), Манюкин („Унтиловск“).

Режисьорската си дейност Лужски започнал още в Дружеството за изкуство и литература, където поставил „Пламенно сърце“ и няколко водевила. В Художествения театър Лужски като режисьор участвувал в много от постановките на К. С. Станиславски и Вл. И. Немирович-Данченко: „Доктор Щокман“, „Брандт“, „Три сестри“, „Еснафи“, „Борис Годунов“, „Анатема“, „И най-мъдрият си е малко прост“, „Братя Карамазови“, „Смъртта на Пазухин“, „Пугачовщина“. Лужски бил майстор в режисурата на масови сцени. Той проявява голяма дейност и в Музикалната студия на МХАТ: най-близкият помощник е на Вл. И. Немирович-Данченко, участвайки като режисьор в постановките „Дъщерята на Анго“ и „Перикола“.

През 1923 г. В. В. Лужски бива удостоен със званието заслужил артист на РСФСР, а през 1931 г. — заслужил деец на изкуствата.

Вж. Спомени за В. В. Лужски от К. С. Станиславски в Собр. соч., т. 5, стр. 301–306, Вл. И. Немирович-Данченко и др. в „Ежегодник МХТ“ за 1946 г. ↑

[3] Бурджалов, Георги Сергеевич (1869–1926) — актьор и режисьор в МХТ. Характерен актьор, в малки роли създавал ярки художествени образи (Василий Шуйски — „Цар Фьодор Иоанович“, Костильов — „На дъното“). Станиславски много ценял таланта на Бурджалов, неговото „кристално-чисто, умилително-трогателно отношение към изкуството“ и смятал, че присъствието на Бурджалов в трупата „имало важно облагородяващо значение“ (Музей МХАТ, архив, К. С., №31). ↑

[4] Попов, Николай Александрович (1871–1949) — театрален деец, режисьор, драматург, историк на театъра. Написал е първата монография за К. С. Станиславски (издадена през 1910 г.) и спомени за работата на К. С. Станиславски в Дружеството за изкуство и литература (вж. „О Станиславском“, стр. 185–229). През 1927 г. Н. А. Попов бива удостоен със званието заслужил артист на РСФСР. ↑

## УВЛЕЧЕНИЕ В РЕЖИСЬОРСКИ ЗАДАЧИ

„ПОЛСКИЯТ ЕВРЕИН“

Следващата постановка на Дружеството за изкуство и литература беше пиесата на Еркман Шатриан „Полският евреин“<sup>[1]</sup>.

Има пиеси, които са интересни сами по себе си. Но има други, които могат да станат интересни, ако режисьорът намери оригинален подход към тях. Ето например, ако ви разкажа фабулата на „Полският евреин“, ще ви се види скучно. Но ако взема самата основа на пиесата и на нея като по канава избродирам всевъзможните шарки на режисьорската фантазия, пиесата ще се оживи и ще стане интересна.

Избрах за постановка именно тая пиеса, а не друга не защото тя ми харесваше, а защото я обикнах такава, каквато си я представях в моя режисьорски план за поставяне. И сега няма да я разказвам така, както беше написана, а така, както беше поставена в Дружеството за изкуство и литература.

Представете си уютен интериор в кметски дом, в планините, нейде в погранично местенце в Елзас. Печката гори, лампата весело свети; бърни вечер, около масата са насядали за вечеря дъщерята на кмета, нейният годеник — офицер от пограничната стража, лесничият и един планинец. Навън вие буря. Рамките на прозорците се люлеят, стъклата звънтят и вятърът свири през пролуките, от което душата ти се свива. Но компанията се весели — пеят песни, пушат, ядат, пият, шегуват се. Ала един особено силен порив на вятъра изплашва събралите се и ги накарва да си спомнят за също такава буря преди няколко години, когато сред воя на вятъра им се сторило, че отнейде долита тънък звук на звънче. Някой идвал. Още няколко минути и звънът се чул наблизо и изведнъж спрял. Вратата се отворила и на прага се показала огромна фигура на човек, загърнат в шуба.

„Мир вам!“ — казал влезлият.

Това бил един от богатите полски евреи, които често дохождали в тия места. Като си свалил шубата, той развил и сложил върху масата тежък пояс, в който зазвънтяло злато. След като се стоплил и изчакал

да мине бурята, евреинът си заминал. На другия ден конете и колата му били намерени в планината, а самият той безследно изчезнал...

След като за стотен път се учудва на това странно произшествие, веселата компания отново продължава с вино и с песни. Идва кметът, стопанинът на къщата, и веселието расте при съпровода на вятъра и всред воя му отново се дочува тънък звън от звънче... Някой идва. Още няколко минути и звънчето зазвънтява наблизко и изведнъж стихва. После вратата се отваря и на прага, както тогава, преди няколко години, се появява едрата фигура на човек, загърнат в шуба.

„Мир вам!“ — казва влезлият. Сваля шубата, развива и слага тежкия си пояс, в който зазвънтява злато. Присъстващите се вцепеняват. Кметът се строполясва на земята.

Второто действие представлява голяма стая в дома на кмета. Денят на сватбата на дъщеря му с офицера от пограничната стража. Домашните са вече в църквата, отгдето долита звънът на камбаната. Само кметът е останал в къщи — той все боледува след преживяната тогава уплаха. Идва годеникът да го навести и развлече. Сред разговора кметът наостря уши. Сякаш в църковния звън долавя и тънкия сребърен звън, който пронизва мозъка му. И наистина като че ли в далечината се чува звънче... А може би така само му се струва. Не! Чува се звънче... Не! Нищо не се чува... За да утеши болния, офицерът започва да го уверява, че скоро убиецът ще бъде намерен, тъй като полицията е успяла най-после да попадне в дирите му... Връщат се от църква домашните, гостите се събират за сватбата, явява се нотариусът, тук са другарките на невестата, пристигат и музикантите. Обредът е извършен, всички честитят на младоженците, на бащата и се поздравяват един друг. Засвирва музика. Балът е в разгара си. Но ето че все по-ясно и по-ясно в съзвучие с оркестъра се чува звън на звънче. Тоя звън все по-рязко се промъква в звуците на оркестъра, все повече и повече се шири, поглъща като че ли в себе си всички останали звуци и най-сетне зазвънтява самичък, като пронизва до болка главата, ушите и мозъка. Обезумелият кмет иска да заглуши тоя звън и моли оркестъра да свири по-силно. Хвърля се към първата попаднала му жена и започва да се върти в безумен танц. Той пее заедно с оркестъра, но звънчето звъни по-силно, по-плътно и по-пронизващо. Всички забелязват безумието на кмета, престават да

танцуват, започват да се притискат до стените, а той все се върти в бесен танц.

Третото действие — мансарда с наведен покрив, надолу стълба с перила. На задната стена почти наравно с пода — прозорци с капаци, от пролуките на които навън се вижда тъмна нощ. Между прозорците — огромен креват, поставен по средата на стаята (от задната стена към зрителя). Отпред с гръб към публиката край рампата са наредени мебели — маса, пейки, скрин, печка. Тъмно. Отдолу долитат весели сватбени песни, музика, звънливи младежки гласове, пиянски викове. По стълбата вървят много хора, които разговарят весело. Изпращат със свещи бащата на младоженката — кмета, който е уморен и иска да спи. Общи поздравления, сбогуване. Тълпата се отдалечава, а бледният и измъчен кмет се спуска към вратата, за да я заключи. После сяда изнемощял, а отдолу отново долита шум и звън от съдове, между които може да се различи натрапчивият звук на злоещото звънче. С мъка и вълнение кметът се вслушва в него и бърза да се съблече и да легне, за да се забрави в съня. Той угасява свещта, но в тъмнината с нова сила започва цяла музикална симфония от най-различни страшни звуци. Слухова халюцинация, в която са примесени весело пеене и музика, която от сватбена песен незабелязано преминава в погребален мотив; весели гласове и възгласи на младите, примесени с мрачни и задгробни пиянски гласове; звън от чаши и съдове, който понякога напомня на църковна камбана. И през всички тия звуци като лайтмотив на някоя симфония прозвучава ту мъчително и досадно, ту победоносно и застрашително злоещото звънче. При този звън кметът стене в тъмнината и произнася някакви възклицания. Изглежда, че той се мята, защото креватът трещи и нещо пада — вероятно стол, който той е бутнал. Но ето че сред стаята, там, където е креватът, се появяват сивкавосини проблясъци от някаква светлина. Тя ту се засилва незабелязано, ту загасва. Постепенно под съпровода на слуховите халюцинации се очертава фигурата на човек. Той е с наведена глава и със сиви, провиснали надолу коси. Ръцете му са вързани и когато ги помръдва, чува се звук, приличен на звук от затворнически вериги. Зад гърба му има стълб с някакъв надпис. Може да се помисли, че това е позорен стълб, а пред него, окован във вериги, стои престъпник. Светлината расте, става по-сива, по-зелена. Тя се разлива върху задната стена и се превръща в злоещ фон на някакви черни същества,

призрачни силуети, които са се разположили по рампата с гръб към публиката. По средата, там, където беше масата, върху едно възвишение седи едър, пълнен човек в черна мантия и с шапка, която прилича на съдийска. От двете му страни — няколко други такива фигури, само че с по-ниски шапки. Надясно, там, където беше скринът, зад една катедра се надига, обърната към престъпника, слаба змиевидна фигура в мантия, а наляво, там, където беше печката, облегнат на една катедра и скръбно закрил очи с ръка, неподвижно стои защитникът, също в черна мантия и шапчица. Разпитът на подсъдимия се води като бълнуване, с шепот, с безспирноменяващ се ритъм. Престъпникът отпуска глава все по-ниско. Той отказва да отговаря. Но ето че откъм ъгъла, където са закачени дрехите, израства дълга, тънка фигура; тя се изкачва по стената, пълзи по тавана, спуска се надолу над подсъдимия и го гледа право в очите. Това е хипнотизатор. Сега престъпникът е принуден да повдигне глава и зрителят познава в това изтощено, старо, отслабнало лице кмета. Под въздействието на хипнозата с плач, със запъване и с често прекъсване на речта си той започва своите показания. На въпроса на прокурора, който се е наклонил към него, какво е направил с убития и ограбен полски еврейин, престъпникът отново упорствува и не иска да говори. Тогава се повдига буря от нови кошмарни звуци; на сцената постепенно тъмнее, а там, зад стъклата на вратата, която води към стълбата, се разгаря пурпурночервен пламък. Кметът в бълнуването си смята тоя осветен отзад прозорец на стълбата за ковашко огнище и изтичва към него, за да притисне огромното тяло на убития еврейин в тесния отвор на разпалената пещ и да изгори в огъня всички следи от престъплението. Той ги изгаря, а заедно с тях изгаря и душата си. Всичко изчезва. Зад прозорците през процепите на капациите се показват червените лъчи на изгряващото слънце. Те проникват в стаята, а отдолу все още се донасят веселите пиянски викове на пируващите сватбари. Веселящите шумно се изкачват по стълбата към мансардата за да събудят домакина, защото навън е вече светло. На вратата се чука. Отговор няма. Смят се и отново чукат; и пак няма отговор. Чудят се, после се уплашват, счупват стъклото, влизат и намират кмета мъртъв.

Превръщането на стаята в съдилище ставаше почти незабелязано и произвеждаше такова кошмарно впечатление, че почти на всички

представления нервните дами излизаха от залата, а някои дори припадаха, с което аз, изобретателят на трика, се гордеех много!

В това време, докато публиката ни гледаше и се плашеше от кошмара, аз наблюдавах от сцената съвсем друга картина. Артистите-любители, между които имаше и солидни хора, дори и един важен граждански генерал, пълзяха в тъмнината по пода по корем, бързайки да отидат по местата си, за да не ги застигне светлината. Много от тях се забавяха и се побутваха един друг отзад. Това беше тъй смешно, че ме разсейваше пред драматическата сцена. Затварях очи и си мислех: „Ето какво нещо е сцената! Отсам — смях, оттатък — страх!“

Обичам да измислям дяволии в театъра. Радвам се, когато ми се удаде да намеря трик, който измамва зрителите. В областта на фантастиката сцената може да постигне още много. Тя не е дала и половината от онова, което е възможно. Признавам, че една от причините, за да поставя пиесата, беше трикът в последното действие, който ми се струваше интересен на сцената. И не се излъгах — той имаше успех. Ръкопляскаха. На кого? На мене? За какво? За режисурата или за актьорството? Приятно ми беше да си мисля, че е за последното, и аз приемах, че ръкоплясканията са за моята хубава игра. Значи аз съм трагик, тъй като това е роля из репертоара на такива велики артисти като Ървинг<sup>[2]</sup>, Барнай, Пол Муне<sup>[3]</sup> и др.

Сега, оглеждайки се назад, аз мисля, че не съм играл съвсем лошо. Интересът към пиесата и към ролята растеше, но този интерес се създаваше не от самата психология, не от живота на човешкия дух в ролята, а от външната фабула. Кой е убиецът — ето загадката, която интересуваше зрителите и чакаше разрешение. Бяха налице и необходимите за една трагедия кулминационни моменти — например във финала на първо действие — неочакваният припадък, във финала на второ действие — бесният танц и в трето действие — най-силният момент на трика. Кой създаваше тия силни моменти на подем — режисьорът ли със своята постановка, или актьорът с играта си? Разбира се, че режисьорът, и затова лаврите на спектакъла принадлежаха повече нему, отколкото на актьора.

Тази постановка беше за мене като че ли нов урок, при който се учех чрез външни режисьорски трикове да помагам на актьора. А освен това по тази постановка аз се учех на изкуството да изразявам ясно фабулата на пиесата — нейното външно действие. Често в



театъра гледаме пиеса, без да разбираме ясно последователността на събитията и тяхната взаимна зависимост. А това е първото, което трябва да бъде изтъкнато в една пиеса, защото без това не може да се говори за нейната вътрешна страна. Но и тук имаше един голям минус, който се отнасяше до актьорите. Нашите любители не владееха техниката на говора, както и аз самият. За тоя наш недостатък бяхме силно порицавани от познавачите, които ни препоръчваха да се учим да говорим от най-добрите актьори на другите театри, но ние инстинктивно се бояхме от нещо и разсъждавахме така:

„По-добре да говорим неясно, отколкото, както говорят всички други актьори на сцената. Те или кокетират с думите и се любуват на модулациите на своя глас, или тържествено проповядват. Нека ни научат да говорим просто, възвишено, красиво, музикално, но без всякакви гласови фиоритури, без актьорски патос и без всякакви фортели на сценичната дикция. Също такава простота и естественост искаме да постигнем и в движенията, и в действията. Нека те да са скромни, недостатъчно изразителни, малко сценични в актьорския смисъл, но затова пък няма да са фалшиви, а човешки и естествени. Ние ненавиждаме театралността в театъра, но обичаме сценичното на сцената. Разликата тук е голяма.“

Този спектакъл до известна степен ме убеди, че аз започвам да умея да играя добре, макар не още самата трагедия, но подхода към нея. Подобно на тенор без „до“ аз бях трагик без висшия момент на трагическия подем. В такива минути ми беше нужна помощта на режисьора, която аз получих в тая постановка от сценическия трик.

В този спектакъл, макар че не отидох напред, но не се върнах и назад. Закрепих в себе си онова хубаво ново, което бях придобил по-рано.

---

[1] „Полският евреин“ — пиеса от Еркман-Шатриан (общо литературно име на френските писатели Емил Еркман и Александър Шатриан), написана през 1869 г. Спектакълът бил представен на 19 ноември 1896 г. в помещението на Ловния клуб. Станиславски изпълнявал ролята на кмета.

На първото представление присъствувал немският актьор Лудвиг Барнай, който в писмо до К. С. Станиславски от 4 декември 1896 г. изказал своето възхищение от неговата игра, а в лична беседа с него му

казал: „На вас е съдено да изиграете роля в историята на театралното изкуство... В живота винаги има девети вълни. Вие сте щастливец, вие сте попаднали в тази вълна на руски театрален живот“ (Эфрос, „К. С. Станиславски“, стр 63–64). ↑

[2] Ървинг, Хенри (1838–1905) — известен английски актьор и режисьор. От 1878 до 1898 г. бил начело на лондонския театър „Лицеум“. Главните му роли са Хамлет, Макбет, Яго, Петручио и др. ↑

[3] Муне, Пол (1847–1922) — френски актьор, играл предимно в съвременни пиеси. ↑

## ОПИТИ С ПРОФЕСИОНАЛНИ АКТЬОРИ

За да си намеря помощник, който би могъл да раздели с мене труда по управлението на бъдещото театрално дело, и за да попълня с артисти моето ядро от любители, обърнах се за помощ към някои професионални актьори и антрепреньори. За тая цел се опитах да поставя пиеса с професионални актьори.

В един курортен театър близо до Москва се заех да режисирам „Ревизор“ от Гогол<sup>[1]</sup>.

Кой не знае как се играе „Ревизор“? Всичко си беше на мястото: и диванът, и столът, и всяка дреболия. Репетицията започна живо и тръгна така, като че ли тези хора стотици пъти са играли заедно представлението, което подготвихме. Ни една интонация, ни една чертичка не беше тяхна собствена. Всичко веднъж завинаги беше зафиксирано с гоголевската щампа, против която той така енергично протестира в своето „Предупреждение“ за ония, които биха пожелали да изиграят, както трябва, „Ревизор“, и в известното писмо за поставянето на тая комедия. Аз нарочно не спирах актьорите, а след свършване на първото действие им наговорих маса комплименти, като завърших речта си с признанието, че всичко е готово и на мене не остава нищо друго, освен да дойда на представлението и да ръкопляскам. Ако ли пък артистите искат да играят друг, т.е. Гоголевия „Ревизор“, тогава всичко трябва да се започне отначало, от „а, б“. Артистите поискаха именно такава работа и аз самонадеяно се залових за нея.

„В такъв случай да почнем! — казах аз и се качих на сцената. — Този диван стои отляво; пренесете го отдясно! Входната врата е отдясно; направете я в средата! Вие започнахте действието върху дивана? Преминете в обратната страна върху креслото!“

Така се разпореждах аз тогава с професионалните актьори, със свойствения ми по онова време деспотизъм.

„Сега играйте пиесата отначало и с нови мизансцени!“ — командувах аз. Но смутените актьори с учудени лица не разбираха къде трябва всеки един от тях да седне или накъде да върви.

„Ами после?“ — слисано питаше един.

„Ами сега къде да ида?“ — недоумяваше друг.

„Как да кажа това изречение?“ — обръщаше се към мене трети, загубил всякаква самоувереност, превърнал се като че ли в прост любител.

Сега без всякаква почва под краката си те всецяло се оставиха на мене и аз започнах да ги управлявам точно тъй, както управлявах любителите. Това не им хареса и между мене и тях сякаш премина черна котка.

Представлението мина лошо, тъй като актьорите нямаха време да се отърсят от старото и да усвоят новото. Аз нищо не ги научих, а само ги разстроих. Тъкмо обратното, те ме научиха на много неща. Сега можах да разбера на свой гръб какво значат актьорски клюки, гаври, подигравки. Разбрах също така, че да разрушиш вековни традиции е много по-лесно, отколкото да създадеш нови.

По тоя начин първият ми опит с професионални актьори не може да се смята за сполучлив.

Вторият ми опит излезе по-добър. Един много известен по онова време антрепреньор, човек с голям талант, с интуиция и опит, ме покани да поставя в големия театър на Солодовников нашумялата по онова време пиеса на Хауптман „Ханеле“<sup>[2]</sup>. Тая постановка се подготвяше за коронацията на Николай II. Отговорна задача, понеже моята работа щеше да се гледа и оценява не само от московци, не само от провинциалисти, но и от чужденци. Освен възможността да се покажа пред широката публика аз имах още и скритата цел да се запозная през време на работата с прочутия антрепреньор.

Дали той е директорът, когото търся?

Това беше през великите пости, когато в Москва на актьорската борса пристигнаха артисти от всички краища на страната, за да сключат нови договори за идния сезон. Поканиха ме на преглед на артистите за съставяне на една трупа. В определеното време се явих на дадения ми адрес и се намерих в един току-що нает магазин, набързо напуснат от някакъв си фалирал търговец. Смет, парцали, книги, изпочупени рафтове и сандъци, старо канапе с отчупени ръчки и облегало, няколко също такива кресла, стари реклами за галантерийни стоки, вита стълба за нагоре; а там — ниска галерия с мръсно прозорче с куп стари кутии, с нисък таван, в който си удрях главата. Тук на

сандъци седяха моят бъдещ антрепренър и неговият помощник. При тях се качваха някакви хора, бедни, дрипави, нечистоплътни, към които се обръщаха на „ти“.

„Повдигни си крака, покажи го — казваше помощникът на някакво младо момиче. — Изправи се!... Обърни се.“

Засраменото момиче си свалеше кожухчето в тази неотоплена кочина и се стараеше да се държи колкото се може по-изправено.

„Имаш ли глас?“

„Аз съм драматическа, не пея...“

„Запиши я в просяците.“ — отсичаше антрепренърът.

„Може и в проститутките.“ — застъпваше се помощникът, като я вписваше в числото на обитателките на приюта според пиесата.

Младата актриса леко кимна с глава и излезе. Извикаха следващите, но аз ги спрях, затворих вратата и помолих за обяснение.

„Извинете ме — започнах, колкото можех по-предпазливо и любезно, — нямам сили да продължавам тая работа. Как мислите вие, възможно ли е човек да се занимава с изкуство и естетика в обор? Нали естетиката има свои изисквания, които не могат да не бъдат спазвани поне отчасти? Ами че без това естетиката престава да бъде естетика. Най-малкото, което може да изисква не само естетиката, но и най-примитивната култура, е чистотата. Кажете да изметат цялата тази мръсотия, да изхвърлят всичко негодно, да измият пода и прозорците, да затоплят помещението, да поставят най-евтини виенски столове, най-проста маса с покривка, а върху нея — мастилница с перодръжки, за да може човек да пише върху маса, а не върху стената, както сега. Когато всичко това бъде направено, аз с голямо въодушевление ще се заема за тази толкова интересна за мене работа, а сега не мога, защото ми се повръща. И още едно условие: вие сте директор на учреждение, което трябва да просвещава обществото. А актьорите са вашите най-близки културни помощници. Трябва да помним това и да разговаряме с тях не като с проститутки и роби, а като с лица, които са достойни да носят високото звание. Ако моите думи не са ви обидили, а, напротив, са ви вдъхновили към създаване на едно чисто и добро дело, дайте си ръката и да си кажем до скоро виждане. Ако ли пък начинът, по който се обърнах към вас, ви е оскърбил, тогава да се сбогуваме завинаги.“

Не се излъгах в антрепренъра. Той беше буден и порядъчен човек. Моите думи го засрашиха, той се смути и като се плесна по

челото, каза:

„Че как тъй аз, старият глупак, да не се сетя по-рано за тая работа?!“

Той ме прегърна и ние се разделихме.

Следния път помещението беше затоплено и блестеше от чистота. И долу, и горе беше наредено така, както нареждат дворцовите стаи в оперетите. Разкошни завеси, нашарени с театрален тапет, със златни ресни, позлатени и посребрени столове, кадифени и копринени покривки, бутафорни картонени вази, също такива часовници по масите, килими, вода и чаши, пепелници и самовар с приготвен чай за артистите. Горната стая бе превърната в истински директорски кабинет. Учудени от това преобразование, актьорите бързаха да си свалят шубите, да се поспретнат, да се пригладят, причешат и да се държат така, както са свикнали да се държат, когато играят на сцена испански благородници. Добрият тон на тая приемна беше от съвсем особен вид. Но така или иначе целта беше постигната и можеше да се говори с хората по човешки.

Започна трескава работа. Всички бяха в добро настроение, всичко обещавахе нещо особено и ново на актьорите, които бяха уморени и съсипани от театралните безобразия в провинцията. По всичко изглеждаше, че започвам да ставам популярен. Всеки като че ли искаше да изрази това с държането си към мене. Театърът, който беше нает през следната седмица, забавяше почването на работата — започнахме да репетираме в това временно помещение. Първото нещо, което направих, беше да науча наизуст името, презимето и фамилното име на всеки актьор. Какво беше учудването на третостепенния актьор или на простия статист, когато може би за пръв път чуваше да се обръщат към него пред всички с трите му имена! Та нали досега са се отнасяли с него като с роб и са му викали: „Ей ти, слушай!“ Това беше подкуп от моя страна. Против него не можа да устои нито един от актьорите и те на свой ред започнаха да се обръщат към мене с особена изисканост.

Репетициите започнаха с нов за всички маниер на работа. Тоя път след поуката от „Ревизор“ бях по-внимателен и всичко вървеше за моя и на антрепреньора радост повече от добре. Той ме обсипваше с комплименти за моето уж необикновено умение да се отнасям с

хората. Цялото това умение се състоеше само в това, че се отнасях към тях така, както към всички останали хора.

Измина една седмица. Солодовниковият театър се освободи, пренесохме се там и пак заварихме мръсотия, студ и занемареност. Актьорите отново трябваше да се блъскат по коридорите в очакване на реда си да излязат на сцената и от нямане какво да се прави да се впускат в клюки и критики. Дисциплината веднага спадна и ние дори съжалявахме за напуснатия магазин. За да се спаси положението, трябваше отново да се прави „coup d'état“<sup>[3]</sup>. Отмених една от репетициите, напуснах театъра и помолих да предадат на антрепреньора, че отново повтарям всичко, което му бях казал при аналогичния случай в мръсния магазин, превърнат от него отпосле в дворцови стаи. Изминаха няколко дена и отново получих покана за репетиция. Този път театърът беше отоплен, изчистен и измит. За мене бяха приготвили и обзавели с оперетно великолепие хубава стая, а за актьорите беше устроено фойе — мъжко и дамско, но по навик много от актьорите не се сещаха да си снемат шапките, а задкулисната атмосфера, изглежда, ги тровеше с ония ужасни актьорски навици и разпуснатост, с които се борех и които пречеха да се пристъпи към работата с чисти ръце и открито сърце. Тогава измислих следния трик. Пиесата започваше един много известен и заслужил артист, бивша провинциална знаменитост, който играеше малка роля. Тайно от всички го помолих да наруши умишлено дисциплината, т.е. да излезе на сцената в шуба, с шапка, с галоши, с бастун в ръка и да започне да бърбори под носа си ролята така, както това се прави в някои театри. След това почтително го помолих да разреши на мене — младия любител, да направя нему — заслужилия артист, извънредно строго мъмрене, което ще завърши със заповед да свали шубата, шапката и галошите и да репетира ролята си с пълен тон и наизуст, без тетрадка. Заслужилият артист беше толкова интелигентен и умен, че се съгласи с моята молба. Всичко се изпълни така, както беше замислено. Аз му направих забележката учтиво, но уверено, високо и със съзнание за своето право. Тогава вероятно всеки от присъстващите актьори си е помислил: „Щом като той млад режисьор си позволява да разговаря така с един заслужил уважаван артист, то какво ли би направил с нас, никому неизвестните актьори, ако не го слушаме?“

Най-много ги смути това, че още от петата репетиция изисквах ролята да се знае наизуст и не допусках да се поглежда в тетрадката. Всички се стреснаха и на следния път ролите бяха научени.

След втория ми „coup d'état“ успях да организирам репетициите и в самия театър. Но лошото беше там, че антрепреньорът от радост се пропи и започна да се държи прекалено разпуснато. Яви се и втори нетрезвен; подозирах и трети един. Отново работата започна да куца и да върви назад. Чувствувах, че има нужда от трети „coup d'état“. Принуден бях отново да прекъсна репетицията, да се извиня пред актьорите за изгубената вечер и да си отида. Мълчаливата обида винаги е по-тайнствена и по-страшна. Нея вечер писах на антрепреньора, че се отказвам решително от честта, с която ме беше удостоил, и категорично заявявам, че при такива условия, т.е. при пиянстване на самия антрепреньор, аз в никакъв случай не мога да продължа работата. Знаех, че за него нямаше друг изход. Той бе похарчил за новото дело почти цялото си състояние, имаше дългове, а освен това нямаше към кого да се обърне. Разказвах ми, че антрепреньорът прибегнал до помощта на медицината и до всички известни в науката средства, за да отвикне да пие, да спре започнатия запой и да се приведе в приличен вид. Чист, пригладен, напарфюмиран, той ми направи визита и се кле във всичко, което му идваше на ума, че това няма да се повтори. Аз веднага се съгласих и вечерта бях на репетиция.

В началото на пиесата „Ханеле“ се представя животът на просяците и проститутките в някакъв приют. Тоя живот е обрисуван от автора правдиво и ярко до натурализъм. От второто действие тонът на пиесата се изменя съвсем. Натурализмът преминава във фантастика. Ханеле, която умира в първо действие, във второ се разделя с тялото си, напуска действителния живот и преминава във вечността, която и се изобразява на сцената. Нейните другари от приюта, груби просяци, стават сенки на тия просяци и се превръщат в нежни, любезни, добри хора, чието грубо отношение към Ханеле се заменя с обич. Самата мъртва се превръща в приказна царкиня и лежи в стъклен ковчег.

Репетицията трябваше да започне от тая сцена и аз, дошъл в театъра много преди началото, си блъсках главата как да превърна действителните хора в техни собствени сенки. Сцената не беше още осветена; отнякъде зад някаква си кулиса върху пода падаше един



доста светъл, синкав лъч, който създаваше тайнствено осветление и правеше едва видими стените на стаята. Всичко друго тънеше в мрак. Актьорите се събираха за репетиция, срещаха се на сцената, разговаряха и често попадаха в светлия лъч, при което техните удължени сенки ту падаха по пода, ту се плъзгаха по стените и по тавана. И когато те се движеха, телата им изглеждаха като силуети, а сенките им трептяха, сливаха се, разделяха се, съединяваха се, разединяваха се, преплитаха се, а самите актьори се губеха между тях и изглеждаха също такива сенки. Еврика! Намерих! Оставаше само да се забележи как и къде е сложена забравената светеща подова рампичка, защото на сцената много често не можеш да повториш появилата се случайност. Повиках електротехника и записах с него всичко: и силата на светлината, и големината на лампата; отбелязах с особен знак и самата рампичка, която беше забравена на земята, очертах на пода и мястото, където тя лежеше. За допълване на открития от мене трик трябваше да се намери и съответната игра за актьорите. Но това беше вече лесно, защото светлинният ефект подсказваше всичко останало. Научих ги да говорят и да се движат тъй, както това става в нашите сънища или при болезнено повишена температура, при бълнуване, когато ти се струва, че някой шепне на ухото ти някаква думи... Изведнъж думите се прекъсват..., дълга пауза... и всичко се залюлява... като живо... Пак бавен, откъслечен говор, с често натъртвани думи — възходяща и низходяща хроматична гама... И отново пауза, затихване, неочакван шепот..., бавно, монотонно залюляване на прилепената към пода тълпа от призрачни просяци. По стените и по тавана шават сенки. Изведнъж неочаквано, рязко отваряне на входна врата с тежък блок, силно скърцане на брава... Чува се острият креслив звук на току-що влязла просякиня. Такъв глас, роден от някакъв вътрешен импулс, ни се струва, че чуваме, когато имаме силна температура:

„Ех, че е студеничко навън!“ — изпищява тоя глас, като сърдечна болка, която пронизва човека. Отведнъж всичко трепва и пак тъй рязко започва да се мята на всички страни. Сенките се разтичват, всичко се обърква като при виене на свят. И отново пак постепенно се успокоява, изстива, спира се, люлеейки се, и настъпва дълга, мъчителна пауза... А след това нечий тих полушепот стене през сълзи:

„Ханеле! Ха-а-анеле!“

Някаква въздишка силно, хроматически се повдига нагоре, а след това рязко хроматическо спадане на интонацията — безнадежден шепот:

„Ханеле умря!...“

Сенките на тълпата се размърдват, чуват се нежни момински и старчески хълцания и стонове...

В това време от най-отдалечената гримьорна се чува гласът на певец-тенор, който на най-високата си нота крещи с ясен глас: „Стъкл-ле-е-н ко-о-в-че-е-г но-о-ся-ят!...“

Неговият глас трепти, защото, когато вика, слабо му разтърсват раменете.

Няколко минути след тоя далечен, едва дочуващ се в залата вик на мистичен вестител сенките почват да се мятат по цялата стая, като повтарят шепнешком същата фраза, но с известно натъртване на всички свиреци, съскаци и сонорни съгласни: „Ссстъклленн ковввчег ннносссят!“

Това свирене и съскане, започнато отначало тихо, постепенно се усилва при безредното движение на тълпата. После се приближава, т.е. от отдалечената гримьорна преминава към сцената, зад кулисите, където също с такъв шепот и вой започват да говорят всички статисти. Когато това виене и съскане достигаше до форте, подхващаше го целият хор. След хора подемаха всички работници и някои от оркестрантите, които любезно поискаха да ни помогнат. В резултат се получи грандиозно съскане заедно с някакви кошмарни, замайващи главата движения на сенките. В това време по средата на сцената се появява силно осветеният стъклен ковчег с лежащата в него Ханеле в костюм на приказна принцеса. Другата Ханеле остава на първи план в костюм на просякиня и лежи неподвижна като труп. С появяването на ковчега всичко постепенно затихва в блажено съзерцание и се възвръща към неподвижността и бавното клатене на призраците. Огромна пауза.

В тоя момент неизвестно откъде нечий пиан бас, не дотам силно, но ясно и отчетливо проговаря с плътен и нисък глас съвсем естествено, без всякакъв патос, също като звукова халюцинация насън:

„Стъклен ковчег носят!“

Всички трепнахме, като че електричество премина през нервите ни. Аз, антрепреньорът и още няколко чувствителни хора, които бяха в

театъра, подскочихме от страх и се замятахме насам-нататък. Антрепреньорът вече тичаше към мене:

„Какво беше това? Гениално! Трябва да се отбележи! Трябва да се остави! Трябва да се повтори!“

И ние с антрепреньора веднага отидохме на сцената, за да разцелуваме новия гений, който създаде такъв свръхчовешки ефект. Този гений беше съвършено пияният помощник-режисьор. Бедният, понеже знаеше вече, че в новото предприятие пиенето се забранява най-строго, като разбрал, че се е издал, от страх избягал от театъра. И както и да се стараехме да върнем тоя ефект, както и да го напиваше антрепреньорът, той не се решаваше да се яви на сцената в пияно състояние и оттогава винаги идваше трезвен, което го лишаваше от възможността да повтори оная творческа минута на вдъхновение.

Отчаян от него, антрепреньорът намери един басист от църковен хор. Пробвахме го трезвен. Нищо не излезе. Антрепреньорът започна да го напива. Звукът се оказа по-добър, но той никак не можеше да попадне навреме, а закъсняваше пиян или говореше съвсем неподходящи думи. Заедно с него започна да се напива и самият антрепреньор. Щом забелязах това, решително протестирах против гениалната подробност. Антрепреньорът се съгласи, но не престана да пие и се направи на болен. Дадох си вид, че съм повярвал на неговата мнима болест, но предупредих всичките му близки да не го пуцат „болен“ в театъра. Казваха, че в това време бедният болен крещял, колкото му глас държи, че пие за изкуството и че никой освен него не може да изпълни гениалната подробност.

---

[1] Работата над „Ревизор“, като се съди по бележката в един от московските вестници, била проведена през лятото на 1895 г. (В бележката се съобщава, че „драматичните спектакли на сцената на Богородския театър ще се режисират от известния артист-любител К. С. Станиславски“.) ↑

[2] Пиесата на Г. Хауптман „Ханеле“ през 1895 г. била преведена на руски език от М. В. Лентовски, който и поканил Станиславски да я постави. Първото представление се състояло на 2 април 1896 г. в театъра на Солодовников.

През 1898 г. „Ханеле“ била подготвена за поставяне на сцената на Художествения общодостъпен театър. Спектакълът на „Ханеле“

стигнал до генерална репетиция. Обаче този път духовната цензура сметнала пиесата на Хауптман за „кощунствена“ от църковна гледна точка и успяла да издействува нейната забрана, което нанесло голяма материална щета на театъра (За забраната на „Ханеле“ вж. в книгата на Вл. И. Немирович-Данченко „Из прошлого“, Гослитиздат, 1938, стр. 144–146.) ↑

[3] Coup d'état — държавен преврат (фр.), в случая решителна мярка. — Бел.пр. ↑

## „ОТЕЛО“

Следващата наша постановка бе трагедията „Отело“<sup>[1]</sup>. Но преди да разкажа за тая постановка, трябва да припомня ония впечатления, които повлияха на решението ми да играя избраната роля. Тия впечатления бяха огромни и твърде важни за мене не само по отношение на момента, когато реших да играя ролята на „Отело“, но и по отношение на целия ми по-нататъшен художествен живот.

Москва беше ощастлива от пристигането на краля на трагиците — знаменития Томазо Салвини (баща). Той игра с трупата си в Большой театър почти през целите великденски пости. Даваха „Отело“.

Отначало аз се отнесох равнодушно към гастролъора. Изглежда, че и той не е имал намерение на първо време да прави силно впечатление. Иначе, разбира се, би съумял да стори това само с един гениален замах, както се и случи в следващата сцена — в сцената пред сената. В началото на тая картина не забелязах нищо ново освен може би това, че можах да разгледам добре фигурата, костюма и грима на Салвини. Не мога да кажа, че те бяха забележителни с нещо. Неговият костюм не ми хареса нито тогава, нито отпосле. Гримът... да, според мене нямаше никакъв грим. Виждах само едно лице на гений, което, кой знае, може би и нямаше нужда да се закрива с грим. Големите щръкнали напред мустаци; неговата прекалено изкуствена перука; твърде голямата, тежка, едва ли не дебела фигура; стърчащите върху корема му големи ориенталски кинжали, които го правеха още по-дебел, особено когато обличаше отгоре мавританския плащ с качулка — всичко това не беше много типично за външността на войника Отело.

Но...

Салвини се приближи към естрадата на дожовете замислен, съсредоточен и без да забележим, грабна в ръцете си цялата публика на Большой театър. Струваше ни се, че беше направил това само с един жест — протегна ръка, без да гледа към нас, сграбчи всички в дланта си и през цялото представление ни държа в нея като мравки. Стисне ли

юмрук — смърт; разтвори ли го, лъха топлота — блаженство. Ние бяхме вече в негова власт, завинаги, за през цял живот. Тогава чак разбрахме кой е тоя гений, какъв е и какво трябва да се очаква от него...

Няма да започна да ви описвам тук как Салвини изпълняваше ролята на Отело, как разкриваше пред нас цялото богатство на нейното вътрешно съдържание и как постепенно ни водеше по всички стъпала на оная стълба, по която Отело се спускаше в адския огън на своята ревност. В театралната литература са запазени доста много записки, по които може да се възстанови тоя необикновен в своята простота и яснота, тоя прекрасен и величав образ — Салвини — Отело. Ще кажа само, че тогава за мене нямаше съмнение: Отело — Салвини е монумент, паметник, който въплътява в себе си някакъв неизменен закон.

Поетът е казал: „Трябва да се твори навеки, веднъж и завинаги!“ Салвини твореше именно така: „Навеки, веднъж, завинаги.“

Но странно защо, когато гледах Салвини, аз си спомнях за Росси, за великите руски актьори, които бях видял тогава? Чувствувах, че между тях и него има нещо общо, родствено, което ми е добре познато и което срещам само в много големите артисти. Какво е то?

Блъсках си главата, но отговор не намирах.

И, както някога, когато наблюдавах Кронек и майнингенците, старейки се да ги опозная в задкулиския живот, така и сега исках да зная всичко, което там, зад кулисите, прави Салвини, и затова разпитвах, когото можех.

Отношението на Салвини към артистическия му дълг било трогателно. В деня на представлението той още от сутринта се вълнувал, ядял умерено и след обета се уединявал и вече никого не приемал. Представлението започва в осем часа, а Салвини идвал в театъра към пет часа, т.е. три часа преди началото. Той влизал в гримьорната, свалил шубата си и отивал да походи на сцената. Ако някой се приближел до него, той побъбрал, после се отдалечавал, замислял се за нещо, постоявал мълчаливо и отново се затварял в гримьорната. След известно време пак излизал в гримьорска куртка или роба; след като походил по сцената и си опитвал гласа с някоя

фраза, след като направел няколко жеста, които му били нужни за ролята, Салвини отново отивал в гримьорната, слагал върху лицето си основния тон на мавъра и лепвал мустаците. След като изменял себе си не само външно, но, изглежда, и вътрешно, той отново излизал на сцената с много по-лека и по-младежка походка. Там се събирали работниците и започвали да подреждат декорите. Салвини разговарял с тях.

Кой знае, може би той си е представял тогава, че се намира сред своите войници, които строят барикади или укрепления за защита от врага. Неговата силна фигура, генералска поза и внимателни очи като че ли потвърждаваха това предположение. И Салвини отново отивал в гримьорната си и се връщал вече с перука и с долния халат на Отело, после с пояс и ятаган, после с чалма и най-после в пълното облекло на генерал Отело. Като че с всяко свое идване той не само гримирал лицето си и обличал тялото си, но и приготвял по такъв начин своята душа, изграждайки постепенно общото си самочувствие. Той влизал в кожата и в тялото на Отело с помощта на някакъв важен подготвителен тоалет на своята артистическа душа.

Такава подготвителна работа беше необходима на тоя гений за всяко представление, след като бе играл стотици пъти тази роля, която бе подготвял едва ли не десет години. Не току-тъй той си признаваше, че едва след сто или двеста представления разбрал какъв е образът на Отело и как може да се изиграе добре.

Тъкмо тези сведения за Салвини ми направиха онова огромно впечатление, което сложи своя отпечатък на целия ми по-нататъшен художествен живот.

Оттогава, откакто видях Салвини, мечтата да играя ролята на Отело не ме напускаше вече. Но когато през време на едно пътешествие посетих Венеция, желанието ми да играя мавъра стана почти непреодолимо. Плувайки с гондола по каналите, аз вече знаех, че ще играя любимата роля в най-близкия сезон.

От сутрин до вечер тичахме с жена ми по музеите на Венеция и търсехме старинни вещи, рисувахме костюми от фреските, купувахме отделни части от обстановка, бродерии, дори и мебели.

През време на това пътешествие посетих и Париж. Там имах една случайна среща, за която трябва да разкажа.

В един от летните ресторанти на Париж срещнах един красив арабин, облечен в национален костюм, и се запознах с него. След половин час аз вече гощавах моя нов приятел в една отделна стая. Като узна, че се интересувам от неговия костюм, арабинът свали горната си дреха, за да мога да си сменя кройка от нея. Усвоих от него и няколко пози, които ми се сториха типични. После изучавах и движенията му. След като се върнах в хотелската си стая, аз се изправих пред огледалото и до среднощ се увивах с всевъзможни чаршафи и пешкири, за да изваям от себе си стройния мавър с неговите бързи обръщания на главата, с ония движения на ръцете и на тялото като на подплашена сърна, с плавната, царствена походка и плоски китки на ръцете, обърнати с дланите към събеседника.

След тая среща образът на Отело започна да се раздвоява в представата ми между Салвини и новия ми познайник, красавец-арабин.

Щом се върнах в Москва, започнах да подготвям спектакъла „Отело“. Но не ми вървеше. Пречките се редяха една след друга. Преди всичко жена ми заболя и ролята на Дездемона трябваше да се предаде на друга любителка; но тя се поведе по лош път — възгордя се и аз бях принуден за наказание да я отстраня.

„По-добре да проваля спектакъла, отколкото да допусна актьорски капризи в нашето чисто дело.“

Ролята трябваше да бъде предадена на едно много приятно момиче, което никога не беше стъпвало на сцена, само заради това, защото външността му подходдаше на образа.

„Тази поне ще работи и ще слуша“ — разсъждавах аз с присъщия ми тогава деспотизъм.

Въпреки известния успех, с който се ползувахме тогава пред публиката, нашето дружество беше много бедно, защото новото увлечение — разкошът в обстановката — поглъщаше всичките доходи. През това време няхахме пари дори да си наемем помещение. Репетициите се водеха в квартирата ми, в оная единствена малка стая, която можах да отделя на Дружеството за изкуство и литература. „Сърце да е широко!“

„Толкоз по-добре! Толкова по-чиста ще бъде атмосферата на нашия малък кръжец!“



Репетициите продължаваха ежедневно до три-четири часа през нощта. Стаите на моята малка квартира се опушваха от актьорите. Всеки ден трябваше да се поднася чай. Това уморяваше прислужницата и тя мърмореше; но аз и болната ми жена понасяхме безропотно всички тия неприятности само да не се провали начинанието.

Право да си кажа, пиесата не можа да бъде разпределена само между членове от нашата трупа. Нямахме Яго, макар че опитахме всички членове на дружеството. Трябваше да повикаме опитен артист отвън. Той, както и Дездемона, само външно подхождаше на ролята: хубаво лице, зловец глас и очи. Но беше страшно неподвижен и съвършено лишен от мимика, което правеше лицето му мъртво.

„Ще му намерим цаката!“ — казвах аз с режисьорска самонадеяност.

Пиесата започваше с далечни удари на градски часовник. Тия звуци, толкова банални в днешно време, тогава правеха впечатление. От далечината се чуваше плясък на весла (ние изнамерихме и този звук), плуваше гондола, спираше се, дрънчаха вериги, с които я завързваха за пьстър венециански кол, гондолата плавно се поклащаше върху водата. Отело и Яго започваха своята сцена, седнали в лодката; после излизаха от нея и отиваха под колоната на къщата, направена по подобие на Венецианския палат на дожите. В изпълнената с тревога сцена на Брабанцио цялата къща се съживяваше, разтваряха се прозорци, от тях надничаха сънни фигури, притичваше стража, слугите, вървейки, навличаха шлемове, грабваха оръжие и тичаха да настигнат похитителя на Дездемона. Едни сядаха в препълнената с хора гондола и плуваха под моста, други бягаха през моста, връщаха се за нещо забравено и отново тичаха. На отвличането на бялата аристократка от чернокожия генерал се придаваше голямо значение в нашата постановка.

„Представете си, че някой татарин или персиец отвлече от двореца на великия княз младата велика княгиня. Какво би станало в Москва!“ — ми каза един не дотам интелигентен зрител, който беше видял пиесата.

В сената дождът седеше на традиционното си място с характерната златна шапка на глава. Всички сенатори бяха с черни шапчици, с широки сърмени ленти през рамо, с огромни скъпоценни

копчета, големи колкото кокоше яйце. Присъстващите на заседанието бяха с черни маски. Интересна черта на постановката: без да обръщам внимание на явната безсмислица, която представляваше присъствието на външни лица на такова нощно събрание, аз не можех да се откажа от тая подробност, записана от мене през време на скитанията ми из Венеция; няма значение, че тя не беше нужна за пиесата.

А как произнасях знаменития разказ на Отело пред сената? Невъзможно. Просто разказвах. Нали тогава още не признавах художественото моделиране на словото, на говора. За мене беше по-важен външният образ. Гримът ми не беше сполучлив, но фигурата ми изглеждаше сполучлива. Омагьосан в Париж от моя източен приятел, аз го копирах. Чудно беше и това, че въпреки костюмната роля не се поддадох на очарованията на оперния баритон. Образът на Салвини не ме допускаше до него. Освен това характерността на Изтока ме предпазваше от предишните ми лоши навици. Дотолкова бях усвоил поривистите движения на арабина, плавната походка, плоската длан, че понякога и в частния си живот не можех да се въздържа от тия движения. Те се проявяваха у мене от само себе си. Ще отбележа още една типична за онова време подробност на режисьорската постановка и трика, който прикриваше недостатъците на актьорите.

Финалът на сцената в сената. Сенаторите са си отишли; Отело, Дездемона и Брабанцио — също. Останали са само слугите, които гасяха светлините, и Яго, който, сгъшен като мишка, стои в тъмния ъгъл. Пълният мрак при двата мъждукащи фенера на служителите даваше възможност да се скрие безизразното лице на актьора, който играеше Яго. И в същото време в тъмнината неговият прекрасен глас звучеше още по-добре и изглеждаше още по-зловещ. С един куршум два заека: недостатъкът е скрит, а хубавите актьорски данни са показани.

Режисьорът помагаше на актьора с това, че го криеше.

В Кипър също имаше новост за онова време.

Първо Кипър съвсем не е Венеция, както обикновено го изобразяват в театъра. Кипър е Турция. Той е населен не с европейци, а с турци. Затова участващите в народната сцена бяха облечени като турци.

Не трябва да се забравя, че Отело е дошъл на острова, гдето току-що е потушено въстание. Една искра — и всичко отново ще пламне. Турците гледат накриво победителите. Венецианците не са свикнали да се церемонят; те и тук не се стесняват и се държат като у дома си; веселят се, пиянствуват в някаква къщичка, прилична на турско кафене, която е построена в средата на авансцената, на ъгъла на две тесни ориенталски улички, които се изкачваха в планината в дълбочината на сцената — едната наляво, другата — надясно. От кафенето се носеха тъжните звуци на зурли и други източни инструменти; там пееха, танцуваха, оттам долитаха и пиянски гласове. А турците на групи вървяха по улиците, стиснали ножа в пазвата си, и с омраза гледаха европейците-развратници.

Чувствайки тази атмосфера, Яго замисля плана на своята интрига в много по-голям мащаб, отколкото обикновено се изобразява на сцената. Работата не е само в това да бъдат скарани двамата офицери, застанали на пътя му. Задачата е много по-голяма — да ги изкара виновни за новото въстание на острова. Яго знае, че само една искра е достатъчна, за да избухне бунт. Една най-обикновена свада между двама пияни той преувеличава и превръща в събитие, като изтичва сам и изпраща Родриго да крещи по улиците за това, което се е случило. И той постига своето. Тълпи от наново въстаналите кипърци се промъкват вече по двете събиращи се на авансцената улици, които водят към дома на веселието, за да се нахвърлят върху неотдашните победители и да ги унищожат. Ятагани, сопи и криви саби се размахват и блестят над главите на турците. Венецианците, наредени на авансцената с гръб към зрителите, очакват нападение. Най-сетне двете промъквачи се тълпи се нахвърлят от две страни върху венецианците и започва боят, сред който се хвърля безстрашният Отело с огромен широк меч в ръка, с който като че ли разсича тълпата. Ето тук, в самото огнище на смъртта, можеха да се оценят боевите му способности и смелост. Можеше да се прецени и сатанинският план на Яго.

Не е чудно, че простъпката на Касио, която предизвиква такива катастрофални последици, се вижда на Отело огромна. Разбира се, че и съдът над него ще бъде строг, наказанието — сурово. Сега завръзката на пиесата е подготвена от режисьора в широк мащаб. Той, доколкото може, помага на актьорите с постановката си.

Но от третото действие нататък никакъв режисьорски трик не е възможен. Тук работата е в актьора, върху когото пада и цялата отговорност. Обаче ако на мене ми липсваше обикновената сдържаност и вътрешната разработка на рисунъка за трагическата сцена в третото действие на „Акоста“, гдето трябва да се показва вътрешната борба на убежденията с чувствата, на философа с любовника, то откъде можех да взема много по-мъчната техника за Отело, гдето всичко е построено на математическата постепенност в развитието на чувството на ревност, като се започне от спокойно състояние и се премине след това към едва забележимото зараждане и развитие на страстта, за да се достигне до нейния връх. Не е шега работа да проведеш постепенно линията на ревността от детската доверчивост на Отело в първо действие към момента на първото съмнение и зараждането на самата страст; да я водиш после с неумолима последователност по всички стъпала на нейното развитие, за да достигнеш до апогея ѝ, т.е. до зверското безумие. А после, когато невинността на жертвата се докаже, да свалиш чувството от върха в низината, в пропастта на отчаянието, в ада на разкаянието. Всичко това аз, глупецът, се надявах да проведя само с помощта на интуицията си. Разбира се, че освен безумно напрежение, душевно и физическо изтощение, изстискване на трагическо чувство аз не можех да постигна нищо друго. В безсилните напъни аз загубих дори онова малко, което бях постигнал в други роли и което като че бях започнал да овладявам, когато играех в „Горчива съдба“. Не можех ни да се сдържам, ни да въздържам темперамента си; не можех и да разпределям отделните багри на ролята — имаше само мускулно напрежение, пресилване на гласа и на целия организъм и поставяне по всички посоки на душевни буфери за самозащита от непосилните задачи, които сам си бях поставил във връзка с впечатленията от Салвини и изискванията, които се породиха от тия впечатления.

Трябва да бъда справедлив. В първата половина на пиесата имах места, които не бяха лоши. Например първата сцена от третото действие, където Яго хвърля в душата на Отело първите съмнения; сцената с кърпичката на Дездемона и др. Дотук моите гласови данни, техника, опит и умение бяха достатъчни; но след това, чувствувайки своето безсилие, аз мислех само за необходимото засилване, с което предизвиквах мускулно напрежение. Мислите и самочувствието ми

тук бяха в такъв хаос, какъвто познавах само в ролята на Петър от „Не живеј така, както ти се иска“. Не можеше и дума да става за системно и постепенно нарастване на чувствата. Най-лоша беше работата с гласа, най-нежния орган, който не търпи никакво напрежение. Още на репетициите той неведнъж ме предупреждаваше. Гласът ми стигаше само за първите две действия, а след това така пресипваше, че трябваше да се прекратяват репетициите за няколко дена, докато лекарят не го излекуваше. Едва тук, след като се сблъсках с реалната действителност, разбрах, че за да играеш трагедия, трябва нещо да знаеш, да умееш, иначе просто не ще завършиш представлението. Цялата работа е в гласа — реших аз, — моят глас е поставен за пеене, а пък аз го преправям за драма. В това имаше нещо вярно, защото гласът ми беше вкаран навътре и аз тъй стягах диафрагмата и гърлото си, че звукът не можеше да резонира. Репетициите бяха временно преустановени. С присъщото си тогава упорство отново се залових с пеенето; смятайки се за достатъчно опитен певец, аз сам си създадох система за постановка на гласа за драма и, да си призная, постигнах доста добри резултати. Не че гласът ми стана по-голям, но ми беше по-лесно да говоря и макар с голям труд, можех да доизкарам не само действието, но и цялата пиеса. Това беше успех не само за въпросната роля, но и за моята техника в бъдеще.

Трудът, който тогава полагах, беше огромен и непосилен. След всяка репетиция трябваше да си полягам, защото ми се явяваше сърцебиене и задух, нещо като астма. Спектакълът беше вече мъчение за мене, но не можех да го отменя, защото разходите по постановката бяха нараснали до големи размери и непременно трябваше да се покрият, иначе щяхме да бъдем принудени да ликвидираме цялото дело — нямаше вече отгдето да се вземат пари. Освен това моето самолюбие като актьор и режисьор беше накърнено. Аз настоявах да се започне този спектакъл и продължавах да настоявам за него, когато много по-опитни от мене хора ме съветваха да не се залавям за тая необмислена работа. Изкуството си отмъщава; който се инати, театърът му докарва ума в главата и го наказва за неговата самонадеяност. Това беше полезен урок за мене. „Не! — мислех си аз, легнал след репетиция на кревата със сърцебиене и задух. — Това не е изкуство! Салвини би могъл да ми бъде баща, но представлението не го сломява, както мене, въпреки че играе в огромната зала на Большой

театър, а аз не мога да издържа една репетиция дори в малка стая. Дори за нея не ми стигат нерви и глас... Слабея като от сериозна болест... Как ще играя на представлението? И кой дявол ме караше да се захващам!... Не, съвсем не е тъй приятно да играеш трагедия, както ми се чинеше по-рано!“

Още една несполука. На генералната репетиция при най-силното място на сцената с Яго аз му разрязах ръката с кинжала и от раната потече кръв; репетицията се преустанови. Но най-досадно беше това, че въпреки моята смъртоносна игра публиката остана съвсем равнодушна към моя Отело. Това най-много ме обиждаше. Ако играта му беше направила голямо впечатление и ако бих наранил някого в увлечението си, биха казали тогава, че съм дал толкова силна игра, че не съм могъл да сдържа темперамента си. Това не е хубаво, но все пак е приятно за един артист да има темперамент, който не може да се сдържи. Но аз хладнокръвно надупчих човека; не играта ми, а човешката кръв направи впечатление. Това беше обидното. При това нещастие много убедително доказваше, че ми липсва необходимата сдържаност. Произшествието се разчу по града, дори и вестниците писаха. Това възбуждаше публиката и вероятно я караше да очаква нещо повече от това, което бих могъл да дам.

Спектакълът нямаше успех<sup>[2]</sup>. И прекрасната външна обстановка не помогна. Дори едва я бяха забелязали — дали защото след „Акоста“ сценичният разкош започна да омръзва, или защото обстановка е удобна и необходима само тогава, когато е налице най-важното: самите изпълнители Отело, Яго и Дездемона. Нямаше нито един от тях и спектакълът беше необходим само за да се накаже моето упорство, моята самонадеяност, моето неразбиране основите на изкуството и неговата техника.

„Не се залавяй преждевременно за роли, които, дай боже, да можеш да играеш чак към края на сценичната си кариера!“

Зарекох се да не играя в трагедии.

Но в Москва пристигна знаменит гастролър. Той игра Отело и по време на представленията му както между публиката, така и в пресата се казаха добри думи и за мене в ролята на Отело. Това беше достатъчно, за да замечтая отново за Хамлет, Макбет, Крал Лир и за всички непосилни тогава за мене роли.

Яви се и още една причина, която събуди предишните ми мечти. На едно от представленията на „Отело“ дойде самият Росси, за когото по-рано подробно говорих. Знаменитият артист стоя от началото до края на представлението; ръкопляска, както се полага по етиката на артистите, но не дойде зад кулисите, а помоли аз да отида при него, защото съм бил по-млад. С разтреперано сърце се явих пред великия артист. Той беше очарователен човек, прекрасно възпитан, начетен и образован. Разбира се, веднага разбра всичко — и замисля на постановката, и турския Кипър, и трика в тъмнината за Яго, но всичко това много не го учуди и възхити. Той беше против ярките петна в декора, в костюмите и в самата постановка, защото те твърде много привличат вниманието на публиката и я отвличат от актьора.

„Всички тия дрънкалки са нужни там, гдето няма актьор. Красивият широк костюм добре прикрива жалкото тяло, в което не бие артистическо сърце. Той е необходим за бездарните, но вие нямате нужда от това — в хубава красноречива форма, с изящна дикция и движение на ръката Росси подслади хапчето, което ми готвеше. — Яго не е артист за вашия театър — продължаваше той, Дездемона е bella, но за нея още е рано да се съди; тя навярно неотдавна е започнала да излиза на сцената. Оставете вие...“

Великият артист се замисли.

„Бог ви е дал всичко нужно за сцената, за Отело, за целия шекспировски репертоар (сърцето ми подскочи при тия думи). Сега зависи от вас. Нужно е изкуство. То ще дойде, разбира се...“

Като каза истината, той веднага започна да я украсява с комплименти.

„Но где и как да се учи това изкуство, при кого?“ — разпитвах аз.

„Мм-да! Ако близо до вас няма голям майстор, комуто можете да се доверите, аз мога да ви препоръчам само един учител“ — отговори ми великият артист.

„Кого? Кой е той?“ — нахвърлих се аз.

„Сам вие!“ — завърши той с познатия жест от ролята на Кин.

Аз бях смутен от това, че той не обърна внимание на репликите ми и нищо не каза за моето тълкуване на ролята. Но отпосле, когато започнах много по-безпристрастно да се критикувам, разбрах, че Росси не е могъл да каже нищо друго. Не само той, но и аз в края на краищата не разбрах какво е моето тълкуване на ролята и кое беше

мое и кое от великия Салвини. Обикновено всичко се свеждаше до това, щото да изкарам представлението до края, да не се пресия, да се постарая да придам на играта си трагизъм, да направя поне донякъде впечатление на зрителя, да имам успех, да не се изложя... Може ли да се очаква от един певец, който вика, та се къса до загубване на гласа и на чувствата, да даде тънки нюанси в своето пеене, да тълкува художествено романсите и ариите, които изпълнява? У него всичко върви с една сила, с една боя като у бояджии, които боядисват ограда. Колко далеч са те от художника, който умее с най-тънки съчетания на боите и на линиите да говори за своите свръхсъзнателни усещания!... Така и аз бях далеч от истинския художник-артист, който може издържано и спокойно да изразява пред публиката тълкуването на създадената от него роля. Само прост талант и природни данни не са достатъчни за това, а трябва още умение, техника и изкуство. Тъкмо това ми каза и Росси и повече от това, разбира се, той не би могъл да ми каже. Същото ми доказа и опитът, и личната практика за назидание при моята бъдеща работа.

Но най-важното е това, че аз започнах да разбирам колко съм далеч от трагика и по-специално от великия Салвини.

---

[1] Първото представление на „Отело“ се състояло на 19 януари 1896 г. в помещението на Ловния клуб. К. С. Станиславски бил режисьор на този спектакъл и изпълнявал ролята на Отело. За ролята на Яго бил поканен актьорът-професионалист Х. О. Петросян. Дездемона играла С. Р. Шеривал. ↑

[2] Макар самият К. С. Станиславски да дава сурова преценка за своята игра в ролята на Отело, спектакълът бил посрещнат от тогавашната критика благосклонно. Така в „Новости дня“ (2 февруари 1896 г.) отбелязал, че „такава постановка на тази Шекспирова трагедия Москва никога не е виждала“. За интерпретацията, която К. С. Станиславски дал на Отело, в същата рецензия се казва „Неговият Отело е голямо дете, добродушен, до крайност доверчив и по природа съвсем не ревнив. И Яго трябва да употреби твърде много усилия, за да влее в неговото сърце отровата на ревността. Но щом веднъж тя го е обхванала, Отело вече не може да се сдържа и се превръща в звяр.“

При тълкуването си на характера на Отело Станиславски изхождал не само от впечатленията, които имал от играта на Салвини,



но преди всичко се опирал на реалистичните традиции на руския театър и върху изказванията на Пушкин, който твърди, че „Отело по природа не е ревнив — напротив: той е доверчив“. [↑](#)

## ТОРИНСКИЯТ ЗАМЪК

След като се опарих с „Отело“, не смеех вече да се залавям за трагедия; а без испански чизми и средновековни мечове беше скучно да се живее. Затова реших да опитам силите си в комедията. С това се обяснява постановката на Шекспировата „Много шум за нищо“.

Впрочем имаше и още една причина, която ще си призная. През време на задграничното ни пътуване из Италия, като се разхождахме с жена ми в парка на Торино, случайно се намерихме пред портата на един средновековен замък. Той е бил построен за някакво изложение по исторически образци от средновековието. Спуснаха ни с шум един подвижен мост над рова с вода, отвориха ни скърцащата порта и ние като насън се намерихме в едно феодално градче. Тесни улички, къщи с колонади, под които вървят пешеходци; площад, оригинална катедрала, кътчета с водни басейни, огромен замък на феодала, обкръжен от специален ров с подвижен мост. Целият град бе изпъстрен с ярки италиански фрески. При входните врати — караулна, въоръжени войници, бойници със стълби, проходи и отвори за пушките и старинните топове. Цялото градче — оградено със зъбчата стена, по която обикаля караул. Из града се разхождат тълпи от хора — граждани, пажове, търговци, които живеят постоянно в този фантастичен град и са облечени в средновековни костюми. Месарници, зеленчукови и фруктови магазинчета се редят по улиците, а там горе от прозорците на една къща, принадлежаща на някакъв придворен, стърчат на прът средновековни гащи и трико, които се проветряват в задушния въздух на улицата. Когато минавате покрай оръжейното дюкянче, удари от ковашки чук разтърсват тъпанчетата на ушите ви и огнени пламъци облъхват лицето. Мрачен свещеник върви по улицата заедно с бос монах, препасан с въженце и с бръснато теме. Уличен певец пее серенада. Кокотка подканва минавачите в средновековен хотел, гдето в огромна камина се пече на ръжен цял овен. „Замъкът е празен, защото херцогът замина с цялото си семейство“ — обясни ни началникът на караула. Ето неговите казарми, ето и малката кухня за войниците, голямата кухня за самия феодал,

гдето, окачен на таван, виси на ченгел грамаден бик. Ето трапезарията с двуместен трон за феодала и жена му, а вместо маса — дъски, поставени на високи дървени магарета; ето вътрешния двор, от който се виждат на най-горния кат на балкона ловни соколи. Посетихме и тройната зала, гдето по стените висяха портрети на прадедите с надписи и поучителни изречения във вид на дълги бели езици, които сякаш излизаха от устата им. В спалнята — голяма икона. Тя се отваря като врата, която води в един тесничък коридор; оттам попадаш в една куличка; в нея — кръгла стая с грамаден креват, с балдахин, със студени каменни стени, по които са накачени панделки, цветя, бележници, свитъци от разноцветни папируси; висят трико, шпага и плащ. Тук живее малко пажче. Свърнахме и в църквата, постояхме и в килията на свещеника. След тази обиколка аз разбрах какво значи, когато в някои Шекспирови пиеси, изобразяващи близък до средновековието живот, казват: „Пратете за свещеника...“ — и след минута той вече благославя. Това е така, защото свещеникът живее също тук. А като преминеш през коридора и влезеш в домашната църква, след няколко минути можеш и да се венчаеш. Който е имал случай да постои малко в тоя замък, той е почувствувал средните векове.

Реших за известно време да се заселя във феодалното градче, за да се запаса за през цял живот с впечатления от него. За съжаление там не позволяваха на външни хора да нощуват и затова ние останахме дотогава, докато ни помолиха да напуснем, за да затворят главната порта.

Опиянен от виденото, започнах да търся пиеса, в която бих могъл да използвам превъзходния живописен материал за постановка. Аз имах нужда не от постановка за пиеса, а, обратно — от пиеса за постановка. Ето с какви намерения прелистих целия Шекспир и ми се стори, че постановъчните ми замисли най-добре ще се пригледят към пиесата „Много шум за нищо“<sup>[1]</sup>. Само за едно не помислих: подхожда ли на мене, такъв грамаден човек, ролята на пъргавия, лек и остроумен веселяк-шегобиец. Върху това се замислих едва когато започнаха репетициите.

„Двама Бенедиктовци може да се направят от вас — каза ми някой, — но един — никога!“

Къде да даяна себе си в тая роля, когато всичко в мене ѝ пречи. След дълги мъки стори ми се, че намерих едно сносно разрешение, по-право един компромис. Реших да играя груб рицар, който мисли само за военни схватки и ненавижда жените, особено Беатриса. Той ѝ говори дързости с предварително обмислени намерения. Надявах се да намеря характерността на образа във външната военна грубост. По това време обичах вече да се прикривам зад характерността на ролята. Но за съжаление тук не намерих характерност и затова пак затънах в тресавището на оперните навици, което се случваше винаги когато в някоя роля играех самия себе си.

От режисьорска страна работата вървеше по-добре. Пиесата добре се вмести в моя средновековен замък. В него аз се чувствавах като у дома си, всичко ми беше ясно. Така например къде е живял, къде е интригувал пристигналият със своята свита херцог Дон Жуан? Ето тук, във феодалното градче, където се е настанил в един от домовете. Къде са правили шмекериите си Борахио и Конрадо? В тесните улички на феодалното градче. Къде са ги отвели? В близката уличка, до казармата, където Трънка и Копреля раздават правосъдие. А къде са венчали Клавдио? Къде е произлязъл скандалът през време на тържествата? Сега вие сами знаете, че там, в домашната църква. А къде е отишъл Бенедикт да вика Клавдио на дуел? В същата тая къща, където е живял и Дон Жуан. А къде е бил карнавалът? Във вътрешния двор, между колоните, под стрехите, в тронната зала, в трапезарията. Всичко е ясно, естествено, удобно, под ръка, както го бях видял.

Тогава си мислех, че режисьорът е длъжен да изучава и да чувства битовата страна на живота, ролята и пиесата, за да я покаже на зрителя и да го накара да живее в битовата обстановка като у дома си. По-късно познах истинския смисъл на тъй наречения реализъм.

„Реализмът свършва там, където започва свръхсъзнанието.“

Без реализъм, достигащ понякога до натурализъм, не можеш да проникнеш в сферата на свръхсъзнателното. Ако не заживее тялото, няма да повярва и душата. Но за това ще говорим, когато му дойде времето. Засега е достатъчно и това, че аз разбрах необходимостта да посещавам музеи, да пътешествувам, да събирам книги, нужни за постановките ми, гравюри, картини и всичко онова, което рисува външния живот на хората и заедно с това характеризира и техния вътрешен живот. Докато досега обичах да колекционирам предмети от

разни области, сега, от тоя момент, започнах да събирам вещи и книги, отнасящи се до театъра и до режисьорската работа.

Ползата от спектакъла беше още и тази, че за сетен път съзнах колко важна е характеристиката, за да се предпазиш от вредните актьорски похвати на игра. Досега мислех, че творческият път върви от външната характеристика към вътрешното чувство. Както узнах покъсно, това беше възможният, но далеч не най-верният творчески път. Добре е, когато характеристиката дойде от само себе си и ти отведнъж овладееш ролята. Но в повечето случаи тя не идва така лесно и тогава оставаш безпомощен. Откъде да вземеш характеристиката? Над тоя въпрос много мислих и работих; това беше полезно, защото, стремейки се към характеристика, аз я търсех в живия, в истинския живот. Започнах според завета на Щепкин „да вземам образци от живота“ и оттам се стараех да ги пренеса на сцената. А по-рано в старанието си да усвоя чужди похвати на актьорска игра за дадена роля аз само се заравях в прашните архиви на старите овехтели традиции и щампи. В тези задушни и мъртви килери човек не може да намери материал и вдъхновение за свръхсъзнателно творчество и артистическа интуиция. А точно там, в задушните архиви на актьорските навици и щампи, повечето артисти търсят подбуди за своето вдъхновение. Спектакълът имаше голям успех, но той се отнасяше повече към режисьора: като артист аз се харесах само на милите снизходителни гимназисти.

---

[1] Премиерата на „Много шум за нищо“ от Шекспир се състояла на 6 февруари 1897 г. в помещението на Ловния клуб.

Спектакълът бил даден няколко пъти и предизвикал многобройни отзиви в печата. В тях се отбелязвал „великолепният дял на режисьора“, неговата „смелост“ и „оригиналност“. „Само един истински художник може да постави пиесата така и при това художник-мислител, а освен това и познавач на своята работа“ (сп. „Театрал“, 1897, кн. 8). За изпълнението, което К. С. Станиславски дал в ролята на Бенедикт, в една от рецензиите се казва „Като център, като главно действащо лице изпъква младият падуанец Бенедикт, който съсредоточава върху себе си целия интерес благодарение на дълбоко обмисленото изпълнение на г. Станиславски. Някои места в ролята бяха поразителни; монологът в края на второто действие, когато Бенедикт изменя възгледа си върху любовта и съпружеството, беше

просто шедьовър и самият той вече може да служи като ярък образец за забележителен талант.“ (Русский листок, 1897, 13, III.) ↑

## „ПОТЪНАЛАТА КАМБАНА“

На театралния небосклон се появи нова пиеса от Хауптман — „Потъналата камбана“. В Москва най-напред я постави нашето Дружество за изкуство и литература. В тая лирическа трагедия-приказка наред с философията има и много фантастика. Старицата Витиха е нещо като магьосница. Нейната внучка, златокосата Раутенделайн, е прекрасно дете на планината, мечта на поета, муза на художника или скулптора, която танцува под лъчите на планинското слънце или плаче над ручея. Нейният съветник, събеседник и философ е Водният дух, който излиза от водата, пръхти като морж и си бърше муцуната с ципестите си лапи, прилични на рибни перки, а в някои важни моменти произнася своето дълбокомислено философско „бре-ке-ке-кекс!“. Горският дух със зверска муцуна, с опашка, цял покрит с козина, скача от камък на камък или надолу — в пропастта, катери се по дърветата, той е клюкарят, той знае всички новини и ги докладва на своя другар — Водният дух. Има цял рояк от хубави млади елфи, които излизат да потанцуват в лунна нощ като нашите руски русалки. Някакви зверчета, прилични на плъхове или на къртици, при зова на Витиха плъзват от всички страни, за да се наядат с остатъците от нейната храна. Тук има и скала с пукнатина, в която живее вещицата Витиха, и мъничка площадка от два квадратни метра, затрупана с търкулнали се отгоре камъни, върху които се грее на слънце, танцува и скача Раутенделайн, и планинско езеро с шумящи води, в които се появява Водният дух, и паднало върху ручея дърво, по което ловко балансира Горският дух, и твърде много площадки, разположени по всички посоки — нагоре и надолу, както и много отвори, които придават хаотичен вид на сценичния под.

В тая фантастична Дяволска долина стремглаво пада майстор Хенрих, чиято роля играех аз. Моето появяване, замислено доста сполучливо, произвеждаше голямо впечатление. Аз се търкулвах с главата надолу по една гладко полирана дъска, поставена полегато върху скрити зад кулисите практикабли, които заедно с дъската бяха замаскирани от скали и дървета. Заедно с мен падаха съборени камъни,

дънери и клони и шумът на картоната се заглушаваше от страшния трясък на срутването, който сполучливо наподобявахме с разни звукови комбинации. Раутенделайн ме изравяше изпод купчината камъни и тук ставаше първата ѝ среща с Хенрих. В тая минута и двамата се влюбват един в друг. След като идва на себе си, великият майстор Хенрих разказва със запъхтян глас за случилата се с него катастрофа, за това, че той искал да отлее грамадна камбана (разбирай — религия, идея), чийто звън би се разнасял по целия свят и би възвестил ново щастие на хората. Но камбаната се оказала много тежка и когато почнали да я окачват, тя се сгромолясала надолу, събаряйки всичко подире си. С нея паднал и създателят ѝ — великият майстор Хенрих. Нощта се спуска и в планинските звуци се примесва отдалеченото ехо на някакви човешки гласове. Това са пасторът, учителят и един селянин, които са тръгнали да търсят великия майстор, но Горският дух, чийто вой зловещо ехти в планините, ги отклонява от пътя и ги отвежда на дяволското място. През дългата сценична пауза се чува как воят на Горския дух и човешките гласове се приближават все повече и повече. За онова време такива звукови ефекти бяха новост, която караше хората да говорят за нея.

Долу, в пропадалото на сцената, което изобразяваше долина, мъждееха светлинки от фенери, които се приближаваха пред очите на публиката и ставаха все по-големи и по-големи. Ето Горският дух вече скача от камък на камък и се спуска от високите скали долу към ручей, бързо като акробат преминава от стъблото на паднало дърво, с един скок стъпва върху нова висока площадка, оттам — на друга и с писък се изгубва зад кулисите. През това време от пропадалото излизат хора, които са принудени също така да се движат с помощта на гимнастически упражнения; те ту лазят по скалите, подхлъзват се и падат пак надолу, за да могат да се изкачат от друго място, ту най-сетне преминават в тъмнината през шуртящия ручей. Като вижда червената светлина в скалата на вещицата, пасторът в името на бога заповядва на Витиха да излезе. И тук от пукнатината излиза и пълзи по скалата зловеща тънка сянка, а след нея, осветена с тайнствена червена светлина, се появява и самата Витиха с тояга в ръка. По искане на пастора тя посочва лежащия пред нея Хенрих и хората го отнасят долу на земята. Спуска се мъгла. В нейните безформени кълба се очертават някакви неясни силуети, които като че ли са спали досега под



камъните и сега, протягайки се, се събуждат. Това са елфите, които оплакват съдбата на народния герой Балдур. Но някой извиква, че той е жив, и изпълнени с надежда за бъдещето, те отново се понасят в безкраен хоровод и ту подемат в дълга върволица нагоре по скалите, ту се спускат по тях под съпровод на викове, крясъци, подсвирквания и цял оркестър от планински звуци.

Хенрих е отнесен къщи при обезумялата му от скръб жена. Той лежи умиращ на кревата, докато жена му е изтичала за помощ. През това време в опустялата къща се явява преоблечена като селянка Раутенделайн. Отзад кухнята се озарява с червена светлина от пламналото огнище. Сянката на Раутенделайн се мярка по стаята, понякога се вижда и самата тя, с дълги разпуснати златисти коси, които са се разчорлили и са я направили да прилича на красива вещица. С бързи и ловки движения тя влиза за малко в стаята на болния, навежда се да погледне лицето му и отново изтичва в кухнята, за да довари чудотворното си питие. Тя дава на болния да пие от него, излекува го и го отвежда в планината. Там майстор Хенрих отново започва да мечтае за великото и непостижимото от човека.

Хенрих най-сетне си е направил ковачница. Някакви гноми и нечисти сили са впрегнати в тежка работа за създаването на невиждана от човечеството камбана. Гърбави, кривогледи, куци и сакати изроди под ударите на нажежената желязна Хенрихова пръчка се превиват до земята от тежестта и носят отдолу нагоре и от горе на долу огромни металически части, които се изковават в адската ковачница. Нажежените буци метал, черният пушек, червеното като самия огнен ад ковашко огнище, грамадните ковашки духала, които раздухват огъня, оглушителните звънливи удари на чука върху нажеженото сребро, звъntenето, чукането, шумът от откъсващите се сребърни парчета, виковете на самия Хенрих създават на сцената цяла адска фабрика. Камбаната е отлята вече и скоро нейният дългоочакван звън ще прозвучи в целия свят. И ето тя зазвънява, и то с така страшна сила, че човешките уши и нерви не могат да издържат стихийните звуци. Човек не е способен да разбере онова, което е достъпно само на висшите същества. И отново Хенрих се сгромолясва долу, а Раутенделайн, тъгуваща заедно с убитите от скръб елфи, остава да оплаква загиналия герой и неосъществимата на земята мечта.

Материалът, даден от поета в пиесата е неизчерпаем за режисьорската фантазия. По времето, когато се поставяше пиесата, аз бях се научил вече да боравя като режисьор с пода на сцената. Казано на съвременен език, това значи, че бях опитен конструктор. Ще се постарая да обясня за какво става дума.

Работата е в това, че театралната рамка на портала заедно с пода на сцената образуват три измерения: височина, ширина и дълбочина. Художникът рисува екипите на хартия или на платно, които имат две измерения, и често забравя за възвишенията на сценичния под, т.е. за третото измерение. Разбира се, на рисунка той го изразява перспективно, но не се съобразява с плана на сцената, с нейните размери. Когато плоската скица се пренесе върху сцената, тогава на самата авансцена изпъква едно огромно пространство от мръсен, плосък, празен театрален под, от което сцената заприличва на концертна естрада, на която човек може да стои пред рампата, да декламира, да се движи и да проявява чувствата си само дотолкова, доколкото тялото на актьора при постоянното изправено, стоящо положение може да даде разнообразие и изразителност. Така се ограничава до минимум гамата на пластичните пози, движения и действия, от което и предаването на душевния живот на ролята също става по-оскъдно. Трудно може човек в изправено положение да предаде онова, което изисква седяща или лежача поза. И режисьорът, който с мизансцена и групировките си би могъл в тоя смисъл да помага на актьора, също така остава наполовина скован поради грешките, допуснати от художника, който е заменил скулптурната пластичност на пода със скучните, гладки дъски. При такива условия актьорът е принуден да запълня пространството на сцената само със себе си, да вмества в себе си цялата пиеса и с помощта на преживяванията, мимиките, очите и ограничената до крайност пластика да разкрива тънката и сложна душа на изображенията от него герой — Хамлет, Лир, Макбет и т.н. Мъчно е да задържиш само върху себе си вниманието на хилядната тълпа от зрители.

О! Ако би имало артисти, способни да изпълнят такъв един прост мизансцен: стоене пред суфльорската будка. Колко би улеснило това театралното дело. Но... такива артисти не съществуват на света. Аз съм наблюдавал най-големите артисти, за да разбера колко минути могат да задържат върху себе си вниманието на публиката, като стоят

сами пред рампата на авансцената без всякаква странична помощ. При това също съм следил доколко могат да бъдат разнообразни техните пози, движения и мимики. Опитът ми е доказал, че максимумът на тяхната способност да задържат върху себе си без странична помощ, без прекъсване вниманието на хилядната публика при сцени, които силно завладяват, е *седем минути* (това е твърде много!). Минимумът при обикновена тиха сцена е *една минута* (това също е много!). А по-нататък разнообразието в изразните им средства се изчерпва и те са принудени да се повтарят, от което вниманието на публиката отслабва чак до следващия прелом, който предизвиква нови похвати на въплътяване и нов пристъп на внимание у зрителите.

Забележете, че това е у гениите! А какво е у обикновените актьори с техните доморасли похвати на игра, с плоските им едва подвижни лица, с ръце, които не се свиват; с тяло, което се вдървява от напрежение, с крака, които не стоят, а тъпчат на едно място! Дълго ли могат те да задържат вниманието на публиката? А пък тъкмо те най-много обичат да стоят изложени на показ на авансцената с лице и тяло, които не изразяват нищо. Те правят това, защото се стараят винаги да бъдат по-близо до суфльора. И си въобразяват, че запълнят със себе си цялата сцена и задържат през всичкото време вниманието на цялата театрална тълпа върху себе си. Но това никога не им се удава. Ето защо така *нервничат* и се вият като змиорка, защото се страхуват публиката да не заскучае. Те повече от всеки друг трябва да се кланят на режисьора и на художника и да молят да им бъде приготвен от конструктора удобен под, който би им помогнал с помощта на мизансцена и на групировките да предадат ония душевни тънкости на ролята, които те не могат да изразят със своите доморасли средства. Скулптурните предмети биха им помогнали ако не напълно да изразят чувствата на ролята във всички положения, поне еластично да предадат набелязания вътрешен рисунък, а сполучливият мизансцен и групировка биха създали съответстваща атмосфера. Какво ме интересува мене — актьора, че зад гърба ми виси перспект, нарисуван от четката на голям художник! Аз не го виждам, той не ме въодушевява и не ми помага. Напротив, той само ме задължава да бъда също така гениален, както и тоя фон, на който стоя и който не виждам. Често пъти тоя чудесен цветен фон дори ни пречи, защото не сме се разбрали с художника и в повечето случаи теглим на разни страни. Дайте ми по-

добре едно стилно кресло, около което ще намеря безкрайно много пози и движения, за да изразя своето чувство; дайте ми камък, на който бих могъл да седна и да мечтая, да лежа в отчаяние или да стоя на високо, за да се чувствавам по-близо до небесата. Тия осезаеми и видими на сцената предмети, които с красотата си ни възбуждат художествено, са нужни и важни за нас, артистите, когато сме на сцената, много повече, отколкото живописните платна, които не виждаме. Скулптурните предмети живеят с нас, а ние — с тях, докато живописните платна, които висят отзад, живеят отделно от нас.

Новата пиеса, „Потъналата камбана“, даваше огромни възможности на режисьора-конструктор. Съдете сами: първо действие — планина, хаос, камъни, скали, дървета и вода, гдето живее цялата приказна твар. Аз приготвих за актьорите такъв под, по който беше невъзможно да се върви. „Нека — мислех си — актьорите да пазят равновесие или да се катерят по дърветата; нека да слизат надолу, в пропадалата, за да се изкачват пак нагоре. Това ще ги принуди (в това число и мене) като актьори да се приспособяват към един мизансцен, на който не са привикнали в театъра, да играят така, както не беше прието според традицията, т.е. без да стоят пред рампата.“ Нямаше къде да се устройва оперно тържествено шествие, нямаше защо да се прибягва към „оперно разтваряне на ръце“. Върху цялата сцена имаше само няколко камъка, на които можеше да се стои прав или седнал. И не се излъгах. Като режисьор аз не само помогнах на актьорите с тая необикновена планировка, но предизвиках у тях мимо волята им нови жестове и начини на игра. Колко роли спечелиха от тоя мизансцен! Подскачащият Горски дух, когото превъзходно игра Г. С. Бурджалов; плуващият и гмуркащият се във водата Воден дух, когото прекрасно изпълняваха В. В. Лужски и А. А. Санин; скачащата по скалите Раутенделайн, изпълнена от М. Ф. Андреева<sup>[1]</sup>, появяващите се от мъглата елфи, промъкващата се през червената пукнатина на скалите Витиха — всичко това само по себе си правеше ролите характерни, цветисти, извикваше типичните за приказния свят образи и будеше фантазията на актьора. Справедливостта изисква да призная, че тоя път като режисьор аз направих крачка напред.

Съвсем другояче беше работата ми като актьор. Всичко онова, което не умеех да правя, което не трябваше да правя и за което не съм създаден от природата, съставяше най-важната същност на ролята на

майстор Хенрих. Лиризмът, който тогава погрешно разбирах в сладникав, женствен сантиментален смисъл; романтизмът, който нито аз, нито който и да е от актьорите освен истинските гении не умееше да изразява просто, сериозно и благородно; най-сетне патосът и трагическият подем в силните места, който лежеше изключително върху мене, без помощта на режисьорските похвати, които някога ми помогнаха в „Акоста“ или в „Полският евреин“ — всичко това беше извън моите сили и възможности. Сега вече знаем, че когато един актьор се стреми да постигне нещо непосилно за него, той попада в тресавището на външните, механически, занаятчийски щампи, знаем, че актьорската щампа е резултат на безсилието на артиста. В тая роля в моментите на силен подем аз още по-ясно, по-грубо и по актьорски уверено заменях с щампа онова, което не беше по силите ми. Нова пакост вследствие неразбиране на амплота си, нов застой в развитието на моето изкуство, ново насилване на собствената ми природа!

Но... поклонничките и поклонниците, които винаги са пречели за правилната самооценка на артиста, отново затвърдиха грешката ми. Наистина много другари, за чието мнение държах, многозначително и тъжно мълчаха. Но затова пък бях още по-отзивчив към ласкателствата, тъй като се боях да не загубя вярата в себе си. И отново лекомислено изтълкувах това мълчание като завист и интрига. Но все пак в душата си чувствувах постоянната болка на неудовлетворението. За свое оправдание трябва да кажа, че не самолюбието и разгалеността на артист ме правеха така самоуверен. Напротив, постоянните тайни съмнения в себе си и паническият страх да загубя вярата в себе си, без която не ще имам смелостта да излизам на сцената и да се срещам лице с лице с публиката — ето това ме караше и да вярвам насила в своя успех. Та нали повечето актьори се боят от истината не защото не могат да я понасят, а защото тя би могла да убие собствената им вяра.

Пиесата има изключителен успех и бе повторена не само в клуба, но по-късно и в самия Художествен театър<sup>[2]</sup>.

---

[1] Андреева (Желябужская), Мария Фьодоровна (1868–1953) — от 1894 г. участвувала в спектаклите на Дружеството за изкуство и литература, от 1898 до 1905 г. е артистка в МХТ, на сцената на който е играла ролите: Раутенделайн („Потъналата камбана“), Ирина („Три

сестри“), Варя („Вишнева градина“), Наташа („На дъното“), Лиза („Деца на слънцето“) и др.

М. Ф. Андреева участвувала в студентските марксистически кръжоци, през 1904 г. влиза в редовете на РСДРП. Взема участие в Декемврийското въоръжено въстание в Москва. През 1906 г. емигрирала с А. М. Горки. След Великата октомврийска социалистическа революция продължава активната си обществена дейност. Била назначена за комисар на театрите и зрелищата в Петроград. Била един от инициаторите за създаване на Большой драматический театър, на чиято сцена играе от 1919 до 1921 г. От 1931 до 1948 г. е директор на Московския Дом на учените. ↑

[2] Пиесата на Г. Хауптман „Потъналата камбана“, преведена на руски през 1897 г., за пръв път била представена на 27 януари 1898 г. в помещението на Ловния клуб. Декорите за „Потъналата камбана“ били рисувани от В. А. Симов<sup>[3]</sup>, бъдещия художник-декоратор на МХТ.

На 19 октомври 1898 г. спектакълът „Потъналата камбана“ бил възобновен в Художествения общодостъпен театър с други изпълнители. ↑

[3] Симов, Виктор Андреевич (1858–1935) — художник на МХТ от деня на неговото основаване, заслужил деец на изкуството. През 1882 г. той завършил Московското училище по живопис, скулптура и архитектура и работил в руската частна опера на С. И. Мамонтов. В Дружеството за изкуство и литература бил поканен от К. С. Станиславски през 1897 г. Вл. И. Немирович-Данченко казва, че Симов бил „плът от плътта, кръв от кръвта на реалистичното течение в руската живопис, на школата на тъй наречените «передвижници»“ („Из прошлого“, стр. 134). В периода от 1898 до 1905 г. Симов бил почти единственият художник на театъра (през това време от тридесет и двете постановки на театъра той оформил тридесет). Симов бил не само художник-декоратор, но и художник-режисьор, който допринасял да се разкрива идейният замисъл на драматурга. През своята тридесет и седем годишна работа в МХТ Симов оформил петдесет и един спектакъла от всичките деветдесет и два. Първата му работа е „Цар Фьодор Иоанович“ (1898), последните — „Бронирани влак 14–69“ (1927) и „Мъртви души“ (1932). К. С. Станиславски нарекъл Симов „родоначалник на новия тип сценичен художник“ (Собр. соч., т. 6, стр. 325) Откъси от спомените на В. А. Симов за работата му в

Художествения театър са отпечатани в сборника „О Станиславском“ и в „Ежегодник МХТ“ за 1943 г. ↑

## ЗНАМЕНАТЕЛНА СРЕЩА

Нека някога Владимир Иванович Немирович-Данченко разкаже сам как, где и какво го подготви за дейността му в Московския художествен театър<sup>[1]</sup>. Аз само ще напомня, че тогава той беше известен драматург, в чието лице някои виждаха приемника на Островски. Ако се съди по неговите показвания на репетициите, той е роден актьор, който само случайно не се е специализирал в тая област. Успоредно с литературната си дейност в продължение на много години Владимир Иванович ръководеше школата на Московското филхармонично дружество. Немалко млади руски артисти са преминали през неговите ръце, преди да постъпят на императорска, частна или провинциална сцена. Випускът на учениците от 1898 г. затъмняваше всички резултати от предните години. През тая година завършиха школата цяла група актьори, подбрани като че нарочно по амплоа. Вярно е, не всички бяха еднакво надарени, но затова пък всички бяха израснали под една планета и пазеха в душата си едни и същи завети и идеали, вложени в тях от учителя им. Между тях имаше и добри артистически индивидуалности, които са тъй редки. През тая година завършиха школата следните артисти: Книпер — отпосле жена на Чехов, Савицка, Мейерхолд, Мунд, Снегирьов... Нямаше ли да бъде обидно, ако тая случайно създадена се трупа се разпръснеше по мечешките дупки на обширната Русия и там си загинеше, както много други надеждни ученици на В. И. Немирович-Данченко?

И той като мене гледаше безнадеждно на положението на театъра в края на предишното столетие, в което блестящите традиции на миналото бяха се изродили в прости, технически и ловки похвати на игра. Не говоря, разбира се, за отделни блестящи таланти през онова време, които блестяха върху столичните и провинциалните сцени; актьорската маса благодарение на възникналите театрални школи също беше се издигнала в умствено отношение. Но истински таланти, „от бога надарени“, имаше малко, а театралното дело в ония времена се намираще, от една страна, в ръцете на некултурни предприемачи, а, от



друга — в ръцете на бюрократи. Би ли могло при такива условия да се очаква процъфтяване на изкуството?

Мечтаейки за театър, построен върху нови начала, и дирейки за създаването му нови, подходящи хора, ние отдавна се търсехме един друг. На Владимир Иванович беше по-лесно да ме намери, тъй като актьор, режисьор и ръководител на любителски кръжец аз постоянно показвах своята работа на публични спектакли. Неговите школки представления бяха редки, в повечето случаи закрити и съвсем не за всички достъпни.

Ето защо той пръв ме намери, разбра и повика. През юни 1897 г. получих от него бележка, с която ме канеше да отида да преговарям с него в един от московските ресторанти, наречен „Славянски базар“. Там той ми обясни целта на нашата среща. Тя се състоеше в създаване на нов театър, в който аз трябваше да вляза с любителската си група, а той с учениците си, които ще завършат школата през другата година. Към това ядро трябваше да се прибавят и предишни негови ученици — И. М. Москвин и М. Л. Роксанова, а останалите артисти да се подберат от другите театри в столицата и провинцията. Главният въпрос беше в това да се изясни доколко художествените принципи на ръководителите на бъдещото дело са близки помежду си, доколко всеки от нас е способен да прави взаимни отстъпки и какви допирни точки съществуват помежду ни.

Световната конференция на народите не обсъжда своите важни държавни въпроси с такава точност, с каквата ние обсъждахме тогава основите на бъдещото дело, въпросите на чистото изкуство, нашите художествени идеали, сценичната етика, техника, организационните планове, проектите за бъдещия репертоар и нашите взаимоотношения.

„Например актьора А — изпитвахме се ние един друг — смятате ли го за талантлив?“

„Във висока степен.“

„Ще го вземете ли при себе си в трупата?“

„Не.“

„Защо?“

„Той е приспособил себе си към кариерата си, таланта си — към изискванията на публиката, характера си — към капризите на антрепреньора — изобщо цял се е приспособил към евтиния театрален успех. Този, който е отровен от такава отрова, не може да се излекува.“

„А какво ще кажете за актрисата Б?“

„Добра актриса, но не е за нас.“

„Защо?“

„Тя не обича изкуството, а само себе си в изкуството.“

„Ами актрисата В?“

„Не подхожда — непоправима каботинка<sup>[2]</sup>.“

„А актьора Г?“

„Съветвам ви да му обърнете внимание.“

„Защо?“

„Има идеали, за които се бори; не се помирява с настоящето. Той е човек на идеята.“

„Аз съм на същото мнение и затова с ваше позволение ще го впиша в списъка на кандидатите.“

Но ето че стана въпрос за литература и аз веднага почувствувах превъзходството на Владимир Иванович над себе си, драговошно се подчиних на неговия авторитет и записах в протокола на заседанието, че признавам на моя бъдещ съратник в театъра В. И. Немирович-Данченко пълно право на veto по всички въпроси от литературен характер.

Затова пък в актьорската, режисьорската и постановъчната област не се показах тъй отстъпчив. Имах един недостатък, който, смея да вярвам, можех в значителна степен да изкореня: щом се увлечех в нещо, насочвах се направо към определената цел — без да се оглеждам настрана, — като че имах конски наочници. В такъв момент не можеха да ми подеждат ни доводи, ни убеждавания. Изглежда, че това бяха следи от детското ми упорство. По времето, за което става дума, бях вече доста опитен в режисьорската работа. Затова Владимир Иванович трябваше да отстъпи на мен режисьорското и художествено-постановъчното veto. В протокола беше записано:

„Литературното veto принадлежи на Немирович-Данченко, художественото — на Станиславски.“

През следващите години ние здраво се придържахме към тази точка от условията. Достатъчно беше единият от нас да произнесе магическата дума veto и спорът веднага се прекъсваше без всякакви по-нататъшни възражения, като цялата отговорност падаше върху този, който беше наложил забраната.

Разбира се, ние много внимателно се ползувахме от своето ултимативно право и прибягахме до него само в крайни случаи, когато бяхме напълно уверени в правотата си. Ставаха, разбира се, и грешки, но затова пък всеки от нас имаше възможност докрай и без пречки да прокарва плановете си в областта на своята специалност. Другите, по-малко опитни от нас, гледаха и се учеха на това, което по-рано не разбираха.

По въпросите на организацията аз охотно и лесно отстъпих първенството на новия си другар, защото административният талант на Владимир Иванович беше съвсем очевиден за мен. По деловите въпроси на театъра аз се ограничавах само с даване на съвети, и то тогава, когато имаше нужда от моя опит.

Финансовият въпрос беше също обсъден на заседанието в „Славянския базар“. Реши се, на първо място, да се привлекат съдружници от директорите на Филхармоническото дружество, между които имаше доста състоятелни хора, а също и от членовете на любителския кръжец на Дружеството за изкуство и литература. Самият аз можех да взема в тая работа много скромно материално участие, защото предишните дългове от Дружеството за изкуство и литература силно подрониха финансовото ми положение.

По въпроса за общата етика ние се съгласихме веднага, че преди да изискваме от актьорите да изпълняват всички закони на приличието, задължителни за културните хора, ние трябва да им създадем човешки условия за живот. Спомнете си в какви условия живеят артистите, особено в провинцията. Те често нямат дори свое кътче зад кулисите. Три четвърти от цялата сграда е предоставена на зрителите: те имат бюфети, чайни, прекрасни гардероби, фоайета, пушални, тоалетни с умивалници и топла вода, коридор за разходки. Само една четвърт от цялата сграда остава за сценичното изкуство. Тук са складовете за декори, за електрически материали, за реквизити и за костюми, тук са канцелариите, ателиетата и шивалните. Какво остава за актьорите? Няколко тесни стаички, прилични на обори, които се намират под сцената, без прозорци и вентилация, винаги прашни и мръсни, защото, колкото и да ги метеш, отгоре, от сценичния под, който служи за таван на тия тъй наречени гримьорни, непрестанно се сипе смет, прах, и то такъв вреден, примесен с боя, която се рони от декорите, от която болят очите и дробовете. Спомнете си с какво обстановката на тия

гримьорни е по-добра от затворническа килия: вместо маса за гримиране няколко лошо рендосани дъски, приковани до стената; малко огледало, предназначено за двама или трима артисти, в повечето случаи криво, купено okazjiон; стар стол, негоден за партера, набързо поправен и деградиран в гримьорната на артистите; на стената летва със заковани по нея гвоздеи, която служи за закачалка; дъсчена врата с широки пукнатини, през която удобно се наблюдава обличането на дамите; гвоздей и връвчица вместо брава; често неприлични надписи по стените. Ако пък погледнеш в колибката на суфльора, ще си спомниш за средновековната инквизиция! Този мъченик е обречен в театъра на вечно изтезание, при мисълта за което ти става жал за човека! Мръсен сандък, нещо като кучкарник, обвит с прашно кече. Половината тяло на суфльора се намира в напоеното с влага пространство под пода на сцената, а другата му половина, която е наравно с пода на сцената, се нагрива от две страни от стоватовите нажежени крушки по рампата. Всичкият прах при вдигането и при спущането на завесата, при влаченето на женските фусти по пода на сцената пада в устата на мъченика суфльор. А той е принуден по цял ден и по цяла вечер без почивка, по време на цялото представление и на репетиция, да говори, да говори неестествено сподавено, често с напрегнат глас, за да го чуват само актьорите, но не и зрителите. Известно е, че три четвърти от суфльорите умират от туберкулоза. Всичко това се знае и никой не се опитва да измисли що-годе прилична суфльорска будка, при все че нашият век е богат на изобретения.

В повечето театри салонът, сцената и стаите за гримиране са включени в общата система на отоплението, а затоплят толкова, колкото е нужно за публиката; така температурата в стаите на артистите се намира в пряка зависимост от температурата в зрителната зала. Важно е на зрителите да бъде добре, а за актьорите не мислят. Затова и повечето пъти артистите или мръзнат, когато са в летни костюми или трико, или обратно пък, при силно затопляне изнемогват от горещина в тежките си кожени шуби, които обличат, когато играят в руски болярски пиеси от рода на „Цар Фьодор“. През другото време, когато няма представление, а само репетиция, в повечето случаи театрите съвсем не се отопляват. Напротив, още от ранно утро започват да изнасят декорите от вчерашното представление и да внасят нови декори за днешното, от което театърът се изстудява. При това

огромната врата на сцената се разтваря и по часове се държи в такова положение, докато сценичните работници не свършат пренасянето. Често пъти те забавят започването на репетицията върху сцената и затова артистите, които се събират за художествената работа, са принудени известно време да дишат студения въздух, който е нахлул на сцената при внасянето на декорите и не е успял още да се затопли. При такива условия артистите са принудени да репетират в шуби и с топли шушони, с които внасят на сцената улична кал. Поради липсата на свое кътче или фойе, каквито през описваното време почти не съществуваха в театрите, артистът нямаше къде да се подслони и затова служителите на естетиката и на красотата бяха принудени да се шляят край мръсните кулиси, по студените коридори и гримьорни в очакване на своето излизане на сцената. Непрекъснатото пушене, студената закуска — колбаси, солена риба и шунка, върху разгънати на коленете вестници, клюките, пошлият флирт, злословието и вицовете се явяват като естествена последица от нечовешките условия, в които е поставен актьорът. В тая обстановка служителите на музите прекарват три четвърти от своя живот.

В това знаменито заседание ние взехме под внимание всички тия условия и решихме, че първите пари, които успеем да съберем за ремонт на бъдещата сграда, ще бъдат употребени за обзавеждане на задкулиския живот на актьорите така, както е необходимо за естетиката и за културния им творчески живот. Всеки артист трябва да си има стая, макар и малка като единична параходна каюта. Тая стая ще трябва да бъде устроена и обзаведена по изискванията и вкуса на нейния обитател. Там трябва да има писмена маса с всички необходими принадлежности. Вечер същата тази маса може да се превръща от писалище в гримьорна. Трябва да има малка библиотека, гардероб за дрехите и костюмите, умивалник, удобно кресло, диван за почивка след репетициите или преди представленията, паркетен под, завеси на прозорците, с помощта на които стаята би могла да се затъмни при гримиране за дневно представление, вечер — хубаво осветление за грима, а сутрин — прозорци за дневна светлина. Та ние актьорите по цели месеци почти не виждаме слънце; ставаме късно, защото, развълнувани от вечерното представление, късно заспиваме; сутрин бързаме за репетиция, цял ден репетираме в помещения без дневна светлина, а зиме, когато след свършване на работа излезем на

улицата, фенерите са вече запалени. И така живеем ден след ден в течение на много зимни месеци. В гримьорната на артистите трябва да има паракходна чистота. Това ще изисква многобройна прислуга, която трябва да имаме най-напред. Мъжките и женските гримьорни трябва да бъдат в различни етажи, с отделни фойета за мъжете и жените, които ще служат и за общо събиране на артистите зад кулисите, и за приемане на гости. В тия фойета трябва да има пиано, библиотека, голяма маса за вестници и книги, шахмат (картите са строго забранени, както и всякакви хазартни игри). Най-строго се забранява да се влиза с горна дреха, с галоши, шуба и шапка. На жените не се позволява да носят шапки в помещението на театъра.

Само тогава, когато бъде приготвено прилично помещение, приспособено за културен живот, ще могат да се предявяват към актьорите съответните строги изисквания.

Ние говорихме тогава и за художествената етика и записахме в протокола постановленията си с отделни фрази и афоризми. Така например: „Няма малки роли, има малки артисти.“

Или:

„Днес — Хамлет, утре — статист, но и като статист той е длъжен да бъде артист.“

„Поет, артист, художник, шивач, работник служат на една цел, поставена от поета в основата на пиесата.“

„Всяко нарушение на творческия живот на театъра е престъпление.“

„Закъсняването, мързелът, капризите, истерията, лошият характер, незнаенето на ролята, нуждата да се повтаря по два пъти едно и също нещо са еднакво вредни за делото и трябва да бъдат изкоренявани.“

Пак на това заседание беше решено, че ние създаваме *народен театър* приблизително със същите ония задачи и планове, за какъвто мечтаеше Островски. За популяризиране на тая идея беше решено да се излезе с публични сказки, да се подадат съответните заявления в Московското общинско управление и тем подобни<sup>[3]</sup>.

Впоследствие ние точно изпълнихме това решение, но се оказа, че репертоарът на народните театри е толкова ограничен от цензурата, че откривайки народен театър, ние бихме били принудени извънредно

много да стесним нашите художествени задачи. Тогава беше решено да наречем нашия театър „общодостъпен“.

Първото ни историческо заседание с В. И. Немирович-Данченко, което имаше решително значение за бъдещето на нашия театър, започна в два часа следобед и завърши в осем часа сутринта на следния ден. То продължи значи цели осемнадесет часа без прекъсване. Затова пък ние се споразумяхме по всички основни въпроси и дойдохме до заключението, че ще можем да работим заедно. До откриването на театъра, т.е. до есента на 1898 г., оставаше още доста време: година и четири месеца. Но въпреки това ние веднага се заловихме за работа. Беше решено, че в течение на предстоящата година Владимир Иванович ще се опознае с артистите от моя кръжец при Дружеството за изкуство и литература, а аз — с неговите ученици, набелязани за бъдещата трупа. И наистина ни един спектакъл на школата във Филхармоническото дружество не минаваше без моето присъствие, също така както и ни една моя постановка не мина без проверката и критиката на Владимир Иванович. Като критикувахме и не се бояхме да казваме и да слушаме истината, ние взаимно се опознавахме един друг, опознавахме актьорите и пр. Заедно с това се обсъждаше и съставът на бъдещата трупа и администрацията<sup>[4]</sup>.

---

[1] За срещата си с К. С. Станиславски Вл. И. Немирович-Данченко подробно пише в книгата „Из прошлого“ (Гослитиздат, 1938, стр. 67–89). ↑

[2] Каботинка (фр.) — лош актьор, а в руски език — типична провинциална актриса, която води нередовен живот — гуляйджийски, без идеали в изкуството. — Бел.пр. ↑

[3] Като говори за театър „със същите задачи и в същите планове, както е мечтал Островски“, К. С. Станиславски е имал предвид основните положения на А. Н. Островски, които най-ясно са били изложени от него през 1888 г. в „Записка о положении драматического искусства в России в настоящее время“. В тази „Записка“ А. Н. Островски говори за създаването на „руски театър, национален, всерусийски“ за демократичния зрител: работници, занаятчии, бедната интелигенция.

Много от мислите на А. Н. Островски залегнали в основата на доклада на Вл. И. Немирович-Данченко за организацията на

Московския общодостъпен театър. Този доклад заедно със заявлението, подписано от Вл. И. Немирович-Данченко и К. С. Станиславски, в което молят да се даде на театъра наименованието градски и да му се отпусне субсидия в размер на 15000 рубли годишно, бил предаден в Московската градска дума (общинския съвет — бел.пр.) на 12 януари 1898 г. В доклада се изтъквало „огромното облагородяващо и високо просветително значение“ на театъра и се разяснявала целта на новото театрално начинание — „да предлага на небогатите класи от населението разумни развлечения“. Създаваният театър трябва да бъде общодостъпен не само в материален смисъл (ниски цени на билетите), но и със своя репертоар и с художественото си изпълнение трябва да отговаря на изискванията на демократичния зрител. „... всичко, което не е пропито със здраво чувство за жизнена правда, не трябва да бъде допускано в репертоара“ — се казва в доклада. На сцената трябва да се показват произведения от руската и от световната класика и най-добрите съвременни пиеси.

Градската дума предала въпросът да се разглежда в „Комисията за обществените интереси и нужди“, където докладната записка била сложена под миндера. Едва след половин година, когато Художественият театър вече завоювал здраво положение, комисията я разгледала и отказала субсидия.

К. С. Станиславски изтъквал общественото значение на театъра в своята първа реч, с която се обърнал към трупата на МХТ, преди да започнат репетициите в Пушкиново: „Ако не се заловим за тази работа с чисти ръце, ние ще я опозорим, ще я опошлим и ще се разпръснем по различните краища на Русия... Ние сме се заели с работа, която има не обикновен, частен характер, а обществен характер. Не забравяйте, че ние се стремим да дадем светлина в тъмния живот на бедната класа, да ѝ дадем щастливи, естетически минути сред тъмата, която я е налегнала. Ние се стремим да създадем първия разумен, нравствен общодостъпен театър и на тази висока цел посвещаваме своя живот“ (Собр. соч., т. 5, стр. 174–175).

Стремежът да се създаде такъв общодостъпен народен театър пронизва цялата дореволюционна дейност на основателите на МХТ. Мечтите на Станиславски и Немирович-Данченко не са могли да бъдат осъществени в условията на царска Русия. Едва след Великата



октомврийска социалистическа революция Художественият театър стана народен в истинския смисъл на думата. ↑

[4] В състава на трупата на Художествения общодостъпен театър влезли група актьори-любители от Дружеството за изкуство и литература: М. П. Лилина, М. Ф. Андреева, А. Р. Артjom, Н. Г. Александров, В. В. Лужски, Е. М. Раевска, М. А. Самарова, Г. С. Бурджалов, А. А. Санин, художникът В. А. Симов, гримьорът Я. И. Гремиславски, а също и ученици на Вл. И. Немирович-Данченко от училището на Московското филхармонично дружество: И. М. Москвин, О. Л. Книпер, М. Г. Савицка, М. Л. Роксанова, Е. М. Мунд, В. Е. Мейерхолд, Б. М. Снегирьов, А. Л. Загаров, С. В. Халютина; през 1901 г. в трупата постъпили Н. Н. Литовцева и Е. П. Муратова — също ученици на Вл. И. Немирович-Данченко от училището при Филхармоничното дружество. ↑

## ПРЕД ОТКРИВАНЕТО НА МОСКОВСКИЯ ХУДОЖЕСТВЕН ТЕАТЪР

Наближаваше първият сезон с всекидневните задължителни спектакли, които трябваше да бъдат подготвени на всяка цена през време на летните месеци. Къде да се започне работа? Свой театър няхаме, защото взетото под наем помещение трябваше да ни бъде предадено в началото на септември, а дотогава не разполагахме дори със стая за репетиции. По материални съображения по-износно беше да правим репетициите и да прекараме лятото извън града; пък и за здравето това беше по-полезно. За щастие един от членовете на Дружеството за изкуство и литература, Н. Н. Архипов (впоследствие режисьорът Арбатов), предложи на разположение на нашия театър една доста голяма плевня, намираща се в неговото имение, на 30 версти от Москва, около курортната местност Пушкино. Ние приехме предложението и приспособихме плевнята за нашите репетиции, т.е. направихме сцена, малка зрителна зала, две стаички — една за почивка на мъжете, друга — за жените, пристроихме покрита тераса, на която свободните артисти чакаха излизането си на сцената и пиеха чай. На първо време няхаме прислуга и почистването на новото помещение извършвахме самите ние, т.е. артистите, режисьорите и членовете на администрацията, като дежурехме по установен ред. Пръв поред дежурен за разтребване и чистене на помещението и спазване реда на репетициите бях назначен аз. Моят дебют излезе несполучлив, защото сложих дървени въглища в празен, ненапълнен с вода самовар, който се разпой и всички останаха без чай. Освен това не бях се научил още да мета пода, да държа лопатката, в която се събира прахът, да бърша бързо столовете и пр. Затова пък изведнъж установих такъв ред в работния ден, който предаде на репетициите делови тон. Наредих да се води дневник и протоколна книга, гдето се вписваше всичко, което се отнасяше до работата през деня, т.е. каква пиеса се репетираше, кой репетираше, кой от артистите е пропуснал репетицията, по каква причина, кой е закъснял и колко; какви нередовности е имало и какво е необходимо да се поръча или направи за по-нататъшния правилен ход

на работата. Репетициите се започваха в единадесет часа сутринта и свършваха към пет часа през деня. След това артистите отиваха да се къпят в реката, да обядват, да си почиват, а в осем часа отново се връщаха — за друга репетиция, която продължаваше до единадесет часа през нощта. По такъв начин — две пиеси в един ден. И то какви! Например: преди обед „Фьодор“, вечер „Антигона“ или преди обед „Шейлок“, а вечер — „Ханеле“ или „Чайка“. Но и това беше малко; заедно с репетициите в голямата зала се правеха и частични репетиции с едно-две лица. За тая работа отивахме в гората, когато биваше горещо, а ако е хладно — в колибката на вратаря. Така например главната работа с Москвин над ролята на Фьодор се вършеше в колибката. Артистът минаваше ролята си с Владимир Иванович, а през това време аз опитвах друг, по-малко подходящ изпълнител. Всичката тази работа ставаше по време на най-голямата жега, която достигаше понякога до четиридесет и повече градуса, защото лятото беше извънредно горещо. За нещастие нашата плевня беше покрита с ламарина. Лесно би могъл да си представи човек каква бе температурата в репетиционната зала и как се потяхме, репетирайки болярските поклони в „Цар Фьодор“, веселите карнавални танци в „Шейлок“ или всевъзможните превъплъщения в „Ханеле“.

Артистите от трупата се настаниха в наетите за тях вили в местността Пушкино. Всяка курортна група си подреди домакинство на другарски начала. Във всяка група имаше едно лице, което се грижеше за чистотата и за общия ред, друго — за масата и яденето, трето — за театралните дела, т.е. да съобщава на своята група за всички насрочени или отменени репетиции и за новите разпоредби от страна на режисурата и администрацията. На първо време, докато новосъбралите се хора не бяха се сблизихли помежду си, не минаваше без недоразумения. Имаше дори много тежки случаи, когато трябваше да се разделяме с някои артисти. Така например на една от репетициите няколко артисти се скараха на сцената и си наговориха един на друг такива думи, които са недопустими в театъра, а още повече при изпълнение на задълженията си. Ние с Владимир Иванович решихме да накажем виновните за назидание на другите и да ги предадем на съд пред самата трупа. Веднага бяха отменени всички репетиции. Един или два часа след скандала беше свикано общо събрание на цялата трупа; за тая цел бяха разпратени по всички

краища хора на коне и пеша да търсят излезлите от къщи артисти. Тая дандания не се правеше без умисъл — тя имаше за цел да придаде голямо значение на факта, който трябваше да послужи за пример в бъдеще. Когато се откри събранието, аз и Владимир Иванович обяснихме на присъстващите опасното значение на случилото се, което може да стане вреден прецедент за в бъдеще. С други думи, на трупата се задаваше определеният въпрос, желае ли тя да върви по стъпките на много други театри, в които случилият се факт е обикновено явление, или членовете на новата труппа желаят отведнъж да пресекат възможността да бъдат повтаряни тия деморализиращи делото постъпки, като за назидание накажат виновните. Артистите излязоха много по-строги, отколкото мислехме. Неочаквано за нас те решиха да се разделят с провинилия се колега, който беше видна личност в трупата. След неговото напускане трябваше отново да прорепетираме почти всички започнати пиеси, за да въведем в работата новите изпълнители. Имаше и друг подобен инцидент, но не в такава рязка форма. На виновния бе наложена голяма глоба и му направиха публично мъмрене, което мъмрене беше повторено от много артисти подред. Това заседание беше паметно за всички актьори; то ги накара завинаги да се откажат да нарушават сценичната дисциплина. Полека-лека след по-близкото опознаване и общата съвместна работа всичко се изглади и отношенията между артистите се уредиха. Ние си живеехме приятелски и весело. В свободното от репетиции време актьорите се шегуваха и вършеха лудории.

Самият аз живеех в имението на моите родители, което се намиреше на шест версти от гара Пушкино. Всеки ден в единадесет часа преди обед аз пристигах в репетиционната зала и оставах там до късна нощ. В паузите си почивах и обядвах у един от тогавашните артисти от театъра, Серафим Николаевич Судбинин, който след време стана известен скулптор в Париж. Благодарение на любезността и гостоприемството на неговата жена аз се хранех у тях и се ползувах от тяхната къщурка. В същата тази къщурка художникът Виктор Андреевич Симов<sup>[1]</sup> лепеше макетите за бъдещите декорации. Постоянното общуване с мене — главния режисьор, го принуди да пренесе временната си работилница по-близо до моето местожителство.

Програмата на новозапочнатото дело беше революционна. Ние протестирахме и против стария начин на игра, и против театралността, и против фалшивия патос на декламирането, и против актьорското преиграване, и против лошите условности на постановката и декорите, и против премиерството, което разваляше ансамбъла, и против целия тогавашен начин, по който се устройваха спектаклите, и против пошлия репертоар на тогавашните театри.

В своя разрушителен, революционен стремеж към обновяване на изкуството ние обявихме война на всяка условност в театъра, в каквото и да се проявяваше тя: в играта, в постановката, в декорите, в костюмите, в тълкуването на пиесата и пр.

В тоя момент се поставяше на карта цялото ни артистическо бъдеще. Ние трябваше на всяка цена да имаме успех. Около нас се създаваше неблагоприятна атмосфера. Шегобийците ни бяха избрали за мишена на своите стрели. Отделни лица от обществото и от пресата (която отпосле стана изобщо благосклонна към нас) ни предвещаваха провал. Презрително ни наричаха „любители“, говореха, че в трупата няма артисти, че те са заменени с разкошни костюми и обстановка, че нашето дело е приумица на някакъв си налудничав търговец (камък в моята градина). Дразнеше ги това, че обявихме репертоар само от десет пиеси: в другите театри по онова време представяха всяка седмица нова пиеса и пак нямаха пълни сборове и изведнъж някакви си любители смеят да мечтаят, че ще се задържат цял сезон само с десет пиеси!

Предстоеше ни голяма работа по всички части на сложния театрален апарат: в артистичната област, в режисьорската, в областта на костюма, на декорите, на администрацията, на финансите и пр. и пр.

Преди всичко трябваше естествено да се създаде административният и финансовият механизъм на сложния театрален апарат. Единственият човек, който можеше да изпълни тая трудна работа и да изведе младото дело през всички Сцили и Харибди<sup>[2]</sup>, които се изпречваха на пътя ни, беше В. И. Немирович-Данченко, който притежаваше изключителен административен талант. Наред с художествената работа той трябваше да се заеме и с тая скучна, неблагоприятна, но твърде важна част на организиращото се дело.

Втората грижа беше да се приготвят навреме постановъчните части, т.е. да се поръчат декори, костюми и реквизит за пиесите, с които ще се открие сезонът.

По онова време въпросът за декорите в театъра се разрешаваше обикновено много просто: перспект, четири-пет плана кулиси със сводове, които изобразяват дворцови зали с входи и коридори, с открита или закрыта тераса, откъдето се вижда море, и пр. По средата на сцената — равен, мръсен театрален под и няколко стола според числото на изпълнителите. Между кулисите се вижда тълпа от сценични работници, статисти, фризьори, шивачи, които се разхождат или зяпат на сцената. Ако е потребна врата, поставяха я между кулисите; няма значение, че над вратата остава празнота, незапълнено пространство. Когато беше нужно, върху проспекта и кулисите рисуваха улици с далечна перспектива, с грамаден, празен, безлюден площад, с рисувани фонтани, паметници и т.н. Артистите, които стояха до самия проспект, изглеждаха много по-високи от къщите. Мръсният под на сцената се откриваше в цялата си некрасива голота, като даваше на артистите пълна свобода да стоят пред суфльорската будка, която, както е известно, привлича към себе си служителите на Мелпомена<sup>[3]</sup>.

За най-голям разкош се смятаха декорите в стил ампир или рококо, рисувани с бояджийски шаблони, с платнени врати, които при отваряне или затваряне се поклащаха. Тия врати сами се отваряха и затваряха, когато артистите влизаха на сцената.

Кулисите обикновено се разместваха по план, математически измерен. Ние така разбъркахме всички планове, че зрителите не можеха да се ориентират в новите неочаквани линии, които знаем от природата. Ние заменихме рисувания павилион със стени с тапети, с пластични корнизи и с таван. Покрихме пода с боядисани зебла, унищожихме скучната му площ с помощта на всевъзможни пластични прибавки и практикабли; построихме цяла сложна комбинация от площадки, стълби, коридори, които даваха възможност красиво да се планират масови и други сцени; на самата авансцена поставихме разпръснати няколко дървета — нека актьорите да се мяркат понякога между тях. Поне няма да стоят пред суфльорската будка и да дразнят очите на зрителите. Обикновено на сцената показват една стая — ние правехме цели апартаменти с по три-четири стаи.

Въпросът за мизансцена и за планировката се разрешаваше тогава също така много просто. Имаше една, веднъж завинаги установена планировка: надясно софа, наляво — маса и два стола. Една сцена от пиесата се водеше при софата, друга — при масата с двата стола, трета — посред сцената, до суфльорската будка, и после пак при софата и отново до суфльорската будка.

Ние правехме най-необикновени разрези на стаи, показвахме ъгълчета или някакви малки части от стаите със сложени на самата авансцена мебели, обърнати с гръб към публиката, намеквайки по тоя начин за четвъртата стена.

По онова време беше прието актьорът да стои на сцената с лице към публиката, а ние го слагаме с гръб към зрителите и при това в най-интересните моменти от ролята му. Нерядко такъв трик помагаше на режисьора в кулминационните моменти на ролята да замаскира неопитността на актьора.

Прието беше да се играе на светло, а ние мизансценирахме цели сцени (и при това често главни) в тъмнина.

Критикуваха режисьора, мислеха, че оригиналничи, а в същност той само спасяваше и защитаваше неопитните актьори, за които изискванията на режисьора бяха свръх силите им.

В цялата тая работа на режисьора беше нужна помощта на художника, за да могат заедно с него да приготвят удобен за мизансцена план за разместването на вещите и на мебелите и да създадат общото настроение на декорите.

За наше щастие в лицето на В. А. Симов ние намерихме художник, който можеше да помогне и на режисьора, и на актьора. Той беше едно рядко изключение за онова време, защото обладаваше голям талант и знания не само в областта на своята специалност, но и в областта на режисурата. В. А. Симов се интересуваше не само от декорите, но и от самата пиеса, от нейното тълкуване, от режисьорските и от актьорските задачи. Той умееше да принесе себе си като художник в жертва на общата идея на постановката.

Въпросът с костюмите по онова време беше също така в лошо положение: почти никой не се интересуваше от историята на костюма, никой не събираше музейни вещи, платове и книги. В магазините за

театрални костюми съществуваха само три стила: „Фауст“, „Хугеноти“ и „Молиер“, като не броим и нашия национален болярски стил.

„Нямате ли някакъв испански костюм, от рода на «Фауст» или «Хугеноти?»“ — питаха клиентите.

„Имаме валентиновци, мефистофеловци и сенбриевци в разни цветове“ — отговаряше стопанинът на магазина.

Не умееха да се ползват дори от готови, вече създадени образци. Така например майнингенците при пребиваването си в Москва бяха толкова любезни, че позволиха на един от московските театри да копира декорите и костюмите на поставената от тях пиеса, която те играеха в Москва. Когато тия костюми бяха ушити и облечени, те нямаха нищо общо с майнингенските, защото московските артисти се намесиха в работата на шивачите, като им заповядаха на едно място да поотпуснат, а на друго — да поскъсят, от което костюмите получиха обикновения театрален стил „Фауст“ или „Хугеноти“. Всеки един от шивачите, свикнал с шаблонни, веднъж завинаги утвърдени кройки, дори не искаше да погледне в книгите и в скиците на художниците, а всичките новости и изменения на шаблона обясняваше с неопитността на оня, който правеше поръчката.

„Малко ли съм ги шил такива? А художникът, изглежда, за първи път работи“ — казваха тогавашните шивачи.

Обаче имаше няколко души от тях, които успяхме, макар с голям труд, малко-малко да помръднем от мъртвата точка. Това стана още по времето на моята работа в Дружеството за изкуство и литература. Още тогава те успяха да свикнат с нов готов шаблон „а ла Станиславски“, който също успя да се изтърка, да се изроди и да стане не по-добър от предишните стилове „Фауст“ и „Хугеноти“. Всички тия условия ме накараха отново, както и през времето на Дружеството за изкуство и литература, сам да се заема с ръководството по изработване на костюмите. Трябваше да се изнамери нещо ново, съвсем невиждано, за което никой тогава не бе мислил. В тая работа ми дойде на помощ артистката М. П. Лилина, моята жена, която имаше добър усет към костюма, вкус и изобретателност; освен това и една от артистките на Дружеството за изкуство и литература, М. П. Григориева<sup>[4]</sup>, която и досега е в нашата трупа, се зае да ни помага, защото се интересуваше от костюмното дело. Явиха се и други помощници — роднини и познати. Преди всичко ние се захем с изучаване на костюмите от



епохата на цар Фьодор, тъй като постановката на Ал. Толстоевата трагедия стоеше на първо място в нашия репертоар. Шаблонът на боярските костюми беше особено изтъркан. В линиите и в кройките на музейните костюми има тънкости, които обикновените шивачи не могат да доловят, които обаче са най-типични за епохата. За да се постигнат тия тънкости, необходим е художник и артист. А тъкмо тоя секрет, това „je ne sais quoi“<sup>[5]</sup> на костюма търсехме тогава. Всички издания, гравюри, музейни предмети, манастирски и църковни ризници бяха прегледани и изучени от нас. Не ни се удаде обаче да прекопираме тия археологически образци и затова започнахме да търсим другаде подобни стари шевици, забрадки, разни украшения за глава и тям подобни. Аз устройох експедиция по разни градове при търговците и вехтошарите, по селата при селяни и рибари, в чиито сандъци, както ми бяха казали, имаше скрити много хубави неща. От тях купуваха стока и московските антиквари. Затова нападението трябваше да се направи неочаквано, така че нашите конкуренти да не успеят да ни изпреварят. Експедицията изпълни мисията си великолепно и донесе голяма плячка.

През това време ние уредихме и друга експедиция в градовете, които се славят със старините си: Ярослав, Ростов (Ярославски), Троице-Сергиево и т.н. Един от предишните членове на Дружеството за изкуство и литература, който заемаше много видно положение в железопътното ведомство и поради това разполагаше със собствен служебен вагон, ни предложи тоя вагон за предприетата от нас експедиция. Част от трупата начело с В. И. Немирович-Данченко остана да репетира в Пушкино, а аз, художникът Симов, помощник-режисьорът Санин, жена ми, която помагаше в костюмната част, гардеробиерката и няколко свободни артисти тръгнахме да търсим материали. Това беше едно незабравимо пътуване. Великолепен вагон с голям салон, в който обядвахме като у дома си: кондукторът, който придружаваше вагона, ни готвеше яденето. Вечер през време на престой или на пътуване в тоя салон се веселяхме, танцувахме, пеехме, показвахме фокуси, правехме гимнастика, съчинявахме нови планове за бъдещия театър, водехме сериозни спорове, устройвахме изложба от материалите и музейните вещи, купени през време на това пътуване. На една малка спирка, която много ни хареса по местоположение, помолихме да откачат вагона от влака и престояхме

цяло денонощие: използвайки чудесното време и лунната нощ, ние се разхождахме, брахме ягоди, палихме огънове, готвихме си в гората — с една дума, устройхме си очарователен излет. Така стигнахме до Ростов Ярославски. Тоя интересен старинен град се намира на брега на едно голямо езеро. По средата на града е разположен древен Кремъл с дворец, в който е живял самият Иван Василиевич Грозни, със старинна катедрала, а в нея — знаменита камбанария, прочута със своя църковен звън. Тоя древен Кремъл е бил някога в полуразрушено състояние, но явил се енергичен човек и възстановил цялата ростовска старина — двореца, катедралата и пр. Той ги привел в образцов вид, в какъвто ги и заварихме тогава. Там от него е събран и цял музей от старинни вещи — шевици, платове, пешкири, басми, килими и пр., които същият този човек е успял да купи и събере по селата и вехтошарите. Името на този забележителен човек е Шляков. Той, прост фабрикант на хамути, местен търговец, е бил почти неграмотен, което не му попречило обаче да стане познавач в известна област на археологията, отнасяща се до старинните щампирани платове. Шляков любезно ни предложи ключовете от двореца и от музея.

Ние не само че снихме плана на стаите в двореца, не само че скицирахме музейните вещи, но се възползувахме от даденото ни право за чисто актьорска цел, а именно поискахме да добием настроение от самия дворец и решихме да прекараме там нощта. В тъмнината сред мъждивата светлина на свещите ние изведнъж дочухме да се приближават нечии стъпки по каменните плочи на пода. Ниската врата за покоите на Иван Грозни се отвори и някаква висока фигура в монашеска дреха се наведе, за да премине, и отново се изправи в целия си ръст. В тая фигура ние познахме един от нашите колеги. Неговото появяване беше неочаквано и страшно и като че ли ни облъхна суровата руска старина. Когато тоя колега, преоблечен в музейни одежди, преминаваше по дългия коридор, през арката на старинната порта и неговата свещ блещукаше в прозорците, хвърляйки зловещи сенки, стори ни се, че из двореца се разхожда сянката на самия Иван Василиевич Грозни.

На другия ден специално за нас беше наредено да ударят ростовските камбани, за да чуем прочутия им звън. Това беше нещо съвсем нечувано. Представете си на върха на църквата дълга като покрит коридор камбанария — „звънарна“, по която висят големи и

малки камбани с най-различни размери и тонове. Няколко звънари прибягват от една камбана към друга, за да ги ударят в установения ритъм. Така многобройните участници в своеобразния камбанен оркестър прозвъняха една особена мелодия. Колко много репетиции са били нужни, за да се приучат тия хора да притичват от една камбана към друга в определен темп, като спазват и необходимия ритъм, за да се постигне желаната музикална стройност.

След като разгледахме Ростов Ярославски, ние се отправихме в други градове, а после се спуснахме с параход по Волга от Ярослав надолу по течението, като се спирахме в по-големите градове, за да купуваме източни татарски платове, халати и обувки. Там бяха купени и ботушите, които и досега артистите обуват в „Цар Фьодор“. Нашата весела компания завладя целия параход, даде тон на живота му. Капитанът ни обикна и не ни пречеше да се веселим. По цели дни, чак до полунощ, се чуваше непрекъснат смях — смеехме се ние, смееха се и пътниците, с които се запознахме и повечето от които включихме в нашата весела компания. През последната вечер, преди слизането ни от парахода, беше устроен маскарад. Всички актьори и някои от пътниците бяха се костюмирали в закупените от нас носии и музейни вещи. Ние танцувахме, представяхме, пяхме, лудувахме за радост и веселие на всички присъстващи. За мене като режисьор и за Симов като художник това беше един вид преглед на закупените вещи при вечерно осветление върху живи пременени фигури в разните съчетания на случайно сгрупирани се и разпръскващи се групи. Ние седяхме и наблюдавахме от страни, записвахме и си правехме сметка как по-разумно да използваме това, което бяхме купили.

Като се върнахме в Москва, аз прибавих целия донесен материал към оня, който бяхме събрали по-рано. По цели часове и дни седяхме, обкръжени от разни платове, парчета бродерии, и комбинирахме цветовете, търсехме петната, които оживяваха по-малко пъстрите тъкани и костюми, стараехме се ако не да копираме, то да уловим тона на отделните бродерии и украшения за „козирите“ (високи яки на болярски костюми), за царските барми<sup>[6]</sup>, за вземто по дрехите и за царските кики<sup>[7]</sup> на главата и пр. Искаше ни се да премахнем грубата театрална позлата и евтиния сценичен разкош, искаше ни се да намерим някаква проста, но богата гарнитура, от която да лъха старина. По нещичко ни се удаваше, но не винаги. Къде можеха да се

намерят платове, достатъчно разкошни за царски одежди? Всички извлечения от книгите и скици от музеите, които правехме в голямо количество, ни поставяха преинтересни задачи, но ние не намирахме средства и начини да ги изпълним. Това ме накара да предприема ново пътуване — да отида на Нижниновгородския панаир, където понякога попадаха интересни старинни вещи. Този път имах късмет: едва пристигнал на пазара, дето обикновено се продават такива вещи, аз се натъкнах на голяма купчина от някакъв боклук, примесен с разни вещи и вехтории. Под тая купчина отдолу се показваше парче от оная извезана със злато старинна материя, от която е направен костюмът на Фьодор в първо действие. Намерих това, което тъй дълго търсех. Трябваше на всяка цена да се купи тая материя. Обаче около купчината вече се навъртаха някакви лица, изглежда, купувачи. От техните разговори узнах, че цялата купчина току-що била донесена от някакъв отдалечен манастир, който поради бедност си продаваше имуществото. Разрових от другата страна купчината — оттам изскочи златна бродерия, от която са направени женските кики във „Фьодор“, от друго място се показва таз със старинна резба. Трябваше да се действа, защото вещите лежах без надзор и можеха да бъдат разграбени. Реших да купя цялата купчина. Не беше лесна работа да се намери стопанинът на това имущество. Най-сетне намерих монаха и на свой риск купих за хиляда рубли от него цялата купчина, а след това самичък през целия ден подбирах тия вехтории, страхувайки се да не би през нощта да ми разграбят богатството. Това беше ужасна работа — уморителна и мръсна, която ме съсипа. Все пак през първия ден спасих онова, което беше най-важно и най-нужно; останалото отново смесих в боклука, а на другия ден отбрах от него онова, което можеше да влезе в работа. Цял измърсен и потен, но тържествуващ, аз се върнах в хотела, изкъпах се, почистих се и цяла вечер като Скъперникът рицар на Пушкин се опивах от блясъка на новата покупка. Върнах се в Москва с богата плячка, защото донесох със себе си цял музей не само костюми, но и разни други неща за обстановката на „Фьодор“; много дървени съдове за първата картина — пира у Шуйски, дървена резба за мебелите, източни полици и др. Съвсем не е нужно всички предмети на сцената от първия до последния да бъдат разкошни. Нужни са само петна — и ето тия именно петна на бъдещата постановка аз можах да набавя през това щастливо пътуване.

В същото време нашите импровизирани шивачки отлично се бяха научили да придават на костюмите и на шевиците убит старинен тон. На сцената не е злато всичко, което блести, също така далеч не всичко, което блести, изглежда златно. Ние се научихме да се приспособяваме към сценичните условия и знаехме как да представим за злато, скъпоценни камъни и други богатства най-обикновените копчета, раковини, камъчета, приготвени и шлифовани по особен начин, червения восък и простата връвчица, засукана и боядисана по наш способ, да имитираме дребни бродерии от бисери и седеф. Моите покупки породиха нови идеи и ние започнахме заедно с музейните бродерии да пришиваме към костюмите и фалшификати. Работата закипя.

Общата композиция на спектакъла също беше наново прегледана и обновена. Във всички театри по онова време драматическите представления започваха с музика. Оркестърът без всякаква връзка със сцената се поставяше пред очите на зрителите, на най-видното място, пред сцената, и със своя отделен живот пречеше на актьорите да играят, а на зрителите — да гледат. Преди започването на представлението и през време на антрактите оркестърът свиреше обикновено увертюри от Супе, полки с кастанети и пр. Какво отношение имат те към „Хамлет“, който се играеше на сцената? Леката музика само пречеше на Шекспир, защото настройваше зрителите съвсем иначе. За такива случаи би трябвало да се композира специална музика. Но откъде да се вземе композитор, който е запознат с изискванията на драмата? Например ние поръчахме специална увертюра за „Цар Фьодор“. Излезе прекрасна симфония, но нужна ли беше за драмата<sup>[8]</sup>?

Увертюрата беше премахната също тъй, като и антрактната музика. Оркестърът бе поставен зад кулисите и свиреше само когато пиесата изискваше това.

Стана нужда да се борим и с другите вековни условности в общото устройство на спектакъла. Така например премиерите и гастролъорите при първото си появяване на сцената започваха ролята си с благодарност за овациите, с които ги посрещаше публиката. При излизането им от сцената отново екваха ръкопляскания и гастролъорите се връщаха по средата на действието, за да се поклонят.

Борба с тия обичаи водеше още Ленски в Малий театър, но в другите театри се държаха здраво.

В нашия театър не се позволяваше на артистите да излизат на ръкоплясканията не само през време на действието, но и през антрактите и при свършване на представлението. Това стана наистина не през първите, а през следващите години от съществуването на нашия театър.

Навсякъде лакеите и разпоредителите бяха с фракове или ливреи със златни копчета и галони като в императорските театри. Те, без да се стесняват, сновяха по всички посоки на зрителната зала, с което пречеха на актьорите да играят, а на зрителите — да разбират и да слушат онова, което ставаше на сцената. У нас беше най-строго забранено както за прислугата, така и за самите зрители да ходят из залата след започване на представлението. Обаче въпреки забраната и окачените обявления на първо време зрителите не се подчиняваха. Имаше постоянни недоволства и дори скандали. Но ето че веднъж, наскоро след като беше забранено на артистите да се покланят на ръкоплясканията, аз забелязах група закъснели зрители, които тичаха по уличката към нашия театър. Те бързаха да заемат местата си преди почване на представлението. Какво се беше случило? Актьорите престанаха да се подчиняват на зрителите, престанаха да излизат при техните ръкопляскания. Като не се чувствуваха вече пълновластни господари в театъра, зрителите започнаха да се подчиняват на нашите правила, макар и със закъснение.

Във всички театри имаше грубо нарисувани, имитиращи кадифе драперии и завеси, украсени със златни пискюли, с повдигнати краища, за да се вижда зад тях пейзаж с планини, долини, морета, градове паркове, фонтани и други подобни атрибути на поезията и красотата. Защо са тия ярки, отвратителни бои, които дразнят окото и убиват тона на художествената декорация — махнете ги! Окачете вместо тях драпирани материи с топъл, но не крещящ тон, а ярката боя оставете за художника. Вместо общоприетата спускаща се завеса ние си направихме завеса, която се разтваряше встрани.

Най-важна работа ни предстоеше с артистите. Трябваше да се споят, да се слоят в едно, да се подведат под един знаменател всички членове на трупата — млади и стари, любители и професионалисти, неопитни и опитни, талантиливи и ненадарени, покварени и необучени.

Трябваше да запознаем новите членове на трупата с главните основи на нашето изкуство.

Това беше интересна задача.

Лошото беше там, че през това време аз още не бях авторитет за опитните провинциални артисти, които имахме в трупата. А при това младежите охотно се вслушваха в техния глас. Разбира се, не можеше и да се мечтае, че до започването на спектаклите ни само за няколко месеца ще успеем да дадем правилна насока на начеващите и че ще прекроим по нов образец старите провинциални артисти, още повече, че последните се отнасяха към нашите напътствия критично и ни уверяваха, че изискванията ни са неизпълними и несценични, че зрителите няма да разберат, няма да оценят, няма да забележат и да доловят всички тънкости, които искаме да постигнем на сцената. Те твърдяха, че сцената изисква много по-груби похвати на игра — силен глас, подчертани движения, бодър темп и пълен тон, който те разбираха не в смисъл на пълнота на вътрешното чувство, а в смисъл на прекалено викане, пресилен актьорски жест и действие, груб рисунок на ролята, подсилен с животински темперамент.

При недоразумения с артистите аз се обръщах за помощ към своите приятели и предишни сътрудници от Дружеството за изкуство и литература, а В. И. Немирович-Данченко — към учениците си; ние ги молехме да излязат на сцената и да докажат на упоритите, че нашите изисквания са напълно осъществими.

Когато и това не ги убеждаваше, тогава сами отивахме на сцената и изигравахме въпросната сцена, изтръгвахме ръкопляскания от страна на нашите съратници и от ония, които бяха вече възприели нашето учение, и така с помощта на тоя успех отстоявахме своите изисквания. В тия моменти Владимир Иванович блестящо проявяваше актьорския си талант, който личеше и в режисьорската му дейност: та нали, за да бъдеш добър режисьор, трябва да си роден актьор.

Но и това не винаги помагаше.

Понякога трябваше да прибегваме към по-радикални средства, за да прокараме нашите художествени принципи.

Владимир Иванович имаше свой начин на въздействие, а аз постъпвах така: оставях на спокойствие заинатилия се артист и с удвоено внимание работех с неговия партньор. Давах му най-интересни мизансцени, помагах му с всичко, с каквото един режисьор

може да помогне на артиста, работех с него извън репетиционното време, а на упорития позволявах да прави всичко, което той упорито искаше. Неговите желания обикновено се свеждаха към това да стои пред суфльорската будка, да гледа към публиката, да кокетира с нея и да се опиянява от декламаторския си речитатив и от театралните си пози. Признавам си, че за да го изложя и накажа, прибегвах дори до коварство и му помагах да подчертава всички ония остарели условности, които той наричаше традиция. В отговор на пропятата с патос реплика на опитния артист аз учех партньора му да говори просто и дълбоко, с вътрешно чувство.

Простотата и правдата подчертаваха грешката на упорития.

Така вървеше работата до проверочната репетиция, в която за пръв път се показваше пред цялата труппа и пред приятелите на театъра приготвеният горе-долу спектакъл. На тези репетиции старите, опитни актьори, които упорито се придържаха към своите похвати на игра, се проваляха, а пък младите им колеги получаваха много комплименти. Такъв резултат отрезвяваше упорствуващите. След една такава репетиция, на която опитен артист претърпя блестящ провал, той беше така потресен от случилото се, че дойде на тройка от Пушкино при мене, в имението, където живеех. Беше късно през нощта. Събудиха ме. Отидох по пижама при пристигналия и говорихме до размъване. Този път той ме слушаше като ученик, който е пропаднал на изпит, и се кълнеше, че занапред ще бъде послушен и внимателен. След този случай аз имах възможност да му кажа всичко, което намирах за нужно и което не можех да му кажа по-рано, докато той чувствуваше превъзходството си над мене.

В други трудни минути ме спасяваше режисьорският деспотизъм, който научих от Кронек. Аз изисквах и заставях актьорите да ми се подчиняват. При такива случаи мнозина само външно изпълняваха режисьорските ми упътвания, тъй като не бяха готови да ги разберат с чувството си.

Какво да се прави! Трябваше за няколко месеца да се създаде труппа, театър, ново направление, а аз не виждах друго средство за изпълнението на тази задача.

С неопитните, начеващи артисти и ученици ние постъпвахме другояче. Те не спореха, те просто не умееха.



Трябваше да им се показва „как се играе“ еди-коя си роля. Младите актьори копираха режисьора, някога сполучливо, някога не, благодарение на което все пак се постигаше интересен рисунък на ролята.

Разбира се, по-талантливите от младите, като Москвин, Грибунин<sup>[9]</sup>, Мейерхолд, Лужски, Лилина, Книпер и други, проявяваха и своя творческа инициатива.

С обновяването на театъра откъм литературната му страна се зае Владимир Иванович Немирович-Данченко. И в тая област театърът чакаше своя новатор, тъй като много от онова, което тогава се показваше на сцената, беше остаряло.

В. И. Немирович-Данченко състави нов репертоар, в който прояви строго разбиране и тънък литературен вкус. Той го създаде от класически пиеси из руската и чуждестранната литература, от една страна, и от произведения на млади автори, в които биеше пулсът на съвременния живот — от друга.

Владимир Иванович започна от Чехов, когото той високо ценеше като писател и обичаше като приятел. За неговото увлечение свидетелствува следният факт: Владимир Иванович беше награден с грибоедовската премия (която се даваше за най-хубавата пиеса през сезона) за една от пиесите си тъкмо през тоя сезон, когато се представяше и Чеховата „Чайка“. Владимир Иванович сметна това за несправедливо и се отказа от премията в полза на „Чайка“. Разбира се, първа мечта на Владимир Иванович беше да покаже от сцената на нашия театър тая пиеса на Чехов, в която той беше намерил нови пътища, най-верните и най-нужните за изкуството през онова време. Обаче за изпълнението на тая мечта имаше една доста важна пречка. Работата беше там, че „Чайка“ бе поставена по-рано в петербургския Александрийски театър и въпреки участието на крупни артистични сили главоломно се провали<sup>[10]</sup>. Чехов бе присъствувал на този спектакъл и както самата постановка, така и провалянето на пиесата бяха му направили такова тежко впечатление, че за ново поставяне той не искаше и да мисли. Владимир Иванович положи немалко труд, докато го убеди, че произведението му след това проваляне не е умряло и че то още не е показано в истинския му вид. Чехов не се решаваше да преживее отново изпитаните от него авторски мъки.

Обаче Владимир Иванович победи — беше получено разрешение за постановката на „Чайка“.

Сега пред Владимир Иванович се изпречи нова спънка: малцина разбираха тогава Чеховата пиеса, която днес ни се вижда толкова обикновена. Тя им се струваше и несценична, и монотонна, и скучна. Най-напред Владимир Иванович се зае да убеждава мене, защото и аз като другите намерих пиесата след първия ѝ прочит странна. Тогавашните ми литературни идеали бяха все още доста примитивни. В продължение на много вечери Владимир Иванович ми обясняваше прелестта на Чеховите произведения. Той така умееше да разказва съдържание на пиеси, че след неговия разказ те ставаха интересни. Колко пъти по-късно при нашата обща дейност страдаше и той, и ние, и театърът от тази негова способност!

Имало е случай той да ни съблазни с разказа си за някоя пиеса и ние да я приемем за поставяне, но когато пристъпим към първото четене, излиза, че много от онова, което Владимир Иванович ни е говорил за пиесата, е било негово, а не на автора на произведението. Докато В. И. Немирович-Данченко говореше за „Чайка“, пиесата ми се харесваше. Но щом останех сам с текста в ръка, аз отново скучаех. А при това предстоеше ми да напиша мизансцена и да направя планировка, защото тогава бях запознат по-добре от другите с подобен род подготвителна режисьорска работа.

За изпълнението ѝ получих отпуска и отидох в имението на един свой познат. Там трябваше да напиша мизансцена за „Чайка“ и режисьорския план за постановката, като на части ги изпращам в Пушкино за черновите репетиции. Актьорите тогава бяха още неопитни и затова деспотическият начин на работа беше почти неизбежен. Аз се усамотях в кабинета си и пишех подробно мизансцена така, както го усещах с чувството си, както го виждах и чувах с вътрешното си зрение и слух. В тия минути режисьорът не се интересува никак от чувствата на актьора! Аз искрено мислех тогава, че може да се заповядва на другите да живеят и да чувствуват по чужда повеля: аз давах указания на всички актьори и за всеки момент от спектакъла и тия указания бяха задължителни.

В режисьорския екземпляр записвах всичко: как, къде, по какъв начин трябва да се разбират ролята и указанията на поета; с какъв глас да се говори, как да се върви и действува, къде и как да се преминава.

Прилагаха се и отделни чертежи за всички мизансцени, излизания, влизания, преминавания и т.н. и т.н. Описваха се декорите, костюмите, гримът, маниерите, походката, способите и навиците на изобразяваните лица и т.н. и т.н. Такава огромна работа ми предстоеше да извърша и с „Чайка“ за някакви си три-четири седмици и затова останах през цялото време в мансардата в една от кулите на къщата, от която се откриваше тъжна и скучна гледка към безпределната и еднообразна степ.

За мое учудване работата ми се стори лека: аз виждах и чувствувах пиесата.

В отговор на това, което изпращах в Пушкино, получавах похвали за моята работа. Не ме учудваше това, че Владимир Иванович ме хвалеше — той беше увлечен в пиесата и можеше да се отнася пристрастно към работата ми над нея; учудваше ме и ме радваше това, че и самите артисти, които бяха против пиесата, пишеха същото, което и Владимир Иванович<sup>[11]</sup>. Най-сетне получих съобщение, че и самият Чехов, който бил на репетициите на „Чайка“ в Москва, одобрил моята работа. От това писмо аз научих още, че Чехов се интересува от нашия театър и му предрича голямо бъдеще.

„Изглежда, че той ни обикна“ — пишеха ми от Москва.

---

[1] Симов, Виктор Андреевич (1858–1935) — художник на МХТ от деня на неговото основаване, заслужил деец на изкуството. През 1882 г. той завършил Московското училище по живопис, скулптура и архитектура и работил в руската частна опера на С. И. Мамонтов. В Дружеството за изкуство и литература бил поканен от К. С. Станиславски през 1897 г. Вл. И. Немирович-Данченко казва, че Симов бил „плът от плътта, кръв от кръвта на реалистичното течение в руската живопис, на школата на тъй наречените «передвижници»“ („Из прошлого“, стр. 134). В периода от 1898 до 1905 г. Симов бил почти единственият художник на театъра (през това време от тридесет и двете постановки на театъра той оформил тридесет). Симов бил не само художник-декоратор, но и художник-режисьор, който допринасял да се разкрива идейният замисъл на драматурга. През своята тридесет и седем годишна работа в МХТ Симов оформил петдесет и един спектакъла от всичките деветдесет и два. Първата му работа е „Цар Фьодор Иоанович“ (1898), последните — „Брониран влак 14–69“

(1927) и „Мъртви души“ (1932). К. С. Станиславски нарекъл Симов „родоначалник на новия тип сценичен художник“ (Собр. соч., т. 6, стр. 325) Откъси от спомените на В. А. Симов за работата му в Художествения театър са отпечатани в сборника „О Станиславском“ и в „Ежегодник МХТ“ за 1943 г. ↑

[2] Сцила и Харидба — в древногръцката митология две чудовища, които живеят по скалите на двата противоположни бряга на тесен морски провлак и погубват минаващите през там кораби. ↑

[3] Мелпомена — муза на трагедията. ↑

[4] Григориева (Николаева), Мария Петровна (1869–1941). Работила в Московския художествен театър от деня на неговото основаване, като до 1925 г. заедно с актьорската си дейност ръководила и шивашкото ателие на театъра. През 1933 г. получава званието заслужила артистка на РСФСР. ↑

[5] Je ne se quoi — не знам какво, нещо си (фр). — Бел.пр. ↑

[6] Барма — околоратник. — Бел.пр. ↑

[7] Кика — търпош, забрадка. — Бел.пр. ↑

[8] Увертюра към спектакъла „Цар Фьодор Иоанович“ написал композиторът А. А. Илински. ↑

[9] Грибунин, Владимир Фьодорович (1873–1933) — артист в МХТ от деня на неговото основаване. В първия спектакъл на театъра — „Цар Фьодор Иоанович“ той играе ролята на Голуб-син. Той създаде обширна галерия от художествени образи, от които най-добри са Луп-Клешнин („Вишнева градина“), Телегин („Вуйчо Ваньо“), Фурначов („Смъртта на Пазухин“), Курослепов („Пламенно сърце“). Неговата игра била сочна, цветиста и задълбочена. През 1925 г. В. Ф. Грибунин бива удостоен със званието заслужил артист на РСФСР, а през 1933 г. — заслужил деец на изкуствата. ↑

[10] „Чайка“ била поставена в Петербург на 17 октомври 1896 г. в Александрийския театър за бенефиса на Е. И. Левкеева във връзка с двадесет и пет годишната ѝ работа в театъра. Ролята на Нина Заречна изпълнявала В. Ф. Комисаржевска. ↑

[11] По-късно Вл. И. Немирович-Данченко пише за работата на К. С. Станиславски върху „Чайка“: „Ето един поразителен пример за творческата интуиция на Станиславски като режисьор. Станиславски ми изпрати такъв богат, интересен, пълен с оригиналност и

проникновение материал за постановката на «Чайка», че не можеше да не се учудиш на тази пламенна гениална фантазия.“

Режисьорската партитура на „Чайка“ е издадена (вж. „Чайка“ в постановке Московского Художественного театра“, М.-Л., изд. „Искусство“, 1938). ↑

## НАЧАЛО НА ПЪРВИЯ ТЕАТРАЛЕН СЕЗОН

Когато се върнах в Москва, не заварих вече артистите в Пушкино. Те бяха се прибрали в града в наетия от нас театър, който беше вече на наше разположение<sup>[1]</sup>.

Приближавайки се към театъра след връщането ми от отпуск, не можах да сдържа вълнението си и почувствувах нервни тръпки. Те се появиха само при мисълта, че имаме вече театър, сцена, гримьорни, труппа с истински актьори; че можем вече да си устроим в този театър живота, за който отдавна мечтаехме, да очистим изкуството от всякакви мръсотии и да създадем храм вместо панаирджийски театър. Но какво беше моето разочарование, когато се намерих пак в същия този панаирджийски театър, който се канехме да унищожим. В действителност „Ермитажът“ на „Каретний ред“ (не го смесвайте със стария „Ермитаж“ на Лентовски, той вече не съществува) имаше тогава ужасен вид: мръсен, прашен, неблагоустроен, студен, неотоплен, с миризма на бира и на нещо кисело, останала още от летните гуляи и увеселения, които ставаха тук. Пред театъра имаше градина, в която през цялото лято веселяха публиката с разни дивертисменти на открито. При лошо време и застудяване се пренасяха в покрития театър. Цялата обстановка беше пригодена към вкуса на естрадният зрител и носеше отпечатък на лош тон. Това проличаваше във всичко: и в боядисването на стените, и в рисунките на тапетите, и в подбора на боите, и в лошите орнаменти, и в мизерния лукс, и в надписите, разлепени по стените, и в рекламната завеса на сцената, и в униформите на слугите, и в подбора на закуските в бюфета, и в цялото обидно устройство и безредие на сградата.

Ние трябваше да изкореним издъно лошия вкус, но нямахме пари, за да създадем прилична обстановка за културни хора. Всички стени с просташките обявления по тях просто покрихме с бяла боя. Лошите мебели облякохме в хубави калъфи, намерихме прилични килими и постлахме с тях всички коридори, които бяха около зрителната зала, за да не се чуват стъпките на минаващите, чийто шум би пречил на представлението. Свалихме просташките завеси от

вратите и от прозорците, измихме самите прозорци, боядисахме рамките им, окачихме тюлени перденца, грозните ъгли закрихме с декоративни растения и цветя, което придаде на помещението приятен вид... Но колкото и да поправяш старата вехтория, пак нищо хубаво не може да излезе от нея: на едно място поправиш или замажеш, а на друго се открива нов недостатък. Ето например в моята актьорска гримьорна започнах да забивам гвоздей, за да си закача поличка на стената. Но стените бяха толкова паянтови и тънки (гримьорните бяха преправени от една обикновена барака), че от ударите на чука тухлата се продъни и в стената се образува дупка, през която в стаята нахлу студен въздух отвън. Особено неуспешно вървеше работата с отоплението на театъра, защото всички тръби бяха повредени и ние трябваше да ги поправяме набързо, и то в такова време, когато вече свиха студове и трябваше всеки ден да затопляме сградата. Този недостатък на театъра ни донесе немало страдания и спънки в работата. Но ние не се отчайвахме и се борехме с препятствията, които бяха много сериозни. Помня как на едно представление трябваше да одера от стената на гримьорната си замръзналия и залепнал за нея костюм, който веднага трябваше да обличам. Колко пъти се случваше да репетираме под акомпанимента на оглушителните удари върху металическите тръби, които майстори поправяха набързо, за да изкарат поне до утре, когато отново се повреждаха. Електрическата мрежа също не беше в ред и се поправяше, поради което репетициите ставаха при свещи, почти в пълна тъмнина. Всеки нов ден ни носеше нови изненади. Ту ставаше ясно, че декорите не можеха да се поместят в сцената и трябваше да се строи нов навес, ту трябваше да се опростява мизансценът, постановката и самите декори поради недостатъчните размери на сцената, ту трябваше да се отказвам от харесалия ми се ефект, защото осветлението на сцената и целият механичен апарат не са в състояние да го изпълнят.

Всичко това забавяше работата точно когато най-много бързахме с откриването на театъра, което трябваше да стане колкото може по-скоро поради пълното опразване на касата. Успоредно с цялата тая сложна домакинска работа вървеше и подготвителната административна работа. Трябваше вече да се пускат предизвестия за откриването на театъра, необходимо беше да се измисли и название на новото дело, но тъй като не си представяхме още бъдещата му

физиономия, този въпрос висеше във въздуха и се отлагаше от ден на ден. „Общодостъпен театър“, „Драматичен театър“ „Московски театър“, „Театър на Дружеството за изкуство и литература“ — всички тия названия се подлагаха на критика и пропадаха. Най-лошото беше, че човек нямаше време да се съсредоточи и да помисли добре върху тоя поставен на дневен ред въпрос. Цялото ми внимание беше насочено към това да разбере какво в края на краищата излиза на сцената от пиесите, които репетираме. Седиш си понякога на режисьорското място и чувствуващ, че някои места на спектакъла са дълги, а други — недовършени, че в постановката се е вмъкнала някаква грешка, която разваля впечатлението. Ако можеше поне веднъж да се види цялата пиеса, от начало до край без прекъсване, всичко би ти станало ясно, а именно една такава необходима цялостна репетиция не беше възможно да се изкара. Освен това мъждивото осветление от свещи не даваше възможност да се разгледат групировките, мимиката на актьорите и да се получи общо впечатление от целия декор. И току-виж, че някой актьор закъснял с излизането си, защото го повикали да си пробва костюма; или в най-трудния момент дошъл някой си или ме извикват в канцеларията по неотложна работа. И аз като Тантал<sup>[2]</sup> посягах към нещо, което постоянно ми се изплъзваше.

Веднъж точно в такъв момент, когато се мъчех да разбере, да отгатна оформящата се картина на спектакъла, когато чувствувах, че още една минутка и ще уловя секрета на тази сцена, на това действие, на цялата пиеса, над ухото ми прозвуча гласът на Владимир Иванович:

„Повече не може да се чака. Предлагам да наречем нашия театър «Московски художествен общодостъпен...» Съгласен ли сте? Да или не? Трябва да се реши още сега.“

Да си призная, в тоя момент ми беше все едно, както и да назовяха театъра. И без да се замисля, дадох съгласието си.

Но на следния ден, когато прочетох във вестниците обявление от „Московския художествен общодостъпен театър“, аз изтръпнах, защото разбрах каква отговорност сме взели върху себе си с думата „художествен“.

Бях извънредно развълнуван от това.

Но съдбата ми изпрати утеха: в същия този ден след работа с Владимир Иванович в ролята на Фьодор излезе да репетира Москвин и



ми направи огромно впечатление<sup>[3]</sup>. Аз плаках от неговата игра — и от умиление, и от радост, и от надежда, че между нас има талантиливи хора, които могат да израснат до велики артисти. Имаше за какво да се страда и работи! В същата тая вечер ние бяхме зарадвани и от А. Л. Вишневски<sup>[4]</sup> — Борис Годунов, и от В. В. Лужски — Ив. Шуйски, и от О. Л. Книпер — Ирина, и от други артисти.

Времето летеше. Дойде последната вечер преди откриването. Репетициите се свършиха, но струваше ни се, че нищо не е направено и че спектакълът не е готов. Смятахме, че недовършените дреболии ще провалят целия спектакъл. Искаше ни се да репетираме цяла нощ, но Владимир Иванович благоразумно настоя да прекратим понататъшната работа и да оставим артистите да се съсредоточат и успокоят за другия, решителния тържествен ден на откриването на театъра, 14 октомври 1898 г.<sup>[5]</sup> До свършването на последната репетиция не можах да напусна театъра въпреки късния час, защото все едно и в къщи не бих заспал и затова седях в партера и чаках да закачат сукнената сива завеса, която, както ни се струваше, трябваше да преобърне със своята оригиналност и простота цялото изкуство<sup>[6]</sup>.

Настъпи денят на откриването. Всички ние, участниците в делото, отлично разбирахме, че нашето бъдеще и нашата съдба се слагаха на карта. Тая вечер или ще минем през дверите на изкуството, или те ще се затворят пред носа ни. Тогава завинаги ще трябва да се остане в скучната кантора.

Всички тия мисли и тъжни перспективи, които ми се рисуваха, бяха особено остри през описвания от мене ден на откриването. Моето възмущение се засилваше от чувството на безпомощност: режисьорската работа е вече завършена сега е редът на артистите. Само те единствени могат да извадят на бял свят спектакъла, а аз повече нищо не мога да сторя и трябва да се мятам насам-натам, да се мъча и да страдам зад кулисите, лишен от всякаква възможност да помогна. Да седя в гримьорната си, когато там на сцената се води генералното сражение! Не е за чудене, че исках във висша степен да се възползувам от последния момент на активно участие в спектакъла преди вдигането на завесата. Трябваше за последен път да въздействувам на артистите.

Стараяйки се да потисна в себе си смъртния страх пред онова, което ни предстоеше, преструвайки се на бодър, весел, спокоен и уверен, аз се обърнах преди третия звънец към артистите с насърчителните думи на главнокомандуващ, който пуска армията си в решителен бой. Не беше добре, че гласът често ми изменяше, прекъсван от неправилното ми дишане... Изведнъж увертюрата гръмна и заглуши думите ми. Беше невъзможно да се говори и не ми оставаше нищо друго, освен да почна да танцувам, за да дам простор на бушуващата в мене енергия, която тогава исках да предам на моите съратници и млади бойци. Аз танцувах, като си пригласях и се провиквах за кураж — пребледнял, с мъртвешко лице, с изплашени очи, с прекъсващо се дишане и с конвулсивни движения. Този мой трагичен танц нарекоха после „Танц на смъртта“.

„Константин Сергеевич, махнете се от сцената! Веднага! И не тревожете артистите!“ — застрашително и твърдо ми заповяда моят помощник, артистът Н. Г. Александров<sup>[7]</sup>, комуто бе дадена пълна власт през време на представлението. Н. Г. Александров притежаваше съвършено изключителни способности в тази област на познаване на актьорската психика, авторитетност и находчивост в решителния момент.

Моят танц бе прекъснат наред и аз, изгонен и оскърбен в режисьорските си чувства, напуснах сцената и се затворих в своята гримьорна.

„Дадох толкова много за този спектакъл, а сега, в най-важния момент, ме гонят като чужд!“

Не ме съжелявайте, читателю! Това бяха актьорски сълзи: ние сме сантиментални и обичаме да играем ролята на *оскърбена невинност* не само на сцената, но и в живота!

Впоследствие, разбира се, много високо оцених гражданското мъжество и решителност на Александров.

За пръв път нашата завеса се вдигна с трагедията „Цар Фьодор“ от граф А. Толстой. Пиесата започва с думите: „На това дело аз много се надявам!“ Тая фраза тогава ни се стори знаменателна и пророческа.

Няма да описвам тъй добре известния на всички спектакъл; ще разправам само за постановката на някои картини, които сега не се играят.

Първата от тях изобразяваше пир в дома на Иван Петрович Шуйски, който той устройва, за да събере подписи върху грамотата — молба за развода на царя с царицата. Болярските пиршества отдавна имат на руската сцена своите ужасно изхабени щампи. Трябваше на всяка цена да ги избегнем. Аз поставих тая сцена по много оригинален начин („на покривите“, както я кръстиха актьорите). Декорите изобразяваха покрита тераса в руски стил с грамадни дървени колони. Тя заемаше лявата (от зрителя) половина на сцената и беше отделена от рампата и от зрителите с балюстрада, която режеше до половина телата на всички артисти, които се намираха върху нея. Това придаваше някаква своеобразна острота на постановката. Дясната половина на сцената изобразяваше върхове на покриви с отдалечаваща се перспектива и изглед към Москва. Освен че беше оригинална, покритата тераса, която заемаше само половината от сцената, даваше икономии на театралната каса, като намаляваше броя на участващите в народа статисти. Колкото по-малко място остава за тях, толкова по-гъста изглежда тълпата на сцената, макар и с по-малко участващи. Ако тоя пир беше показан на цяла сцена, той би изглеждал много жалък с малкото статисти, които имах на разположение, защото при тогавашната ни бедност ние няхахме възможност да поддържаме големи кадри от сътрудници.

Покритата тераса се чупеше на задния план зад тъгъла на къщата и възвиваше наляво зад кулисите. При чупката ловко бяха разположени сътрудници и артисти. Те създаваха илюзия за голямо движение зад кулисите, което караше зрителите да чувствуват далечината и простора. Струваше им се, че и там, зад кулисите, има много хора и кипи шумен живот.

Пъстроцветни костюми на боляри, слуги с грамадни блюда, върху които бяха поставени цели гъски, свини, големи късове говеждо печено, плодове и зеленчуци; търкалящи се бъчви с вино, огромни дървени съдини и пахари, които донесох от Нижни Новгород. Пийнали и разгуляли се гости; хубавицата княгиня Мстиславска като дъщеря на стопанина подканяше пируващите с пахар вино; чуваха се весели и сериозни препирни или шеговити закачки, а в дъното на сцената — дълга върволица от боляри, които се подписваха под молбата — всичко това изглеждаше необикновено и ново за онова време.

В контраст на тая картина беше дворцовият живот със своя етикет, поклони, музейни одежди, живописни платове, трон, обреди в сцената на сдобряването между Годунов и Иван Петрович Шуйски, сцена — днес добре известна в Русия, в Европа и в Америка.

Заслужаваше внимание и друга една картина — „На Яуза“<sup>[8]</sup>, през време на която арестуваният народен герой Шуйски по заповед на Борис Годунов, е отведен на смърт. Тази сцена става на моста извън града, по пътя към затвора. От първата дясна (към зрителите) кулиса, която изобразяваше широк друм, беше прокаран мост от греди, който минаваше навътре през цялата сцена и достигаше до последната лява кулиса. Там мостът отново се спускаше към земята и се съединяваше с широкия път. Под моста — река, шлепове, лодки. По моста непрекъснато минаваха разни характерни фигури в старинни музейни костюми от средните губернии на Русия. Пред моста седяха просяци и сляп гуслар, който пееше съчинена от композитора Гречанинов песен. Тя трябваше да възбужда минаващите по моста хора срещу Годунов. Тълпата се спираше, вслушваше се, увеличаваше се малко по малко и пред очите на зрителите, подбудена от словата на разпаления привърженик на Шуйски, столетния старец Курюков, се настройваше войнствено. Когато се появяваше семейството на Шуйски, обкръжено от стрелци, на сцената се завързваше отчаян бой. Стрелците побеждаваха. Плачещи жени целуваха ръцете и краката на своя народен герой, вземайки си сбогом с него, а той им даваше своите последни, предсмъртни наставления<sup>[9]</sup>.

---

[1] Първите четири сезона (1898–1902) Художественият общодостъпен театър играл в помещението на театър „Ермитаж“ на улица „Каретен ред“. ↑

[2] Тантал според митовете на древна Гърция е цар на Лидия, който за престъпленията си бил обречен от боговете на вечен глад и жажда в подземното царство. Макар че Тантал стоял до гуша във вода и над главата му да висели зрели плодове, водата се отдръпвала от устните му, а плодовете се изплъзвали из ръцете му. ↑

[3] След една от репетициите на „Цар Фьодор Иоанович“ Станиславски пише на Лилина: „Москвин игра (макар да казват, че не бил в стихията си) така, че аз плаках, трябваше дори да хлипам силно.

Всички в салона, дори и участниците, хлипаха. Юначага!“ („О Станиславском“, стр. 75).

На 24 февруари 1936 г. във връзка с шестстотното представление на трагедията на А. К. Толстой Станиславски изпратил следното писмо на И. М. Москвин:

„Мили и скъпи Иван Михайлович:

В продължение на много години да играеш епизодична роля не е лека работа, но да играеш такава роля, каквато е Фьодор, в продължение пак на толкова години, с такъв темперамент и душа, като се отдаваш всецяло на нея — това е същинско потресение.

Шестстотин такива потресения са вече цял подвиг. Вие извършихте такъв подвиг...“ (Собр. соч., т. 8, стр. 423).

И. М. Москвин игра ролята на цар Фьодор до края на живота си.

↑

[4] Вишневски, Александър Леонидович (1861–1943) — един от видните артисти на Художествения театър. Когато през 1898 г. постъпил в МХТ, той бил вече известен провинциален актьор (последните две години участвувал в гастролните турнета на Г. Н. Федотова). Към най-добрите му роли в МХТ спадат: Борис Годунов („Цар Фьодор Иоанович“), Дорн („Чайка“), Войници („Вуйчо Ваньо“), Кулигин („Три сестри“), Татаринът („На дъното“), Захаров („Страх“), Семьон Семьонович („Брониран влак 14–69“). През 1925 г. А. Л. Вишневски бе удостоен със званието заслужил артист на РСФСР, през 1933 г. — със званието заслужил деец на изкуствата и званието Герой на труда. ↑

[5] Московският Художествен общодостъпен театър бил открит на 14 (27) октомври 1898 г. с трагедията „Цар Фьодор Иоанович“ от А. К. Толстой. ↑

[6] В първата редакция на книгата „Моят живот в изкуството“ Станиславски разказва, че същата вечер в театъра бил Ф. И. Шаляпин. „Спомням си — пише К. С. Станиславски, — че винаги щастливият и жизнерадостен Феодор Иванович Шаляпин, който често посещаваше нашия театър и вземаше участие в неговия живот, дойде до мене и ние заедно наблюдавахме как окачват завесата.“ ↑

[7] Александров Николай Григориевич (1870–1930) — артист и помощник-режисьор в МХАТ от деня на неговото основаване и до края на живота си. В театъра той преминал от Дружеството за изкуство и

литература, където работел от 1895 г. На сцената на МХАТ играл ролите: Актьорът („На дъното“), Яша („Вишнева градина“), Артемиев („Живият труп“), Комендантът („Пугачовщина“) и др. Станиславски писал за Н. Г. Александров, че той „има способността да придава на най-незначителната на глед роля такава висока художествена обработка, че се създава незабравим образ“. През 1913 г. Н. Г. Александров заедно с артистите от МХТ Н. О. Масалитинов и Н. А. Подгорни откри школа за драматично изкуство, на базата на която покъсно се създаде Втората студия на МХТ. През 1928 г. Н. Г. Александров е удостоен със званието заслужил артист на РСФСР. ↑

[8] Яуза — един от притоците на река Москва. — Бел.пр. ↑

[9] В архивата на К. С. Станиславски е запазено следното описание на стотното представление на трагедията „Цар Фьодор Иоанович“ от А. К. Толстой, състояло се на 26 януари 1901 г.: „Успехът на «Цар Фьодор» беше тъй голям, че сравнително наскоро трябваше да се празнува стотното му представление. Тържествеността, блясъкът, възторжените статии, множеството ценни подаръци, адреси, шумните овации свидетелствуваха, че театърът е станал любим и популярен за известна част от пресата и зрителите. Адресът, поднесен на театъра от неговите почитатели, беше подписан от повече от дванайсет хиляди души. Адресът от московските зрители е написан върху пергамент с прекрасна цветна рисунка — като старинно ръкописно издание. Цели купища листове с подписи бяха поднесени в едно ковчеже, облицовано със старинен брокат. На това представление в масовите сцени участвуваха всички артисти без изключение, а аз трябваше да пея в ролята на гусларя в сцената край р. Яуза“ (Музей МХАТ, архив К. С., №27). ↑

## ПОСТАНОВКИ В ИСТОРИКО-БИТОВА ЛИНИЯ

Няма да описвам всички постановки на Московския художествен театър. Те бяха твърде много и материалът, който се отнася към тях, е извънредно голям. Освен това много от тях се създаваха под едноличното ръководство на Владимир Иванович и макар че бях посветен в техния план, не участвувах в самия процес на тяхното осъществяване. Такива са например постановките на редица Ибсенови пиеси — „Бранд“, „Росмерсхолм“, „Пер Гинт“ и др.; такива са изигралите голяма роля в живота на нашия театър драматизации на романи на Достоевски — „Братя Карамазови“ и „Николай Ставрогин“<sup>[1]</sup>, постановката на „Иванов“, на Пушкиновия „Борис Годунов“, на „Анатома“ и на други пиеси от Л. Андреев, „Miserere“ на Юшкевич, пиесата „Ще има радост“ от Мережковски. Трябва да огранича, да стесня хоризонтите на моите спомени и при това така да групирам материала, че да изтъкна само най-типичното за развоя на Художествения театър, онова, което е оказало най-силно влияние върху моята собствена художествена еволюция.

За да се ориентирам в материала, аз трябва преди всичко да разделя работата на театъра на три периода: първи — от основаването на театъра, т.е. от 1898 г. до революцията през 1905 г.; втори период — от 1906 г. до Октомврийската революция; трети период — от Октомврийската революция до днес.

Най-напред ще разкажа за работата през първия период — периода на търсенията, като накратко ще опиша неговите грешки, лутания, изводи и резултати. При това нека читателят не се учудва на суровото ми и взискателно отношение към себе си, към моята работа и към получените от нея резултати. И нека той не взема тая строгост, която прилагам към себе си, за кокетство: тя е естествена за оня, който постоянно търси нещо ново. Та нали, когато намереното задоволява артиста и той легне върху лаврите си, неговите търсения се прекратяват и неговият устрем спира. За зрителя, който се задоволява с настоящето, много от онова, което даваше Московският художествен театър, неговите режисьори, артисти и самият аз, често изглеждаше

като нещо важно и хубаво. Но за мене и за мнозина от нас, които постоянно гледахме напред, настоящето, след като биваше постигнато, често ни се струваше остаряло и назадничаво в сравнение с онова, което вече ни се мяркаше като възможно.

Първият период на Московския художествен театър е като продължение на онова, което бяхме започнали в Дружеството за изкуство и литература. И сега, както и тогава, нашето младо експанзивно чувство се отзоваваше на всичко ново, макар и временно, модно, от което хората по него време се увличаха в изкуството. В тия търсения нямаше нито система, нито ред, нито достатъчно обосновани ръководни начала. Като отивах отначало в една страна, аз се хвърлях после в противоположната, но вземах със себе си и онова, което беше намерено по-рано. Новото се слагаше в багажа и се отнасяше в обратна посока към другото увлечение, дошло на смяна. По пътя се губеше придобитото от по-рано, голяма част от което беше успяло да се изроди вече в обикновена щампа. Но все пак все нещо важно и нужно се напластяваше в скритите кътчета на творческата душа или се приобщаваше към завоеванията на изграждащата се техника.

Така вървеше и се развиваше работата по много посоки и пътища. Тия линии на творчески търсения също като конците в шнура ту се събираха и се преплитаха помежду си.

Аз ще разправам нещата така, като че издърпвам всеки един от тия преплетени конци, и ще ги разглеждам поотделно. Нека в тоя образен пример всеки отделен конец олицетворява дълъг ред, цяла серия от еднородни постановки и търсения.

Първата поредица от спектакли, типични за началния етап на нашата художествена дейност, върви по историко-битова линия. Към тоя тип се отнасят постановките: „Цар Фьодор“, „Смъртта на Иван Грозни“, „Шейлок“, „Антигона“, „Коларят Хеншел“, „Силата на мрака“, „Юлий Цезар“ и др.

Ще започна с пиесата „Смъртта на Иван Грозни“ от А. К. Толстой<sup>[2]</sup>, характерът на работата върху която е пряко продължение на режисьорската и актьорската работа, извършена в „Цар Фьодор“.

В тая работа на театъра с още по-голяма сила и пълнота се прокарваше историко-битовата линия с всичките ѝ присъщи грешки и



достойнства. В постановката на пиесата „Смъртта на Иван Грозни“ имаше някои сполучливи места, които заслужават да бъдат споменати, макар и бегло. Например първата картина, която се разиграва в съвета.

Ниска сводеста зала, потискаща и мрачна като цялото царуване на Иван Грозни. Ранно утро, полуздрач. Настроение като при започване на утринна литургия в църква, когато в тъмнината се мяркат някакви фигури на богомолци със съсредоточени лица, с бавни, още сънени движения, със заспали, пресипнали гласове. Хората стоят на групи, говорят малко, повечето са замислени. Настроението на събралите се боляри е потиснато, защото положението е безизходно. Иван Грозни се е отказал от престола, на негово място няма кого да сложат, но всички са така тероризирани, че не се решават дори да отидат да го помолят да не изпълнява взетото решение и да не се отказва от царуването си. Зазорява се. Първият слънчев лъч прониква през малкото горно прозорче и се плъзга по главата на един млад болярин на име Борис Годунов. Този лъч като че ли го озарява. Той произнася блестяща реч, която въодушевява всички. Болярите вкупом отиват да молят царя.

А ето и следващата картина, която представлява царските покои на каещия се грешник, раба Иван Грозни. Измъчен от нощното бдение, царят в монашеска одежда завършва молитвата си в своята молитвена стая, където са запалени всички свещи пред украсените със злато и скъпоценни камъни икони. През малката вратичка се вижда черна висока фигура, която с последни сили прави стотици поклони до земята. Най-сетне, навеждайки се ниско през вратата, Иван Грозни влиза с мъртвешко бледно лице, с угаснал поглед и изнемощял пада върху креслото до кревата. През прозорците едва се синее утрото. Идват болярите. Царят бързешком се съблича и останал само по риза, ляга в постелята, като се преструва, че умира. Към неговия одър на пръсти също като осъдени на смърт с наведени глави пристъпват болярите, заобикалят от всички страни лежащия цар, отпускат се тихо на колене, покланят се, удряйки челата си в земята, и лежат неподвижно, проснати върху пода. Грозни не се мръдва — преструва се, че спи. Мъчителна пауза, предпазливо, ласкателно слово на Борис, обща гореща молба... Капризният цар дълго се отказва, после се съгласява, но при страшни условия. Изпод одеялото се изхлузва слабият му бял, гол крак. Той с мъка се повдига от постелката.

Болярите му помагат, обличат го, после му обличат царските одежди, наметалото, слагат му короната, подават му символа на властта — златната топка с кръст отгоре и скиптър — и пред очите на всички немощният, едва дишаш, изсъхнал старец се превръща в Иван Грозни — жестокия владетел, с орлов нос и поглед. Със спокоен, пронизващ глас той обявява веднага след своето ново възшествие на престола смъртната присъда на Сицки, загдето се е осмелил да не се яви с всички, за да помоли и той коленопреклонно царя. Камбаните почват да бият. Царската процесия бавно тръгва към катедралата на молитва. Твърдо и властно зад всички върви един от най-умните и жестоки владетели и царе — Иван Василиевич Грозни.

При постановката на „Цар Фьодор“ и на „Смъртта на Иван Грозни“ ние гледахме преди всичко да избегнем болярския театрален шаблон на староруските пиеси. Трябва да се признае истината, че тоя шаблон е особено неприятен, натрапчив и заразителен. Щом се докоснеш до него, и той те грабва: навира се в мозъка, в сърцето, в ушите, в очите. Трябваше да се намерят на всяка цена *нови* способности за игра на болярски пиеси, които да изместят старите. Нерядко ние постигахме това за сметка на вътрешната същност, която е основата на изкуството. В нашето революционно усърдие ние вървахме направо към външните резултати на творческата работа, като пропускахме нейния най-важен начален стадий — зараждането на чувството. С други думи, започвахме с въплътяването, без да сме преживели още онова духовно съдържание, което трябваше да се оформява.

Не познавайки други пътища, актьорите пристъпваха направо към външния образ. В търсене на образа ние си навличахме всевъзможни дрехи, обувки, тлъстини, лепехме си носове, бради, мустаци, слагахме си перуки и шапки с надежда да доловим облика, гласа, да почувствуваме физически самото тяло на изобразяваното лице. Осланяхме се на случая, на късмета и редица репетиции преминаваха в търсенето им. Но всяко зло за добро: от това ползата беше тази, че артистите се научиха да владеят *външната характерност* на образа, а това е важна страна на актьорското творчество. Заедно с другите външни нововъведения това ни послужи за по-дълбоко насаждане и укрепване на *историко-битовата линия* в нашия театър.

Самият аз, да си призная, продължавах да се ползвам тогава от предишните опростени средства на режисура, т.е. пишех в кабинета си мизансцена и играех всички роли, за да могат младите артисти да ме копират, дотогава, докато моето влезе в тях и те се сродят с него. Какво да се прави? Аз не умеех да уча другите, а само умеех да играя, и то по интуиция, без школа, без дисциплина, защото си бях донесъл в театъра пълна торба с всякакви опити, способности и методи, които се намираха в безредие, неразпределени, несистематизирани, и не ми оставаше нищо друго, освен наслука да си пъхам ръката в торбата и да измъквам оттам, каквото ми попадне.

Историко-битовата линия имаше голям успех. За нас заговориха в пресата и в обществото. При това веднъж завинаги провъзгласиха нашия театър за битов, с натуралистически и музейни подробности и външна постановка. Това недоразумение се вкорени и живее в обществото и досега, при все че през изтеклата четвърт от столетието ние успяхме да изминем дълъг път с най-разнообразни и противоположни един на друг етапи на художествено развитие и да преживеем редица еволюции и обновления. Но това е изобщо присъщо на общественото мнение: попадне ли му окото върху една точка, то вижда само нея. Затвърдилата се тогава за нас репутация беше непоколебима.

В действителност нашият театър никога не е бил такъв, за какъвто го мислеха и продължават да го мислят мнозина. Той възникна и съществува заради висши задачи в изкуството. Историко-битовата линия беше само начален, преходен стадий в пътя на нашето развитие и се създаде по силата на разни причини.

Тези причини не бяха много и първата е недостатъчната подготовка на самите артисти за изпълнението на големи задачи. Ние ги закриляхме, ние прикривахме тяхната незрелост с новостта на битовите и исторически подробности на сцената.

Възникнал от зърното на Щепкиновите традиции, нашият театър винаги е признавал, че първостепенното място на сцената принадлежи на актьора. Заради него и за него се правеше всичко, което беше в нашите възможности. По онова време, за което става дума, положението на младите, начеващи колеги не беше леко и те имаха нужда от помощ. На техните плещи стовариха тежка задача и отговорност, непосилна за актьорите, които нямаха още достатъчен

опит и знания. А за съществуването на театъра успехът беше необходим и щом като младите артисти не бяха узрели за него — трябваше, от една страна, да скриваме тяхната незрелост, а от друга, да търсим помощ от другите участници в спектакъла и да прехвърляме по-голямата част от работата на колективното творчество върху тях.

Когато в театъра имаше на разположение талантлив художник, най-хубавото нещо в спектакъла биваха неговите костюми и декори. Доколкото в театъра имаше талантливи режисьори, техните хрумвания създаваха успеха, зашеметявайки зрителите с разкоша и новостите в постановката, като същевременно прикриваха с това грешките и неопитността на актьорите. Под прикритието на режисьорите и на художника незабелязано за всички давахме възможност на актьорите да се усъвършенствуват и на трупата — да се формира.

Постановката излизаше реалистична още и поради това, че режисьорите, които разполагаха тогава със състав от неопитни актьори, бяха принудени да им възлагат най-прости творчески задачи, за материал на които служеха спомените от добре познатия им живот и бит. Естествено и това обстоятелство допринасяше да се утвърди на нашата сцена историко-битовата линия.

За това допринасяше и революционното настроение, което цареше тогава в театъра. Нашият лозунг беше:

„Долу отживялото! Да живее новото!“

Едва свикнали да вървят по сцената, младите артисти плещеха, че старото е негодно, без да са успели дори да го изучат, както трябва. Ние с пренебрежение се отнасяхме към театъра и към актьорите от предишната школа и говорехме само за създаване на ново изкуство! Това настроение беше особено силно в първия, началния период — навярно защото инстинктивно сме чувствували в него своето оправдание и своето право за по-нататъшно съществуване.

Но какво собствено в онова време при царуващите в повечето театри условности ни се струваше най-ново, неочаквано, революционно?

За такова нещо за почуда на съвременниците ние смятахме душевния реализъм, правдата на художественото преживяване и на артистичното чувство. Те са най-трудното нещо в нашето изкуство и изискват дълга предварителна душевна работа.

Но революционерите са нетърпеливи. Те искат бързо да сменят старото, да видят по-скоро ясните, убедителни и непременно ефективни резултати на своя преврат и на своите победи — по-скоро да създадат свое, ново изкуство.

Вътрешната материална правда бие на очи най-напред: ти я виждаш и обхващаш веднага и мислиш, че си постигнал истинско изкуство, че си направил щастливо откритие, че новото е победило старото. Като попаднахме върху външния реализъм, ние тръгнахме по линията на най-малкото съпротивление.

Справедливостта ме задължава да кажа, че между всички наши тогавашни грешки се криеше може би дори несъзнателно за самите нас една много важна творческа същност, основата на всяко изкуство: стремежът към истинска художествена правда. Тая художествена правда беше у нас по онова време повече външна: това беше правдата на предметите, на мебелите, на костюмите, на реквизита, на сценичното осветление, на звука, на външния актьорски образ и на неговия видим физически живот; но дори само това, че можехме да пренесем истинската, макар и само външна художествена правда на сцената, където по онова време цареше театралната лъжа, ни откриваше вече известни перспективи за в бъдеще.

---

[1] „Николай Ставрогин“ — драматизация на романа „Бесове“.  
— Бел.пр. ↑

[2] Първото представление на трагедията „Смъртта на Иван Грозни“ от А. К. Толстой се състояло на 29 септември 1899 г. Ролята на Иван Грозни изпълнявал Станиславски. ↑

## ЛИНИЯ НА ФАНТАСТИКАТА

Линията на фантастиката обхваща нова редица постановки на нашия театър. Към нея ще причисля „Снежанка“, а по-късно — „Синята птица“.

Фантастиката на сцената — това е мое отдавнашно увлечение. Аз съм готов да поставя една пиеса само заради фантастичното в нея. Това е весело, хубаво и забавно; това е моята почивка, моята шега, която понякога е необходима за артиста. Във френските песенчици се пее:

*De temps en temps il faut  
Prendre un verre de Clico<sup>[1]</sup>*

За мене фантастиката е нещо като чаша пенливо шампанско. Ето защо аз с удоволствие поставих „Снежанка“, „Синята птица“ и пр. Разбира се, в тях ме увличаше не само приказката, но и съвършено изключителната красота на руския епос в „Снежанка“ или художественото олицетворение на символа в „Синята птица“.

Весело е да измисляш онова, което никога не се случва в живота, но което все пак е истина, което съществува у нас, в народа — в народните поверия и въображение.

„Снежанка“ е приказка, мечта, национално предание, написано, разказано във великолепните звучни стихове на Островски. Може да помисли човек, че този драматург, тъй нареченият реалист и битописец, никога не е писал нищо друго освен чудесни стихове и от нищо друго не се е интересувал освен от чиста поезия и романтика.

Ще нахвърля няколко момента от постановката. Ето например пролога. Декорите изобразяват планина, обрасла с дървета и храсти, затрупана със сняг и с грамадни преспи. Растителността е много по-гъста долу, при самата рампа. Зимата и студът са обрулили от дърветата и от храстите всички листа и сега техните черни, криви, клонести вейки стърчат, удрят се една о друга и скриптят при силните

пориви на вятъра. От самата рампа — нагоре, до най-високата точка на сцената, почти до задната галерия по цялата ширина на отвора се издигат практикабли с всевъзможни площадки — надолу и нагоре. Върху практикаблите са поставени големи, натъпкани със сено чували, които изобразяват неравната снежна повърхност. Сняг на едри парцали е натрупан и върху дърветата и храстите, които се превиват под неговата тежест. Отдалеч долита пеење на голяма тълпа. Това са жителите на щастливото село от царството на Берендей, които по езически обичай изпращат Масленицата<sup>[2]</sup>, носят нейното символично изображение, направено от слама, което накрая изгарят. Весела тълпа от пеещи и танцуващи млади берендейци заедно със старци и баби се втурва на сцената; те тичат по планинските склонове, падат и стават, играят хоро около чучелото и се изгубват в далечината, за да търсят най-подходящо място за неговото изгаряне. Само няколко влюбени двойки вероятно за да заговоят преди постите, са се скрили между дърветата и не могат да се нацелуват. Но най-сетне и те избягват със смях и игри. Настава тържествена тишина, в тайнствената гора свири вятърът, дърветата скърцат, бурята мете снега и скоро отдалече се понася цяла симфония от странни звуци: иде Дядо Мраз. Отдалеч се чува неговото юначно провикване, на което също отдалеч отговарят всевъзможни горски твари, зверове и дървета. През това време на авансцената — там, където стърчат гъстите клони на оголените храсти, вейките се размърдват и като хиляди сухи пръсти се удрят една о друга. Раздава се трясък и скърцане, което преминава в охкане и завършва с писък и скимтене на цяло едно семейство от горски духове и духчета. Те са били скрити в тия храсти или по-право самите те са били храсти, но сега като че ли се откъсват от земята и се превръщат в нещо като дървета, в някакви неопределени същества, с безформени криви туловища, покрити с дървесна кора, с четвъртити, също като чукани глави, прилични на пън или на отсечено дърво. Тези глави са обрасли с криви, сухи клонки, които стърчат на разни страни; вместо ръце също два грамадни изкривени клона. Едни от тези чудновати същества са слаби, високи като изсъхнали дървета, обрасли с мъх, приличен на белоснежните коси и бради на старците; други — тлъсти, мазни, с повиснали като женски коси фъндъци от мъх и сняг, трети — малки като деца. Всички те се изправяха в целия си ръст и се втурваха, като че търсят някого на авансцената. Цялото това движещо се насам-

натам семейство от горски духове създаваше у зрителя впечатлението на оживяла гора и тоя съвсем неочакван трик плашеше нервните дами от първите редове.

Фантастиката е хубава тогава, когато зрителите не могат отведнъж да разберат как е направен трикът. И тоя път те не можах да веднага да се сетят, че бутафорният хрусталак, който стърчеше на авансцената от самото начало на действието, не беше нищо друго освен накичени статисти.

Една пробудила се мечка протяга глава и излиза от бърлогата си, като си пробива път между търкалящите се горски духове. На белия фон на снега тя изглежда великолепа: също като жива, черна огромна, мъхната, с чудесна козина.

Илюзията беше пълна и никой не можеше да разбере как бе направен този звар. Мъчно можеше да се повярва, че вътре е скрит един статист, който се потеше в кожения костюм, направен от убита мечка, с подплънки, които очертаваха добре контурите на звяра. Изпълнителят дълго беше изучавал тази роля, като наблюдаваше в зоологическата градина живота и привичките на мечките. Една снежна преспа закриваше долната част на туловището и на краката ѝ, които понякога се показваха при движение. Но и тогава човешката фигура не личеше, защото ония части, които пречеха на мечешките контури, бяха общити с бяла кожа, сливаща се с тона на снега.

През това време зад сцената се чуваха все повече и повече приближаващи се викове, които се усилваха и нарастваха до най-силното форте. За да се съди за силата на тия звукове, аз каня читателя мислено да надзърне зад кулисите.

Представете си цяла тълпа народ: тук са и режисьорът, и актьорите, и хористите, и музикантите от оркестъра, всички служещи от сцената и канцеларията, част от билетоконтрольорите и мнозина от административния персонал. На всеки от тях са раздадени по три-четири инструмента от нашия своеобразен оркестър. Той се състоеше от огромно количество пищялки, крачета, свирки „кри-кри“, масури от тънка книга и всевъзможни, измислени и направени от самите нас уреди, които издаваха незнайни, никому неизвестни неопределени и съвсем необикновени звуци — охкания, въздишки, викове, вой. Получаваше се оркестър приблизително от седемдесет човека. Всеки от тях свиреше на три-четири инструмента. Общо викаха, тропаха и



охкаха от двеста до двеста и петдесет инструмента. Някои по-сръчни бяха се изхитрили, та работеха и с краката си, като натискаха нарочни дъски, приспособени да скърцат и да трещят също като вековни дървета. Когато фортето достигаше до най-високата си нота, тогава от дясната кулиса, отгоре върху сцената, се извиваше виелица, която се правеше посредством цяла струя от малки бели книжки, разпръсвани с вентилатор. Зад тая струя се развяваше разноцветен тюл, закован за летви. Сред виелицата с тежки стъпки слизаше от планината Дядо Мраз с голям бял калпак, с дълга бяла брада до пояса, облечен във великолепен музееен костюм, украсен по източно с разноцветни кожички. Той вървеше с подвикване и като дойде, веднага се разположи върху снежната преспа. Тук го посрещаха с весел детски смях дъщеря му Снежанка и Черната мечка, която се надигаше да го целуне, но палавата щерка я възсядаше и започваше да си играе или да се търкаля заедно с нея в снега.

А ето и друга картина от моята постановка на „Снежанка“.

Палатите на цар Берендей — естет, философ, покровител на изкуствата, на младежите и на тяхната гореща и чиста любов към прекрасните девойки — берендейки, в чиито сърца бог Ярила<sup>[3]</sup> през пролетта разпалва бурни страсти. Царят е зает с украсата на своите палати. Заедно с министрите и приближените си той седи в покрит дворцов пруст, пред който се простира чудесната гледка на блаженото и наивно селище на Берендей. Постройката на двореца е в своя разгар. Цялата лява стена е с колони, някои кътчета от сградата са още в скеле. Навсякъде рисуват. Сам царят се е качил върху една скеля пред централната колона, която подпира покрива, и с четка в ръка като свещеник, когато миросва, рисува едно нежно цвете. До него на пода седи главният му министър — Бермята; засукал ръкави, повдигнал полите на византийската си мантия, той боядисва с голяма бояджийска четка в един цвят ламперията на стълбата. По линията на рампата върху едно дебело дърво, останало от постройката, с гръб към зрителите са се разположили слепи бандуристи<sup>[4]</sup>, домрачи<sup>[5]</sup>, разказвачи и певци, които възпяват славата на царя и на слънцето. Акомпанира им мелодия с наивна инструментация от селски рогове, дудуци, пищялки, зурли и селски лири с въртящо се колело, което стърже по струните. Обредно-църковният напев придава на тая сцена литургийна тържественост. Горе на тавана са закачени две люлки, а в

тях лежат двама старци-иконописци с дълги бели бради като на светии. Прикрепени към тавана, те също като царя сякаш миросват, рисуват с четка изящни орнаменти. Изведнъж се чува чудесният, извънредно хубав глас на Берендей, който философствува за нещо възвишено, за любов, за преминала младост. Това е гласът на дебютанта В. И. Качалов в ролята на Берендей. След това царят узнава, че в селището се е появила хубавицата Снежанка и че гостът от източните страни Мизгир, сватосан вече за девойката Купава, е изневерил на своята годеница заради Снежанка. Ужасно престъпление! Да оскърби моминското сърце и да измени на клетвата! Това е непростим грях в добродушното и патриархално царство на цар Берендей!

„Да се свика целият народ на царски съд! — заповядва владетелят. — Да се извика престъпникът!“

Купава под музикален съпровод се оплаква и плаче пред краката на царя, докато той също като църковен служител се облича в дивни царски одежди — работа на артистките Лилина и Григориева.

Тук започва оригинален оркестър само от дъски като тоя, който бяхме чули в ростовския Кремъл. Разликата е само в това, че там звъняха камбани, а у нас — дъски. Едни от тях — по-големите — заменят ниския звук на камбаните; след това се редят все по-малки и по-малки чак до най-малките, също както са подредени и камбаните, за да се получи съзвучие. От всяка дъска се изтръгва отделен ритъм и отделно методично почукване. Има и хармоничен съпровод, подбран от акорди на дъски с разни тоналности. За тоя оркестър от дъски бяха написани ноти и се правеха нарочни репетиции. В техния звук се включват възгласите и виковете на глашатаите; и тия викове са обработени музикално с типични народни речитативи, с пъстроцветни фиоритури и с оригинални каденци, както обикновено украсят своите викове и възгласи разните разносвачи, протодякони, оплаквачи, черковни четци на евангелието и на апостолските послания. Глашатаите са разположени по всички краища на сцената и извън сцената със съответното разпределение по гласове. Басистите гръмогласно се провикват, тенорите ни заливат с фиоритури, едни тежко, други — весело като кудкудякане, трети мелодично с привлекателни преливания на гласа. Понякога гласовете на тенорите се преплитат с алтите, а след това се заменят от ниските мъжки гласове. Някои викат направо към публиката, като се изкачват над тавана на

самите декори, тъй да се каже под стряхата на Берендеевия палат, и промъкват главите си от прозорчетата с лице към публиката.

Подканван от чуканията и от подвикванията на глашатаите, народът постепенно се събира. Хората влизат като в храм, скръстили богобоязливо ръце върху гърдите си, както рисуват светците по иконите. Започва всенародният съд, който завършва с прослава на цар Берендей. През това време очарователното и палаво дете Снежанка, виновницата за всички любовни беди, не знаейки нищо, тича с четка в ръка и си играе, като я потапя в разните гърнета с боя и шари всичко, каквото ѝ попадне под ръка. После оставя тая шега, измисля нова и без да се срамува, както могат само децата да правят това, започва да разглежда скъпоценните копчета върху одеждите на самия цар, който любовно гали очарователното девойче.

Разказът за постановката на това действие извиква в мене спомена за един интересен случай, на който ще се спра, защото той ни въвежда в скритите кътчета на творческата душа с нейните несъзнателни процеси.

Ето какъв е той: когато репетирахме началото на това действие и иконописците висяха в люлките, закачени за тавана, аз им се любувах, имах настроение и моята фантазия работеше. Но ето че сътрудниците, които висеха с часове под тавана, обявиха стачка. Наистина не е лесно през време на цялата репетиция да се люлееш в люлка. Свалиха ги и таванът опустя. Тогава аз се почувствувах като Самсон с отрязани коси, лишен от предишната си сила. Клюмнах. Това не беше каприз, защото ставаше против волята ми. Искрено исках да се въодушевя, подтиквах фантазията си, но безрезултатно. Най-сетне съжалиха се над мене и отново окачиха люлките със статистите. Някаква промяна стана в мене — аз веднага се съживих. Чудно нещо! Защо ли е така?...

Минаха много години. Бях веднъж в Киев, във Владимировската катедрала. Тя беше празна. В един от притворите се чуваше тихо молитвено пеене. И аз си спомних как отдавна, преди постановката на „Снежанка“, когато катедралата още се строеше, ходих там при В. Васнецов<sup>[6]</sup>. И тогава катедралата изглеждаше празна, а отгоре, от купола, падаха и се разпиляваха по цялата вътрешност на храма ярки лъчи светлина: цели снопове, струи от слънчеви лъчи като че оросяваха със златна роса най-ярките места по металическите обвивки на иконите. Сред царуващата тишина се разнасяше пеенето на

художниците-иконописци, които стояха в люлки, закачени за тавана и като че ли извършваха обряда миропомазване. Те бяха с бели бради. Ето откъде се беше родило в мене това настроение за картината у цар Берендей в „Снежанка“! Едва сега разбрах източника на своите творчески замисли и пътищата, които доведоха тези замисли до сцената.

Спектакълът „Снежанка“ е забележителен с това, че в него за пръв път излезе на сцената прекрасният, талантлив артист от трупата В. И. Качалов, който не изведнъж, а постепенно си извоюва огромен успех и положение на корифей.

Великолепно играха Снежанка — М. П. Лилина — и Сиромах Бъбривко и Бъбривка — И. М. Московин и М. А. Самарова.

Прекрасна беше и музиката, нарочна написана за нас от композитора Гречанинов<sup>[7]</sup>.

Спектакълът нямаше успех. Струва ми се, че той заслужаваше по-добра участ. Впрочем може би за успеха попречи обстоятелството, че декорите на последните две действия мъчно се вместиха на сцената и изискваха много голям антракт, за да бъдат променени. Ето защо бяхме принудени да играем и двете действия в една и съща обстановка, което съвсем обърка мизансцените и предизвика нежелателно съкратяване на пиесата.

---

[1] От време на време е нужно да се изпие чаша клико!

Клико — марка френско шампанско. — Бел.пр. ↑

[2] Масленица — сирница, последната седмица преди великите пости (карнавалната седмица). — Бел.пр. ↑

[3] Ярила — езически бог на слънцето. — Бел.пр. ↑

[4] Бандуристи — свирачи на бандура, украински струнен инструмент. — Бел.пр. ↑

[5] Свирачи на домра — музикален инструмент. — Бел.пр. ↑

[6] Художникът В. В. Васнецов (1848–1926) от 1885 до 1891 г. е зографисал катедралата „Св. Владимир“ в Киев. ↑

[7] Първото представление на „Снежанка“ от А. Н. Островски се състояло на 24 септември 1900 г.

А. М. Горки, който присъствувал на една от репетициите на „Снежанка“, писал на А. П. Чехов: „... «Снежанка» е събитие! Огромно събитие — повярвайте!... Чудно, прекрасно поставят художествениците тази пиеса, изумително хубаво! Бях на репетиция без костюм и декори, но си излязох от Романовата зала очарован и зарадван до сълзи. Как играят Москвин, Качалов, Грибунин, Ол. Леон. (Олга Леонардовна Книпер. — Бел.пр.), Савицка! Всички са добри, един от друг по-добри и — бога ми — те са като ангели, изпратени от небето да разказват на хората за глъбините на красотата и на поезията.“ (М. Горький и А. Чехов, „Переписка, статъи, высказывания“, Гослитиздат, М., 1951, стр. 78).

За работата на художника В. А. Симов върху оформяването на „Снежанка“ вж. неговите спомени („Ежегодник МХТ за 1943 г.“, стр. 283–308). ↑

## ЛИНИЯ НА СИМВОЛИЗЪМ И ИМПРЕСИОНИЗЪМ

Продължавайки да откликваме на новото, ние отдадохме своята дан и на господстващия по онова време в литературата *символизъм* и *импресионизъм*. В. И. Немирович-Данченко разпали у нас ако не увлечение към Ибсен, то интерес към него, и в продължение на много години поставяше пиесите му: „Хеда Габлер“, „Когато ние, мъртвите, се пробудим“, „Призраци“, „Бранд“, „Росмерсхолм“, „Пер Гинт“. На мен се паднаха постановките само на две Ибсенови пиеси: „Народен враг“ („Доктор Щокман“) и „Дивата патица“, които също се подготвяха под литературното наблюдение на Владимир Иванович<sup>[1]</sup>.

Но *символизмът* за нас — актьорите — беше непосилен. За да може да се изпълни едно символистично произведение, артистът трябва здраво да се вживее в ролята и в пиесата, да познае и да погълне в себе си нейното духовно съдържание, да го кристализира и да отшлифова получения кристал, като намери за него ясна и ярка художествена форма, която да синтезира цялата многолика и сложна същност на произведението. За такава задача ние нямаме нужния опит, а нашата вътрешна техника не беше достатъчно развита. Познавачите обясняваха неуспеха на актьорите с реалистичното направление на нашето изкуство, което уж не било съвместимо със символизма. Но в същност причината беше друга, тъкмо обратна, противоположна: в драмите на Ибсен ние не бяхме достатъчно реалистични в областта на вътрешния живот на пиесата.

*Символизъм*, *импресионизъм* и всички други изтънчени „изми“ в изкуството принадлежат на свръхсъзнанието и започват оттам, гдето свършва ултранатуралното. Но само тогава, когато духовният и физическият живот на артиста се развива на сцената *натурално*, естествено, нормално, по законите на самата природа — свръхсъзнателното излиза от своите тайни кътчета. Най-малкото насилие над природата и свръхсъзнателното се скрива в недрата на душата, спасявайки се от грубата мускулна анархия.

Ние не умеехме тогава по желание да предизвикваме в себе си натурално, нормално, естествено състояние на сцената. Не умеехме да

създаваме в душата си благоприятна почва за свръхсъзнанието. Ние твърде много философствувахме, умувахме и държахме себе си в плоскостта на съзнанието. Нашият символ идваше от ума, а не от чувството, той беше изкуствен, а не естествен. Казано накратко — ние не умеехме да изострим до символ духовния реализъм на изпълняваните от нас произведения<sup>[2]</sup>.

Наистина понякога случайно по неизвестни за самите нас причини ни спохождаше „Аполоново вдъхновение“. И аз самият имах веднъж щастието на една генерална репетиция пред публиката искрено и дълбоко да почувствувам трагическия момент в ролята на Левборг („Хеда Габлер“), когато той, загубил ръкописа, преживява последните минути на отчаяние преди самоубийството<sup>[3]</sup>.

Такива щастливи моменти се появяваха както у мене, така и у някои други колеги артисти, но те идваха по някакъв случаен път, който, разбира се, не може да служи за основа на изкуството.

Но може би имаше и друга причина от чисто национален характер, която правеше Ибсеновия символизъм мъчен за нашите разбирания. Може би никога „белите коне на Росмерсхолм“ не ще станат за нас това, което за руския човек представлява например поверието за колесницата на пророк Илия, с която той се вози по небето през време на буря — на Илинден.

Може би Чехов бе прав, когато веднъж ни в клин, ни в ръкав избухна в продължителен смях и неочаквано, както винаги, възкликна: „Слушайте! Как може Артър да играе Ибсен!“

И наистина норвежецът Ибсен и типичният руснак Артър бяха несъединими.

Не се ли отнасяше дълбокомисленото възклицание на Чехов и към всички нас, артистите, новоизпечените тогава символисти-ибсенисти?

---

[1] При изброяване пиесите на Х. Ибсен, поставени в Художествения театър, Станиславски не споменава за „Подпорите на обществото“ (премиера — 24 февруари 1903 г.), в която той играл ролята на консула Берник. Станиславски е поставил всичко четири Ибсенови пиеси: „Хеда Габлер“ (премиера — 19 февруари 1899 г., първата пиеса на Ибсен в МХТ), „Доктор Щокман“ (24 октомври 1900

г.), „Дивата патица“ (19 септември 1901 г., „Призраци“ (31 март 1905 г. — съвместно с Вл. И. Немирович-Данченко). ↑

[2] През 1928 г. във връзка със стогодишнината от рождението на Ибсен Станиславски е работил върху статия за норвежкия драматург. В един от вариантите на статията той пише: „Към най-дълбокия символизъм на Ибсен, към снежните върхове на човешкия дух води само един път — през правдивото и искрено проникване в човешкия живот и бит. Ето защо пътят за овладяване на Ибсен е сложен и да постигнеш правилното му възплътяване е много по-трудно, отколкото да играеш много от пиесите на автори, които са по-сценични. Той изисква максимална правда и максимална човечност, когато вярно отгатнатата личност израства до обобщен и символичен образ. Ибсен ни научи да разбираме, че по външни пътища е невъзможно да постигнеш символичния смисъл на произведението... Подобно на Чехов той ни научи зад потока на всекидневния живот да долавяме оная основа на духа, от която се поражда всяко изкуство и върху която се стремяхме да изградим нашето разбиране за актьора“ (Музей МХАТ, архив К. С., №255). ↑

[3] За изпълнението, което К. С. Станиславски дал в ролята на писателя Левборг, критикът Н. Е. Эфрос пише: „Уверен съм, че Левборг е едно от най-прекрасните, най-талантливите и неочаквани негови създания... Над Левборг блести ореол на гениалност. Това почти никога не се удава в театъра. За гениалност говорят, но гениалност не се чувствава... Станиславски съумя да ни накара да почувствуваме това... Освен това Левборг е вулкан от страсти, целият той е буря и вихър, целият той е стихия. И изпълнителят съумя да предаде тази стихия — той сякаш излезе от своята обикновена черупка, разчупи я... У Станиславски-актьора има някаква граница, която въпреки великолепната му игра не е била показвана. Само веднъж, в Левборг, тя заблестя така във всичките си преливания“ (Н. Эфрос, „К. С. Станиславски“, стр. 88–89). ↑



## ЛИНИЯ НА ИНТУИЦИЯ И НА ЧУВСТВО

„ЧАЙКА“

Още една серия наши постановки и работи вървеше по линията на интуицията и на чувството. Към тази серия бих причислил всички Чехови пиеси, някои от Хауптмановите, отчасти „От ума си тегли“, пиесите на Тургенев, драматизациите на произведения на Достоевски и други.

Първата постановка от тази серия беше пиесата на А. П. Чехов „Чайка“<sup>[1]</sup>.

Нямам намерение да описвам спектаклите на Чеховите пиеси, защото това е невъзможно. Тяхната прелест е такава, че не се предава с думи, а е скрита зад тях — или в паузите, или в погледите на актьорите, изобщо в това, което излъчва тяхното вътрешно чувство. При това и мъртвите предмети на сцената оживяват, оживяват и звуците, и декорите, и образите, които артистите създават, оживява и настроението на пиесата и целият спектакъл. Същността на работата тук е в творческата интуиция и в артистическото чувство.

Линията на интуицията и чувството ми е подсказана от Чехов. Да бъде разкрита вътрешната същност на Чеховите произведения, необходимо е да се направи нещо като разкопка на неговите душевни глъбини. Разбира се, това е необходимо и за всяко художествено произведение с дълбоко духовно съдържание. Но за Чехов това се отнася в най-голема степен, защото други пътища към него не съществуват. Всички театри в Русия и много в Европа, се мъчеха да предадат Чехов посредством стари похвати на игра. И какво? Техните опити излязоха несполучливи. Посочете макар и един театър или някой отделен спектакъл, който да е показал Чехов на сцената с помощта на обикновената театралност. А с неговите пиеси не се залавяха какви да е хора, а най-добрите артисти на света, на които не може да се отрече ни талант, ни техника, ни опит. И само Художественият театър успя да пренесе на сцената нещо от онова, което ни даде Чехов, и то във време, когато артистите на театъра и

трупата се намираха в стадий на формиране. Това се случи благодарение на обстоятелството, че имахме щастието да намерим нов подход към Чехов. Тоя подход бе особен. И тая негова особеност представлява главният ни принос в драматическото изкуство. Пиесите на Чехов не разкриват отведнъж своята поетическа значителност. Като ги прочетеш, ти си казваш:

„Хубаво, но... нищо особено, нищо изненадващо. Всичко си е, както трябва. Познато... правдиво... нищо ново...“

Често първото запознаване с неговите произведения дори разочарова човека. Струва ти се, че няма какво да разкажеш за тях, след като ги прочетеш. Фабула, сюжет?... Могат да се предадат с две думи. Роли? Много от тях са хубави, но не са изгодни за игра, не са такива, че един актьор с амплоа на хубави роли (има ги и такива) да се бори за тях. Повечето от тях са малки, „без край“, т.е. състоят се само от един лист, който не се нуждае от пришиване на финал. Спомняш си само отделни думи от пиесата, отделни сцени... Но странно — колкото повече даваш свобода на паметта си, толкова повече ти се иска да мислиш за пиесата. Едни места те заставят по вътрешна връзка да си спомняш за други, още по-добри и най-сетне за цялото произведение. Четеш го, препрочитай го и чувствуваш, че вътре има дълбоки пластове.

Трябваше да играя в Чеховите пиеси една и съща роля няколко пъти, но не помня представление, през време на което да не са се разкривали в моята душа нови усещания, а в самото произведение — нови гълбини или тънкости, които по-рано не бях забелязвал.

Чехов е неизчерпаем, защото освен всекидневието, което той като че винаги изобразява, говори всякога в своя основен, духовен лайтмотив не за случайното, не за отделното, а за Човешкото с голяма буква.

Ето защо и неговата мечта за бъдещия живот на земята не е дребна, не е еснафска, не е ограничена, а, напротив — широка, голяма, идеална, която вероятно така и ще си остане несбъдната, към която човек трябва да се стреми, без да може някога да я постигне.

Чеховите мечти за бъдещия живот говорят за висока култура на духа, за Мирова душа, за оня Човек, който се нуждае не от „три аршина земя“, а от цялото земно кълбо; те говорят за нов прекрасен

живот, за създаването на който ние ще трябва още двеста, триста, хиляда години да работим, да се трудим с пот на лицето, да страдаме.

Всичко това е из областта на вечното, към което човек не може да се отнася без вълнение.

Неговите пиеси са много действени, но само че не във външното, а във вътрешното си развитие. В самото това бездействие на създадените от него хора се крие сложно вътрешно действие. Чехов по-добре от всички доказва, че сценичното действие трябва да се разбира във вътрешен смисъл и само върху него, очистено от всичко псевдосценично, могат да се строят и изграждат драматични произведения в театъра. Докато външното действие на сцената забавлява, развлича или дразни нервите, вътрешното заразяване грабва душата ни и я владее. Разбира се, още по-добре ще бъде, ако и двете, т.е. вътрешното и външното действие, които са тясно свързани помежду си са налице. От това произведението на автора само ще спечели в завършеност и в сценичност. Но все пак вътрешното действие трябва да стои на първо място. Ето защо грешат ония, които играят в пиесите на Чехов самата им фабула, като се плъзгат по повърхността, наигравайки външните образи на ролите, без да създават вътрешните им образи и душевния им живот. Чеховите герои са хора с интересно душевно устройство.

Грешат ония, които изобщо се стараят да играят, да представляват в пиесите на Чехов. В неговите пиеси трябва да *бъдеш*, т.е. *да живееш, да съществуваш*, следвайки дълбоко вложената вътре в тях главна душевна артерия. Тук Чехов е силен с най-разнообразни, често несъзнателни похвати на въздействие. На едно място той е *импресионист*, на друго — *символист*, гдето е нужно — *реалист*, понякога дори едва ли не — *натуралист*.

Вечер, изгрява луната, двама души — мъж и жена — си подхвърлят почти нищо незначещи фрази, които свидетелствуват може би, че те говорят не това, което чувствуват (Чеховите хора често постъпват така). Надалече някой свири на пиано, просташки кръчмарски валс, който те кара да мислиш за нищетата на духа, за еснафщината, за ограничеността на заобикалящата среда. И изведнъж неочакван вопъл бликнал от дълбочината на страдащото, влюбено сърце на девойката. А след това — само една къса фраза, едно възклицание:

„Не мога..., аз не мога..., не мога...“

Цялата тая сцена формално не говори нищо, но тя възбужда цялата бездна от асоциации, спомени и безпокойни чувства.

Ето че безнадеждно влюбен младеж слага пред краката на любимата си безсмислено, от нямане какво да прави убита прекрасна бяла чайка. Това е великолепен жизнен символ.

Или ето скучна поява на прозаичен учител, който изчерпва търпението на жена си с една и съща фраза, повтаряна непрестанно в течение на цялата пиеса:

„Да си вървим..., бебенцето плаче...“

Това е реализъм.

После изведнъж, неочаквано — отвратителна сцена с улична кавга на майка — ограничена жена, със син идеалист.

Почти натурализъм.

И най-сетне: есенна вечер, шум от дъждовни капки по стъклата на прозорците, тишина, игра на карти, а отдалеч печалните звуци на Шопенов валс; музиката спира. Чува се изстрел... един живот е свършен.

Това е вече импресионизъм.

Чехов като никой друг умее да подбира и да предава човешките настроения, да ги наслоява със сцени от рязко противоположен характер из битовия живот и да ги посипва с искриците на чистия си хумор. И всичко това той прави не само като художник с тънък вкус, но и като човек, който знае тайната да владее сърцата на артистите и на зрителите.

Като кара хората незабелязано да преминават от едно настроение в друго, той ги води някъде след себе си.

Преживявайки поотделно всяко едно от тия настроения, човек се чувства на земята, затънал в познатото дребнаво всекидневие, от което в душата му се повдига велик копнеж, търсец освобождение. Но тук Чехов незабелязано ни приобщава към своята собствена мечта, която сочи единствения изход от положението, и ние бързаме да се унесем по тая мечта заедно с поета.

Попаднал веднъж по следите на тази дълбока златоносна руда, ти я следиш нататък, и дори след като се изкачиш на повърхността, продължаваш да я чувствуваш в думите и действията на ролята и на пиесата.

На късогледия се струва, че Чехов се плъзга по външната линия на фабулата, че се занимава с изобразяване на бита и дребните жизнени подробности. Но всичко това му е нужно само като контраст на възвишената мечта, която живее непрестанно в неговата душа, чезнейки в очаквания и надежди.

Чехов владее на сцената еднакво и външната, и вътрешната правда. Във външния живот на своите пиеси той като никой друг умее да се ползува от мъртвите картонени бутафорни вещи, от декорите, от светлинните ефекти и да ги оживява. Той изтънчи и задълбочи нашите знания за живота на вещите, на звуците, на осветлението на сцената, които в театъра, както и в живота имат огромно влияние върху човешката душа. Здрачът, залезът на слънцето, изгревът, бурята, дъждът, първите звуци на ранобудни птички, конският тропот по дървено мостче и шумът на заминаващия фойтон, биенето на часовници, звънът на камбана и песента на щуреца са нужни на Чехов не за външен сценичен ефект, а за да ни разкрият живота на човешкия дух. Как да отделим себе си и всичко, което става в нас, от света на светлината, на звука и на вещите, сред които живеем и от които тъй много зависи психиката на човека? И напразно ни се надсмиваха за щурците и за другите звукови и светлинни ефекти, от които се ползувахме в Чеховите пиеси, изпълнявайки само многобройните ремарки на автора. Ако сме могли да правим това добре, а не лошо, театрално, ние по-скоро заслужавахме одобрение.

Би било трудно да се създава на сцената вътрешна правда, правда на чувствата и на преживяванията, когато от външната обстановка лъха груба и нахална театрална лъжа.

Чехов с изкуството на истински майстор умее да убива и външния, и вътрешния сценичен фалш с красива, художествена и истинска правда. При това той е твърде придирчив в своята любов към правдата. Той не взема банални, всекидневни преживявания, които се зараждат по повърхността на душата, не взема ония прекалено добре познати нам износени усещания, които сме престанали дори да забелязваме и които съвсем са загубили своята острота. Чехов търси своята правда в най-интимните настроения, в най-съкровените кътчета на душата. Тази правда вълнува със своята неочакваност, с тайнствената връзка със забравеното минало, с необяснимото предчувствие за бъдещето, с особената логика на живота, в който като

че ли няма здрав смисъл, който сякаш се подиграва и злобно се шегува с хората, поставя ги в безизходно положение или ги размива.

Всички тия често непредаваеми с думи настроения, предчувствия, намеци и отсенки на чувства изхождат от гълбината на нашата душа и се докосват там до големите ни преживявания — религиозните усещания, обществената съвест, висшето чувство за правда и справедливост, любознателния стремеж на нашия разум да вникне в тайната на битието. Тая област е пропита като че ли с избухливи вещества и щом като някакво наше впечатление или възпоминание като искра се докосне до тая глъбина, нашата душа пламва и гори с живи чувства.

При това всички тия най-тънки усещания на душата в пиесите на Чехов са проникнати от неувяхващата поезия на руския живот. Те са ни безкрайно близки и мили, неотразимо обаятелни и затова, когато ги срещнеш, така охотно се отдаваш на тяхното въздействие. И тогава не можеш вече да не заживееш с тях.

За да играеш Чехов, трябва преди всичко да се добереш до неговата златоносна руда, да се отдадеш във властта на отличаващото го особено чувство за правда, на неговия чар и обаяние, да повярваш на всичко и тогава заедно с поета да тръгнеш по душевната линия на неговото произведение към потайните двери на собственото си художествено свръхсъзнание. Там, в тия тайнствени душевни работилници се създава „чеховското настроение“ — тоя съд, в който се съхраняват всички невидими, често неподдаващи се на осъзнаване богатства и ценности на Чеховата душа.

Но техниката на тая сложна вътрешна работа и пътищата към творческото свръхсъзнание са разнообразни. Ние двамата, т.е. В. И. Немирович-Данченко, и аз, пристъпвахме към Чехов и към заровеното в неговите произведения духовно съкровище всеки по свой самостоятелен път: Владимир Иванович по своя художествено-литературен, писателски, а аз по свойствения на моята артистична специалност изобразителен път. В началото това различие на пътищата и на подстъпите към пиесата ни пречеше. Ние се впускахме в продължителни спорове, като минавахме от отделното към принципното, от ролята към пиесата и към изкуството изобщо. Работата понякога стигаше до разпри, но те бяха от художествено и артистично естество и затова не бяха опасни. Напротив, те бяха дори

благотворни, защото ни учеха да се задълбочаваме съзнателно в същността на изкуството. Що се отнася до разграничаването на нашите подстъпи и до разделянето на нашите сили в работата в театъра на литературна и сценична роля, то скоро всичко това изчезна: ние се убедихме, че не може да се отдели *формата от съдържанието*, литературната, психологическата или обществената страна на произведението от ония образи, мизансцени и вещественно оформяване, които в своята съвкупност създаваха художествеността на постановката.

Несъмнено е обаче, че за да даде художествени резултати, нашата колективна работа над Чехов изискваше определено обединение на творчески сили, а именно: 1) на един такъв театрален човек — писател, драматург и учител на театралната младеж, какъвто беше Владимир Иванович; 2) на един свободен от всякакви изтъркани театрални условности режисьор, способен да предава върху сцената настроенията на поета и да разкрива живота на човешкия дух в неговите пиеси посредством своите мизансцени, определения си начин на актьорска игра и новите постижения в областта на светлинните и звуковите ефекти; 3) на един близък до душата на Чехов художник-декоратор, какъвто беше В. А. Симов.

Най-сетне нужна беше и талантива актьорска младеж, възпитана от съвременната белетристика, каквито бяха Книпер, Лилина, Москвин, Качалов, Мейерхолд, Лужски, Грибунин и др. Режисьорите по всякакъв начин се стараеха да помогнат на младите артисти и да ги тласнат към верен творчески път. Както винаги най-близко, под ръка бяха разните външни режисьорски възможности — онези постановъчни театрални средства, с които се разпорежда режисьорът, т.е. декори, мизансцени, осветление, звукове, музика, с помощта на които сравнително лесно се създава *външно настроение*.

Често това външно настроение въздействуваше върху душата на актьорите. Те чувствуваха външната правда и тясно свързаните с нея интимни спомени из собствения живот възкръсваха в техните души, които изтръгваха от тях ония чувства, за които говореше Чехов. Тогава артистът преставаше да играе, а започваше да живее живота на пиесата, ставаше нейно действащо лице. Действащото лице на пиесата естествено отразяваше душата на артиста. Чуждите думи и действия на ролята се превръщаха в собствени думи и собствени

постъпки на артиста. *Ставаше творческо чудо.* Онова най-важно и най-нужно тайнство на душата, заради което заслужава да принесеш всякакви жертви, да търпиш, да страдаш и да работиш в нашето изкуство.

Ако историко-битовата линия ни доведе до *външен реализъм*, то линията на интуицията и на чувството ни насочи към *вътрешен реализъм*. От него ние естествено от само себе си преминахме към онова органическо творчество, тайнствените процеси на което протичат в областта на артистическото свръхсъзнание. То започва там, където свършват и външният, и вътрешният реализъм. Този път на интуиция и на чувство от външното през вътрешното към свръхсъзнанието още не е най-правилният, но той е възможен. В онова време той беше един от основните поне в моето лично изкуство.

Обстоятелствата, при които се поставяше „Чайка“, бяха сложни и тежки.

Антон Павлович Чехов заболя сериозно. Той имаше усложнение на туберкулозния процес. При това душевното му състояние беше такова, че той не би понесъл повторно проваляне на „Чайка“, както се случи при първата ѝ постановка в Петербург. Неуспехът на спектакъла можеше да бъде гибелен за самия писател. За това ни предупреждаваше неговата развълнувана до сълзи сестра Мария Павловна, като ни молеше да отменим спектакъла. А той ни беше крайно необходим, защото материалните работи на театъра вървяха лошо и за да се увеличат сборовете, имахме нужда от нова постановка. Предоставям на читателя да съди за състоянието, в което ние, артистите, излязохме да играем премиерата при почти празен салон (сборът беше шестстотин рубли). Когато бяхме на сцената, ние се вслушвахме в един вътрешен глас, който ни шепнеше:

„Играйте добре, великолепно, постигнете успех, триумф. А ако не го постигнете, знайте, че като получи телеграмата, любимият ви писател ще умре, убит от вашите ръце. Вие ще бъдете неговите палачи.“

Как сме играли, не помня. Първото действие свърши при гробно мълчание в цялата зала. Една от артистките припадна, а самият аз едва се държах на крака от отчаяние. Но изведнъж след дълга пауза в



публиката се зачу рев, трясък, бесни ръкопляскания. Завесата се размърда..., разтвори се, пак се затвори, а ние стояхме като замаяни. После отново рев... и отново завеса... Всички стояхме неподвижни, не можехме да съобразим, че трябва да се покланяме. Най-сетне почувствувахме успеха и извънредно развълнувани, започнахме да се прегръщаме един друг, както се прегръщат на Великден. На М. П. Лилина, която играеше Маша и която със своите заключителни думи проби леда в сърцата на зрителите, направихме овация. Успехът растеше с всяко действие и завърши с триумф, на Чехов беше изпратена подробна телеграма.

От артистите най-голям успех имаха О. Л. Книпер (Аркадина) и М. П. Лилина (Маша). Те и двете се прославиха в тия роли. Прекрасно играха В. В. Лужски (Сорин), А. Р. Артjom (Шамраев), В. Е. Мейерхолд (Трепльов), А. Л. Вишневски (Дорн)... В този спектакъл се почувствува присъствието на ярки артистични индивидуалности, на истински таланти, които постепенно се формираха в артисти, в боева трупа.

С името на Чехов е свързано името на покойния критик Н. Е. Эфрос<sup>[2]</sup> — най-горещия почитател на Чеховото творчество. На премиерата на „Чайка“ Н. Е. Эфрос се втурна пръв към рампата, качи се на един стол и започна демонстративно да ръкопляска. Той пръв започна да прославя Чехов като драматург, артистите и театъра за колективното създаване на този театър. Оттогава Николай Ефимович се включи в числото на най-близките и интимни приятели на нашия театър, отдаде ни много от своето любещо нежно сърце и до края на живота си беше неизменен приятел и летописец на театъра, който му е безкрайно задължен и благодарен.

---

[1] Първото представление на пиесата „Чайка“ от А. П. Чехов на сцената на МХТ се състояло на 17 декември 1898 г. ↑

[2] Эфрос Николай Ефимович (1867–1923) — журналист, театрален критик и историк на театъра. Той посветил много статии в периодичния печат и редица книги на изкуството на Художествения театър. През 1918 г. излиза неговата монография „К. С. Станиславски. Опыт характеристики“, която съдържа редица автобиографични изказвания на Станиславски. След нея излизат книги за В. И. Качалов, за спектаклите „Три сестри“, „Вишнева градина“, „На дъното“. През

1924 г., вече след смъртта на Эфрос, излиза неговият обширен труд „Московский художественный театр. 1898–1923“. Трудовете на Н. Е. Эфрос благодарение на изобилния фактически материал и на ценните лични наблюдения представляват интерес и в днешно време. ↑

## ПРИСТИГАНЕТО НА ЧЕХОВ

„ВУЙЧО ВАНЬО“

Болестта не позволяваше на Антон Павлович да дойде в Москва през сезона. Но когато се затопли времето, през пролетта на 1899 г. той пристигна с тайната надежда да види „Чайка“ и настояваше да му я покажем.

„Но чуйте ме, това ми е нужно, ами че аз съм авторът, как ще пиша по-нататък?“ — повтаряше той при всеки удобен случай.

Какво да се прави? Сезонът бе свършил, помещението на театъра премина за през лятото в други ръце, цялото ни имущество беше изнесено и сложено в една тясна барака. За да покажем на Чехов едно представление, би трябвало отново да извършим почти същата онази работа, която е нужна и за началото на сезона, т.е. да наемем театър, работници, да отделим всички декори, реквизит, костюми, перуки, да ги докараме в театъра, да свикаме актьорите, да репетираме, да натъквим осветлението и пр. и пр. И в резултат показаното представление ще излезе неуспешно. Не може добре да се приготви така набързо.

Освен това неопитните актьори, несвикнали с новото място, ще бъдат разсеяни, а за Чеховите пиеси това е най-опасно. Отгоре на всичко зрителната зала приличаше на хамбар, защото беше съвършено празна. Поради ремонта столовете бяха извадени. В празната зала пиесата не ще звучи добре и Чехов ще се разочарова. Но думата на Чехов беше закон за нас и трябваше да изпълним молбата му.

Показаното представление се състоя в Никитския театър. На него присъствуваха Чехов и десетина зрители. Впечатлението, както и предполагахме, беше средно. След всяко действие Антон Павлович изтичваше на сцената и лицето му съвсем не отразяваше никаква вътрешна радост. Но като гледаше задкулисната суета, той се ободряваше и се усмихваше, защото обичаше кулисите и театъра. Едни актьори Антон Павлович хвалеше, други пък укоряваше. Особено си изпати една актриса.

„Слушайте — казваше той, — тя не може да играе в моята пиеса. Вие имате друга, чудесна изпълнителка. Тя е прекрасна артистка.“

„Но как да ѝ отнемем ролята? — застъпвахме се ние. — Та това е равносилно да я изключим от трупата. Помислете какъв удар ще бъде за нея!“

„Тогава аз ще си взема пиесата“ — заключи Чехов почти жестоко, учудвайки ни със своята твърдост и непоколебимост. Въпреки изключителната нежност, деликатност и доброта, която беше присъща на Антон Павлович, по въпросите за изкуството той беше строг, неумолим и никога не правеше каквито и да са компромиси.

За да не ядосваме и да не тревожим болния, ние не му възразявахме, като се надявахме, че с течение на времето всичко ще се забрави. Но не! Съвсем неочаквано Чехов изведнъж казваше:

„Слушайте, тя не бива да играе в моята пиеса.“

На показното представление Антон Павлович, изглежда ме избягваше. Аз го чаках в гримьорната си, но той не дойде. Лош знак! Нямахме какво да се прави, аз сам отидох при него.

„Нахокайте ме, Антон Павлович“ — молах го аз.

„Чудесно е, слушайте, ама чудесно! Трябват ви само едни скъсани обувки и панталони на квадратчета.“

Повече нищо не можах да узная от него. Какво е това? Нежелание да си изкаже мнението ли, шега ли, за да се отърве, или подигравка?... Че как така: Тригорин е моден писател, любимец на жените и отведнъж панталони на квадратчета и скъсани обувки. А пък аз, тъкмо обратното, обличах за ролята най-елегантен костюм: бели панталони, обувки половинки, бяла жилетка, бяла шапка и си правех красив грим.

Измина една година или повече. Отново играех ролята на Тригорин в „Чайка“ и отведнъж през време на едно представление нещо ме осени:

„Разбира се, именно скъсани обувки и карирани панталони и съвсем не е хубавец! В това се състои и драмата, че за младите момиченца е важно само човек да е писател, да е печатал трогателни повести — тогава всички Нини Заречни една след друга ще му се хвърлят на шията, без да забелязват, че той е и незначителен като човек, и некрасив, и с панталони на квадратчета, и със скъсани обувки. Чак после, когато любовните романи на тези «чайки» се свършват, те

започват да разбират, че моминската фантазия е създавала онова, което в същност никога не е било.“

Дълбочината и съдържателността на лаконичните Чехови забележки ме порази. Тя беше твърде типична за него.

След успеха на „Чайка“ много театри започнаха да тичат подир Чехов и водеха с него преговори за поставяне на другата му пиеса — „Вуйчо Ваньо“. Представители на разни театри посещаваха Антон Павлович вкъщи и той водеше с тях разговори при затворени врати. Това ни смуцаваше, защото и ние бяхме претенденти за неговата пиеса. Но ето че веднъж Чехов се връща в къщи развълнуван и разсърден. Отпосле се разбра, че едно началстващо лице на театър, на което той отдавна, преди нас обещал своята пиеса, без да иска, обидило писателя. Вероятно не знаейки какво да каже и как да започне разговора, директорът попитал Чехов:

„С какво се занимавате сега?“

„Пиша повести и разкази, а понякога и пиеси.“

Какво е станало след това, не зная. В края на срещата на Чехов поднесли протокола на репертоарната комисия при театъра, в който протокол били казани много ласкави думи за неговата пиеса, приета за поставяне, обаче при едно условие — авторът да преработи края на трето действие, в което възмутеният вуйчо Ваньо стреля върху професор Серебряков.

Чехов се зачервяваше от възмущение, когато разправяше за глупавия разговор и цитирайки безсмислените мотиви за преработката на пиесата, тъй както били изложени в протокола, избухна в продължителен смях<sup>[1]</sup>. Само Чехов умееше така неочаквано да се разсмива в момент, когато най-малко можеш да очакваш от него такъв весел изблик.

Вътрешно ние тържествувахме, защото предчувствувахме, че „на нашата улица ще има празник“, т.е. че съдбата на „Вуйчо Ваньо“ е решена в наша полза. Така, разбира се, и стана. Пиесата беше дадена нам, на което Антон Павлович много се радваше. Веднага се заловихме за работа. Трябваше преди всичко да се възползуваме от присъствието на Антон Павлович, за да се споразумеем с него относно авторските му желания. Колкото и странно да е, той не умееше да

говори за своите пиеси. Той се смущаваше, срамуваше се и за да излезе от това неловко положение и да се отърве от нас, прибягваше до своята обикновена приказка:

„Слушайте, но аз съм го написал, там всичко е казано.“

Или ни заплашваше:

„Слушайте, ама няма да пиша вече пиеси. За «Чайка» получих ей това на...“

И изваждаше тогава от джоба си едно петаче, показваше ни го и отново се заливаше от продължителен смях. Ние също не можехме да се удържим да не се засмеем. Беседата временно губеше деловия си характер. Но след малко отново повдигахме въпроса, докато най-сетне Чехов със случайно подхвърлена дума не ни подсказва някоя интересна мисъл в пиесата или някоя оригинална характеристика на своите герои. Така например говорехме върху ролята на самия вуйчо Ваньо. Прието беше да се смята, че той като управител на имението на професор Серебряков трябваше да носи традиционния театрален костюм на чифликчия: високи чизми, каскет, понякога камшик в ръка, защото се предполага, че чифликчията обикаля имението на кон. Но Чехов се възмути.

„Слушайте — горещеше се той — нали там всичко е казано? Ами че вие не сте чели пиесата.“

Надникнахме в оригинала, но не намерихме никакви указания, ако не се смятат няколкото думи за копринената вратовръзка, която носи вуйчо Ваньо.

„Ето на, ето! Всичко е написано“ — убеждаваше ни Чехов.

„Какво е написано? — недоумявахме ние — Копринена вратовръзка?“

„Ама, разбира се, слушайте, щом има чудесна вратовръзка, той е изящен, културен човек. Не е вярно, че нашите чифликчии ходят с миризливи ботуши. Те са възпитани хора и прекрасно се обличат, поръчват дрехите си в Париж. Та аз всичко съм написал.“

Това незначително загатване отразяваше по мнението на Антон Павлович цялата драма — драмата на съвременния руски живот: бездарният, никому ненужен професор блаженствува; той незаслужено се ползува с фалшивата слава на знаменит учен, става кумир на Петербург, пише глупави учени книги, които старата Войницка с увлечение чете. Заразен от общото увлечение, дори самият вуйчо

Ваньо известно време е бил под негово обаяние, смятал го е за велик човек, работел му е безкористно в имението, за да поддържа тая знаменитост. Но се оказва, че Серебряков е сапунен мехур, който незаслужено заема такъв висок пост, а живите талантиливи хора, вуйчо Ваньо и Астров, през това време си погубват живота в мечите кътища на обширната неуредена Русия. И тебе ти се иска да предадеш кормилото на властта в ръцете на истинските работници и труженици, които водят жалко съществуване в някакви затънтени краища — да сложиш тях на високите постове вместо бездарните, макар и знаменити серебряковци.

След разговора с Антон Павлович външният образ на вуйчо Ваньо, не зная защо, се свързва във въображението ми с образа на П. И. Чайковски.

При разпределянето на ролите в пиесата имаше също така немалко куриози. Оказа се, че някои любими на Чехов актьори от нашия театър трябваше да играят всички роли в пиесата. Когато се разбра, че това е невъзможно, Антон Павлович ни заплашваше:

„Слушайте, но аз ще преправя края на третото действие и ще пратя пиесата в Репертоарния комитет.“

Сега човек мъчно може да повярва, че след премиерата на „Вуйчо Ваньо“<sup>[2]</sup> ние се събрахме в интимна компания в един ресторант и плакахме, защото спектакълът по мнението на всички се провали. Обаче времето направи своето: спектакълът беше признат, задържа се повече от двадесет години в репертоара и стана известен в Русия, в Европа и в Америка.

Всички артисти играха добре — и Книпер, и Самарова, и Лужски, и Вишневски. Най-голям успех имаха Лилина, Артjom и аз, който играех ролята на Астров. Отначало не обичах тази роля и не исках да я играя, тъй като винаги бях мечтал за другата роля — за самия вуйчо Ваньо. Обаче Владимир Иванович успя да сломи моето упорство и ме накара да обикна Астров.

---

[1] В първоначалния вариант на главата Станиславски посочва един от тия „нелепи мотиви“ за преработване края на трето действие на „Вуйчо Ваньо“: „Не бива да се допусне — се казва в протокола — един просветен, културен човек като вуйчо Ваньо да стреля на сцената

срещу дипломирано лице, т.е. срещу професор Серебряков“ (Музей МХАТ, архив К. С., №2). ↑

[2] За пръв път пиесата на А. П. Чехов „Вуйчо Ваньо“ била представена на сцената на МХТ на 26 октомври 1899 г. Ролите били разпределени така:

В. В. Лужски — Серебряков, О. Л. Книпер — Елена Андреевна, М. П. Лилина — Соня, К. С. Станиславски — Астров, А. Л. Вишневски — Войницки, А. М. Раевска — Войницка, А. Р. Артём — Телегин, М. А. Самарова — Марина.

Във великолепната галерия от образи, създадени от Станиславски, неговият Астров заема едно от първите места. „... Създаденият от него образ — пише Л. Я. Гуревич — представляваше само една неделима част от художественото цяло, но така релефен, така пълен с вътрешен живот и така обаятелен беше този образ на талантлив човек, захвърлен в глухата провинция и чезнец в еднолична борба с околната простащина, че той ставаше особено близък на зрителя. Когато си спомняш за него, десет години след първите впечатления, струва ти се, че си имал възможност много пъти лично да общуваш с този Астров, сякаш той е преминал през твоя собствен живот и е оставил дълбоки следи в него“ (Сб. „Мастера МХАТ“, М., „Искусство“, 1939, стр. 7).

В една от своите бележки К. С. Станиславски разказва как е разбирал образите на Астров и Войницки: „Астров и самият вуйчо Ваньо не са обикновени малки хора, а идейни борци с ужасната руска действителност през епохата на Чехов“ (Музей МХАТ, архив К. С., №27).

Станиславски е излязъл за последен път в ролята на Астров по време на гастролите в МХАТ в Ленинград, 8 юли 1928 г. ↑



## ПЪТУВАНЕ В КРИМ

Това беше пролетта на нашия театър, най-благоуханният и радостен период на неговия млад живот. Ние отивахме при Антон Павлович в Крим, ние тръгнахме на артистическо турне, ние сме гастролъори, нас ни чакат, за нас пишат<sup>[1]</sup>. Ние сме героите на деня не само в Москва, но и в Крим, т.е. в Севастопол и Ялта. Казахме си:

„Антон Павлович не може да дойде при нас, тъй като е болен, затова ние отиваме при него, понеже сме здрави. Щом Мохамед не отива при планината, то планината идва при него.“

Артистите, техните жени, деца, бавачки, работници, реквизитори, костюмери, перукери и няколко вагона с имущество в най-голямата киша тръгнаха от студената Москва към южното слънце. Махайте шубите! Вадете леките дрехи и сламените шапки! Нищо, че някой и друг ден ще помръзнем из пътя! Затова пък там ще се стоплим! Цял вагон беше предоставен на наше разположение. Предстоеше ни да пътуваме две денонощия. Когато човек е млад и навън е пролет, всичко му се струва весело и радостно. Не могат да се опишат всичките шеги, забавни сцени и комични произшествия през време на нашето пътуване. Ние пеехме, лудувахме, завързвахме нови познанства.

Ето най-сетне и Бахчисарай; топло пролетно утро, цветя, ярки татарски костюми, живописни накити, слънце. А ето и белия Севастопол! Малко градове в света са по-красиви от него! Бял пясък, бели къщи, тебеширени планини, ясно синьо небе, синьо море с бели пенливи вълни, бели облаци при ослепително слънце, бели чайки! Обаче след няколко часа небето се покри с облаци, морето почерня, излезе вятър, заваля дъжд с парцали сняг, сирената на фара зловещо и непрекъснато забуча. Отново зима! Горкият Антон Павлович, който трябваше да плува към нас от Ялта в такава буря! Но ние напразно го очаквахме, напразно го търсехме в пристигналия от Ялта параход. От него се получи само телеграма, която съобщаваше за новото му заболяване. Той надали ще дойде в Севастопол.

Летният театър, в който трябваше да играем, стоеше мрачен на морския бряг, със залостени врати. Те цяла зима не са били отваряни и когато ги разтвориха пред нас и ние влязохме вътре в театъра, стори ни се, че се намираме на Северния полюс: така студено и влажно беше там! Всеки ден, преди да започне репетицията, младата трупа на нашия театър се събираше на площадката около театъра. Тук беше и известният театрален критик Василиев<sup>[2]</sup>, дошъл от Москва за кореспонденции.

„Така е странствувал и Голдони със своя собствен критик“ — поясняваше той ролята си в нашата трупа.

Дойде Великден, времето отново се затопли. Неочаквано пристигна Чехов. И той започна да идва сутрин на общото сбирание при театъра в градската градина. Веднъж Антон Павлович чу, че търсят лекар за заболялия артист Артъм, когото той много обичаше и за когото по-сетне специално написа роли и в „Три сестри“ (Чебутикин), и във „Вишнева градина“.

„Слушайте, но аз съм лекар на театъра“ — провикна се Чехов. Той се гордееше със своите медицински знания много повече, отколкото с литературния си талант.

„По професия аз съм лекар, но понякога пиша в свободното си време“ — казваше той много сериозно. Чехов отиде да прегледа своя любимец Артъм и му предписа валерианови капки, т.е. същото онова лекарство, което на шега дава на всички неговият доктор Дорн — едно от действащите лица в пиесата „Чайка“.

Играхме първото си представление. Показахме на Чехов, а заедно с това и на Севастопол „Вуйчо Ваньо“. Успехът беше извънреден. Авторът беше извикван на сцената без край и без мярка. Тоя път Чехов беше доволен от изпълнението. Той за пръв път виждаше нашия театър в пълна обстановка и пред публика. През време на антрактите Антон Павлович идваше при мене и ме хвалеше, а след свършване на представлението направи само една забележка по повод на заминаването на Астров.

„Но той си подсвирква, слушайте..., подсвирква си! Вуйчо Ваньо плаче, а Астров свири!“ — И този път не можах да изкопча нещо повече от него.

„Че как така — казвах си аз, — мъка, безнадеждност и весело подсвиркване?“

Но и тая забележка на Чехов от само себе си оживя в едно от посетнените представления. Веднъж взех, че засвирих ей тъй на доверие. И веднага почувствувах правдата. Наистина! Вуйчо Ваньо пада духом и се отдава на скръбта, а Астров си подсвирква. Защо? Ей за това на, че той дотолкова е престанал да вярва на хората и на живота, че в недоверието си към тях е дошъл до цинизъм. Хората не могат вече с нищо да го огорчат. Но за негово щастие Астров обича природата и ѝ служи дейно, безкористно; той посажда гори, а горите запазват влагата, необходима за реките.

В числото на пиесите, с които отидохме да гостуваме тогава в Крим, беше и пиесата на Хауптман „Самотни хора“. Антон Павлович я видя за пръв път и тя му се хареса повече от неговите собствени пиеси.

„Но той е истински драматург! Аз не съм драматург, слушайте, аз съм лекар.“

От Севастопол отидохме в Ялта, където ни очакваше почти целият руски литературен свят, който като че се беше наговорил да се събере в Крим за нашите гостувания. Там бяха тогава Бунин, Куприн, Мамин-Сибиряк, Чириков, Станюкович, Елпатовски и най-сетне току-що прочулият се тогава Максим Горки, който живееше в Крим поради белодробно заболяване. Тук стана нашето запознаване с Горки и ние с общи усилия го убеждавахме да ни напише пиеса<sup>[3]</sup>. Една от бъдещите му пиеси, „На дъното“, по онова време беше вече замислена, може би и нахвърлена в основните си черти и той ми разказа нейното съдържание.

Освен писатели в Крим имаше много артисти и музиканти, между които се отделяше младият С. В. Рахманинов.

Всеки ден в определен час всички актьори и писатели се събираха във вилата на Чехов, който предлагаше на гостите си закуска. Домакинствуваше сестрата на Антон Павлович, Мария Павловна, наш общ приятел. На почетното място на домакинята сядаше майката на Антон Павлович, прелестна старица, обичана от всички ни. Слушайки разказите за успеха на неговите пиеси, тя, без да държи сметка за преклонните си години, поиска непременно да дойде в театъра, за да види, разбира се, не нас, а Антончовата пиеса. В деня на нейното отиване в театъра бях отишъл при Чехов преди закуска и го заварих

извънредно развълнуван. Оказа се, че маминката измъкнала от сандъка старинната си копринена рокля, за да я облече тая вечер за театъра. Антон Павлович се ужаси!

„Маминка в копринена рокля гледа пиесата на Антонча! Слушайте, ама не може така.“

И веднага след горещото си възклицание той избухна във весел, очарователен смях, защото битовата картина, в която една майка, облечена в копринена рокля, седи и ръкопляска на своя син, който е написал пиеса и сега отива в театъра, за да се покланя на публиката, му се видя много смешна и еснафски-сентиментална.

На всекидневните обеда у Чехов често говореха за литература. Тия спорове на специалистите ми откриваха много важни и полезни за режисьора и за актьора тайни, които нашите сухи педагози по история на литературата не знаят. Чехов убеждаваше всички да пишат пиеси за Художествения театър. Веднъж някой каза, че от някаква повест на Чехов лесно може да се направи пиеса. Донесоха книгата и накараха Москвин да чете разказа. Неговото четене така се хареса на Антон Павлович, че оттогава всеки ден следобед той караше талантливия артист да чете нещо. Ето как Москвин стана патентован четец на Чеховите разкази на благотворителните концерти.

Нашите гостувания в Крим завършиха. Като награда за посещението ни Чехов и Горки обещаха да ни напишат по една пиеса. Между нас казано, това беше и една от главните причини, задето планината отиде при Мохамед.

---

[1] Гостуването на Художествения общодостъпен театър в Крим се състояло през април 1900 г. През време на това гостуване били дадени единадесет представления; играни били пиесите: „Чайка“, „Вуйчо Ваньо“, „Хеда Габлер“ и „Самотни хора“. ↑

[2] Василиев (Флеров) Сергей Василиевич (1841–1901) — журналист, театрален критик. ↑

[3] Припомняйки си своето впечатление от младия Горки, Станиславски пише: „За мене център беше Горки, който веднага ме грабна с обаянието си. В неговата необикновена фигура, в лицето, в говора му с това негово о, в необикновеното му жестикулиране, размахване на юмрука в моменти на екстаз, в светлата, детска усмивка, в неговото от време на време трагически проникновено лице, в

смешната му или силна, цветиста, образна реч прозираше някаква душевна мекота и грация и макар че фигурата му беше малко попрегърбена, тя имаше своеобразна пластика и външна хубост. Често неочаквано забелязвах, че се любувам на някоя негова поза или жест“ (Собр. соч. т. 5, стр. 345).

За първите срещи на театъра с А. М. Горки вж. също спомените на Вл. И. Немирович-Данченко („Из прошлого“, стр. 186–193), на В. И. Качалов („Ежегодник МХТ“ за 1943 г., стр. 185–206), на А. Л. Вишневски („Клечки воспоминаний“, „Akademia“, 1928, стр. 113–121), на О. Л. Книпер-Чехова („Ежегодник МХТ“ за 1949–1950 г., стр. 310–317). ↑

## „ТРИ СЕСТРИ“

След успеха на „Чайка“ и на „Вуйчо Ваньо“ театърът не можеше вече да мине без нова пиеса от Чехов. По такъв начин нашата съдба оттогава се намираше в ръцете на Антон Павлович: ако има пиеса, ще има и сезон, ако няма пиеса — театърът ще загуби своята прелест. Естествено ние се интересувахме от хода на работата на писателя. Най-пресни сведения за него получавахме от О. Л. Книпер. Но защо тя е тъй добре осведомена за всичко? Защо тя постоянно се изпуска и говори ту за здравето на Антон Павлович, ту за времето в Крим, ту за пиесата, ту за идването или неидването на Чехов в Москва?

„Е-е! — казахме си ние с Петър Иванович...“<sup>[1]</sup>

Най-сетне за обща наша радост Чехов изпрати първото действие на новата си пиеса без название. После пристигна второ, трето — липсваше само последното. Накрая пристигна и сам Антон Павлович с последното действие и ние насрочихме четене на пиесата в присъствие на самия автор. Във фойето беше поставена голяма, покрита със сукно маса, около която насядахме всички с Чехов и режисьорите начело. Присъствуваха: цялата трупа, служещите, някои от работниците и от шивачите. Настроението беше повишено. Авторът се вълнуваше и се чувствуваше неудобно на председателското място. Той често ставаше, отдалечаваше се, разхождаше се, особено в ония минути, когато разговорът вземаше според него невярна или просто неприятна за него насока. Обменяйки впечатленията си по повод на току-що прочетената пиеса, едни я наричаха драма, други — трагедия, без да забележат, че тия названия довеждаха Чехов до недоумение. Един от ораторите с източен акцент, стараейки се да блесне със своето адвокатско красноречие, започна патетично своята реч с баналните думи:

„Аз принципно не съм съгласен с автора, но...“ и т.н.

Това „принципно“ Антон Павлович не можа да издържи. Той излезе от театъра, без да го забележим. Когато неговото отсъствие бе открито, ние не разбрахме веднага станалото и помислихме, че се е разболял.

След като свърши беседата, изтичах в квартирата на Чехов и го заварих не само разстроен и огорчен, но и сърдит, какъвто рядко биваше.

„Ама не може така, слушайте... Принципно!...“ — промълви той, имитирайки оратора.

Изглежда, че баналната фраза е изчерпала търпението на Антон Павлович. Но имаше и друга, много по-важна причина. Оказа се, че драматургът бил уверен, че е написал весела комедия, а при прочита всички приеха пиесата за драма и плакаха, като я слушаха. Това накарало Чехов да мисли, че пиесата не е разбрана и че е пропаднала.

След първото прочитане на пиесата започна режисьорската работа. Преди всичко В. И. Немирович-Данченко, както винаги, изясни литературната част, а аз, както му е редът, написах подробен мизансцен: кой, накъде и защо трябва да премине, какво е длъжен да чувствава, какво трябва да прави, как да изглежда и пр.

Артистите работеха усърдно и затова доста скоро отрепетирахме пиесата дотолкова, че всичко беше ясно, разбрано и вярно. И все пак пиесата не звучеше добре, липсваше ѝ живот, изглеждаше скучна и дълга. *Нещичко* не ѝ достигаше. Колко е мъчително да търсиш това *нещичко*, без да знаеш какво е то! Всичко беше готово и би трябвало да обявим спектакъла, но ако го пуснехме в този мъртъв вид, в какъвто се намираще в момента пиесата, нямаше да има успех. А между това ние чувствавахме, че елементите за успех съществуват, че всичко е подготвено за него, но не достига само магическото *нещичко*. Събирахме се, репетирахме усилено, изпадахме в отчаяние и си отивахме, а на другия ден пак се повтаряше същото, но все така безрезултатно.

„Господа, всичко това е така, защото умуваме — изведнъж каза някой. — Ние играем самата Чехова скука, самото настроение, разтягаме действието, а трябва да повдигнем тона, да играем в бързо темпо като водевил.“

След това започнахме да играем бързо, т.е. стараехме се да говорим и да се движим бързо, от което действието се смотолевяше, губеха се отделни думи и цели изречения от текста. Получаваше се обща неразбория, от която ставаше още по-скучно. Мъчно беше дори да се разбере какво говорят действащите лица и какво става на сцената.

През една такава мъчителна репетиция се случи нещо интересно, което искам да разкажа. Една вечер работата не вървеше. Актьорите спряха по средата, не им се играеше, защото не виждаха смисъл в репетицията. Доверието им към режисьора и един към друг беше подронено. Такъв упадък на енергията е начало на деморализация. Всички се пръснаха по разни кътчета мълчаливи и клюмнали. Две-три електрически лампички мъждиво светеха и ние седяхме в полумрак; сърцето ми биеше от тревога и от чувство на безизходност. Някой започна нервно да драци с пръсти по скамейката, като че мишка гризе. Не зная защо този звук ми напомни семейното огнище; стана ми топло на душата, усетих правдата, живота и моята интуиция заработи. Или може би такъв звук на гризеща мишка, съчетан с тъмнината и с безпомощното ми състояние, е имал някога значение в моя живот..., за което и аз самият не зная. Кой може да определи пътищата на творческото свръхсъзнание!

По тази или по друга причина изведнъж почувствувах онова, което репетирахме. На сцената стана приятно. Чеховите хора заживяха. Оказа се, че те съвсем не се поддават на мъката, а, напротив, търсят веселие, смях, бодрост; те искат да живеят, а не да живуркат. Аз почувствувах правдата в такова отношение към Чеховите герои. Това ме насърчи и интуитивно разбрах какво трябваше да се прави.

След това работата отново закипя. Не вървеше само ролята на Маша у Книпер, но с нея се зае Владимир Иванович и в по-сетнешните репетиции и в нейната душа проблесна нещо и ролята тръгна чудесно.

Горкият Антон Павлович не дочака спектакъла. Той замина за чужбина под предлог, че здравето му се влошава, но аз мисля, че имаше и друга причина, т.е. тревожеше се за пиесата. Това предположение се потвърждаваше и от факта, че той не ни даваше адреса си, на който трябваше да му съобщим за резултата от спектакъла. Този адрес не го знаеше дори самата Книпер, а изглеждаше, че тя...

Вместо Антон Павлович остана неговият заместник по военните работи, един мил полковник, който беше длъжен да следи да няма никакви пропуски в носенето на униформата, в стойката и в привичките на офицерите, в техния живот, бит и пр. Чехов обръщаше особено голямо внимание на всичко това, защото из града се носеше слух, че той бил написал пиеса против военните, и това предизвика в



техните среди смущение, лоши чувства и тревожни очаквания. В действителност Антон Павлович не искаше ни най-малко да обижда военното съсловие. Той се отнасяше прекрасно към него, особено към армейците, които според неговите думи изпълнявали културна мисия, като отивали да служат в разни забутани кътища, където занасяли със себе си нови интереси, знания, изкуство, веселие и радост.

Във връзка с постановката на „Три сестри“ спомням си още един случай, който характеризира Чехов. През време на генералните репетиции получихме от него писмо от чужбина без точния му адрес. То гласеше само: „Да се зачеркне целият монолог на Андрей в последното действие и да се замени с думите: «Жената си е жена»“. В ръкописа на автора Андрей имаше блестящ монолог, който великолепно рисува еснафщината на много руски жени: преди омъжването си те пазят в себе си малко поезия и женственост, но като се омъжат, бързат да облекат пенъоар, чехли и разни безвкусни и скъпи накити; също такъв пенъоар и чехли навличат и техните души. Какво ще кажеш за такива жени и струва ли си дълго да се спираш на тях? „Жената си е жена!“ Тук посредством интонацията на актьора всичко може да се изрази. И този път пролича Чеховият съдържателен и дълбокомислен лаконизъм.

На премиерата<sup>[2]</sup> много голям успех имаше първото действие, което представя именния ден на Ирина; трябваше много пъти да излизаме и да се покланяме на ръкоплясканията. (По онова време излизанията още не бяха премахнати.) Но след другите действия и след като свърши пиесата, ръкоплясканията бяха толкова малко, че едвам можехме да излезем по веднъж. Тогава ни се струваше, че спектакълът няма успех и че пиесата и изпълнението не бяха приети добре. Трябваше да измине много време, за да може творчеството на Чехов и в тая пиеса да достигне до публиката.

В смисъл на актьорско и на режисьорско творчество този спектакъл се смята за един от най-добрите в нашия театър. И наистина Книпер, Лилина, Савицка, Москвин, Качалов, Грибунин, Громов (а посетне Леонидов), Артjom, Лужски, Самарова могат да се смятат за образцови изпълнители и създатели на класическите Чехови образи. Аз също имах успех в ролята на Вершинин, но не пред самия себе си, тъй като не намерих в тая роля онова самочувствие и състояние, което се създава у артиста при пълно сливане с ролята и с поета.

След като се завърна от чужбина, А. П. Чехов остана доволен от нас, но само съжаляваше, че военните сигнали през време на пожара не били изобразени, както трябва. Той постоянно скърбеше и ни се оплакваше от това. Ние му предложихме сам той да отрететира задкулисните звукове на пожара, като му предоставихме на разположение и целия сценичен апарат. Антон Павлович с радост се нагърби с ролята на режисьор и с увлечение се залови за работа, като даде цял списък от разни неща, които трябва да бъдат приготвени за звуковата репетиция. Аз не присъствувах, защото се боях да не му преча, и затова не знаех какво са правила.

По време на представлението след сцената с пожара Антон Павлович влезе в моята гримьорна, тихо и скромно седна в ъгъла на дивана, без да проговори. Аз се учудих и започнах да го разпитвам.

„Слушайте, но така не може! Те ругаят!“ — накъсо ми обясни той.

Оказа се, че до директорската ложа седяла някаква компания от зрители, която високо ругаела пиесата, актьорите и театъра, а когато се започнала какафонията на звуковете през време на пожара, те не разбрали какво изобразява това и започнали да се смеят, да остроумничат и да се подиграват, без да знаят, че редом с тях седи авторът на пиесата и режисьорът на пожарните звукове.

Като разказа за случилото се, Антон Павлович се заля от добродушен смях, а после се закашля така, че аз се уплаших за него и за болестта му.

---

[1] Реплика на Бобчински и Добчински от „Ревизор“. — Бел.пр. ↑

[2] Първото представление на пиесата „Три сестри“ от А. П. Чехов се състояло на 31 януари 1901 г. В спектакъла участвували: В. В. Лужски — Андрей Прозоров, М. Г. Савицка — Олга, О. Л. Книпер — Маша, М. Ф. Андреева — Ирина, А. Л. Вишневски — Кулигин, М. П. Лилина — Наташа, К. С. Станиславски — Вершинин, А. Р. Артjom — Чебутикин, В. Е. Мейерхолд — Тузенбах, М. А. Громов — Сольонний, И. М. Москвин — Роде, И. А. Тихомиров — Федотик, М. А. Самарова — Анфиса, В. Ф. Грибунин — Ферапонт.

А. М. Горки, който видял спектакъла „Три сестри“ по време на гастролите на МХТ в Петербург, писал на А. П. Чехов: „А «Три сестри» вървят — изумително! По-добре от «Вуйчо Ваньо». Не е игра,

а музика“ (М. Горький и А. П. Чехов, „Переписка, статъи, высказывания“, стр. 90).

В своите спомени О. Л. Книпер-Чехова описва създадения от К. С. Станиславски образ на Вершинин: „Колко благородство, сдържаност, чистота имаше в образа на Вершинин от «Три сестри», този самотен мечтател. Тези мечти за живота, какъв би могъл да бъде той и ще бъде, му помагат да живее и да понася както цялата неугледност и сивота на нерадостната епоха, така и всички несполуки и несгоди в личния му живот... Всички тия тиради за щастлив живот, всички мечти да започне живота си отново, при това съзнателно, у Вершинин — Станиславски звучаха не просто като навик да философствува, а се чувствуваха, че това изхождаше от неговата същност, че то даваше смисъл на живота му, че му даваше възможност да превъзмогва сивото всекидневие и всички несгоди, които той така покорно и търпеливо понасяше“. (Сб. „О Станиславском“, стр. 266–267).

За последен път Станиславски играе Вершинин в деня, когато се празнува тридесетгодишнината на Художествения театър, 29 октомври 1928 г. Това е последното излизане на Станиславски на сцената. ↑

## ПЪРВО ПЪТУВАНЕ ДО ПЕТЕРБУРГ

По установения отдавна обичай московският сезон завършваше с изпращане и с шумни овации, отправени към всички артисти от трупата. По-сетне, когато беше направена въртяща се сцена, за финала на овациите тя се пускаше в движение и цялата трупа, която стоеше на сцената, заедно с декорите почваше да се върти пред очите на публиката и да се отдалечава в дъното на сцената, а публиката оставаше пред обърнатите наопаки декори, върху които беше написано: „Останете със здраве.“

С голям страх, подбудени от материална необходимост, ние заминахме за пръв път за Петербург<sup>[1]</sup>. Това пътуване ни плашеше, защото от памтивека между двете столици съществуваше вражда. Петербургското нямаше успех в Москва, а московското — в Петербург. Ние очаквахме от Петербург да прояви антагонизма по отношение на нас — пристигналите московски артисти. За щастие нашето предположение не се сбъдна и ние бяхме прекрасно приети. Нещо повече дори: още от първото ни запознаване се създаде най-тясна връзка между нас и петербургската публика и затова всяка година, след като свършваше московският сезон, заминавахме за Петербург с всичките си нови постановки.

Нашите петербургски гостувания бяха особени и за друго. В Москва през онова време имахме много приятели. Но и ние за тях, и те за нас бяха свои, московски; можехме да се виждаме винаги когато поискахме. А с петербургските си приятели се срещяхме само веднъж в годината в течение на един и половина — два месеца, и то не всеки сезон. Тия срещи ставаха през пролетта, когато Нева се размразяваше и влечеше ладожки лед; когато започваха да се зеленят дърветата и да цъфтят храстите: когато прозорците се разтварят, когато чучулигите и славеите пеят; когато хората се обличат в леки дрехи и отиват на островите, край морския бряг; когато слънцето свети по-ярко, грее по-топло и настъпват белите нощи, които не те оставят да спиш. Петербургската пролет и пристигането на „художествениците“ бяха свързани и в нашата представа, и в представата на нашите северни

приятели. Това внасяше хубост и поезия в тия наши срещи, изостряше радостта при пристигането и тъгата при раздялата. Нас ни глезеха, обсипваха ни с внимание повече, отколкото заслужавахме.

След такова предисловие аз мога да говоря за петербургските гостувания, без да се боя, че моят разказ ще се приеме за вулгарно актьорско самохвалство. Впрочем по-добре нека един от нашите петербургски приятели, стар театрал, да говори вместо мене; ще ви дам един откъс от негово писмо:

„Изминаха вече няколко години, откак се прекратиха пролетните посещения на Московския художествен театър. Толкова големи събития се случиха оттогава, че сякаш това е било много отдавна. Но в перспективата на миналото още по-ясно се вижда какво са били за нас тия идвания, тия «гастроли», на които се стичаше цялата интелигенция, цялата учаща се младеж; на които се снабдяваха с места в онова трудно за тях време и съзнателните работници, и учениците от Смоленската школа и от други вечерни курсове. Вие сте чували от нашите администратори за многохилядните тълпи, които стояха денем и нощем на площада пред театъра, понякога в силен студ или в мартенска киша, за да си дочакат реда за билет; вие сте виждали пред себе си в театъра наелектризираната публика, която ви слушаше със затаен дъх и след като се спуснеше завесата, възторжено викаше; вие получаваште цветя и венци, събирахте от сцената скромните букетчета, които студенти и курсистки ви хвърляха отгоре, а заминавайки за Москва, вие приветливо се покланяхте от прозорците на вагона към безбройното множество чужди, но вече свързани с вас хора, събрали се от разни краища на града, за да ви изпратят, за да хвърлят още един поглед към вас и за да ви размахват кърпичка след вашия отдалечаващ се влак. Но съзнавахте ли вие, че тези наши чувства, които изразявахме в тия срещи, овации и изпращания, имаха свой особен тембър, не тоя, с който посрещяхме и изпращяхме други свои любимци?... Стари театрали, ние от младини познавахме високите възторзи и благодатните потресения, които ни дават могъщите таланти на художниците на сцената. Ние плачехме в театъра, а след това викахме като деца, за да излеем стихийните вълнения, препълнили душите ни. И когато посрещяхме великите артисти, ние очаквахме от тях тези вълнения и тези опияняващи възторзи. Но вас очаквахме и посрещяхме особено. Вас очаквахме и посрещяхме като пролет, която носи със себе

си светла радост, мечти и надежди; която дори в заглъхнали, потиснати от живота сърца разкрива пеещи извори на жива поезия. Ние отивахме да гледаме безброй много пъти вашите най-хубави постановки и не само да ги гледаме, а и да ги слушаме като музика и слушайки ги, изпитвахме щастие. Художествена наслада и моменти на екстаз намирахме в театъра и по-рано, но че сценичното изкуство може да бъде така близко и прекрасно като пролетта, че то може да дава на хората от всички възрасти такова младо, трепетно щастие, което да ги отнася към нови простори — това ние усетихме само благодарение на вас... Чувствахте ли вие всичко това? Достигаше ли и до вас полъхът на тия настроения, които предизвиквахте у нас?..."

Нас ни чествуваха в различни кръгове на обществото с извънредна сърдечност и топлина. Особено паметен остана един многолюден тържествен обед в огромната зала на ресторант „Контана“ при първото ни гостуване в Петербург; най-добрите по онова време оратори — А. Ф. Кони, С. А. Андреевски и Н. П. Карабчевски, ни поздравиха с интересни по съдържание и талантливи по форма речи. Така например А. Ф. Кони застана в позата на строг прокурор и като придаде съответно изражение на своето характерно лице, произнесе със сух официален тон, обръщайки се към В. И. Немирович-Данченко и към мене:

„Подсъдимци, станете!“

Ние се подчинихме и станахме.

„Господа съдебни заседатели — започна речта си Кони, — пред вас стоят двама престъпници, които са извършили едно жестоко дело. С предварително обмислено намерение те зверски убиха обичаната от всички и добре известна на всички нас почтена, престаряла (след малка комическа пауза)... рутина. (Отново сериозен прокурорски тон.) Убийците безжалостно смъкнаха нейната разкошна премяна... Те разбиха четвъртата стена и показаха на тълпата интимния живот на хората, те безпощадно унищожиха театралната лъжа и я замениха с правдата, която, както е известно, боде очите“, и т.н. Приблизително така говореше Кони, а в заключителните думи на своята реч, обръщайки се към всички присъстващи, той помоли да ни наложат най-тежкото наказание, т.е.:

„Да се затворят завинаги... в нашите любещи сърца.“

Друг известен оратор, С. А. Андреевски, неочаквано обяви на всеослушание:

„При нас е дошъл театър, но за наше голямо учудване в него няма ни един актьор и ни една актриса.“

Помислихме, че ораторът се кани да ни критикува, и неволно наострихме уши.

„Не виждам тук ни окръглена актьорска уста, ни силно накъдрени коси, изгорени с щипците от всекидневно къдрене — продължаваше ораторът, — не чувам гръмки гласове. На ничие лице не чета жажда за похвала. Тук няма актьорски крачки, театрални жестове, фалшив патос, разперване на ръце, актьорски темперамент с напъни. Какви актьори са те!... А актрисите? Аз не чувам техните шумящи поли, задкулисни клюки и интриги. Погледнете сами: где им са начервените бузи, нарисуваните очи и вежди?... В трупата няма ни актьори, ни актриси. Има само дълбоко чувстващи хора...“ По-нататък следваха комплименти.

А ето и една битова картинка от нашия петербургски живот. Ние сме на гости у младежи — малката квартирка е натъпкана така, че мнозина са принудени да стоят зад входните врати на студената стълба и да чакат удобен случай, за да се приближат до „московците“ и да поговорят с тях за изкуството, за Чехов, за Ибсен или за Метерлинк по повод на някои мисли, дошли им в главата през време на този или онзи спектакъл, или пък за да разяснят недоумението си в тълкуването на пиесата и на отделните роли. Ние стоим около масата със закуски и напитки, купени с последни стотинки, а всички младежи стоят наоколо, гледат ни и ни черпят. Приказват, философствуват. В. И. Качалов декламира, И. М. Москвин ги размива, А. Л. Вишневски най-силно от всички се смее. Преди още единият оратор да е свършил пламенната си реч, новият оратор вече се качва на стола с друга реч. След това всички пеят песни.

Във връзка с гостуванията в Петербург спомням си и за ония вечери, които ежегодно устройвахме там, изпълнявайки отделни действия от Чеховите пиеси без декори, без грим и без костюми. Ние обичахме този вид сценични прояви, в които предавахме външното действие на пиесата само със съдържани движения и загатвания, но давахме възможност на зрителя да съсредоточи цялото си внимание върху вътрешния живот на действащите лица, изразен в мимиката, в

очите и в интонациите на гласа. Изглежда, че и публиката обичаше тия наши излизания.

Последното представление в Петербург беше обикновено заключителна вечер на зимния театрален сезон и начало на лятната ваканция. През тая вечер или по-право през тая нощ след представлението често се устройваше някакво грандиозно пътуване до островите. Това беше за нас чудесен пролетен празник.

Могат ли ония, които не са актьори, да разберат значението на думите „свършване на сезона“ и цената на празненството през тоя забележителен ден? Свършването на сезона дори за най-предания на изкуството артист е начало на свободата, наистина само на лятната, временната; това е краят на най-строгите задължения, поддържани с почти военна дисциплина; това е правото да се разболяваш, защото през време на сезона понякога ние сме принудени да излизаме на сцената дори с висока температура; това е правото да дишаш въздух и да гледаш слънцето и дневната светлина, защото през сезона актьорът няма време да се разхожда, а дневна светлина вижда само сутрин, когато отива в театъра на репетиция; останалото време той прекарва на сцената при мъждивото осветление на няколко електрически лампи или при ярко осветената рампа. През време на сезона ние лягаме да спим тогава, когато работникът става, за да отиде на работа, ние се събуждаме, когато улиците са вече препълнени с народ.

Краят на сезона — това е правото да вършиш онова, което ти подсказват чувството, волята и умът, които почти през цялата година са подчинени на драматурга, на режисьора, на репертоара, на дирекцията на театъра. Такъв живот на доброволен роб артистът води от август до юни и повече. Затова последният ден на тоя живот и първият ден от двумесечната почивка е за нас забележителен и дългоочакван момент в живота ни.

През вечерта на последното представление от сезона, когато навън благоухае чудесната петербургска пролет с топъл морски въздух, пролетни цветя, първа зеленина, аромати, славеи, когато започват белите нощи, нашите мили, нежни, ласкави и гостоприемни петербургски приятели откриваха подписа и уреждаха разходка по Нева и по морското крайбрежие. За тая цел биваше наеман за цяла нощ



невски параход. Изгревът на слънцето се посрещаше на морския бряг, там ловяхме или просто си купувахме риба и си варяхме чорба. На разсъмване плувахме с лодки по крайбрежието на морето, слизахме на островите, разхождахме се из гората и срещахме познати, останали там след вдигане на подвижните мостове върху Нева.

Веднъж в такава нощ ние срещнахме там стария, знаменит на времето си оперетен артист, прочут с изпълнението на цигански песни, Александър Давидович Давидов. Когато той беше още в силите си, човек не можеше да го слуша без сълзи — толкова задушевно беше неговото пеене. Не току-тъй той беше любимец на знаменития тенор Анджелио Мазини. Давидов се състари, превърна се в руина, загуби гласа си, но славата му продължаваше да живее. Този знаменит старик трябваше да бъде показан на нашата младеж, за да могат и те да кажат на децата си: „И ние сме слушали знаменития Давидов.“ Успяхме да убедим Александър Давидович да ни изпее няколко свои коронни цигански романса. Събудихме стопанина на кафенето, накарахме го да отвори ресторанта и да свари чай... Давидов, макар и със старческа пресипналост, изпя или по-право музикално издекламира няколко романса и все пак ни накара да се просълзим. Той прояви високо изкуство на словото в дилетантската област на циганското пеене и освен това ни накара да се замислим за тая тайна на декламацията, на изговора и на изразителността, която той знаеше, а ние — артистите от драмата, които постоянно имаме работа със словото — не знаем! След тая среща аз повече не видях знаменития старец, защото наскоро след това той почина.

---

[1] Първото гостуване на МХТ в Петербург се състояло през 1901 г. Оттогава пролетните петербургски гастроли на театъра ставали почти всяка година и прекъснали през 1915 г. През съветско време от 1927 г. театърът възобновява гостуванията си в Ленинград. ↑

## ГАСТРОЛИ В ПРОВИНЦИЯТА

Понякога след свършване на петербургския сезон ние заминавахме за Киев, Одеса или Варшава. Много обичахме тези пътувания на юг, към топлия климат, към морето, към Днепър или Висла. И там имахме много мили приятели, които искаха да видят в нас, в нашия репертоар и в нашето изкуство душата на любимите си поети, надеждата за светло бъдеще, стремежа към свобода и по-добър живот. И тук се повтаряше същото, както и в Петербург<sup>[1]</sup>. И тук мога да говоря за успеха на театъра със същата уговорка, както по-рано, при описване на петербургските гостувания. От Одеса, от Киев и от Варшава също имахме писма от стари и от млади театрали, които си спомнят за записванията за билети, за тълпите от народ пред театъра, за посрещането и изпращането, за подаръците, за дъжда от цветя, за уличните овации и за други атрибути на артистическия успех. И там устройваха *folle journée*<sup>[2]</sup> в чест на нашия театър: ангажираше се параход, в долните каюти на който настаняваха военна музика, румънски оркестър, хор и отделни певци. В разгара на веселието те се качваха горе, на палубата, от което общото празнично настроение още повече се повишаваше. Започвах се танци на открито, под палещото слънце, сред водната стихия на Днепър. Или пък отведнъж, неочаквано спираха парахода пред някое хубаво място с живописна ливада и започвах различни игри и състезания с награди, надбягвания, огромен *grand rond*<sup>[3]</sup> или шествие с музика.

В провинцията краят на сезона беше като празник, на който ни чествуваха повече, отколкото заслужавахме. Тържествената вечеря продължаваше до късно през нощта. Веднъж такова едно нощно сбирание след представлението бе устроено в киевската градска градина, върху високия бряг на Днепър. След вечерята ние с цялата компания се разхождахме по брега на реката и се промъкнахме в дворцовия парк. Там неочаквано се намерихме в обстановка от Тургеневата епоха, със старинни алеи и цветни храсти. В едно от местата на парка познахме пашата декорация и планировка от второто действие на Тургеневата пиеса „Месец на село“. До площадката имаше

като че нарочно направени места за зрители: там настанихме цялата компания, която беше дошла на разходка с нас, и устройохме едно импровизирано представление всред живата природа. Дойде моят ред за излизане: ние с О. Л. Книпер, както се полагаше по пиесата, тръгнахме надолу по дългата алея и разговаряхме, после седнахме на скамейката, както беше по нашия мизансцен, почнахме да говорим и... спряхме, защото нямахме сили да продължим. Моята игра в обстановката на живата природа ми се струваше фалшива. И още приказват, че нашият театър е довел простотата на спектакъла до натурализъм! Сега разбрахме колко условно беше онова, което бяхме свикнали да вършим на сцената.

Изпращането ни от Одеса едва не завърши с катастрофа. Това беше през периода на едно от предреволюционните брожения. Атмосферата беше натегната, полицията беше нащрек. На излизане от театъра ние, т.е. всички артисти от трупата, се видяхме заобиколени от голяма и шумна тълпа. Тя ни притисна и ни понесе надолу по улицата, по крайморския булевард. В края на булеварда един полицейски отред вече чакаше тълпата. Колкото повече се приближавахме към полицаите, толкова по-натегната ставаше атмосферата около нас.

Всяка минута можеше да се очаква, че полицията ще се хвърли върху тълпата, за да я разгони с нагайките си. Обаче тоя път работата мина без побоища: тълпата започна да се разотива. Когато се върнах в стаята си, по улицата още се чуваха викове на отделни гласове. Изглежда, там стана нещо, но в тъмнината нищо не можеше да се види.

---

[1] През 1912 г. Московският художествен театър гостува в Киев и Варшава с репертоар: „Живият труп“, „Вишнева градина“, „Месец на село“, „Три сестри“, „Пред прага на царството“, „На дъното“, „Братя Карамазови“.

През 1913 г. театърът играе в Одеса и показва там „Вишнева градина“, Тургеневия спектакъл („Храненик“, „Дето е тънко, там се къса“ и „Провинциалистката“), „Братя Карамазови“, „И най-мъдрият си е малко прост“ и „Цар Фьодор Иоанович“.

През 1914 г. театърът за втори път посещава Киев с постановките: „Вишнева градина“, Тургеневия спектакъл, „И най-мъдрият си е малко прост“, „В ноктите на живота“. ↑

[2] Folle journée — безумен ден, неударжимо веселие (фр.) —  
Бел.пр. ↑

[3] Grand rond — голям кръг; тук фигура в общия танц. —  
Бел.пр. ↑

## С. Т. МОРОЗОВ И ПОСТРОЙКА НА ТЕАТРАЛНА СГРАДА

Въпреки художествения успех на театъра материалната страна вървеше незадоволително. Дефицитът растеше всеки месец. Резервният капитал беше изразходван и трябваше да свикаме акционерите на предприятието и да ги помолим да повторят вноските си. За съжаление повечето от тях нямаха нужните средства и въпреки горещото си желание да помогнат на театъра бяха принудени да откажат. Моментът бе почти катастрофален. Но и тоя път добрата съдба се бе погрижила за нас, като ни намери своевременно спасител.

Ето как стана това: още през първата година от съществуването на нашия театър на едно от представленията на „Фьодор“ беше попаднал случайно Сава Тимофеевич Морозов<sup>[1]</sup>. На тоя забележителен човек е било съдено да изиграе в живота на нашия театър важната и прекрасна роля на меценат, който умее не само да понася материални жертви за изкуството, но и да му служи с цялата си преданост, без самолюбие, без лъжлива амбиция и без лична изгода. С. Т. Морозов видял спектакъла и решил, че на нашия театър трябва да се помогне. И ето че сега му се предостави такъв случай.

Неочаквано за всички той дойде на въпросното заседание и предложи на акционерите да му продадат всичките си дялове. Те се съгласиха и оттогава фактически притежатели на театъра станахме само тримата: С. Т. Морозов, В. И. Немирович-Данченко и аз. Морозов, който финансираше театъра, се зае с цялото му стопанисване. Той вникваше във всички подробности на работата и й отдаваше цялото си свободно време. Беше артист по душа и естествено чувствуваше потребността да взема активно участие в художествената страна на театъра. С тази цел той помоли да му се повери ръководството на електрическото осветление на сцената. За уреждане на своите работи той трябваше да прекарва по-голямата част от лятото в Москва, докато семейството му летуваше на село. Ползувайки се от своята самотност, Сава Тимофеевич и през лятото посвещавахе цялото си свободно време за опити с театрално осветление. Заради него той

превръщаше своята къща и градината при нея в експериментално ателие: в големия салон се правеха всевъзможни опити; банята бе превърната в химическа лаборатория, където се приготвяха разноцветни лакове за боядисване на електрически крушки и на цветни стъкла, за да може с тях да се получават по-художествени отсенки в осветлението на сцената. В голямата градина на къщата също се правеха опити с най-различни светлинни ефекти, за постигането на които се изискваше голямо разстояние. Самият Морозов, облечен в работническа блуза, работеше заедно с разни шлосери и електротехници като прост работник, учудвайки и специалистите със своите знания по електрическото дело. С настъпването на сезона Сава Тимофеевич стана главен ръководител на електрическата част и я постави на завидна висота, което не беше лесно при лошото състояние, в което се намираха машините в наетия от нас театър „Ермитаж“ на улица „Каретен ред“. Въпреки своите много сложни работи Морозов идваше в театъра почти на всяко представление, а когато това не му беше възможно, грижливо се осведомяваше по телефона какво става там както по неговата част, така и по всички други части на сложния театрален механизъм.

Сава Тимофеевич беше трогателен в безкористната си преданост към изкуството и в желанието си да помага според силите си на общото дело. Помня например един такъв случай: нещо не беше в ред с декорите на последното действие в пиесата от В. И. Немирович-Данченко „В мечти“, която беше вече обявена на афиша. Поради липса на време да бъде преработен изцяло този несполучлив декор той трябваше да се поправи. За тази цел всички режисьори и техните помощници с общи усилия търсеха всред театралното имущество разни красиви вещи, с които би могла да се украси стаята, за да се прикрийт недостатъците. Сава Тимофеевич Морозов не оставаше назад от нас. Ние му се любувахме, като гледахме как той, солиден, възрастен човек, се качваше по стълбите, за да окачва пердета и картини или да носи мебели, вещи и да постила килими. С трогателно увлечение той се отдаваше на тази работа и аз още по-нежно го обичах в тия минути.

Ние с Владимир Иванович решихме да приближим Сава Тимофеевич към художествено-литературната част. И това беше направено съвсем не защото той владееше финансовата страна на

театъра и ние искахме да го привържем по-силно към делото. Ние постъпвахме така, защото Морозов проявяваше много вкус и разбиране в областта на литературата и на художественото творчество на актьора. Оттогава въпросите за репертоара, за разпределението на ролите, за разглеждане на едни или други недостатъци на някой спектакъл и на неговата постановка се обсъждаха с участието на Морозов. И в тая област той показа голям усет и любов към изкуството.

Но неговата самоотвержена преданост и любов към делото се прояви най-много в оня момент, когато беше поставен ребром въпросът за наемане ново помещение за нашия театър. С разрешението на тая мъчна работа се нагърби Сава Тимофеевич и я изпълни с целия размах и широта, присъщи на неговата руска природа. Той ни построи със собствени средства нов театър на ул. „Камергерска“. Девизът, от който се ръководеше при построяването, гласеше: всичко за изкуството и за актьора — тогава и на зрителите ще бъде добре в театъра. С други думи, Морозов направи тъкмо обратното на онова, което правят винаги при строеж на театри, в които три четвърти от наличните средства се отреждаха за фойе и разни стаи за зрителите, а само една четвърт за изкуството, за актьорите и за всичко онова, което е нужно за сцената. Морозов, обратно, не жалеше пари за сцената и за нейното обзавеждане, както и за гримьорни на артистите, а оная част на сградата, която бе предназначена за зрителите, той обзаведе с извънредна простота, по скиците на известния архитект Ф. О. Шехтел, който строеше театъра безвъзмездно. В украсата на театъра не беше допуснато нито едно ярко или златно петно, за да не изморява без нужда очите на зрителите и за да се запази ефектът на ярките багри изключително за декорите и обстановката на сцената.

Построяването на театъра беше извършено в няколко месеца. Морозов лично наблюдаваше работата, като се отказа от почивка през летните горещини и се пренесе в самата постройка, гдето прекара цялото лято. Там той живееше в една малка стаичка до канцеларията, всред чукането, шума, праха и множество грижи по строежа.

С особена любов той се отнесе към строежа и обзавеждането на сцената. Според плана, съставен с общи усилия, беше построена въртяща се сцена, която по онова време беше рядкост дори в странство. Тя беше много по-усъвършенствуванa от обикновения тип

въртящи се сцени, на които се върти само подът, тъй като Морозов и Шехтел направиха да се върти целият етаж под сцената, с всичките пропадала, асансьори и машинарии под пода. Във въртящата се сцена беше направен огромен подвижен подиум, който можеше с помощта на един електрически двигател да пропада надолу толкова, че да може да изобразява планински пропасти или река. Тоя подиум можеше да се повдига нагоре и тогава той образуваше голяма планинска площ, тераса и т.н. Осветлението беше устроено от него по последните усъвършенствувания на времето с електрическо табло, с помощта на което можеше да се управлява цялото осветление на сцената и в зрителната зала. Освен това Сава Тимофеевич изписа от странство и поръча в Русия много други електрически и сценични усъвършенствувания, за които би било неуместно да говоря в тая книга.

Постройката на театъра значително закрепи нашето дело.

След като с помощта на Морозов нашето дело се закрепи и почна да дава не дефицити, а известна печалба, ние решихме за неговото пълно заздравяване да го предадем с цялото му имущество и с целия му готов репертоар на група най-талантливи артисти, основатели на делото, които фактически бяха неговата душа. Сава Тимофеевич се отказа от обезщетение за извършените по постановките и по издържането на театъра разходи и предаде целия доход на въпросната група, която от тоя момент стана стопанин и собственик на театъра и на цялото предприятие.

---

[1] Морозов, Сава Тимофеевич (1862–1905) — един от най-големите руски индустриалци, който възглавявал „Дружество Николска манифактура С. Морозов-син и с-ие“.

М. Горки в очерка си „Леонид Красин“ дава следната характеристика за Морозов: „Морозов беше изключителен човек по широта на образование, по ум, по социална прозорливост и рязко революционно настроение. Това настроение се развиваше у него бавно и постепенно... Без преувеличение може да се каже, че той почти ненавиждаше хората от своето съсловие...“ (М. Горький, Собр. соч. в тридцати томах, т. 17, стр. 50–51).

В беседа с артистите от театър „Вахтангов“ след генералната репетиция на пиесата „Егор Буличов и другите“ (19 септември 1932 г.)



А. М. Горки, като сравнява героя на своята пиеса с Морозов, казва: „Буличов сам говори, че «не на тая улица се е родил». Вземете например хора като Морозов, Мешков и др. Буличов не е дорасъл до тях, но ако той би живял повечко, може би по пример на дъщеря си би се решил на авантюра. Не бива да се смята, че хората от този сорт искрено, от цялата си душа са действували, но тук имаше и добавка към оная конкуренция, която те водиха с подобните на тях хора, сред които те тъй или иначе, по една или друга причина се чувствуваха неудобно. Сава Морозов се чувствуваше неудобно, защото той е химик, мечтаеше за професура и имаше всички данни за това. Той имаше отлични трудове по химия и изобщо се поставяше въпрос за влизането му в университета. Той не можеше да търпи хората от своята класа“ (М. Горький, Собр. соч. в тридцати томах, т. 18, стр. 419). ↑

## ОБЩЕСТВЕНО-ПОЛИТИЧЕСКА ЛИНИЯ

„ДОКТОР ЩОКМАН“

Прехвърлянето в новия театър на улица „Камергерска“ (септември 1902 г.) съвпадна с началото на една нова линия в репертоара и в насоката на работата на театъра. Аз ще наричам тази линия *обществено-политическа*.

По-рано, две години преди времето, за което става дума, в репертоара и в актьорската работа на театъра се беше появил съвсем случайно зародишът на тази насока. Това стана в Ибсеновата пиеса „Доктор Щокман“ през сезона 1900–1901 г.<sup>[1]</sup>

Доктор Щокман в моя репертоар е една от малкото щастливи роли, която привлича със своята вътрешна сила и обаяние. Още щом прочетох пиесата, аз я разбрах веднага, веднага заживях с нея и веднага влязох в ролята, още на първата репетиция. Очевидно самият живот се беше погрижил навреме, щото аз да извърша цялата подготвителна творческа работа и да се запаса с необходимия душевен материал и възпоминания от аналогични с ролята жизнени чувствувания. Моята режисьорска и актьорска работа върху пиесата и върху ролята тръгна отначало по *линията на интуицията и на чувството*, но пиесата, ролята и постановката получиха друга насока и много по-широко обществено-политическо значение и окраска.

В пиесата и в ролята ме привличаше любовта и непреодолимия стремеж на Щокман към *истината*. Беше ми лесно в тази роля да слагам на очите си розовите очила на наивна доверчивост към хората и през тях да гледам всички околни, да им вярвам и искрено да ги обичам. Когато постепенно се разкриваше разложението в душите на заобикалящите Щокман мними приятели, беше ми лесно да почувствувам недоумението на изобразяваното от мене лице. В момента на неговото пълно прозрение ми беше страшно, не зная за кого — за себе си ли, или за Щокман. Тогава напълно се сливах с ролята. Аз ясно разбирах как постепенно, с всяко действие Щокман ставаше все по-самотен и по-самотен и когато в края на спектакъла той

става съвсем самотен, заключителната фраза на пиесата: „Най-силният човек на света е онзи, който остава самотен!“ — сама се изплъзваше от езика ми.

По интуиция, от само себе си, дойдох до вътрешния образ на Щокман с всичките му особености, подробности и късогледство, които нагледно говорят за вътрешната му слепота към човешките пороци; дойдох до неговата детска наивност, до неговата младежка подвижност, до приятелските му отношения към децата и семейството; постигнах неговата веселост — влечението му към шегите, към игрите, неговата общителност; постигнах обаянието му, което караше всички, които имаха досег с Щокман, да станат по-чисти и по-добри и да откриват добрите страни на душата си в негово присъствие. По интуиция дойдох и до външния образ: той естествено произтичаше от вътрешния. Душата и тялото на Щокман и на Станиславски се сляха органически в едно: достатъчно ми беше само да помисля за грижите и мислите на Щокман и у мене от само себе си се явяваха признаците на неговото късогледство, навикът му да навежда напред тялото си, бързата му походка; очите ми доверчиво се устремяваха към душата на онзи, с когото Щокман говореше или общуваше на сцената; от само себе си се протягаха напред за по-голяма убедителност вторият и третият пръст на ръцете ми — за да натикам сякаш с тях в самата душа на събеседника си моите чувства, думи и мисли. Всички тия потребности и привички се появяваха у мене инстинктивно, несъзнателно. Откъде се взеха те? По-късно случайно се сетих за техния произход: няколко години след създаването на Щокман при една среща в Берлин с един учен, мой познат от по-рано от виенския санаториум, аз познах у него моите пръсти от „Щокман“. Твърде е вероятно, че те несъзнателно са преминали в мене от тоя жив образец. А в един прочут руски музикант и критик аз познах своя начин да тъпча на едно място à la Щокман.

Достатъчно беше дори и извън сцената да приема външните маниери на Щокман, и в душата ми вече възникваха породилите ги някога чувства и усещания. Образът и страстите на ролята ставаха органически мои собствени или по-право, обратното, моите собствени чувства се превръщаха в Щокманови. При това изпитвах висшата за артиста радост, която се състои в това да говориш на сцената чужди

мисли, да се отдаваш на чужди страсти и да вършиш чужди действия като свои собствени.

„Лъжете се! Вие сте зверове, именно зверове!“ — виках аз на тълпата в публичната лекция на четвърто действие и виках това искрено, тъй като умеех да заставам на гледащото на самия Щокман. И на мен ми беше приятно да казвам това и да съзнавам, че зрителят, който вече обичаше Щокман, се безпокои за мене и се ядосва на нетактичността, с която напразно възбудям против себе си тълпата озверени врагове. Излишната праволинейност и откровеност, както е известно, погубват героя на пиесата.

Актьорът и режисьорът у мене отлично разбираха сценичността на такава една искреност, пагубна за действащото лице, както и обаянието на неговата правдивост.

Образът на доктор Щокман стана популярен както в Москва, така и особено в Петербург. Това имаше своите причини. В онова тревожно политическо време — преди първата революция — чувството на протест беше силно в обществото. Очакваха героя, който би могъл смело и открито да каже в очите на правителството жестоката истина. Нужна беше революционна пиеса и „Щокман“ бе превърната в такава. Тя стана любимата пиеса на публиката, въпреки че самият герой презира сплотеното мнозинство и възхвалява индивидуалността на отделните личности, на които той би искал да предаде управлението на живота. Но Щокман протестира, Щокман говори смело истината и това беше достатъчно, за да направят от него политически герой.

В деня на прочутото побоище на Казанския площад ние бяхме на гастроли в Петербург и играехме „Щокман“<sup>[2]</sup>. Публиката на това представление се състоеше от отбрана интелигенция — имаше много професори и учени. Помня, че партерът беше почти пълен с бели глави. Поради печалните събития през деня залата бе крайно възбудена и долавяше най-малкото загатване за свобода, реагираше на всяка Щокманова дума на протест. Много често при това и в най-неочакваните места посред действието избухваха тенденциозни ръкопляскания. Това беше политически спектакъл. Атмосферата в салона беше такава, че всеки момент можеше да се очакват арестувания и прекратяване на представлението. Цензорите, които присъствуваха на всички представления на „Щокман“ и следяха, щото аз, изпълнителят на главната роля, да играя по цензурирания

екземпляр, като се заяждаха за всяка забранена от цензурата дума, този път ме следяха с удвоено внимание. Трябваше да бъде особено предпазлив. Когато текстът на една роля бива ту зачеркван, ту отново възстановяван, лесно можеш да сбъркаш нещо или да кажеш излишна дума. В последното действие на пиесата, привеждайки в ред своето опустошено от тълпата жилище, доктор Щокман намира сред общото безредие своя черен редингот, в който е бил облечен на публичното заседание. Като вижда скъсаното, Щокман казва на жена си:

„Никога не трябва да обличаш нов костюм, когато отиваш да се сражаваш за свобода и истина.“

Присъстващите в театъра неволно свързаха тази фраза със станалото през деня побоище на Казанския площад, гдето също вероятно са били скъсани немалко нови костюми в името на свободата и истината. След тия думи в залата се вдигна такъв шум от ръкопляскания, че трябваше да преустановим играта. Някои наскочаха от местата си и се спуснаха към рампата, протягайки ръце към мене. Този ден аз от собствен опит познах силата на въздействието, което би могъл да има върху публиката един истински театър<sup>[3]</sup>.

Пиесите и спектаклите, които стават възбудители на обществени настроения и които са способни да предизвикат подобен екстаз у публиката, добиват обществено-политическо значение и имат право да бъдат причислени към тая линия на нашия репертоар.

Може би и самият избор на пиесата, и самият характер на изпълнението на ролите са ни били интуитивно подсказани от тогавашното настроение на обществото, от обществения живот на страната, която жадно търсеше героя, който безстрашно би говорил истината, забранена от властта и от цензурата. Но ние, изпълнителите на пиесата и на ролите, не мислехме за политика, когато бяхме на сцената. Напротив, демонстрациите, които предизвикваше спектакълът, бяха за нас неочаквани. За нас Щокман не беше нито политик, нито митингов оратор, а само идеен, честен и правдив човек, приятел на родината и на народа си, такъв, какъвто трябва да бъде всеки истински и честен гражданин на една страна.

По този начин за зрителите спектакълът стана *обществено-политически*, но за мене „Щокман“ беше една от пиесите и постановките, които вървят по *линията на интуицията и на чувството*. Посредством тях аз познах душата и страстите на ролята и

битовата страна на живота на пиесата с нейната характерност, а „тенденцията“ на пиесата ми се откри от само себе си. В резултат аз се озовах на една *обществено-политическа линия*. От *интуицията* през *бита* и *символа* към *политиката*.

Дали в нашето изкуство не съществува само една единствена правилна линия — тази на интуицията и на чувството? Дали от нея несъзнателно не израстват външните и вътрешните образи, тяхната форма, техните идеи, чувства, политическа тенденция и самата техника на ролята? Дали линията на интуицията и на чувството не поглъща и не вплита в себе си всички други линии, като обхваща и самата духовна, и външната същност на пиесата и на ролята? Нали същото се случи с мене и по-рано, когато създавах ролята на вуйчото в „Село Степанчиково“? И там колкото по-искрено вярвах в неговата наивност и доброта, толкова по-нетактични изглеждаха неговите постъпки и толкова повече се вълнуваше публиката в театъра. А колкото повече недоразумения имаше, толкова по-силно публиката обикваше героя за неговата детска доверчивост и душевна чистота. И там линията на интуицията и на чувството вплиташе в себе си и поглъщаше всички други линии на ролята, а творческата цел на автора, „идеята“ на пиесата, се разкриваше от само себе си — не от актьора, а от зрителя като резултат на всичко, което е видял и чул в театъра. И тогава, както и сега — в ролята на Щокман, аз се чувствавах прекрасно.

Тайната на въздействието на обществено-политическите пиеси не се ли крие в това, че актьорът при тяхното вплътяване съвсем не трябва да мисли за обществените и политически задачи, а просто да бъде идеално искрен и честен в такива пиеси?

---

[1] Постановката на пиесата „Доктор Щокман“ от Х. Ибсен била представена от театъра на 24 октомври 1900 г. ↑

[2] На 4 март 1901 г. в Петербург на площада пред Казанската катедрала се състояла студентска демонстрация. Демонстрантите протестирали срещу влизането в сила на издадените от царското правителство на 25 юли 1899 г. „временни правила“, според които студентите „за извършване вкупом на безредици“ се изключват от университета и се пращат в казармата. Извиканите от петербургския градоначалник казаци жестоко пребили от бой с нагайките си

участниците в демонстрацията. „Цял живот не ще забравя тази битка! — пише А. М. Горки на А. П. Чехов. — Биха се диво, зверски, както от едната, така и от другата страна. Хващаха жените за косите и ги шибаха с нагайките, на една моя позната курсистка налагаха гърба като възглавница до посиняване, на друга счупиха главата, а на трета изкараха окото. Но въпреки пролятата кръв още не се знае кои надвиха“ (М. А. Горький и А. Чехов, „Переписка, статии, высказывания“, стр. 89–90). В резултат на тая демонстрация били извършени масови арести и интернирания. ↑

[3] В. В. Вересаев, който присъствувал на това представление, пише: „На глед уж нищо злободневно не можеше да се намери в «Доктор Щокман». Обаче в пиесата постоянно се появяваха думички и положения, които сякаш направо напомняха за съвременността. И публиката с луди ръкопляскания и смях подчертаваше тези места. Представлението се превърна в непрекъсната демонстрация“ (В. Вересаев, „Воспоминания“, М., Гослитиздат, 1946, стр. 427).

Л. М. Леонидов в своите спомени характеризира изпълнението, което К. С. Станиславски дава в ролята на доктор Щокман, така: „... Врѣх на неговото творчество, най-свършената му творба е една роля. Това е доктор Щокман. Наистина и тук не беше забравена външната страна — протегнати прѣсти, бѣрза, ситна походка, издадено напред туловище, но не на това обрѣщаше внимание зрителят: всичко изцяло беше забележително. Това беше стихия! Това беше гениално! Всичко беше толкова стоплено с вътрешно съдържание, формата до такава степен се сливаше с това съдържание, дотолкова помагаше тя на съдържанието, че ние видяхме пълно, поразително превъплѣтяване“ (Сб. „О Станиславском“, стр. 271–272).

Станиславски грѣши, като пише, че спектакълът „Доктор Щокман“ се играл в деня на студентската демонстрация на Казанския площад. Първият спектакъл на „Доктор Щокман“ бил след демонстрацията на студентите на 13 март. ↑

## МАКСИМ ГОРКИ

„ЕСНАФИ“

Брожението и зараждащата се революция донесоха на сцената на театъра редица пиеси, които отразяваха общественно-политическото настроение, недоволството, протеста и мечтата за герой, който смело ще казва истината.

Цензурата и полицейското началство наостриха уши, червеният молив се разхождаше по цензурните екземпляри, като зачертаваше и най-малките намеци, които биха могли да предизвикат нарушение на общественото спокойствие. Бояха се, че театърът може да стане арена за пропаганда. И наистина в тази насока се забелязваха някои опити.

Тенденцията и изкуството са несъвместими. Щом се пристъпи към изкуството с тенденциозни, утилитарни или други нехудожествени помисли, то вехне като цветчето в ръката на Зибел<sup>[1]</sup>. В изкуството чуждата тенденция трябва да се превърне в собствена идея, да се превъплъти в чувство, да стане искрен стремеж, втора природа на самия артист — тогава тя ще влезе в живота на човешкия дух на актьора, на ролята, на цялата пиеса и ще стане не тенденция, а собствено *сгедо*. А зрителят нека сам си прави заключението и сам да си създава тенденция от това, което е възприел в театъра. Естественото заключение само по себе си ще се образува в душата и в главата на зрителя посредством създадената от актьора творческа предпоставка.

Ето необходимото условие, при което единствено е мислимо да се поставят на сцената пиеси с общественно-политически характер. Имахме ли ние тия творчески условия?

Главният инициатор и създател на общественно-политическата линия в нашия театър беше А. М. Горки. Ние знаехме, че той пише две пиеси: едната онази, която ми беше разказал в Крим — нейното название още не беше установено, и другата със заглавие „Еснафи“. Интересуваше ни първата пиеса, тъй като в нея Горки изобразяваше бита на своите любими „бивши хора“, които му и създадоха славата. Животът на босяците не беше показван досега на руската сцена, а през



описаното от мене време те, точно тъй, както и всичко друго, което идеше от низините, привличаха общественото внимание. И ние тогава търсихме сред тях таланти. По едно време подборът и приемането на млади хора в школата на театъра се правеше изключително из средата на народа. И Горки, който дойде при нас от народа, също беше нужен на театъра.

Ние не оставяхме на мира Алексей Максимович с молбата си да свърши по-скоро пиесата, защото искахме с нея да открием новия театър, който ни строеше Морозов. Но Горки ни се оплакваше от действащите лица на пиесата си:

„Разбирате ли каква е работата — казваше той, — заобиколили са ме всички тези мои хора, блъскат се, пъхат се, а аз не мога нито да ги туря по местата им, нито да ги помиря. Наистина! Всички говорят, говорят и добре говорят, жал ти е да ги прекъснеш ей богу, честна дума!“

„Еснафи“ съзря по-рано и затова тази пиеса излезе на бял свят преди първата. Разбира се, ние ѝ се зарадвахме и я определихме за откриването на новия театър през предстоящия сезон. Лошото беше, че за главната роля на певица Тетерев, баса със знаменитата октава от църковния хор в един провинциален град, няхахме изпълнител. Ролята е особена: изисква ярка, цветиста индивидуалност, гръмогласен бас. Между учениците в школата имаше един, който беше несъмнено подходящ. Нещо повече — той беше истински певец, бас с октава. Той беше служил отначало в църковен хор, а после в хора на един от ресторантите извън града. Баранов — така се казваше тоя ученик, набелязан за ролята на Тетерев — беше несъмнено талантлив, не лош, добродушен човек, но пияница и съвсем некултурен. Човек мъчно би могъл да му разясни литературните тънкости на произведението. Обаче в тая роля, както се разбра отпосле, неговата първобитност му беше полезна. Баранов вземаше за чиста монета всичко, което Тетерев говори и върши в пиесата. Той стана за него положително лице, герой, идеал. Благодарение на това тенденциите и мислите на автора от само себе си се превръщаха в чувства и мисли на изпълнителя. Такова искрено и сериозно отношение към положенията в пиесата и към мислите на изобразяваното лице, каквото имаше Баранов, не може да се постигне с никакво изкуство и техника. Неговият Тетерев беше не театрален, а истински черковен певец и именно това веднага бе

почувствувано от публиката и оценено, както трябва. Останалото беше в ръцете на режисьора. Той има много средства, за да може в общата разработка на пиесата да постави оживялото лице на мястото му и да му придаде нужното значение.

Сезонът 1902/1903 г., през който се подготвяше пиесата, беше към своя край, а спектакълът не беше готов дори за генералната репетиция, която закрепява нашата сценична работа. Ако тя не бъде зафиксирана навреме, тогава всичко ще се забрави и ще трябва да се започва отначало. Затова, без да се гледа на трудностите, решено беше на всяка цена да се направи генерална репетиция с публика, и то в Петербург, където обикновено играехме през пролетта. Времето беше смутно, тревожно в политически смисъл. Полицията и цензурата ни следяха на всяка крачка, защото Художественият театър благодарение на новия си репертоар се смяташе за напредничав, а самият Горки беше под надзора на полицията. Отначало не искаха да пуснат пиесата. Започнаха се ходатайства<sup>[2]</sup>. За разрешаване на спектакъла най-много от всички действуваше Витте<sup>[3]</sup>. „Еснафи“ беше допусната на сцената, но със зачерквания. Много от тях бяха твърде куриозни. Например думите „жената на търговеца Романов“ беше заповядано да се замени с думите „жената на търговеца Иванов“, тъй като във фамилията на Романов виждаха загатване за царстващия дом. Отначало можахме да издействуваме разрешение само за абонаментните представления, защото Владимир Иванович в преговорите си с властите беше принуден да настоява най-много на това, че със свалянето на една от обявените пиеси ние се лишаваме от възможността да изпълним задълженията си към абонатите. Това обстоятелство предизвика един куриозен епизод, който може да ви се види неправдоподобен, но който беше извънредно характерен за онова време.

Опасявайки се, че освен горе-долу „солидната“ абонаментна публика на нашите спектакли ще проникне и безбилетна младеж, която, тук му е мястото да го кажа, ние допускахме с голямо удоволствие, градоначалникът се разпорежи в един прекрасен ден да бъдат заменени разпоредителите, които проверяват билетите в салона, с полицейски стражари. Като узна това, Владимир Иванович нареди със свойствената си решителност да махнат от коридорите смуцаващите публиката стражари и отново да поставят театралните разпоредители. Това предизвика отначало обяснение с помощник-

пристава, след това с пристава и най-сетне самият градоначалник заповяда Владимир Иванович да се яви незабавно за обяснение при него. Владимир Иванович отказа да напусне театъра през време на представлението и отиде при градоначалника едва на другата сутрин. От разговора с него градоначалникът разбрал само, че стражарите с униформата си смуцават публиката, и като обещал да ги махне, разпоредил, щото вечерта те да фигурират вместо разпоредителите, но вече преоблечени във фракове. На генералната репетиция в Панаевския театър, където ставаха гастролите, се стече целият „правителствен“ Петербург, като се започне от великите князе и министрите до всевъзможните чиновове, целият цензурен комитет, представители на полицейските власти и други началстващи лица с жените и със семействата си. В самия театър и около него беше поставен засилен кордон от полицаи; на площада пред театъра обикаляше конна стража. Можеше да се помисли, че се готвеше не генерална репетиция, а генерално сражение.

На премиерата успехът на постановката беше среден. Най-голяма част от успеха се падна на Тетерев — Баранов. „Ето той е самородният талант от народа, от чернозема, какъвто търсехме!“ решиха всички. „Ето го втория Шаляпин!“

Светските дами искаха да се запознаят с него, да го видят. Разгримирания Баранов заведоха в зрителната зала. Той бе заобиколен от принцеси и княгини. Самородният гений от народа кокетничеше с тях. Картина, която не се поддава на описание!

На следния ден излязоха рецензии и в тях най-много хвалеха Баранов.

Горкият! В тия похвали той намери своята гибел. Първото, което побърза да направи, след като прочете рецензиите, беше да си купи цилиндър, ръкавици и модна пелерина. После започна да ругае руската култура.

„Всичко на всичко някакви си десет-петнадесет вестника! А в Париж или в Лондон — казваше той — не помня петстотин ли са, или пет хиляди!“

С други думи, Баранов съжеляваше, че само петнадесет вестника са го похвалили, когато, ако беше в Париж, щели да излязат пет хиляди рецензии за него. В това според него се заключаваше културата.

Баранов изведнъж заговори с друг тон. Скоро той се пропи. Лекуваха го, излекуваха го, простихме му... защото е талант. Отново започна да се държи образцово. Но колкото по-често играеше ролята и успехът му растеше, той все повече и повече се разхайтваше. После стана и неточен, започна да манкира уж по болест и дори веднъж, без да предупреди, не дойде на представление. Бяхме принудени да се разделим с него. После той тръгна дрипав по Москва, декламираше по улиците с гръмогласния си бас някакви високомерни стихове и монолози, като реवेशе силно с горните си мощни тонове. Стражарите го откарваха в участъка. Понякога по стар навик се отбиваше при нас в театъра. Там го приемаха любезно, хранеха го, пояха го, но той не молеше дори да го върнем в трупата, като казваше:

„Разбирам сам, че не съм достоен!“

После някой го бе срещнал по шосето само по долни дрехи и най-сетне се изгуби... Къде ли е сега тоя талантлив и мил скиталец с детско сърце и ум? Трябва да е загинал... от слава, не можейки да понесе успеха. Мир на праха му!

Спектакълът изобщо нямаше голям успех нито в Петербург, нито в Москва и въпреки нашите старания неговото обществено-политическо значение не достигна до зрителите, ако не се смята ролята на Баранов, който най-малко от всичко мислеше за политика.

---

[1] Зибел — персонаж от операта „Фауст“ от Ш. Гуно.] ↑

[2] В правителствените кръгове се страхуваха, че откритата забрана на Горкиевата пиеса ще предизвика резки протести от страна на демократичната част от обществото. След двете цензурни „обработки“ „Еснафи“ беше разрешена за поставяне. Но същевременно Главното управление по печата поиска първото представление на „Еснафи“ да бъде дадено „с благотворителна цел“ — в полза на „бившите възпитаници на Московския университет“. Това се искаше с надеждата, че пиесата ще се провали, че буржоазната публика, която посещава подобни спектакли, ще се отнесе враждебно към пиесата на Горки.

В отговор на това искане на 13 януари 1902 г. К. С. Станиславски се обърна с писмо до началника на Главното управление по печата княз Шаховски. Това писмо отразява борбата, която театърът е водел, за да се допусне пиесата на Горки на сцената. „Бездушната публика на

благотворителните спектакли — пише К. С. Станиславски — е неспособна да даде поддръжка на Горки, а ние имаме нужда от шумен успех, за да направим Горки драматург, за да го пристрастим към тази нова за него литературна форма... Вие разберете, че аз ходатайствавам... само заради успеха на първия опит на един талантлив писател, който е поверил на нашия театър първия си опит“ (Собр. соч., т. 5, стр. 177–178).

С какво вълнение и чувство на отговорност е работил театърът върху „Еснафи“, показва писмото на К. С. Станиславски до А. П. Чехов от 14 януари 1902 г.: „Изобщо предстоят ни много тревоги с пиесата на Алексей Максимович. На всички им се иска да играят в нея и публиката очаква и иска да я поставим с най-добрите сили... Тия дни ще гледаме и двата състава, ще изберем по-добрия и тогава окончателно ще определим първия състав... Засега всички репетират с голямо желание и нервност. Единият състав се перчи пред другия. Какво ли ще излезе?...“ (Собр. соч., т. 7, стр. 224, 225).

Първото представление на пиесата на М. Горки „Еснафи“ се състояло на 26 март 1902 г., когато театърът гостувал в Петербург. В Москва „Еснафи“ за пръв път се играла на 25 октомври 1902 г. за откриването на сезона.

Постановката на „Еснафи“ е важен етап в историята на Художествения театър. За пръв път на руска сцена се появил образът на работник-революционер. И макар театърът да виждал основната идея на това произведение в изобличаването на еснафството и по този начин недооценявал образа на пролетария-борец Нил, работата върху пиесата на Горки, която е призив към социална борба, към активно отношение спрямо действителността, стана политическа школа за Художествения театър. ↑

[3] Вите, Сергей Юлевич (1849–1915) — министър на финансите (1892–1903) и председател на Министерския съвет (1905–1906) в царска Русия. Бил за развитието на капитализма в Русия и за сътрудничеството на буржоазията с царското правителство. Автор е на манифеста от 17 октомври 1905 г. Негов е планът за смазване на революцията чрез отстъпки и обещания на либералната буржоазия и репресии спрямо народа. ↑

## „НА ДЪНОТО“

През време на първото ни пътуване в Крим една вечер, както седяхме на терасата и слушахме плясъка на морските вълни, Горки ми разказваше в тъмнината съдържанието на тая своя пиеса, за която тогава само мечтаеше. В първата си редакция главната роля беше роля на лакей от богата къща, който най-много от всичко пази колосаната яка от фраквата си риза — единственото нещо, което го свързва с предишния му живот. В нощния приют е тясно, обитателите му се карат помежду си и атмосферата е отровена с омраза. Второто действие завършваше с внезапна полицейска проверка в приюта. При тая вест целият мравуняк се размърдва, всички бързат да скрият откраднатото; в трето действие настъпва пролет, слънце, природата се съживява, обитателите на приюта напускат смрадливата атмосфера, излизат на чист въздух, отиват да копаят, те пеят песни и на слънце, на чист въздух забравят, че се мразят.

Сега ни предстоеше да поставим и да изиграем тази пиеса в нова, значително задълбочена редакция под названието „На дъното на живота“, което отпосле по съвета на Владимир Иванович Горки съкрати на две думи: „На дъното“. Ние отново бяхме изправени пред трудна задача: нов тон и начин на игра, нов бит, нов своеобразен романтизъм, патос, граничещ, от една страна, с театралност, а, от друга — с проповед.

„Не обичам, когато Горки като свещеник се качва на амвона и започва да чете проповед на своята енория, с църковно «окане»<sup>[1]</sup> — казваше Антон Павлович за Горки. — Алексей Максимович трябва да разрушава това, което подлежи на разрушение, в това е неговата сила и призвание.“

Текстът на Горки трябваше да се произнася така, че фразата да звучи естествено. Неговите поучителни и проповеднически монолози дори например за „Човека“<sup>[2]</sup> трябва да умееш да изговаряш просто, с естествен вътрешен подем, без лъжлива театралност, без високопарност. Иначе сериозната пиеса ще се превърне в проста мелодрама. Трябваше да усвоим особения стил на босяка и да не го

смесваме с обикновения битов театрален тон или с актьорската вулгарна декламация. У босяка трябва да има простор, свобода, свое особено благородство. Но отде да се вземат? Трябва да се вникне в най-дълбоката същност на самия Горки, както ние направихме на времето си с Чехов, за да се намери тайният ключ към душата на автора. Тогава ефектните слова на босяшките афоризми и витиеватите фрази на проповедта ще се изпълнят с духовната същност на поета и артистът ще почне да се вълнува заедно с него.

Както винаги, В. И. Немирович-Данченко и аз пристъпихме към новото произведение всеки по свой начин. Владимир Иванович майсторски разкри съдържанието на пиесата; той като писател знае литературните пътища, които водят към творчество. Аз пък, както обикновено ми се случваше, безпомощно се мятах насам-нататък в началото на работата си, хвърлях се от бита към чувството, от чувството към образа, от образа към постановката или пък дотягах на Горки с въпроси, търсейки у него творчески материал. Той ми разказваше как е създадена пиесата, говореше ми за своя скитнически живот, за срещите си, за прототиповете на действащите лица и за моята роля — Сатин — особено. Оказа се, че босякът, когото той беше описал в тази роля, пострадал поради себепожертвователната си обич към своята сестра. Тя била омъжена за някакъв пощенски чиновник, който пропилял държавни пари. Заплашвало го заточение в Сибир. Сатин намерил пари и с това спасил мъжа на сестра си, а той подло го предал, като уверявал, че Сатин ги е откраднал. Случайно подслушал клеветата, в порив на ярост Сатин ударил клеветника с една бутилка по главата, убил го и бил осъден на заточение. Сестрата умряла. След това каторжникът се върнал от заточение и започнал да ходи разгърден по Нижни Новгород с протегната ръка и на френски език да проси милостиня от дамите, които охотно му помагали поради неговия живописен, романтичен вид.

Разказите на Горки разпалиха любопитството ни и ние поискахме да видим в действителност живота на бившите хора. За тая цел беше устроена експедиция, в която участваха много от артистите, които играеха в пиесата, В. И. Немирович-Данченко, художникът Симов, аз и др. Под предводителството на писателя Гиляровски<sup>[3]</sup>, който изучаваше живота на босяците, беше устроена обиколка на Хитровото пазарище. Религията на босяка е свободата:

сферата му — опасностите, грабежите, приключенията, убийствата, кражбите. Всичко това създава около тях атмосфера на романтика и своеобразна, дива красота, която в онова време ние търсехме.

В описваната нощ след извършването на една голяма кражба Хитровото пазарище беше обявено от тамошната тайна полиция, тъй да се каже, във военно положение. Затова беше мъчно външни лица да получат пропуск в някои нощни приюти. На няколко места стояха караули от въоръжени хора. Трябваше да се минава покрай тях. Те нееднократно ни спираха, искаха пропуск. На едно място трябваше дори да се промъкваме на пръсти, за да не би „някой, не дай боже, да ни чуе“. Когато минахме оградителната линия, олекна ни. Там вече свободно разглеждахме големите спални с безброй нарове, на които лежаха изморени хора — жени и мъже, прилични на трупове. В самия център на големия нощен приют се намираше тамошният университет със своята босяшка интелигенция. Това беше мозъкът на Хитровото пазарище, който се състоеше от грамотни хора, занимаващи се с преписване на роли за актьорите и за театъра. Те се бяха сгушили в неголяма стаичка и ни се видяха мили, приветливи и гостоприемни. Особено един от тях ни плени със своята хубост, образование и възпитание. Той имаше дори вид на светски човек с изящни ръце и тънък профил. Отлично говореше почти на всички езици, тъй като преди това е бил гвардеец. След като прогулял състоянието си, той паднал на дъното, отгдето обаче успял за известно време да се измъкне и отново да стане човек. После се оженил, получил добра служба и носел униформа, която много му приличала.

„Какво ли ще е да мина с такава униформа по Хитровото пазарище!“ — хрумнало му веднъж.

Той скоро забравил за тая глупава мечта. Но тя отново се върнала... и пак... и пак... И ето през време на една служебна командировка в Москва там минал покрай Хитровото пазарище, поразил всички и... завинаги останал там без всякаква надежда да се измъкне някога оттам.

Всички тези мили обитатели на приюта ни приеха като свои стари приятели, тъй като добре ни познаваха от театъра и от ролите, които преписвахме за нас. Ние сложихме на масата закуски, т.е. водка с колбаси, и се започна гуляй. Когато им обяснихме целта на нашето



идване, която се заключаваше в изучаване живота на бившите хора за пиесата на Горки, босяците се трогнаха до сълзи.

„С каква чест сме удостоени!“ — промълви един от тях.

„Че какво ли пък интересно има в нас, за какво ли ще ни показвате на сцената?“ — наивно се дивеше друг.

Разговорът се въртеше около темата, че когато престанат да пият, ще станат хора, ще излязат отгук и т.н. и т.н.

Особено един от тях споменаваше миналото. От предишния си живот или за спомен от тоя живот той беше запазил една лоша рисунка, изрязана от някакво илюстрирано списание, която представляваше старец-баща в театрална поза, който показва на сина си една полица. До тях стои и плаче майката, а сконфузеният син, прекрасен млад човек, стои неподвижен, с наведени от срам и мъка очи. Изглежда, трагедията се заключаваше в подправяне на полица. Художникът Симов не одобри рисунката. Боже! Какво стана тогава! Като че се разклатиха тия живи съдове, препълнени с алкохол, той ги удари в главата... Те почервеняха, престанаха да се владеят и се озвериха. Посипаха се псувни, пипнаха кой бутилка, кой табуретка, замагнаха, нахвърлиха се върху Симов... Една секунда и той не би оцелял. Но тогава Гиляровски, който беше с нас, викна гръмогласно такава пететажна псувня, която зашемети със сложната си конструкция не само нас, но и самите босяци. Те застинаха от неочакваност, от възторг и от естетическо удоволствие. Настроението веднага се измени. Поде се бесен смях, аплодисменти, овации, поздравления и благодарности за гениалната псувня, която ни спаси от смърт или от осакатяване.

Екскурзията до Хитровото пазарище по-добре от всякакви беседи или анализи на пиесата пробуди моята фантазия и творческото ми чувство. Сега имах модел, от който може да се вае; имах жив материал, от който можех да създавам хора и образи. Всичко получи реално обоснование, дойде си на мястото. Като правех чертежите и мизансцените или като показвах на артистите някоя сцена, аз се ръководех от живи възпоминания, а не от измислици или от предположения. Главният резултат от екскурзията се заключаваше в това, че тя ме накара да почувствувам вътрешния смисъл на пиесата.

„Свобода на всяка цена!“ — ето нейната духовна същност. Тая свобода, заради която хората падат на дъното на живота, без да знаят,

че там те стават роби.

След описаната знаменита екскурзия до дъното на живота на мене вече ми беше лесно да направя макета и планировката: аз се чувствувах свой човек в нощния приют. Но за мене като актьор се яви една трудност: предстоеше ми да предам в сценична интерпретация общественото настроение на тогавашния момент и политическата тенденция на автора, изказана в проповедите и монолозите на Сатин. Като се прибави към това и романтизмът на босяците, който ме тласкаше към обикновената театралност, ще ви станат ясни трудностите и опасните за мене като актьор подводни скали, на които постоянно се натъквах. Така в ролята на Сатин аз не можах съзнателно да постигна това, което несъзнателно бях постигнал в ролята на Щокман. В Сатин аз играех самата тенденция и мислех за обществено-политическото значение на пиесата, а тъкмо тя не пролича. А в ролята на Щокман бе тъкмо обратното: не мислех за политика и за тенденция, а тя се създаде от само себе си, интуитивно.

Отново практиката ме доведе до заключението, че в пиеси с обществено-политическо значение особено важно е сам да заживееш с мислите и с чувствата на ролята и тогава тенденцията на пиесата от само себе си ще се предаде. Но прекият път, непосредствено насочен към самата тенденция, неизбежно довежда до обикновената театралност.

Трябваше доста да работя върху ролята, за да мога до известна степен да се отклоня от неверния път, на който попаднах първоначално в грижа за тенденцията и романтизма, които не могат да се играят, които трябва да се създадат от само себе си като резултат и заключение от правилната душевна предпоставка<sup>[4]</sup>.

Спектакълът имаше огромен успех<sup>[5]</sup>. Публиката ръкопляскаше безспирно на режисьорите, на всички артисти и особено на великолепия Лука — Москвин, на прекрасния Барон — Качалов, на Настя — Книпер, на Лужски, на Вишневски, на Бурджалов и най-сетне на самия Горки. Много смешно беше да види човек как той, появявайки се за пръв път на сцената, забрави да хвърли цигарата, която държеше между зъбите си, как се усмихваше от смущение, без

да се досети, че трябва да си махне цигарата от устата и да се поклони на публиката.

„Ей, че успех, приятели, успех, бога ми, честна дума! — като че на себе си говореше Горки в този момент. — Ръкопляскайте! Наистина! Викат! Ей че работа!“

Горки стана герой на деня. Подир него тичаха по улицата и в театъра; събираше се тълпа от почитатели и особено от почитателки, които го зяпаха; отначало, срамувайки се за своята популярност, той се приближаваше до тях, подръпваше червеникавия си подстриган мустак, оправяше всяка минута с мъжествените пръсти на силната си длан дългите си коси или отмяташе назад глава, за да махне падналите върху челото му кичури. При това Алексей Максимович потръпваше, разтваряше ноздри и се прегърбваше от смущение.

„Братлета! — обръщаше се той към почитателите си, като се усмихваше виновно. — Знаете, туй... някак си неудобно ми е!... Честна дума!... Какво ли пък има за гледане у мене!?!... Аз не съм певица..., не съм балерина... Виж ти каква история... Но ей на, бога ми, честна дума...“

Но неговото смешно стеснение и своеобразният му начин да говори, като се смущава, още повече интригуваше и още по-силно привличаше към него почитателите му. Обаянието на Горки беше силно. Той имаше своя хубост и пластика, свобода и непринуденост. В паметта ми се е запечатала красивата му поза, когато стоеше на кея в Ялта, за да ме изпрати, и чакаше тръгването на парахода. Облегнал се небрежно върху някакви бали, хванал за ръка малкия си син Максимка, той замислено гледаше в далечината и на мене ми се струваше, че още малко и той ще се отскубне от кея и ще полети някъде далеч, след своята мечта.

---

[1] „Окане“ — диалект с подчертаване на о. — Бел.пр. ↑

[2] За „Човека“ — монолог на Сатин в IV действие в „На дъното“. — Бел.пр. ↑

[3] Гиляровски, Владимир Алексеевич (1855–1935) — журналист и писател. На неговото перо принадлежат книгите, посветени на бита и живота на стара Москва: „Москва и москвичани“ (1926), „От Английския клуб до Музея на революцията“ (1926), театрални спомени „Хора на театъра“ и др. ↑

[4] След това в книгата „Работа на актьора върху себе си“ Станиславски писа, че ролята на Сатин изобщо му се удаде сравнително леко с изключение на монолога в последното действие. Обаче на едно от представленията „болното място на ролята се оправи от само себе си“. Като анализира работата си върху тази роля, Станиславски дошъл до следния извод: „Разбрах — казва той, — че моят монолог със «световно значение» нямаше отношение към монолога «за човека», който Горки е написал. Първият беше кулминационен момент на моята актьорска игра, докато вторият трябваше да говори за главната идея на пиесата и да бъде най-високата ѝ точка, най-възвишеният творчески момент в преживяването на автора и артиста. Преди аз мислех как само по-ефектно да издекламирам чуждите думи на ролята, а не как по-ярко и по-цветисто да предам на партньора своите мисли и преживявания, аналогични с мислите и преживяванията на изобразяваното лице. Аз играех резултат вместо логично, последователно да действувам и така естествено да подтиквам себе си към този резултат, т.е. към главната идея на пиесата и на моето артистично творчество...“ „Поради това — пише Станиславски — моето изпълнение получи ако не «световно», то важно значение за пиесата...“ (Собр. соч., т. 2, стр. 237). ↑

[5] Пиесата на М. Горки „На дъното“ била представена за пръв път от театъра на 18 декември 1902 г. Ролите били разпределени така: Костильов — Г. С. Бурджалов, Василиса — Е. П. Муратова, Наташа — М. Ф. Андреева, Медведев — В. Ф. Грибунин, Васка Пепел — А. П. Харламов, Ана — М. Г. Савицка, Настя — О. Л. Книпер, Квашня — М. А. Самарова, Бубнов — В. В. Лужски, Сатин — К. С. Станиславски, Баронът — В. И. Качалов, Лука — И. М. Москвин, Актьорът — М. А. Громов, Татаринът — А. Л. Вишневски, Клещ — А. Л. Загаров.

Спектакълът „На дъното“, в който с голяма сила прозвучал протестът срещу „тежките мерзости“ на капиталистическия строй, имал огромен обществено-политически отзвук. „Успехът на пиесата е изключителен, съвсем не съм очаквал подобно нещо — пише А. М. Горки на К. П. Пятницки. — ... Вл. И. Немирович така добре изтълкува пиесата, така я разработи, че не се губи нито една дума. Играта е поразителна. Москвин, Лужски, Качалов, Станиславски, Книпер, Грибунин извършиха чудо. Аз едва на първото представление видях и разбрах учудващия скок, който са направили тези хора,

свикнали да изобразяват типовете на Чехов и на Ибсен. Някакъв отказ от самите себе си“ (М. Горький и А. Чехов. „Переписка, статъи, высказывания“, стр. 260). ↑

## ВМЕСТО ИНТУИЦИЯ И ЧУВСТВО — БИТОВА ЛИНИЯ

„СИЛАТА НА МРАКА“

Тая нова работа аз се стараех да поведа по линията *на интуицията и на чувството*, но независимо от моята воля стана изкривяване и неочаквано и за самия мен аз се намерих върху *линията на бита*.

Пиесата на Толстой „Силата на мрака“<sup>[1]</sup> трябваше да върви веднага след „Еснафи“. Продължавайки да търся новото, аз не можех да се примиря с шаблонния театрален мужик. Искаше ми се да дам истински руски селянин и, разбира се, не само по костюм, а главно по вътрешен облик. Но в резултат излезе другояче. Ние, актьорите, не можахме да дадем духовната страна на пиесата, не съумяхме и не бяхме дорасли още до това — а за да се запълни празнината, както става винаги в такива случаи, пресиляхме външната, битовата страна. Тя остана неоправдана вътрешно и се получи гол натурализъм. И колкото по-близко беше всичко това до действителността, колкото по-етнографско — толкова по-лошо беше. Не можахме да предадем душевния мрак и затова външният, натуралистичният мрак беше ненужен: той нямаше какво да допълня и илюстрира. Етнографията потисна и актьора, и самата драма.

По отношение на декорите и костюмите беше направено повече, отколкото трябва, и може с увереност да се каже, че никога сцената не е виждала такава истинско село. Ние ходихме да изучаваме селския бит към границата на Тулска губерния, мястото, гдето се разиграваше действието в пиесата. Там живяхме цели две седмици, като обходихме и близките села. С нас бяха художникът Симов<sup>[2]</sup> и завеждащата костюмите — артистката Григориева. Скицирахме селски къщи, дворове, плевни; изучавахме обичаите, сватбените и други обреди, устройството на всекидневния живот и всички подробности на стопанството; донесохме от село всякакви носии, ризи, полушубки, съдове и предмети за домашно употребление. Освен това доведохме „за образец“ една баба и един дядо, кум и кума. Те и двамата показаха

редки способности към нашето актьорско изкуство. Особено талантива беше бабата. Задълженията на кума и на кумата се състояха в това да режисират пиесата от гледище на селските обичаи. След няколко репетиции те вече бяха запомнили текста на всички роли и го казваха точно по автора, без помощта на суфльор. Веднъж поради заболяване на артистката, която изпълняваше ролята на баба Матрьона, трябваше да помолим кумата да репетира вместо отсъстващата. И какво стана? Импровизацията на селянката направи извънредно потресаващо впечатление. Ето кой пръв показва какво значи истинско село на сцената, какъв е истинският душевен мрак и неговата сила. Когато тя даваше на Аниса праха, за да отрови мъжа си, и пъхна сбръчканата си ръка в пазвата, за да търси между повисналите си старчески гърди малкото вързопче с отровата, а после съвсем спокойно, делово, без да разбира степента на своето злодейство, обясняваше на Аниса как трябва постепенно и незабелязано да извърши отравянето — тръпки ни побиха. На тая репетиция присъствуваше и синът на Лев Николаевич — Сергей Львович Толстой. Той изпадна в такъв възторг от изпълнението на кумата, че започна да ни убеждава да поверим на нея ролята на Матрьона. Предложението беше съблазнително. Ние поговорихме с артистката, която изпълняваше ролята на Матрьона, и тя се съгласи. Решено беше да пуснем новоизпечената актриса-селянка на сцената. Появи се обаче едно непреодолимо препятствие. В сцените, където кумата трябваше да се сърди някому, тя оставяше текста на Толстой и се ползуваше от свой собствен текст, съставен от такива отбрани псувни, които не би допуснала нито една цензура. Напразно я молехме и убеждавахме да се откаже от циничните думи на сцената: според нея това би било неестествено за истинския селски човек.

А при това тя така сочно, така пълно, така вярно предаваше вътрешното и външното съдържание на Толстоевата трагедия, така оправдано предаваше всяка подробност на нашата натуралистическа постановка, че тя оживяваше и ставаше необходима.

Артистката Бутова, която играеше ролята на Аниса, също тъй прекрасно чувствуваше селото. Кумата и Бутова създаваха незабравим дует.

С болка в сърцето трябваше да изхвърлим кумата от списъка на изпълнителките, още повече, че тя продължаваше все по-цинично да

псува. Тогава я преместих в тълпата, която се събираше пред къщата на умрелия Петър, мъжа на Аниса, отровен от нея. Скрих я в задните редове, но само една нота от нейния плач покриваше всички останали възгласи. Тогава, безсилен да се разделя с нея, аз измислих една нарочна пауза, през време на която тя сама минаваше през сцената, като си тананикаше и викаше някого в далечината. Това повикване с тоя стар слаб глас даваше такава ярка представа за истинско руско село, така се връзваше в паметта, че след нея никой не можеше да се покаже на сцената. Беше направен и последен опит: да не я пускаме на сцената, а само да я накараме да пее зад кулисите. Но и това се оказа опасно за актьорите. Тогава записахме на грамофонна плоча нейното пееие и тая песен на фона на действието беше вече възможна, без да се нарушава ансамбълът.

С болка в сърцето трябваше да се откажем от този голям, но неприложим в работата талант. Обаче тоя опит с нея не беше без полза за мене. Сега аз от практика разбрах и десетки пъти проверих това на репетиции, че реализмът на сцената само тогава е натурализъм, когато не е оправдан от артиста вътрешно. Но щом като получи оправдание, реализмът става или необходим, или просто не го забелязваш благодарение на това, че външният живот бива изпълнен с вътрешната му същност. Аз бих посъветвал всички теоретици, които не познават това от практика, да проверят на самата сцена моите думи.

За съжаление реализмът във външната обстановка на пиесата „Силата на мрака“ у нас беше недостатъчно оправдан отвътре — самите актьори и сцената бяха завладени от разните етнографски вещи и предмети, от външния *бит*. Изплъзвайки се от линията на интуицията и на чувството, ние се намерихме върху линията на бита и неговите подробности, които потиснаха вътрешната същност на пиесата и на ролите.

---

[1] Пиесата „Силата на мрака“ била показана за пръв път в Московския художествен театър на 5 ноември 1902 г. Ролята на Митрич изпълнявал К. С. Станиславски.

Четвъртото действие със съгласието на Толстой било преработено от Станиславски. В писмо до Чехов от май 1902 г. Станиславски пише: „Тия дни ще Ви изпратя четвъртото действие от «Силата на мрака» в оня вид, в който бих искал да го играем на нашата



сцена. Ако Ви се удаде случай, добре ще е да покажете на Лев Николаевич как е преработено (не, това е опасна дума; как е пригодно...)“ (Собр. соч., т. 7, стр. 233). ↑

[2] Станиславски допуска тук неточност. В. А. Симов, който винаги е участвувал във всички експедиции на МХТ за събиране материали за постановките, не е ходил в Тулска губерния. ↑

## ВМЕСТО ИНТУИЦИЯ И ЧУВСТВО — ИСТОРИКО-БИТОВА ЛИНИЯ

„ЮЛИЙ ЦЕЗАР“

Когато се поставяше „Юлий Цезар“, случи се приблизително същото, което и със „Силата на мрака“. Нашата актьорска вътрешна работа излезе по-слаба от външната постановка и ние отново попаднахме от линията на интуицията върху линията на историко-битовите постановки.

„Решено, поставяме «Юлий Цезар» от Шекспир“ — каза ми веднъж В. И. Немирович-Данченко, като влезе при мене и си сложи шапката на масата.

„Но кога ще го поставим?“ — недоумявах аз.

„За откриването на идния сезон“ — отговори ми Владимир Иванович.

„Но как ще успеем да направим плана за постановката, декорите, костюмите? Нали тези дни трупата се разпуца за лятната ваканция?“ — продължавах да се учудвам.

Когато Владимир Иванович говори така уверено, това значи, че той е проседял не една нощ с молив в ръка, разработвайки бъдещия план, обмисляйки всички срокове и подробности на работата във всички отрасли на сложния театрален механизъм.

Избирането на пиеси за репертоара на нашия театър е процес, който прилича на тежки родилни мъки. А през въпросната година тази работа се извършваше още по-мъчно от всеки друг път. Дойде вече месец април, време беше да заминаваме на гастроли в Петербург, а още никой не знаеше точно каква работа ни предстои за идния сезон.

Разбрах, че не беше време да влизам в спор, а трябваше да се съглася и да пристъпя към осъществяване на невъзможното. Владимир Иванович и художникът Симов заминаха за Рим да събират материали, а в московския театър беше основана цяла канцелария по подготвителната работа. Бяха създадени редица отдели, начело на които стояха отговорни лица от състава на артистите и режисьорите.

Тия отдели бяха настанени във фойето на театъра и в стаите около него. Един от отделите се занимаваше с литературната страна и всичко, което се отнасяше до текста, до превода и до неговото поправяне и съкратяване, всички литературни справки и коментарии, се отправяха там. Друг отдел се занимаваше с всичко, което се отнасяше до битовия живот и археологията от времето на Цезар — тогавашните обичаи, нрави, обществен живот, жилища, техните планове и устройство и пр. Трети отдел се занимаваше с костюмите — скици, кройки, мостри от платове, купуване, боядисване на материи и т.н. Четвърти отдел се занимаваше с реквизита — оръжия, бутафорни предмети и пр. Пети отдел се грижеше за декорите, събираше материали за скиците, правеше макети и т.н. Шести — водеше музикалната част, седми — поръчките и изпълнението на всичко, което бе вече утвърдено, осми — репетициите с актьорите, девети — народните сцени; десетият отдел беше разпределителен: в него се стичаше всичко, което се получаваше отвън, той сортираше полученото и го разпределяше по другите отдели. Целият театър беше обявен във военно положение — всички актьори, членове на администрацията, служещи бяха мобилизирани. Никой под никакъв предлог не смееше да се откаже от възложената му работа.

Ония от мобилизираните, на които още не беше възложена работа, биваха командирани в музеите, в библиотеките, разпращани при учени специалисти по античната култура, при частни колекционери и антиквари. Всички учреждения и лица, към които се обръщаше театърът посредством своите представители, се отзоваваха на нашата молба и ни изпращаха своите ценни издания, музейни вещи, оръжия и т.н. Може с увереност да се каже, че целият богат материал, с който разполагаше Москва, беше използван от нас докрай.

Още по-богат материал донесе Владимир Иванович от Рим.

Благодарение на такава една организация ние можахме в няколко седмици да съберем онова, което при други условия не можеше да се събере и за година. Много от онова, за което сега, след войната, стана невъзможно дори да се мечтае, в онова време беше възможно и достъпно. Така например изпратените по всички магазини членове на постановъчната комисия отбираха голямо количество материи от най-различни качества и цветове. Те се донасяха в театъра, разпростираха се по сцената, осветяваха се с пълно осветление от рампата, софитите

и прожекторите, преглеждаха ги от зрителната зала и отделяха най-ефектните парчета от тия матери. Цветовата гама на костюмите беше подбрана с особена грижливост. Каквито и групи от актьори да се срещнеха на сцената, те винаги създаваха букет от хармонично подбрани багри и тонове.

Ние изучавахме костюмите и тяхната кройка, изучавахме как да си служим с тях и с оръжието, изучавахме античната пластика. Трябваше не само теоретически, но и практически да се запознаем с всичко това. За тая цел бяха ушити пробни репетиционни костюми, в които ходехме по цял ден в театъра, за да се научим да ги носим. Такъв начин беше приложен от нас и по-рано, при постановката на „Три сестри“ от Чехов. Трябваше да се научим да носим военен костюм, което изисква навик. И тогава, както и при постановката на „Юлий Цезар“ ние по цели дни ходехме във военна униформа и дори се осмелявахме в такъв вид да излизаме на улицата — стражарите ни отдаваха чест и рискувахме да попаднем под съд. Полученият по този начин опит ни даде онова, което не можехме да научим нито от книги, нито от теория, нито от рисунки. Ние се научихме да владеем римския плащ и да подреждаме гънките му, като ги събираме в шепата си, прехвърляхме го през рамо, на глава или върху ръката си, научихме се да жестикулираме, като държим края на плаща с разпуснати дипли. По тоя начин се създаде цяла схема на движения и жестове, взети от античните статуи.

Като се завърна от чужбина, Владимир Иванович взе върху себе си главното ръководство на постановката, а ние му помагахме. Трябваше преди всичко да се изработи конструкцията на декорите. Всеки декор трябва да има своя сценична особеност и не само в смисъл на живопис и на бои, но и в смисъл на режисьорски замисъл. Трябваше да се намери най-напред това „je ne sais quoi“ — това разковниче, което дава острота, неочакваност и оригинална прелест на декора. Така например с малък брой сътрудници трябваше да се предаде преминаването на голямата Брутова войска, която отива на бой. В същия декор в далечината се появява противникът на Брут — Антоний, със своята войска. Действието се развива на голяма равнина, удобна за сблъскване на двете неприятелски войски. С помощта на рундхоризонта, който има театърът, и с помощта на живописна перспектива ние можахме да постигнем необходимия простор. Но как

да се покаже преминаването на многобройна войска с малко сътрудници? За тая работа трябваше да се измисли някакъв трик, който изкусно ще измами публиката. Репетицията показва, че много по-добре и по-тактично ще бъде да показваме преминаващите воители не в целия им ръст, а само до половина, т.е. да се виждат само главите им, шлемовете, част от тялото и върховете на пиките. Илюзията се усилва още повече, когато минаването на войските става зад стъблата на дърветата или зад стърчащите скали. Ползувайки се от големия пропадащ подиум на нашата сцена, ние можахме да показваме само горната част от телата на преминаващите по тоя свален подиум сътрудници. Други, невидими за публиката хора, вървяха зад тия сътрудници и носеха цяла гора от копия: това усилваше илюзията, че там минава гъста тълпа. Тоя трик имаше още и предимството, че даваше възможност да облечем статистите само до половина, тъй като краката им не се виждаха. Статистите минаваха по сваления подиум и като изтичваха под пода, отново се явяваха там, отгдето току-що бяха влезли преди малко. Така се получаваше безкрайна върволица от воители. През време на тия задкулисни прибежки на войниците стоящите по пътя им шивачи успяваха да им нахлузят нови детайли от военни костюми, т.е. сменяха им шлемовете и плащовете, за да се получи илюзия, че минават все нови и нови пълчища.

Със същия брой статисти ние можахме много убедително да създадем впечатление на голяма улична тълпа в първото действие. Големият подиум, който беше свален, даваше впечатление на улица, която се спуска надолу. В дълбочината на тоя подиум в перспектива, както и в сцената при преминаване на войската се виждаха само главите на гъмжащия в далечината народ. Цяла редица от малки дюкянчета се спускаше от авансцената надолу, в подиума и там се изгубваше в тълпата. Тук беше и работилницата за оръжия, гдето се коваха мечове и брони, като при това шумът от ковачницата допълняше общата глъчка на тълпата. Улицата, която минаваше през цялата авансцена, завиваше зад дясната кулиса. Отгоре към нея се спущаше тясна уличка с типични италиански стълби. По тоя начин тълпата се движеше от горе на долу и надлъж по сцената. Срещуположните движения на тълпата създаваха оживление в общата картина на уличния живот. На ъгъла на двете улици, посред сцената, се намираше римска бръснарница. Там патрициите се събираха като в

клуб. Над бръснарницата, върху плоския покрив, имаше градинка и скамейка. Оттам народните трибуни произнасяха речите си, като спираха за известно време тълпата, която се събираше на авансцената с гръб към публиката. По улиците шестуваха матрони, придружавани от роби. Млади контета от бръснарницата почтително поздравяваха, а след тяхното преминаване задяваха куртизанките, които минаваха край тях. Долу, по главната улица, минаваше процесия: върху една носилка тържествено и величествено се излягаше Цезар, а Калпурния лежеше върху друга. Когато ги донасяха до средата на сцената, един гадател спираше процесията. Неговото предсказване предизвикваше общо смущение. След него се появяваше Брут със своите съмишленици. С тъжен поглед изпращаше той отдалечаващата се процесия. Заобикаляха го хора от народа; те протягаха прошения, в които се оплакваха от режима... Не мога да не спомена тук за един любопитен случай, който красноречиво доказва необходимостта от сценическо възпитание дори и за най-незначителните театрални сътрудници. Брут играех аз. Веднъж един от сътрудниците, които ми поднасяха жалби, не се яви навреме. Владимир Иванович, който следеше представлението от портала, повика един от свободните статисти и го помоли да замени отсъстващия. Ето че към мене се запъти изпратеният с типичната походка на писар, който се приближава до своя началник на канцелария, направи съвсем съвременен поклон, макар да беше в римска тога, и високо докладва:

„Константин Сергеевич, Владимир Иванович заповяда да ви го предам.“ И той протегна към мене реквизита — римски папирус.

Спектакълът „Юлий Цезар“ имаше огромен успех<sup>[1]</sup>, но главно благодарение на режисьорската постановка и на играта на В. И. Качалов, който създаде превъзходен образ на Цезар. В областта на артистическата работа на другите актьори отново имаше неуспехи. Ние не можахме да се преборим с постановката и отново слязохме от линията на интуицията и на чувството върху историко-битовата линия.

В музея на Художествения театър се пази режисьорският екземпляр на Владимир Иванович, направен за тая постановка извънредно грижливо. Тъй като постановката се правеше не толкова в план на Шекспировата трагедия, колкото в историко-битов план на тема „Рим през епохата на Юлий Цезар“, този режисьорски екземпляр е пълен с характеристики и битови подробности.

---

[1] Първото представление на трагедията на Шекспир „Юлий Цезар“ се състояло на 2 октомври 1903 г. Ролята на Брут изпълнявал Станиславски. Сценичният образ на Брут не се удал на Станиславски и тази роля много му тежала. „Как бих искал да захвърля всичко, да се освободя от ярема на Брут и цял ден да живея и се занимавам с «Вишнева градина». Противният Брут ме подтиска и изтиска всичките ми сокове. Аз още повече го възненавидях след милата «Вишнева градина.» — пише К. С. Станиславски на А. П. Чехов през октомври 1903 г. (Собр. соч., т. 7, стр. 266). ↑

## „ВИШНЕВА ГРАДИНА“

Имах щастието да наблюдавам отстрана процеса на създаване на пиесата „Вишнева градина“. Веднъж при разговор с Антон Павлович относно риболова нашият артист А. Р. Артъом показва как трябва да се набожда червеят на кукичката, как да се хвърля въдицата с тапа или без тапа. Тия и тям подобни сцени се предаваха неподражаемо от тоя артист с голям талант и Чехов искрено съжаляваше, че публиката в театъра не може да ги види. Наскоро след това Чехов присъствувал, когато в реката се къпел друг наш артист, и веднага решил:

„Слушайте, Артъом трябва да лови риба в моята пиеса, а Н. да се къпе наблизо до него в къпалнята, да се гмурка и вика, а Артъом да се сърди, че му плаши рибата.“

Антон Павлович ги виждаше вече на сцената — единия как лови риба около къпалнята, а другия как се къпе в нея, т.е. зад сцената. След няколко дена Антон Павлович ни съобщи тържествено, че на къпещия са ампутирали ръката; но въпреки това той страстно обичал да играе на билиард с единствената си ръка. А въдичарят беше старик-лакей със спестени парички.

След известно време въображението на Чехов започна да рисува някакъв прозорец на стара господарска къща, през който се провират в стаята клончета от дърветата. После те зацъфтяха със снежнобели цветове. След това във въображението от Чехов дом се засели някаква госпожа.

„Само че вие нямате такава актриса. Слушайте! Трябва ми една особена старица — съобразяваше Чехов. — Тя все тича при стария лакей и взема от него пари назаем...“

Около старицата се появи едно лице — неин брат ли, вуйчо ли, — някакъв господин с една ръка, който страстно обича да играе на билиард. Той е едно голямо дете, което не може да живее без лакей. Веднъж последният заминава, без да приготви на господаря си панталоните, и затова той през целия ден остава да лежи в постелята.

Сега вече знаем какво е оцеляло от всичко това в пиесата, какво е отпаднало от нея без всякаква следа или е останало нещо незначително



в нея.

През лятото на 1902 г., когато Антон Павлович се готвеше да пише пиесата „Вишнева градина“, той живееше заедно с жена си — О. Л. Чехова-Книпер, артистка от театъра — в нашата къщичка в имението на майка ми в Любимовка. До нас в семейството на нашите съседи живееше една англичанка, гувернантка, слабичко същество с две дълги момински плитки и в мъжки костюм. Благодарение на това съединение не можеше веднага да се разбере нейният пол, произход и възраст. Тя се обръщаше към Антон Павлович фамилиарно, което много се харесваше на писателя. Срещайки се всеки ден, те си говореха един другиму ужасни глупости. Така например Чехов уверяваше англичанката, че на младини е бил турчин, че имал харем, че скоро ще се върне в родината си и ще стане паша и тогава ще я повика да дойде при него. Уж от благодарност ловката гимнастичка-англичанка се мяташе на раменете му и като го яхваше, поздравяваше вместо Антон Павлович всички, които минаваха край тях, т.е. снемаше шапката от главата му и се покланяше с нея, като казваше на завален руски език по клоунски комично:

„Здласти! Здласти! Здласти!“

И наклоняваше при това главата на Чехов в знак на поздрав.

Тия, които са видели „Вишнева градина“, ще познаят в това оригинално същество прототипът на Шарлота.

Като прочетох пиесата, веднага разбрах всичко и писах на Чехов за своя възторг. Колко се развълнува той! Как се стараеше да ме увери, че Шарлота непременно трябвало да бъде немкиня и непременно слаба и висока — такава като артистката Муратова, която съвсем не приличаше на англичанката, от която беше копирана Шарлота.

Ролята на Епиходов се създаде от много образи. Основните черти са взети от прислужника, който живееше във вилата и се грижеше за Антон Павлович. Чехов често разговаряше с него, убеждаваше го, че трябва да се учи, че трябва да бъде грамотен и образован човек. За да стане такъв, прототипът на Епиходов преди всичко си купи червена връзка и поиска да учи френски. Не зная по какви пътища, изхождайки от прислужника, Антон Павлович е стигнал до образа на доста пълния и вече немлад Епиходов, когото той даде в първата редакция на пиесата<sup>[1]</sup>.

Ние обаче нямахме актьор с подходяща фигура, а същевременно не можеше да не бъде зает в тая пиеса талантливият и любим на Антон Павлович актьор И. М. Москвин, който тогава беше и млад, и слаб. Ролята бе дадена нему и младият артист я нагоди към своите данни, като се възползува при това от своя импровизиран номер през първия „капустник“, за който ще говоря по-късно. Ние помислихме, че Антон Павлович ще се разсърди за тая волност, но той много се смя и след репетицията каза на Москвин:

„Ами аз именно такъв исках и да го напиша. Слушайте, това е чудесно.“

Спомням си, че Чехов дописа ролята в ония контури, които се бяха създали у Москвин.

За ролята на студента Трофонов също послужи като модел един измежду тогавашните обитатели на Любимовка.

През есента на 1903 г. Антон Павлович Чехов пристигна в Москва съвсем болен. Това обаче не му попречи да присъствува почти на всички репетиции на новата си пиеса, окончателното название на която тогава той още не можеше да установи.

Една вечер по телефона ми предадоха молбата на Чехов да отида при него по работа. Оставих всичко и бързо отидох. Заварих го оживен въпреки болестта му. Изглежда, че той беше оставил деловия разговор за най-накрая, както децата пазят вкусния сладкиш. И сега, както обикновено, всички седяха около чайната маса и се смееха, защото там, където е Чехов, не може да се скучае. Свършихме чая и Антон Павлович ме поведе в кабинета си, затвори вратата, настани се в своя традиционен ъгъл на дивана, накара ме да седна срещу него и започна за стотен път да ме убеждава, че трябва да се сменят някои изпълнители в новата му пиеса, които според него не подходжали: „Те са чудесни артисти“ — бързаше той да смекчи присъдата си.

Знаех, че тия разговори бяха само прелюдия към главната работа, и затова не спорех. Най-сетне дойдохме и до самата работа. Чехов замълча малко, стараяйки се да бъде сериозен. Но това мъчно му се удаваше — празничната усмивка въпреки всичко проличаваше на устните му.

„Слушайте, намерих чудесно название за пиесата. Чудесно!“ — каза ми той, като ме гледаше в очите.

„Какво е?“ — заинтересувах се аз.

„Вишнева градина“ — каза той и се заля от радостен смях.

Не разбрах причината на радостта му и не намерих нищо особено в названието. Обаче, за да не огорча Антон Павлович трябваше да дам вид, че неговото откритие ми направи впечатление. Какво ли го вълнува в новото заглавие на пиесата? Почнах предпазливо да го разпитвам, но пак се натъкнах на странната му особеност: той не умееше да говори за своите творби. Вместо обяснение Антон Павлович започна да повтаря по различни начини с всевъзможни интонации и звукова окраска:

„Вишнева градина. Слушайте, това е чудесно название! Вишнева градина. Вишнева!“

От това разбрах само, че ставаше дума за нещо прекрасно, нежно, любимо: прелестта на названието не се състоеше в думите, а в интонацията на гласа му. Предпазливо загатнах за това. Моята забележка го натъжи, радостната усмивка изчезна от лицето му, нашият разговор се пресече и настъпи неудобно мълчание.

От тая среща изминаха няколко дни или една седмица... Веднъж по време на представление той дойде при мене в гримьорната и с тържествена усмивка седна до масата ми. Чехов обичаше да гледа как се приготвяме за представление. Той така внимателно следеше нашия грим, че по лицето му можеше да се отгатне дали се гримираш сполучливо или несполучливо.

„Слушайте, не Вишнева, а Вишньо̀ва градина“ — каза той и се заля от смях.

В първия момент аз дори не разбрах за какво става дума, но Антон Павлович продължаваше с наслада да повтаря названието на пиесата, като наблюдаваше на нежния звук „ьо“ в думата Вишньо̀ва, сякаш искаше с помощта на тоя звук да погали предишния красив, но сега ненужен живот, който той със сълзи на очи разрушаваше в своята пиеса. Тоя път аз разбрах неговата тънкость: „Вишнева градина“ — това е делова, комерческа градина, която дава приходи. Такава градина е нужна и сега. Но „Вишньо̀ва градина“ не дава приходи. Тя пази в себе си и в своята цветуща белота поезията на някогашния аристократичен живот. Такава една градина расте и цъфти по каприза, за окото на разгалени естети. Жалко ти е да я унищожиш, а трябва, тъй като процесът на икономическото развитие на страната изисква това.

Както по-рано, така и тоя път през време на репетициите на „Вишнева градина“ трябваше като с клещи да теглим от устата на Антон Павлович някои забележки и съвети, отнасящи се до пиесата му. Неговите отговори приличаха на ребуси и трябваше човек да ги отгатва, защото Чехов избягваше, за да се спаси от разпитванията на режисьора. Ако някой би видял как Антон Павлович скромно седи през време на репетиция някъде на задните редове, той не би повярвал, че това е авторът на пиесата. Колкото и да се мъчехме да го преместим до режисьорската масичка, нищо не излизаше. Ако пък успеехме да го накараме да седне там, тогава започваше да се смее. Не можеш да разбереш какво го размиваше: това ли, че е станал режисьор и е седнал пред важната масичка; или това, че намираше за излишна самата режисьорска масичка; или най-сетне това, че мислеше как да ни измами и да се скрие от нас.

„Ама аз всичко съм написал — казваше той тогава, — аз не съм режисьор, а лекар.“

Като се сравни държанието на Чехов през време на репетициите с това на другите автори, човек се учудва на необикновената скромност на големия човек и на безграничното самомнение на други много по-малко значителни писатели. Един от тях например на предложението ми да се съкрати един многословен, фалшив и неестествен монолог в неговата пиеса ми каза с горчива обида в гласа:

„Съкращавайте, но не забравяйте, че ще отговаряте пред историята.“

Напротив, когато дръзнахме да предложим на Антон Павлович да изхвърлим цяла сцена в края на второ действие от „Вишнева градина“, той се натъжи много, побледня от болката, която му причинихме тогава, но след като помисли малко, се посъвзе и каза:

„Съкратете!“

И никога вече не направи по тоя повод нито един укор<sup>[2]</sup>.

Няма да описвам постановката на „Вишнева градина“, която толкова много пъти играехме в Москва, в Европа и в Америка. Ще припомня само някои факти и условия, при които се поставяше пиесата.

Спектакълът се поставяше трудно и не е чудно, защото пиесата е много мъчна. Нейната прелест е в неуловимия, дълбоко скрит в нея аромат. За да почувствуващ този аромат, трябва някак си да разтвориш

пъпката на цветчето и да накараш листенцата му да се разцъфтят. Но това трябва да стане от само себе си, без насилие, иначе ще смачкаш нежното цветче и то ще повехне.

През описваното от мене време нашата вътрешна техника и умението да се въздействува върху творческата душа на артиста бяха все още примитивни. Тайнствените пътища към гълбините на произведението не бяха още точно установени от нас. За да се помогне на актьорите да размърдат афективната си памет, да предизвикат в душите си творческо прозрение, ние се опитахме да им създадем илюзия посредством декори, игра на светлини и звуци. Понякога това помагаше и аз свикнах да злоупотребявам със светлинните и слуховите сценични средства.

„Слушайте! — разказваше някому Чехов, но така, че и аз да чуя, — ще напиша нова пиеса и тя ще започва така: «Колко е хубаво, колко е тихо! Не се чуват ни птици, ни кучета, ни кукувици, ни кукумявки, ни славеи, ни часовници, ни звънчета и ни един щурец.»“

Разбира се, той хвърляше камък в моята градина.

За пръв път, откак играехме Чехов, премиера на негова пиеса съвпаднаше с пребиваването му в Москва<sup>[4]</sup>. Това ни наведе на мисълта да устроим чествуване на любимия поет. Чехов дълго упорствуваше, заплашваше, че ще си остане в къщи и няма да дойде в театъра. Но тая съблазън беше твърде голяма за нас и ние настояхме. При това премиерата съвпаднаше с имения ден на Антон Павлович (17/30 януари).

Определената дата вече приближаваше, трябваше да се помисли и за самото чествуване, и за онова, което ще поднесем на Антон Павлович. Мъчен въпрос! Обиколих всички антикварни магазини с надежда, че там ще се натъкна на нещо, но освен една великолепна музейна шевица нищо не ми попадна. Поради липса на по-добро трябваше да украсим с нея един венец и да му го поднесем в такъв вид.

„Поне — мислех си — ще му се поднесе една художествена вещ.“

Но Антон Павлович ми се скара за тоя ценен подарък.

„Слушайте, но това е прекрасна вещ, тя трябва да бъде в музея“ — укоряваше ме след юбилея той.

„Тогава научете ни, Антон Павлович, какво трябваше да се поднесе“ — оправдавах се аз.

„Мишеловка — сериозно отговори той, като се замисли. — Слушайте, нали мишките трябва да се изтребват? — Тук той се разсмя. — Виж художникът Коровин ми изпрати чудесен подарък! Чудесен!“

„Какъв?“ — заинтересувах се аз.

„Въдички.“

И всички други подаръци, които бяха поднесени на Чехов, не го задоволиха, а някои дори го разсърдиха със своята баналност.

„Но слушайте, не може да се поднесе на един писател сребърна перодръжка и старинна мастилница!“

„Ами какво трябва да се поднесе?“

„Иригатор. Слушайте, нали съм лекар... Или чорапи. Моята жена не се грижи за мене. Тя е актриса. И аз ходя със скъсани чорапи... Слушай, мила, казвам ѝ аз, палецът на десния ми крак се показва. Обуй чорапа на левия си крак, казва. Ама не мога така!“ — шегуваше се Антон Павлович и отново се заливаше във весел смях.

Но на самия юбилей той не беше весел, като че предчувствуваше близкия си край. Когато след третото действие, смъртно блед и слаб, изправен на сцената, не можеше да укроти кашлицата си през време на поздравленията и подаръците, сърцата ни болезнено се свиваха. От зрителната зала му извикаха да седне, но Чехов се намръщи и остана прав пред цялото дълго и скучно юбилейно тържество. Подобни тържества той добродушно осмиваше в своите произведения. И тук той не можа да сдържи усмивката си. Един от литераторите започна речта си почти със същите думи, с които Гаев приветствува стария шкаф в първо действие:

„Скъпи и многоуважаеми (вместо думата «шкаф» литераторът постави името на Антон Павлович)... приветствувам ви“ и т.н.

Антон Павлович погледна към мене — изпълнителя на Гаев — и коварна усмивка премина по устните му.

Юбилеят излезе тържествен, но остави тежко впечатление. От него лъхаше на погребение. Сърцата ни бяха свити.

Самият спектакъл имаше едва среден успех и ние се осъждахме, загдето не успяхме още отначало да покажем най-важното, най-прекрасното и най-ценното в пиесата.

Антон Павлович умря, без да дочака истинския успех на своето последно благоуханно произведение.

След време, когато спектакълът дозря, в него още веднъж разкриха големите си дарования много от артистите на нашата трупа — на първо място О. Л. Книпер, която изпълняваше главната роля — Раневска, Москвин — Епиходов, Качалов — Трофимов, Леонидов — Лопехин, Грибуин — Пищчик, Артjom — Фирс, Муратова — Шарлота. Аз също имах успех в ролята на Гаев и получих на репетицията похвала от самия Антон Павлович Чехов за последното, финално излизане в четвърто действие.

Настъпваше пролетта на 1904 г. Здравето на Антон Павлович се влошаваше. Появиха се тревожни признаци в областта на стомаха и това подсказваше за туберкулоза на червата. Лекарският консилиум постанови да отведат Чехов в Баденвайлер. Започнаха да стягат куфарите за чужбина. Всички ние, в това число и аз, се стремяхме напоследък по-често да се виждаме с Антон Павлович. Но не винаги здравето му позволяваше да ни приема. Обаче въпреки болестта неговата жизнерадост не го напусна. Той се интересуваше много от спектакъла на Метерлинк, който по това време усърдно се репетираше<sup>[5]</sup>. Трябваше да го държим в течение на работата, да му показваме макетите за декорите и да му обясняваме мизансцените.

Самият той мечтаеше за нова пиеса със съвсем нова за него насока. И наистина сюжетът на замислената от него пиеса като че не беше чеховски. Съдете сами: двама приятели, и двамата млади, обичат една и съща жена. Общата любов и ревността създават сложни взаимоотношения. Свършва се с това, че и двамата заминават с една експедиция за Северния полюс. Декорът на последното действие изобразява един грамаден кораб, заседнал в ледовете. Във финала на пиесата и двамата приятели виждат един бял призрак да се плъзга по снега. Очевидно това е сянката или душата, на починалата там далеч в родината любима жена.

Ето всичко, което можеше да се узнае от Антон Павлович за замислената нова пиеса.

През време на пребиваването си в чужбина според разказите на О. Л. Книпер-Чехова Антон Павлович се наслаждавал на културния живот в Европа. Седнал на балкончето си в Баденвайлер, той наблюдавал работата в пощата, която била срещу неговата стая. Там

влизали хора от всички страни, донасяли своите мисли, изразени в писма и оттам тия мисли се разпрацвали по целия свят.

„Това е чудесно!“ — провиквал се той...

През лятото на 1904 г. получихме печалната вест от Баденвайлер за смъртта на Антон Павлович.

„Ich sterbe“<sup>[6]</sup> — са били последните думи на умирация. Неговата смърт била красива, спокойна и тържествена.

Чехов умря и след смъртта си стана още по-любим в родината си, в Европа и в Америка. Обаче въпреки тоя успех и тая популярност за мнозина той остана неразбран и недооценен. Вместо некролог ще изкажа няколко свои мисли за него.

И досега още съществува мнение, че Антон Чехов е поет на делничното, на сивите хора, че неговите пиеси са една печална страница от руския живот, която свидетелствува за жалкото духовно съществуване на страната. Неудовлетвореност, която парализира всички начинания; безнадеждност, която убива енергията; пълен простор за развиване на вродената славянска тъга. Ето мотивите на неговите сценични произведения.

Но защо тая характеристика за Чехов така рязко противоречи с моите представи и възпоминания за покойния? Аз го виждам много по-често бодър и усмихнат, отколкото мрачен, макар че го познавах в лошите периоди на болестта му. Там, където се намираше болният Чехов, най-често царуваше шегата, духовитостта, смехът и дори закачките. Кой по-добре от него умееше да разсмива или да говори глупости със сериозно лице? Кой повече от него ненавиждаше невежеството, грубостта, хленченето, клюкарството, еснафството и вечното пиене на чай? Кой повече от него жадуваше за живот, за култура, в каквото и както да се проявявали? Всяко ново полезно начинание, всяко зараждащо се научно дружество или проект за нов театър, библиотека, музей бяха за него истинско събитие. Дори най-простото и обикновено благоустройство на живота необикновено много го съживяваше и вълнуваше. Например спомням си неговата детска радост, когато му разказвах веднъж за голямата строяща се къща при Червените врати в Москва, на мястото на лошата едноетажна къщурка, която беше съборена. За това събитие Антон Павлович дълго време с възторг разказваше на всички, които го навестяваха: така



силно търсеше той във всичко предвестниците на бъдещата руска и всечовешка култура, не само духовна, но дори и материална.

Същото беше и в неговите пиеси: сред пълната безнадеждност на осемдесетте и деветдесетте години в тях често пламват светли мечти, бодри предсказания за живота след двеста, триста или хиляда години, в името на които всички трябва сега да страдаме; за новите изобретения, благодарение на които хората ще летят по въздуха, за откриването на шестото чувство.

А забелязали ли сте как често при изпълнение на Чеховите пиеси в зрителната зала избухва смях, и то тъй звънлив и весел, какъвто не сме чували на други спектакли? Когато Чехов се заеме да пише водевил, той докарва шегата до размерите на уморителната буфонада.

Ами неговите писма? Когато ги чета, от мене, разбира се, не може да се изплъзне общото им тъжно настроение. Но на фона на тая тъга блестят като весело трепкащи звезди на нощния небосклон остроумни думици, смешни сравнения и забавни характеристики. Често работата стигаше до закачки, анекдоти и шеги на вродения неуморим веселяк и хуморист, който живееше в душата на Антоша Чехонте, а по-сетне и в душата на болния, измъчен Чехов.

Когато един здрав човек се чувства бодър и весел, това е естествено и нормално. Но когато един болен, осъден от самия себе си на смърт (та нали Чехов беше лекар), прикован като затворник към едно омразно нему място, далеч от близки и приятели, без всякаква надежда пред себе си, все пак може да се смее и да живее със светли мечти, с вяра в бъдещето, да трупа грижливо културни богатства за идните поколения — тогава ние сме длъжни да признаем такава жизнерадост и жизнеспособност за извънредна, за изключителна, такава, която далеч надминава нормата. Още по-малко мога да разбера защо смятат Чехов остарял за нашето време и защо някои мислят, че той не би могъл да разбере революцията и новия живот, който тя създава?

Разбира се, би било смешно да отричаме, че епохата на Чехов е извънредно далече по своите настроения от днешното време и от новите, възпитани от революцията поколения. В много отношения те дори са направо противоположни. Ясно е също, че съвременна, революционна Русия с нейната активност и енергия в разрушаването на старите устои на живота и в създаването на нови основи не приема

и дори не разбира инертността на осемдесетте години с техния пасивен, очаквателен копнеж.

В задушния и застоен въздух на ония времена нямаше почва за революционен подем. Само някъде под земята, конспиративно, се готвеха и събираха сили за страшни удари. Работата на напредничавите хора се заключаваше само в това да подготвят общественото настроение, да внушават новите идеи, като разясняват несъстоятелността на стария живот. И Чехов беше заедно с ония, които извършваха тая подготвителна работа. Той като малцина умееше да изобразява нетърпимата атмосфера на застои, да осмива пошлостта, която поражда тоя живот.

Времето минаваше. Вечно стремящият се напред Чехов не можеше да стои на едно място. Напротив, той еволюираше заедно с живота и епохата.

Колкото повече се сгъстяваше атмосферата и работата се приближаваше към революция, толкова по-решителен ставаше той. Лъжат се ония, които го смятат за безволев и нерешителен като мнозина от хората, които описваше. Аз вече казах, че той неведнъж ни е учудвал със своята твърдост, определеност и решителност.

„Ужасно! Но без това не може. Нека японците ни размърдат малко“ — каза ми веднъж Чехов развълнувано, но твърдо и уверено, когато в Русия замириса на барут.

В художествената литература в края на миналия и в началото на днешния век той е един от първите, които почувствуваха неизбежността на революцията, когато тя беше само в зародиш и когато обществото продължаваше да се къпе в излишества. Той е един от първите, който даде тревожния сигнал. Кой друг освен него започна да сече прекрасната, цветуща вишнева градина, съзнал, че времето ѝ е минало и че старият живот безвъзвратно е осъден на разрушаване.

Човек, който е могъл отрано да предусети много от онова, което сега става, той сигурно би съумял и да приеме всичко, което е предсказал.

Но може би самите похвати на писане на Чехов и на творчеството му да са твърде меки за съвременния човек? Общоприетият начин за изобразяване върху сцената на прогресивния човек-революционер изисква ефектно-театрален и енергичен протест, рязко изобличаване, страшна възискателност. Такова нещо наистина

няма в произведенията на Чехов. Но от това неговите творби не по-малко убедително и силно въздействуват върху хората.

В своите повици за обновяване на живота Чехов често се ползува с похвата „от противоположното“. Той казва: и тоя е славен човек, и другите, и третият, и всички не са лоши хора; и животът им е красив, и недостатъците им са мили и смешни. Но, взето заедно, всичко е скучно, ненужно, тягостно, мъртво, безжизнено. Какво трябва да се направи? Трябва с общи усилия да се смени всичко, да се стремим към друг, по-добър живот.

В ония, които не усещат и не разбират това у Чехов, аз виждам известна ограниченост, липса на усет и на въображение, което окрилява човека и го вгълбява в същността на художествената творба. Това е резултат от тяхното прозаично и еснафско отношение към изкуството, което отнема от изкуството главната му сила.

И ние, артистите, нерядко пристъпваме към произведението на поета с еснафски изисквания и подчертаваме в тях не онова, което е важно в тях.

Сценичното предаване на Чеховата мечта трябва да бъде релефно. Лайтмотивът на пиесата трябва да звучи през цялото време. Но за съжаление по-трудно е да се предаде на сцената мечтата на Чехов, отколкото външният живот на пиесата и нейната битова страна. Ето защо нерядко в театъра главният мотив на пиесата се потулва, а всекидневието твърде ярко се изтъква на пръв план. Често такова преместване на центъра става не само по вина на режисьора, но и на самите актьори. Така например някои артисти обикновено играят ролята на Иванов като неврастеник и предизвикват в зрителите само съжаление към болния. А Чехов го е описал като силен човек, борец в обществения живот. Но и Иванов не може да издържи и се пресилва в непосилната борба с тежките условия на руската действителност<sup>[7]</sup>. Трагедията на пиесата не се състои в това, че главният герой заболява, а в това, че условията на живота са нетърпими и изискват коренна реформа. Дайте за тая роля актьор с огромна вътрешна сила — и вие не ще познаете Чехов или по-право за пръв път ще го познаете такъв, какъвто трябва да бъде. Дайте и на Лопахин във „Вишнева градина“ размаха на Шаляпин, а на младата Аня — темперамента на Ермолова и нека първият с цялата своя мощ сече отживялото, а младото момиче, което предчувствува заедно с Петя Трофимов приближаването на

новата епоха, да викне на целия свят: „Здравей, нов живот!“ — и вие ще разберете, че „Вишнева градина“ е жива за нас, близка, съвременна пиеса, че гласът на Чехов звучи в нея бодро, възпламеняващо, тъй като самият той гледа не назад, а напред.

У многоликия Чехов, както у всеки художник-драматург, има още една страна, обърната непосредствено към сцената и към нас, артистите — това са чисто театралните основи и принципи, неговото разбиране за задачите на нашето изкуство, за неговата същност, техника, начин на писане за сцената и т.н. В тази наша професионална област на изкуството въвн от всякакви тенденции или обществено-политически предпоставки не е толкова важно какво пише поетът, какво играе артистът, а важно е как те правят това. Ние, специалистите в актьорското и в режисьорското дело, трябва да изучаваме покойния поет от тая драматургическа, сценическа и артистическа негова страна.

Направено ли е това? Кой от актьорите е изучавал техниката на Чеховото драматическо творчество с нейните нови похвати, режисьорски възможности, с особената, неизвестна преди Чехов сценичност, която изисква нова актьорска психология и ново самочувствие? Кой от нас дълбоко е вникнал в монолога на Трепльов за новото изкуство? Знаят ли актьорите тия скрижали на нашия завет? Разбира се, те са назубрили текста им като „Отче наш“, но дали са се замислили някога върху скрития под думите вътрешен смисъл на този текст?

„За учудване е — каза ми веднъж Морис Метерлинк, — че толкова малко актьори се интересуват от своето изкуство, от неговата техника, философия, актьорско майсторство и виртуозност.“

Ония от артистите, които с голямо самомнение и с чувство на превъзходство говорят за Чехов, че е остарял, сами още не са дорасли до него. Те са именно тия, които са останали назад в нашето изкуство; те са, които не разбират работата или просто от мързел искат с презрение да прекратят през Чехов. Но без да минеш по всички стъпала по стълбата на нашето изкуство, не можеш да вървиш по-нататък по набеязващите се етапи на неговото естествено, органическо развитие.

Чехов представлява един от важните стълбове по пътя на нашето изкуство, набеязан от Шекспир, Молиер, Луиджи Рикобони<sup>[8]</sup>, великия Шрьодер<sup>[9]</sup>, Пушкин, Гогол, Щепкин, Грибоедов, Островски,

Тургенев. Като изучим Чехов и като застанем на неговите позиции, тогава ще чакаме нов водач да ни посочи нов етап на вечния път и да го измине заедно с нас, като издигне нов стълб за бъдещите артистически поколения. Оттам от новозавоюваната позиция ще се открие широк простор за по-нататъшното движение напред.

Творбите на ония, които подобно на Чехов издигат стълбове, надрастват поколенията, а не поколенията ги надрастват. Жизнените теми, третираны от художниците, стареят, загубват съвременната си острота, престават да увличат ония, за които не съществуват перспективите на историята. Но истинските художествени произведения не умират от това и не се лишават от своята поетическа ценност. И нека Чеховото какво ако не в тези, то в други негови творби да е остаряло и да е неприемливо за следреволюционния период, но Чеховото как още не е започнало да живее пълен живот в нашите театри.

Затова главата за Чехов още не е свършена, не са я прочели още, както трябва, не са вникнали в нейната същност и преждевременно са затворили книгата.

Нека отново да я разтворят, да я изучат и дочетат докрай.

---

[1] В спомените си за А. П. Чехов К. С. Станиславски разказва, че Епиходов имал още един прототип — фокусника от градината „Ермитаж“: „Той беше едър мъж във фрак, пълен, малко отпуснат, който между жонгльорските си упражнения разиграваше отлично и с голям комизъм «несретник», когото постигаха «двадесет и две нещастия».“ Този фокусник, отличен актьор, винаги предизвиквал бурния възторг на А. П. Чехов. ↑

[2] В първата редакция на книгата „Моят живот в изкуството“ Станиславски описва оная финална сцена от второ действие на „Вишнева градина“, която не била включена в спектакъла: „А кой знае, може би той (А. П. Чехов. — Бел.ред.) беше в правото си да ни упреква, тъй като прекрасно написаната сцена бе съкратена не по негова вина, а по желание на режисьора. След шумната сцена на младежите с Варя Шарлота влиза с пушка, тръшва се върху купата сено и започва да тананика някаква немска песничка. Едва пристъпвайки, се приближава Фирс, запалва клечка кибрит и търси в тревата ветрилото, което Раневска е загубила. Така се срещат две

самотни същества. Те няма за какво да говорят, но тъй им се иска да поговорят, нали всеки човек трябва с някого да се разтуши. Шарлота разказва на Фирс как на младини е работила в цирка, как е правила салтомортале, разказва със същите думи, с които тя в началото на действието, в нашата редакция говори с Епиходов, Яша и Дуняша. В отговор на това Фирс обширно и несвързано разказва за нещо неразбираемо, което се е случило, когато е бил млад — за някакъв случай, когато отвели някого някъде с талига и някой пищял и крещял. Фирс предава тези звуци, като повтаря «Олеле-олеле», Шарлота нищо не разбира от неговото бърборене, но тя не иска да прекъсне тази единствена в живота на самотниците минута на общуване и подхваща неговата реплика. Те и двамата започват да викат «олеле-олеле» и се смеят от сърце. Така Чехов завършва това действие.

След оживената сцена на младежите толкова лиричният завършек<sup>[3]</sup> понижаваше настроението на действието и ние вече не можехме да го повдигнем. Очевидно ние сами бяхме виновни за това и нашето неумение се струпа върху Чехов.“

А. П. Чехов напълно се съгласи с предложението на театъра и когато се издаваше пиесата, също премахна тази сцена. ↑

[3] Запазен е правописът на думата „завършек“ както е на хартията. Бел.zelenkroki. ↑

[4] Първото представление на пиесата „Вишнева градина“ от А. П. Чехов се състояло на 17 януари 1904 г. В спектакъла участвували: О. Л. Книпер (Раневска), М. П. Лилина (Аня), М. Ф. Андреева (Варя), К. С. Станиславски (Гаев), Л. М. Леонидов (Лопухин), В. И. Качалов (Трофимов), В. Ф. Грибунин (Симеонов-Пишчик), Е. П. Муратова (Шарлота Ивановна), И. М. Москвин (Епиходов), А. Р. Артъом (Фирс), С. В. Халютина (Дуняша), Н. Г. Александров (Яша).

За последен път Станиславски изпълнил ролята на Гаев на 6 юли 1928 г. през време на гостуването на МХАТ в Ленинград. ↑

[5] През това време театърът работел върху три едноактни пиеси от М. Метерлинк: „Слепите“, „Неканената“ и „Там, вътре“. Те били представени на 2 октомври 1904 г. и нямали успех. ↑

[6] Ich sterbe — умирам (нем.). — Бел.пр. ↑

[7] В първоначалния вариант на тази глава Станиславски дава следната характеристика на Иванов и неговата жена Сара: „Иванов е

ранен лъв, а не изтерзан неврастеник... И тя не е просто туберкуозна, а стигнала до туберкулоза“ (Музей МХАТ, архив К. С., №2). ↑

[8] Рикобони, Луиджи (Людовико) (1674–1753) — италиански актьор и драматург. Написал е история на италианския театър и някои други трудове по теория и история на театъра. В своя труд „Мисли относно декламацията“ Рикобони смята, че са необходими правдиви, живи чувства на сцената. Неговият син Рикобони Антонио Франческо (1707–1772), артист от италианския театър в Париж, също се занимавал с въпросите на теорията на сценичното изкуство. В книгата си „Изкуството на театъра“ той подчертава, че е необходимо актьорът старателно да работи върху ролята. ↑

[9] Шрьодер Фридрих Лудвиг (1744–1816) — бележит немски актьор, режисьор и драматург. В своята дейност Шрьодер се стремил да създаде национален театър и отхвърлил естетиката и практиката на класицизма. Той включил в репертоара си пиесите на Шекспир, Лесинг, Шилер и на младите драматурзи от „Буря и натиск“. Създал блестящи сценични образи на Хамлет, на Лир, на Фалстаф, на Макбет и др. Ръководеният от него Хамбургски театър бил един от най-добрите театри в Германия. ↑

## СТУДИЯТА НА УЛ. ПОВАРСКА

Веднъж се случи нещо незначително, което обаче ми направи много силно впечатление. Ще ви го разкажа. Когато поставяхме Метерлинк и трябваше да направя за пиесата му „Слепите“ статуя на умрелия и лежащ на земята пастор — духовен ръководител и водач на тълпата безпомощни слепци, аз се обърнах с тая поръчка към един скулптор от тогавашното ляво направление. Той дойде при мене да види макетите и скиците. Разказах му своите планове по постановката, които, да си призная, съвсем не ме задоволяваха. След като ме изслуша, скулпторът в много груба форма, от която и тогава обичаха да се ползват новаторите, ми заяви, че за моята постановка е нужна скулптура „от кълчица“. Като каза това, той си отиде, струва ми се, без дори да се сбогува. Тоя инцидент ми направи такова голямо впечатление и, разбира се, не с невъзпитаността, която прояви новаторът-скулптор, а с това, че аз почувствувах истината в неговите думи и още по-ясно съзнах, че нашият театър е попаднал в задънена улица. Нови пътища нямаше, а старите се рушеха.

Обаче малцина от нас се замисляха за бъдещето. Защо пък!? Театърът имаше успех, публиката се надпреварваше да идва, всичко изглеждаше благополучно... Някои само, в това число Владимир Иванович и отделни артисти, разбираха състоянието на работата. Трябваше да се предприеме нещо във връзка с театъра, с всички артисти и със самия мене — и като режисьор, който е загубил перспективите, и като актьор, вкочаняващ се от застой. Наистина аз чувствувах, че излизам на сцената с празна душа, само с външни актьорски навици, без всякакъв вътрешен пламък.

Отново настъпи онзи период на търсения, през време на който *новото* стана самоцел. Новото заради *новото*. Неговите корени търсиш не само в своето изкуство, но и в другите: в литературата, в музиката, в живописата. Стоиш понякога пред произведенията на Врубел или на други новатори от онова време и по актьорски и режисьорски навик мислено се вмъкваш в рамката на картината, влизаш като че ли сам в нея, за да можеш не отстрана, а от мястото на



самия Врубел или от мястото на нарисуваните от него образи да проникнеш от настроението му и физически да се приспособиш към него. Но изразеното в картината вътрешно съдържание е непреодолимо, неуловимо за съзнанието; ти го чувствуваш само в отделни минути на просветление и веднага след това отново го забравяш. През време на тия свръхсъзнателни проблясъци на вдъхновение ти се струва, че пропускаш Врубел през себе си, през своето тяло, през своите мускули, жестове, пози и те започват да изразяват онова, което е съществено в картината. Запомняш физически намереното, опитваш се да го донесеш до огледалото и с негова помощ да провериш със собствените си очи линиите, които тялото е въплътило, но за твое учудване в отражението на стъклото виждаш само карикатурата на Врубел, обикновено актьорско кълчене, а най-често — стария, познат изтърган оперен шаблон. И отново отиваш при картината, и пак стоиш пред нея и чувствуваш, че ти по свой начин предаваш нейното вътрешно съдържание, тоя път проверяваш общото си самочувствие, вникваш дълбоко в себе си и, о, ужас, отново същият резултат. В най-добрия случай разбираш, че „дразниш“ външната форма на Врубеловите линии, като забравяш за вътрешната същност на картината.

В такива моменти се чувствуваш като музикант, принуден да свири на повреден, фалшив инструмент, който изкълчва артистическите пориви, или като паралитик, който се опитва да изрази красива мисъл, а гласът и езикът въпреки желанието му издават неприятни, отблъскващи звуци.

„Не — казваш си, — задачата е непосилна и неизпълнима, тъй като Врубеловите форми са твърде отвлечени и нематериални. Те са много далеч от реалното, охранено тяло на съвременния човек, чиито линии веднъж завинаги са установени, неизменими. Наистина не можеш да отрежеш от живото тяло раменете, за да ги направиш полегати като на картината, не можеш да удължиш ръцете, краката, пръстите, не можеш да извиеш кръста, както иска това художникът.“

В някои моменти на бодрост разсъждаваш иначе: „Не е вярно — казваш си, — причината не е в това, че тялото ни е материално, а в това, че то не е разработено, не е гъвкаво, не е изразително. То е приспособено към изискванията на еснафския всекидневен живот, към изразяването на делнични чувства. За сценическото предаване на

обобщените или възвишени преживявания на поета актьорите си имат цял специален асортимент от изтъркани щампи с простиране *на ръце*, с разперване *на длани и пръсти*, с театрално *възкачване*, с театрално *шестуване* вместо нормална походка и пр. Да, точно така! Ние имаме два вида жестове и движения: едните — обикновени, естествени, жизнени, а другите — необикновени, неестествени, нежизнени, от които се ползуваме в театъра за предаване на всичко възвишено и отвлечено. Много от тоя вид жестове и движения са заимствувани отдавна от италианските певци или са взети от лоши картини, илюстрации и пощенски картички. Може ли с тези вулгарни форми да се предава свръхсъзнателното, възвишеното, благородното в живота на човешкия дух — това, което прави Врубел, Метерлинк, Ибсен красиви и дълбоки?“

Аз се хвърлях и в скулптурата, търсейки там основа за новото изкуство на актьора, но резултатите и заключенията бяха същите; обърнах се и към музиката, опитвах се да изразя нейните звуци с тялото и движенията си и отново за лишен път се убеждавах в това, че ние всички сме отровени от отровата на стария балетен и оперен театър с малка буква.

„Боже мой — обаждаше се в мене гласът на съмнението, — та няма ние, артистите от сцената, сме обречени заради материалността на своето тяло вечно да служим само на грубо реалното и да предаваме само него? Нима не сме призвани да отидем по-далеч от онова, което в свое време правеха (наистина превъзходно) нашите реалисти в живописата? Нима сме само «передвижници» в сценичното изкуство?“

„Ами балетът?... — утешаваше ме друг вътрешен глас. — А неговите най-добри представители и представителки: Тальони<sup>[1]</sup>, Павлова<sup>[2]</sup> и други? Нима те не бяха постигнали отделяне от материалността на тялото? Ами гимнастиците, които като птици летят от трапец на трапец? Да не повярваш, че имат плът и тяло. Защо ние, артистите от драмата, да не можем да постигнем отделяне от материята, да не можем да бъдем безплътни? Трябва да се стремим към това! Трябва да изработим в себе си тази безплътност.“

И отново в нощната тишина пред огледалото започваше проверка на тялото, както правех това някога в отдавна минали времена в къщата при Червените врати.

После се залавях за гласа на актьора, който толкова дълго беше изоставен от нас. Та нима човешкият глас е така материален и груб, че не е способен да изразява „отвлеченото“, възвишеното, благородното? Ето например Шаляпин (който по онова време се издигаше все по-високо и по-високо към върховете на световната слава). Нима той не постига онова, което ние търсим в драмата?

„Да, но това е в операта, там има музика“ — отново ме смущаваше гласът на съмнението.

Но нима разговорната реч не може да бъде музикална?

Опитвах се да говоря проза, да декламирам стихове и тук отново се срещах с отдавнашния омразен познайник — с театралната декламационна щампа. Колкото повече търсим звучност в сценичната разговорна реч и колкото по-малко е подготвен за това нашият глас, толкова повече сме принудени да прибъгваме към всевъзможни уловки от рода на звуковите фиоритури и декламационни извъртания, опитвайки се да заменим с тях нашия обикновен отсечен говор на сцената.

Наистина ние нямаме музикални, мелодични гласове на сцената; почти всички говорят откъслечно, натъртено, като пиано без педали. Може ли да се изразяват с такъв глас възвишени чувства, мирова скръб, вникване в тайните на битието, на вечното?

Обаче в минути на вдъхновение, когато по необясними причини почувствуваш не повърхностния смисъл на думите, а дълбочината, скрита под тях, намиращ звучността, простотата и благородството, които си търсил. И в такива минути гласът ти звучи и речта ти става музикална. Защо е така? Тайна на природата! Само тя умее да се ползува от говорния апарат на човека, както гениален виртуоз от своя музикален инструмент. Само тя умее да изтръгва от безгласния силни звуци. За потвърждение на това ще разкажа следния случай.

Един от нашите колеги артисти имаше слаб глас, който лошо се чуваше в театъра. Ни пеенето, ни други изкуствени средства за неговото развиване не му помогнаха. Веднъж през време на една разходка в Кавказ ни нападнаха големи овчарски кучета и започнаха да ни хапят по краката. Моят колега от страх започна да вика така силно, че се чуваше на цял километър; в него се откри силен глас, но не той, а само майсторката природа можеше да го владее.

„Значи — казвах си аз — цялата работа се състои в това да почувствуваш ролята, тогава всичко идва от само себе си.“ И аз се стараех да чувствавам и да се вдъхновявам, но това предизвикваше само спазми и мускулно налягане. Мъчех се да прониквам в дълбочината на думите — но се получаваха тежък и бавен говор.

В този период на моите съмнения и търсения аз се срещнах с Всеволод Емилиевич Мейерхолд, бивш артист от Московския художествен театър. На четвъртата година от съществуването на нашето дело той ни напусна и отиде в провинцията, събра там трупата и търсеше с нея ново, по-съвременно изкуство. Ние се различавахме по това, че аз само се стремях към новото, но още не знаех пътищата и средствата за неговото осъществяване, докато Мейерхолд, изглежда, беше вече намерил пътищата и способите, но не можеше да ги осъществи напълно отчасти по вина на материалните обстоятелства, отчасти поради слабия актьорски състав на трупата. Така аз намерих оня, който ми беше толкова нужен тогава, в периода на моите търсения. Реших да помагам на Мейерхолд в новата му работа, която, както ми се струваше, в много отношения съвпадаше с моите мечтания.

Обаче в каква форма и къде да осъществим нашите начинания? Те изискваха предварителна лабораторна работа. Нейното място не е в театъра, където има всекидневни представления, сложни задължения и строго пресметнат бюджет. Нужно е някакво особено учреждение, което Всеволод Емилиевич сполучливо нарече „театрална студия“. Това не е готов театър, не е и школа за начеващи, а лаборатория за опити с повече или по-малко готови артисти.

Работата по създаването на тази студия започна с пълна пара. И сега пак се повториха всичките ми предишни грешки от времето на Дружеството за изкуство и литература.

Би трябвало, предпазвайки студията от преждевременно разширение, да работим на първо време в някое малко скромно помещение, което не ще изисква големи разходи. Но аз се увлякох и наех една току-що освободена театрална сграда, която се даваше под наем на сравнително ниска цена<sup>[3]</sup>. С това разходите по работата веднага станаха десеторни. Стана нужда да правим основен ремонт на

сградата, за да я приспособим за нашите цели, да създадем цял щат от хора, които да завеждат работите, да бдят за чистотата на голямата сграда и пр. А отгоре на това, увлечени от студията, млади художници начело с талантливите Сапунов и Судейкин, които завеждаха художествената част, предложиха своите услуги по украсата на фойето. Тази работа разпали тяхната млада и необуздана фантазия. Стигна се дотам, че те боядисаха със зелена боя паркета, от което той се изкоруби и трябваше да се прави наново.

Както през времето на Дружеството за изкуство и литература, така и сега към студията започнаха да се създават всевъзможни отдели. Музикалната част беше в ръцете на талантливия, увлечен в работата си И. А. Сац и на неколцина други млади композитори. Те не се задоволяваха с обикновените звуци на оркестровите инструменти, които далеч не изчерпват всички възможни в музиката звуци. Те си зададоха интересната цел да търсят нови инструменти, с които би могло да се обогати оркестровката. Например нима не е красив звукът от овчарския кавал, който слушаме в тишината на лятното утро, при изгрева на слънцето? — казваха те. — Нима тоя звук не е нужен в музиката? Кой ли оркестров инструмент би могъл, макар и приблизително, да го предаде? Обоят, кларинетът? Техните звукове са фабрични, в тях не се чувствува природата. Изброяваха разни други народни и старинни инструменти, като домра, лира (рила), на които слепците акомпанират пеенето на псалми или песните за Алексея човек божи; споменаваха и кавказките инструменти с техните специфични звукове, които също липсват в оркестъра. Решено беше да направят екскурзия из цяла Русия и да съберат цяла трупа от непризнати музиканти и артисти из народа, да съставят оркестър, да обновят музиката...

Екскурзията се състоя, те намериха и дори доведоха някои интересни самородни таланти, никому неизвестни досега, например един извънредно добър, бих казал, гениален овчар — виртуоз на кавал, който със своя примитивен инструмент би могъл да конкурира по сила и по музикалност на звука най-големите виртуози на духовни инструменти, запазвайки при това наивността и аромата на полята и горите. Доведоха чудно трио — майка и двете ѝ деца, които имаха прекрасни гласове: момиченцето — най-висок сопран, момченцето — алт, а майката — баритон; тя можеше като гайда без прекъсване да

проточва звука и беше невъзможно да се забележи кога си поема въздух. Такова грамадно дишане аз още не съм срещал. Бяха намерени разказвачи на приказки, които напевно разказваха своите приказки и легенди. Имаше и жени-оплаквачки, които с помощта на много своеобразни каденци, гласопреливания и акорди оплакваха покойници. Беше открит и един разказвач, чиито похвати биха могли да бъдат оспорвани от естетическо гледище, но оригиналността и таланта на когото не подлежаха на съмнение. Той имитираше пиян човек; с хълцания, с удряне по гърдите, с виене, с викове на отчаяние и с ридания, той разказваше тъжни повести за възлюбената си или за загиналия на бойното поле брат, приятел, или за майка си, която захвърлила децата си и се впуснала в разврат. Когато разказваше, от очите му се лееха сълзи, вълнение го задушаваше и човек не можеше да не потрепере и заплаче, слушайки и гледайки това необикновено силно, макар и не дотам естетично изпълнение.

Вместо да съдържам разните хрумвания на младата компания, аз се увличах сам и за свое нещастие подбуждах и другите. Толкова интересни ми се виждаха новите идеи.

Пак започнахме да търсим капиталисти и в очакване да се явят ние вече харчехме пари за сметка на бъдещите си доходи. В аванс бяха пръснати много пари, една част събрани от трупата. Капиталист не се намери и всички разходи по студията естествено легнаха върху мене, макар че още не бях погасил по-голямата част от предишния си дълг, направен за Дружеството за изкуство и литература.

Събрахме млади актьори и ученици от театрите и школите в Москва и Петербург. Между тях бяха известните сега артисти: Певцов, Костромской, В. Подгорни, В. Максимов, Мунд.

Репетициите, както и при създаване на Художествения театър, ставаха пак в същото Пушкино. Устрои пак такава барака, както и при създаването на Художествения театър; през лятото настаних всички във вилите, разположени наблизо около тая барака, и напуснах Москва за през цялото лято, за да мога през есента да се запозная с резултатите на работата. Аз смятах, че за успеха на делото трябва да се даде пълна самостоятелност на младите, че моето присъствие и моят авторитет биха могли да ги потискат да насилват фантазията и волята както на режисьора, така и на артистите. Това би ги повлякло естествено към оная линия, която ми беше вече позната. Аз пък, напротив, очаквах, че

усетът на младите ще ми подсказва нещо тяхно, ново, което ще повлече и мене след себе си. Тогава, долавяйки това ново, аз с помощта на своя опит бих могъл да укрепя основите на новото младо изкуство.

През цялото лято ми изпращаха протоколи на репетициите и писма, в които се излагаха новите принципи и похвати на спектакъла, които се изработваха в студията. Те бяха оригинални и умни. Но ще могат ли да се приложат на практика?

Credo-то на новата студия, казано с няколко думи, се състоеше в това, че реализмът и битът са си отживели времето. Настанало било време за идеалното на сцената. Трябвало да се изобразява животът не такъв, какъвто е той в действителност, а така, както смътно го чувствуваме в сънищата, във виденията си и в моменти на душевен подем. Ето тъкмо това вътрешно състояние трябва да се предаде сценично така, както живописците от новите течения правят това върху платната, композиторите от новото направление — в музиката, а новите поети — в стиховете. Произведенията на тия живописци, музиканти и поети нямат ясни очертания, нямат определени, завършени мелодии, нито ясно изразени мисли. Силата на новото изкуство е в комбинациите, в съчетанието на багрите, на линиите, на музикалните ноти, в съзвучието на словата. Те създават общо настроение, което несъзнателно заразява зрителите. Те дават само намеци, които карат самия зрител да твори със собственото си въображение.

Мейерхолд умно и красиво говореше за своите мечти и мисли и винаги намираще точните думи, за да ги изрази. От протоколите и от писмата му аз разбрах, че в основата си ние не се различавахме с него и че и двама търсехме онова, което бе вече намерено в другите изкуства, но бе неприложимо още в нашето.

„Ами ако тези открития са резултат само на просто увлечение и самоизмама? — мислех си понякога аз. — Ами ако това «ново» не иде отвътре, от вътрешното преживяване, а просто от очите и от ушите, от външното подражаване на новите форми? Лесно е да се каже — да се пренесе на сцената онова, което виждаме в живописата, в музиката и в другите изкуства, които са значително по-напред от нашето. На тях им е добре! Платното на художника приема отгоре си всички линии и форми, които се мяркат в причудливата му фантазия. Но къде да денем ние нашето материално тяло?...“

Сам аз не виждах тогава средствата за изпълнение на онова, което ми се мяркаше във въображението, или на онова, което виждах на картините, слушах в музиката и четях в стиховете. Аз не знаех как да се въплътят на сцената тия най-тънки, предадени чрез слова отсенки на чувствата. Безсилен бях да дам живот на онова, което ме увличаше тогава, и си мислех, че са нужни десетки, стотици години, цяла култура, за да можем ние, артистите, да измением тоя път, който вече са изменили другите изкуства.

„А впрочем, кой знае! Може би новата, младата култура ще създаде и нови артисти, способни да преодолеят всички трудности, свързани с материалността на нашето тяло, заради усиляването на духовното творчество!“ — казвах си аз в минути на отново зараждаща се надежда.

В тия бодри моменти аз вярвах, че всяко поколение носи нещо свое, недостъпно за неговите бащи, онова ново, което ние напразно търсехме в себе си и в старото изкуство. Може би за тях е нормално онова, което не е присъщо на нас и което ние можем само да желаем.

Нека в опитите на новата студия да има много грешки! Нека дори нейната работа да даде отрицателен резултат! Но нима не е полезно да знаеш онова, което не трябва да правиш! Така се утешавах аз в минути на съмнения.

Дойде есента и аз се завърнах в Москва. В репетиционната барака в Пушкино студията показа резултата от лятната си работа, но не целите пиеси, а отделни сценки от тях, които бяха най-характерни за задачите на новатора. Имаше много интересни, нови, изненадващи неща. Личеше голямата находчивост и талантливата изобретателност на режисьора.

Изглеждах тая показна репетиция с голям интерес и си отидох успокоен.

Студийците продължаваха своята работа в Пушкино, а пък аз започнах редовните си занимания в Московския художествен театър, очаквайки съобщението за генералните репетиции. Но покана все още нямаше.

Най-сетне насрочиха генерална репетиция на „Смъртта на Тентажил“ от Метерлинк, на „Шлук и Яу“ от Хауптман и на няколко едноактни пиеси от различни автори. Сега всичко ми стана ясно. Младите и неопитни актьори имаха само толкова сили, колкото да



покажат на публиката с помощта на талантливия режисьор своите нови опити в малки откъси; но когато стана нужда да се разгъне цяла пиеса с огромно вътрешно съдържание, с тънък рисунък, а при това и в условна форма, тяхната детска безпомощност излезе наяве. Талантливият режисьор се опитваше да прикрие със себе си неопитните артисти, които представляваха в ръцете му обикновена глина за моделиране на красиви групи и мизансцени, с помощта на които той осъществяваше своите интересни идеи. Но при отсъствието на артистична техника у актьорите той можа само да демонстрира своите идеи, принципи и търсения, без да има с кого и с какво да ги осъществи, и затова интересните замисли на студията се превърнаха в отвлечена теория, в научна формула. Още веднъж се убедих, че между мечтите на режисьора и изпълнението им има голямо разстояние, че театърът е преди всичко за актьора и че без него не може да съществува; че за новото изкуство са нужни нови актьори със съвсем нова техника. И тъй като такива актьори в студията нямаше, нейната печална участ ми стана ясна. При такива условия би могло да се създаде студия на режисьора и на неговата постановъчна работа. Но по онова време режисьорът ме интересуваше само дотолкова, доколкото той можеше да помага в творчеството на артиста, а не доколкото прикрива неговата несъстоятелност. Затова студията на режисьора, макар и прекрасна, не отговаряше на моите тогавашни мечти, особено ако се вземе под внимание и това, че тогава бях вече разочарован и от сценичната работа на художника, и от платното, и от боите, и от картоната, и от външните постановъчни средства, и от триковете на режисьорите. Всички мои надежди бяха устремени към актьора и към изработването на здрави основи на неговото творчество и техника.

Откриването на студията беше опасно, както ми се струваше, за самата идея, която беше причина за нейното основаване, защото да покажеш една идея лошо значи да я убиеш<sup>[4]</sup>.

По онова време — есента на 1905 г. — избухна революцията. На московчани не им беше до театър. Откриването на новото начинание се отлагаше за неопределено време. Протакайки развръзката, аз не бих могъл да ликвидирам така, че да се разплатя с всички, и затова трябваше да закрия студията набързо.

В Московския художествен театър дори се радваха, че студията се е провалила, защото ревнуваха моето участие в нея. Сега с нейното ликвидиране аз отново се връщах към старите си другари.

„Станиславски се пъхна в тази работа, опита, опари се и разбра, че без нас, старите, не може.“

Но ние, т.е. В. И. Немирович-Данченко и аз, ясно виждахме, че нашето изкуство беше спряло на кръстопът, че трябва да освежим и себе си, и трупата, че ние не можем да останем в Москва и не защото пречеше на това приближаващата се революция и общото настроение в страната, но защото ние сами не знаехме накъде да вървим и какво да правим. Изходът беше само един: щом нямаше с какво да останем в Москва — да направим турне в чужбина.

За това ни помогна и едно ново обстоятелство, което ни даде тласък в тая насока. В Московския художествен театър беше обявена премиерата на новата пиеса от Горки „Деца на слънцето“<sup>[5]</sup>. Преди представянето ѝ из града се разнесе слух, че крайните десни елементи — „черносотниците“, — които считаха нашия театър за твърде ляв, а Горки — за враг на отечеството, се канели да ни нападнат през време на самото представление. Събраната публика беше в тревожно очакване на обещания скандал. И ето в последното действие на пиесата, в което се изобразява бунт през време на холера, през оградата на къщата, принадлежаща на главните действащи лица в пиесата, на сцената се втурна тълпа от статисти, които публиката прие за черносотници, нападащи театъра. В зрителната зала някой извика. Вдигна се неимоверен шум, започнаха женски, а дори и мъжки истерики. Някой побърза да спусне завесата. Когато публиката се убеди, че е взела сценическата тълпа за черносотници, пиесата отново продължи, но при видимо опразнена зала.

Ето за тая трагикомична случка се уловихме, за да заговорим, че заминаването ни е необходимо.

През октомври започна генералната стачка. После избухна въоръженото въстание. Театърът беше временно затворен. След няколко дни стрелбата по улиците се прекрати, но блокадата не беше вдигната. По улиците разрешаваха да се ходи само до осем часа.

При тези условия нашето пътуване в чужбина получи достатъчно външно оправдание.

[1] Тальони, Мария (1804–1884) — знаменита италианска балерина през първата половина на XIX в. Дебютирала във Виена през 1822 г. Нейната сценична дейност продължила двадесет и пет години. През есента на 1837 г. Тальони дошла в Петербург, където останала пет сезона. Успехът на Тальони пред петербургските зрители бил извънредно голям. В. Г. Белински в статията си „Александринският театър“ пише: „Кой не помни поетичните стихове в «Онегин», в които се описва как е танцувала Истомина? С такива стихове би могло да се говори може би само за Тальони и Фани Елслер.“ Т. Г. Шевченко в своята автобиографична повест „Художник“ ярко е описал един от спектаклите на Тальони. По отзиви на съвременници Тальони съчетавала „достоинствата на високо драматична игра със съвършенствата на прекрасна балерина“. Тя била наричана „танцуващата сянка“. Най-високо нейно постижение била главната роля в балета „Силфида“. ↑

[2] Павлова, Ана Павловна (1882–1931) — една от най-прочутите руски балерини в началото на XX в. След като завършила петербургската балетна школа през 1898 г., Павлова в продължение на много години играла на сцената на Мариинския театър. За Павлова танцът винаги бил израз на големи човешки чувства, нейното умение безупречно да владее техниката на класическия танц, нейните леки скокове се съчетавали с истинското изкуство на драматична актриса. Създаденият от нея хореографски образ в „Умиращият лебед“ (музика Сен-Санс) остава ненадминат. Павлова казва: „Където няма сърце, няма и изкуство“, и смята, че „танцът е в природата на руснаците... Само в Русия благодарение духа и нравите на народа съществува атмосфера, в която танците най-добре преуспяват.“ ↑

[3] За студията било наето помещението на бившия театър на Немчинов на ул. Поварска (сега ул. Воровски). ↑

[4] На 5 май 1905 г. на общо събрание на трупата на студията, състояло се в Художествения театър (студията тогава още не е имала свое помещение), Станиславски произнесъл реч пред студийците, в която говорил за задачите на студията: „Днес, когато се пробуждат обществените сили в страната, театърът не може и няма право да служи само на чистото изкуство — той е длъжен да откликва на обществените настроения, да ги изяснява на публиката, да бъде учител

на обществото“ (К. С. Станиславски, „Статии, речи, беседи, писъма“, М., „Искусство“, 1953, стр. 175).

Същата година през есента, като се убедил, че Мейерхолд превърнал студията на ул. Поварска в лаборатория за своите чисто режисьорски експерименти, Станиславски взел решение да я ликвидира. След три години, на 5 ноември 1908 г., той писал на Л. Я. Гуревич: „Върнахме се към реализма... Всички други пътища са лъжливи и мъртви. Това доказва Мейерхолд“ (Собр. соч., т. 7, стр. 414).

↑

[5] Пиесата на М. Горки „Деца на слънцето“ била представена за пръв път на 24 октомври 1905 г. ↑

## ПЪРВО ПЪТУВАНЕ В ЧУЖБИНА

Относно решаването на въпроса за пътуването в чужбина цялото управление на театъра се събра в моето жилище на ул. „Каретен ред“. Всички останаха да спят у нас. През тая вечер трябваше на всяка цена да се реши въпросът, за който се бяхме събрали, и след решението да изпратим авангард в Берлин за наемане на театър, за поръчването на декори и др. Тия, които оставаха в Москва, трябваше да намерят пари и да организират всичко необходимо за заминаването. Заседанието продължи цяла нощ и дори след като гостите си легнаха да спят и загасиха свещите, дебатите продължаваха, защото никой не искаше да спи.

След няколко дни артистът А. Л. Вишневски замина за чужбина като авангард, а на 24 януари 1906 г. цялата трупа и аз с жена си и децата си заминахме през Варшава за Берлин.

В Берлин времето се случи добро. През деня можеше да се ходи с пардесю, макар че беше краят на януари. По случай сватбата на някого от императорския род градът беше препълнен и вместо хотел ние трябваше да наемем цяла квартира — един току-що освободил се поради заминаване на артистите театрален клуб. Там ние заедно с някои артисти се настанихме по стаите и си подредихме собствено домакинство: В. И. Немирович-Данченко, аз със семейството си, Книпер, Вишневски. Не мога да кажа, че беше удобно, но затова пък бе оригинално и весело.

Отначало, при все че нашето гостуване беше подготвено в печата от известния критик Вилхелм Шолц, отношението на немците към русите и по-специално към нас не беше гостоприемно: театралните работници имаха съвършено примитивна представа за руското изкуство; изглежда, че те ни смесваха с циркаджии или с акробати и се учудваха, че не носим със себе си ни трапец, ни стълби, ни дебели въжета, ни телове за ходене по тях. Поръчаните от нас декори не бяха готови. Всички работилници бяха заети с поръчки за Америка, а за руските революционери малко искаха да знаят. Спасиха ни само нашите работници начело с И. И. Титов<sup>[1]</sup>, дошли заедно с нас от

Москва, те бяха работили заедно с нас за създаване на делото, обичаха го, бяха възпитани в същите принципи и, тъй да се каже, закърмени с нашето мляко. В продължение на няколко ноци работа (през деня театърът беше зает с репетиции от немската трупа) четирима души направиха онова, което не можеше да ни даде дори една фабрика за цял месец. Но и тук ни се правеха най-различни спънки. Така например, за да имаме право да работим на сцената през нощта, трябваше да плащаме по тарифата за извънреден труд на целия технически персонал от немския театър. Бяха събрани руски сътрудници измежду емигрантите. Поради това, че след неуспеха на японската война и на революцията отношението към русите в чужбина беше станало почти презрително, върху нас лежеше мисията да поддържаме, доколкото е възможно, репутацията на руснаците. Преди всичко трябваше да учудим всички с дисциплината и трудоспособността си. Всички разбраха това и се държаха образцово. Репетициите се водеха с малки прекъсвания от сутрин до вечер така редовно, както не бяха виждали в театъра, в който трябваше да играем. Скоро се създадоха легенди за нашия задкулисен живот. Отношението към нас се подобри, но то далеч не беше още идеално.

Липсата на опит и на материални средства не ни позволиха да направим необходимата за един голям европейски град реклама. Нашите афиши, направени от художника В. А. Симов, бяха твърде изящни, но затова пък недостатъчно крещящи, за да бият в очи и да ни рекламират. Освен това те бяха много малко и не се виждаха между пъстрите обяви на търговските фирми в големия европейски град. Наистина на първото представление театърът беше препълнен, но от второто представление той беше наполовина празен.

Ние открихме гастролите с „Цар Фьодор“<sup>[2]</sup>. През тая вечер нашата репутация се слагаше на карта не само за чужбина, но и за Русия, защото, ако бихме претърпели неуспех, там нямаше да ни простят. Освен това какво щяхме да правим сетне? Би трябвало да се връщаме назад в Русия почти без пари, тъй като те бяха изхарчени още преди вдигането на завесата. Няма да описвам вълненията на артистите и напрегнатата задкулисна атмосфера през време на първото представление. Бяхме учудени, че още преди да почне премиерата, сценичните работници започнаха да ни поздравяват. Оказа се, че в театъра е дошъл маститият берлински ветеран, знаменитият

великолепен артист Хаазе<sup>[3]</sup> с жена си. Казаха ни, че това е добро предзнаменование, защото старците отивали на театър в извънредни, изключителни случаи. Изглежда, че нашето гостуване беше привлякло вниманието ако не на широката публика, поне на берлинската интелигенция. Първата картина от „Фьодор“ беше приета с буря от ръкопляскания, а при вдигане на завесата за втора картина ръкоплясканията и овациите се подновиха с още по-голяма сила. Успехът на спектакъла растеше с всяко действие. Зад кулисите притичваше нашият отдавнашен приятел знаменитият немски артист Барнай, за да ни поощрява и успокоява, а в края на представлението — безкрайни ръкопляскания и всички доказателства за един голям успех. Настъпи и пълна промяна в отношенията към нас зад кулисите от страна на сценичните работници и на целия театрален персонал; вместо предишното презрение — почти поклонение.

Първите рецензии в пресата, които решаваха нашата съдба в чужбина, естествено бяха очаквани от нас с голям трепет и нетърпение. За състоянието ни тогава можете да съдите по следната битова картинка. На другия ден след дебютното представление, рано сутринта, щом бяха получени вестниците, аз и жена ми бяхме събудени от живеещите в нашата обща квартира артисти-колеги с жените си. Забравили всякакво приличие, те вкупом се втурнаха в стаята, гдето спяхме — кой по пижама, кой по халат, кой по пенюар, — с тържествуващи, възторжени лица. Жената на един артист, която прекрасно знаеше немски език, дословно преведе на всички събрали се току-що излезлите рецензии. Би могло да се каже, ако се съди по тия рецензии, че Берлин бе превзет от нас с пристъп, че ние одържахме пълна победа. Бяхме учудени от познанията на немските критици за руската литература и за нашия живот изобщо. На някои места би могло да се помисли, че критиките са писани от руси или най-малко от хора, които знаят добре руски език: тъй тънко беше тяхното разбиране не само по отношение на литературната страна на спектакъла, но и на подробностите в актьорската игра. Когато попитах един от осведомените хора по какъв начин създават такива познавачи на театъра, той ми откри един практикуван в Германия твърде остроумен и целесъобразен способ: „Ние поръчваме на начинаещия критик — каза ми той — да напише не отрицателна, а хвалебна статия: да хули

може всеки, дори и оня, който не разбира работата, но да хвали смислено може само познавачът.“

Обаче успехът на „Фьодор“, на пиесите на Чехов, Ибсен и Горки и още по-блестящите рецензии за тях малко помогнаха на сборовете ни. Те продължаваха да си бъдат лоши дотогава, докато от нашия театър не се заинтересува Вилхелм. Най-напред в театъра дойде принцесата, след това императрицата и най-сетне самият кайзер. През един неделен ден от двореца ни съобщиха, че утре, понеделник, императорът моли да представим за него „Цар Фьодор“. А беше обявена премиера на „Щокман“. Трябваше да отменяме премиерата и отново да започне продажба на билети за „Фьодор“. Печатниците в неделя са затворени, значи и афишите за промяната ще излязат късно, едва в понеделник. От канцеларията откровено се изказаха в тоя смисъл пред двореца. Обаче след половин час повториха молбата на кайзера все пак да представим утре „Фьодор“. Той, изглежда, знаеше по-добре своя Берлин. Върху афиша, пуснат на другия ден, с червена напречна лента беше напечатано: „По желание на императора“ — и това беше напълно достатъчно, щото всички места за няколко часа да се разпродадат.

Вилхелм дойде в руска униформа. Външно той не изглеждаше такъв, какъвто си го представяхме от портретите. В действителност той е набит, нисък, с доста едри следи от сипаница по лицето, с обикновени мустаци, леко причесани нагоре — съвсем не тъй прекалено, както го изобразяват по портретите. Кайзерът седеше на централното място в ложата, заобиколен от цялото си семейство: той се държеше непринудено, като от време на време се обръщаше с въпроси ту към един, ту към друг от присъстващите с него в ложата или се навеждаше от балкона към партера и правеше на седящите там актьори от неговия театър мимически знаци на одобрение, като кимаше към сцената. На няколко пъти той демонстративно ръкопляскаше. Той или е увличащ се човек, или добър актьор, мислехме ние. През антрактите нас, т.е. Владимир Иванович и мене, ни извикаха в ложата при него и той ни зададе редица въпроси от делови характер, отнасящи се до театъра. След свършване на представлението, когато публиката напусна театъра, Вилхелм и оберинтендантите на много кралски театри още дълго стояха в ложите, продължавайки да ни разпитват по въпроси из нашата специалност. Ние трябваше да



разказваме подробно за цялата си задкулисна работа от край до край, при което Вилхелм ни прекъсваше понякога и се обръщаше към интендантите, като подчертаваше, че у тях няма такова нещо. След посещението на Вилхелм сборовете на нашите театри се подобриха и към края на гастролите, които продължиха пет-шест седмици, ние имахме вече не само художествен, но и материален успех. След него се появиха подаръци и чествувания. Поздравиха ни и немските артисти, и отделни дружества и лица, и руската колония. Но особено впечатление ни направиха двата приема и обедът: единият от тях стана в малкото жилище на старика Хаазе, а другият беше даден от знаменития писател Хауптман. За да не нарушават реда в домашния живот, берлинчани устройват тържествените обеди обикновено в ресторанти или в хотели. Само когато искат да отдадат някому особена чест и гостоприемство, те устройват приеми и обеда в къщи, което естествено предизвиква голямо главоболие и разходи. Тъкмо с тая чест бе удостоен и нашият театър. Хаазе беше така увлечен от нашите спектакли, че покани в малкия си апартамент целия театрален Берлин — по двама актьори (мъж и дама) от всеки по-голям берлински театър. На тържеството присъствуваха също и бивши актьори от майнингенската трупа, които бяха дошли по това време за репетициите на пиеса за юбилейния спектакъл в чест на стария майнингенски херцог. Знаейки моето отношение към знаменитата трупа, Хаазе искаше да ми достави удоволствие, като ме запознае с артистите, на чиято игра аз някога се любувах. В многобройни речи ние си разменихме благодарности, а след вечерята ме сложиха между актьорите и ме накараха да разкажа стъпка по стъпка целия ход на нашата сценична работа. Тоя труден и сложен доклад ставаше на немски език, който аз по онова време бях доста забравил. За тоя изключителен и задушевен прием от страна на стария ветеран на немската сцена и на неговата мила съпруга съм запазил и до днес най-топъл спомен.

Другият прием и обяд, за който споменах, устроен от Хауптман, също има своята малка история: Хауптман често идваше на нашите представления. Обичта му към руската литература и влиянието ѝ върху него са достатъчно известни. На първото представление, което видя (даваше се „Вуйчо Ваньо“), той за пръв път се запозна с руското сценично изкуство. В антрактите, като седеше в своята ложа с жена си и със свои близки, Хауптман въпреки своята свенливост доста гласно

изказваше своите похвални мнения за Чехов и за нашия театър<sup>[4]</sup>. Естествено, че преди заминаването ни от Берлин ние с Владимир Иванович сметнахме за нужно да отидем и засвидетелствуваме своето уважение към писателя, с пиесите на когото в продължение на много години нашият театър запознаваше руския зрител. В малкия апартамент на Хауптман ние заварихме цял хаос. Оказа се, че жена му, която, както се мълвеше, му послужила като образец за създаване образа на Раутенделайн в „Потъналата камбана“ и ролята на Пипа в пиесата „Pipra tanzt“<sup>[5]</sup>, се увлякла в оркестрово свирене и ако не се лъжа, дори дирижираше. Изглежда, че се очакваше някаква музикална репетиция, тъй като малката стая беше задръстена с много пултове. Поради липса на достатъчно място в малката гостна оркестърът беше нахълтал дори в кабинета на писателя. Хауптман ни приличаше на Антон Павлович Чехов. Те имаха нещо сродно помежду си — свойствената им скромност, свенливост и лаконичност. За съжаление разговорът не можеше да бъде много дълъг, разнообразен и красноречив, първо, защото ние се стеснявахме, като седяхме пред този забележителен човек, и, второ, защото нашият немски език не беше толкова богат, за да можем да говорим на литературни и художествени теми. Хауптман каза, че той винаги е мечтал пиесите му да се играят така, както ги видя у нас — без театрално напъване, без условности, а просто, задълбочено и съдържателно. Немските актьори го уверявали, че мечтите му са неосъществими, тъй като театърът има свои условности, които не могат да се нарушават. Но сега в края на своята писателска дейност той видял това, за което цял живот мечтаел.

---

[1] Титов, Иван Иванович (1876–1941) — главен механик на сцената на МХАТ. Работил с К. С. Станиславски още в Дружеството за изкуство и литература, а след това преминал в Художествения театър, където работил до края на живота си. „Неговият опит и великолепно познание на сценичните условия го правеха не само помощник и изпълнител на замислите, но и учител на мнозина режисьори и художници“ — пише И. Я. Гремиславски (вж. „Ежегодник МХТ“ за 1943 г., стр. 791–794). През 1933 г. И. И. Титов бил удостоен със званието Герой на труда. ↑

[2] В репертоара на първото турне в чужбина на Художествения театър през 1906 г. влизали следните пиеси: „На дъното“, „Вуйчо

Ваньо“, „Цар Фьодор Иоанович“, „Три сестри“, „Доктор Щокман“. Театърът дал шестдесет и две представления, като играл в Берлин, Дрезден, Лайпциг, Прага, Франкфурт на Майн, Хановер. На връщане театърът дал няколко представления във Варшава. ↑

[3] Хаазе, Фридрих (1827–1911) — изтъкнат немски характерен актьор от реалистичната школа. ↑

[4] Станиславски писал на сестра си З. С. Соколова за Хауптман: „Той дотолкова е увлечен по нас, че немците не могат да го познаят, тъй като той минава за саможивец... В антракта на «Вуйчо Ваньо» той излезе във фойето... и на всеослушание заяви (ни повече, ни по-малко): «Това е най-силното от сценичните ми впечатления, там играят не хора, а художествени богове.»“ (Собр. соч., т. 7, стр. 333). ↑

[5] „Pipra tanzt“ — „Пипа танцува“ (нем.). — Бел.пр. ↑

# **АРТИСТИЧЕСКА ЗРЯЛОСТ**

## ОТКРИВАНЕ НА ОТДАВНА ИЗВЕСТНИ ИСТИНИ

Смъртта на Чехов откъсна един голям къс от сърцето на театъра. Болестта, а по-късно и смъртта на Морозов откъсна и друг къс. Недоволството и тревогата след несполуката с пиесите на Метерлинк, ликвидирането на студията на ул. Поварска, недоволството ми от себе си като артист, пълната неизвестност за това, накъде да се върви по-нататък — всичко това не ми даваше покой, убиваше вярата ми и ме правеше някак си вдървен и безжизнен на сцената.

През дългото време на моята сценична дейност, като се започне с Алексеевския кръжец, скитанията по лошите любителски представления и се свърши с Дружеството за изкуство и литература и с няколкогодишната ми работа в Московския художествен театър, аз научих много неща, много неща разбрах, на много неща се натъкнах случайно; аз непрекъснато търсех новото както във вътрешната актьорска работа, така и в режисьорското изкуство, в принципите на външната постановка на пиесите. Хвърлих се на разни страни, като забравях често важни и установени неща и погрешно се увличах от случайното и временното. През времето, което описвам, събрах като резултат от своя опит пълен чувал най-различен материал по техниката на изкуството. Всичко това бе натрупано безразборно, объркано, смесено, несистематизирано, а в такъв вид е мъчно да се ползуваш от артистичното си богатство. Необходимо беше да се тури в ред, да се ориентира човек във всичко това, което бе събрано, да го разгледа, да го прецени и, така да се каже, да разпредели материала по лавиците на душата си. Това, което бе необработено, трябваше да довърша и да поставя като основен камък в основата на своето изкуство. Което бе извехтяло от времето, трябваше да се опресни. Без това ставаше невъзможно да се върви напред.

В такова състояние пристигнах във Финландия, за да прекарам лятото. Там през време на сутрешните си разходки отивах край морето, сядах на някоя скала и мислено прехвърлях миналото си като артист. Преди всичко искаше ми се да разбере къде изчезна предишната ми творческа радост. Защо по-рано ми беше тежко през ония дни, когато

не играех, а сега, наопаки, се радвам, когато съм свободен и нямам представление. Казват, че у професионалистите, които всекидневно излизат на сцената и често повтарят едни и същи роли, не може да бъде иначе. Но това обяснение не ме задоволяваше. Изглежда, че професионалистите, за които става дума, малко обичат ролите и изкуството си. Дузе<sup>[1]</sup>, Ермолова, Салвини са играли много повече пъти коронните си роли, отколкото аз своите. Но това не им пречеше всеки път да ги играят все по-съвършено. Но защо аз колкото по-често повтарям ролите си, толкова повече вървя назад и се вдървявам? Стъпка по стъпка преглеждах своето минало и все по-ясно и по-ясно виждах, че вътрешното съдържание, което влагах в ролите си при първото им създаване, и външната форма, в която тия роли се израждаха след време, са далеч едно от друго, както небето от земята. По-рано всичко идеше от красивата, вълнуваща вътрешна правда. Сега от тая правда бе останала само празна черупка, прах, смет, загнездени в душата и тялото от различни случайни причини, които нямат нищо общо с истинското изкуство. Ето например ролята на доктор Щокман. Помня как по-рано, в началото, когато я играех, лесно заставах на гледището на човек с чисти помисли, който търси в душите на другите само хубавото, който е сляп към всички лоши чувства и страсти на дребните, нечисти душички, които го заобикалят. Усещанията, които вложих в ролята на Щокман, бяха почерпени от живи спомени. Пред моите очи съсипаха един мой другар — най-честен човек à la Щокман, защото неговите вътрешни убеждения не му позволяваха да извърши онова, което високопоставени лица искаха от него. Тогава, когато изпълнявах ролята на сцената, тези живи спомени ме ръководеха несъзнателно и ме подбуждаха винаги към творческа работа.

Но с течение на времето аз загубих тия живи спомени, които се явяват като възбудители, като двигатели на духовния живот на Щокман и като лайтмотив, който преминава през цялата пиеса. Като седях на скалата във Финландия и преживявах отново предишните процеси на творчество, съвсем случайно попаднах отново на забравените в душата ми чувства на моя Щокман. Как съм могъл да ги забравя? Как съм могъл да играя без тях? И защо съм помнил толкова добре всичко външно, всяко движение на мускулите на краката, на ръцете, на тялото, мимиката на лицето, примижаването като у късоглед човек и пр.?

През време на последните гостувания в чужбина и по-рано, в Москва, аз механически повтарях тъкмо тези изработени и установени „фокуси“ на ролята — механични знаци на отсъстващото чувство. На едно място се мъчех да бъда колкото може по-нервен, по-екзалтиран и затова правех бързи движения; на друго място гледах да се покажа наивен и затова технически се стремях да изглеждат очите ми детски невинни. На трето място усилено се стараех да наподобя вървежа, типичните движения на ролята — външен резултат на вече заспалото чувство. Аз наподобявах наивност, но не бях наивен, ситнях с краката си, когато вървах, но не чувствах това, вътрешната припряност, която предизвиква ситните крачки, и т.н. Горедолу изкусно изобразявах външните прояви на преживяването и на действието, но при това не изпитвах нито самото преживяване, нито искрена потребност да действам. От представление на представление аз изработих в себе си механическата привычка да правя установената вече техническа гимнастика, а мускулната памет, която е така силна у актьорите, здраво закрепил тази актьорска привычка.

Като седях на скалата във Финландия, мислено прехвърлях и другите роли, като се мъчех да се ориентирам в живия материал, от който те някога бяха създадени, т.е. собствените ми жизнени спомени, които тогава ме тласкаха към творчество. Аз прехвърлях в паметта си всички места от пиесите и от ролите, които мъчно овладявах, когато създавах образите, спомнях си думите на А. П. Чехов, на Владимир Иванович, съветите на режисьорите и на колегите, своите творчески мъки, отделните преходи в процеса на зараждането и на съзряването на ролите, препрочитах бележките в своя актьорски дневник, които живо ми напомняха онова, което съм преживял при творчеството. Всичко това сравних с онова, което имам сега, което постепенно се е събрало в мускулите ми и се е загнездило в душата ми, и останах изумен от своето откритие. Боже, как са обезобразявали душата ми, тялото ми и самата роля лошите театрални привычки, актьорските фокуси, неволното угаждане на публиката, неправилните подходи към творчество ден след ден, при всяко повтаряне на спектакъла!

Как да се опази ролята от израждане, от духовно умъртвяване, от властта на актьорските навици и от външните привычки? Нужна е някаква духовна подготовка преди започване на творчеството, всеки

ден, при всяко негово повтаряне. Необходим е не само телесен, но най-главното и духовен тоалет преди представлението. Необходимо е, преди да се твори, да се навлезе в оная духовна атмосфера, в която единствено е възможно творческото тайнство.

С тия мисли и грижи в душата се завърнах в Москва след лятната почивка за сезона 1905/1907 г. и започнах да се вглеждам в себе си и в другите през време на работата в театъра.

Подобно на доктор Щокман направих едно велико откритие и разбрах една отдавна известна на всички истина — че самочувствието на актьора на сцената в минутата, когато той стои пред хилядната тълпа и пред ярко осветената рампа, е противоестествено и се явява главна пречка за неговото творчество пред публиката. Нещо повече — разбрах, че при такова душевно и физическо състояние може само да се кривиш, да представляваш, да се показваш че преживяваш, но да живееш и да се отдаваш на своето чувство е невъзможно. Естествено аз и по-рано разбирах това, но само с ума си. Едва сега го почувствувах. А на нашия език да разбереш ще рече да почувствуваш. И затова бих могъл да кажа, че за пръв път разбрах истината, която ми бе отдавна позната. Неестествеността на актьорското самочувствие на сцената в онзи момент, за който става дума, ми се представи по следния начин.

Представете си, че сте изложен на показ пред стохилядна тълпа на голямо възвишение на Червения площад. Наред с вас е поставена една жена, с която вие може би за пръв път се срещате; заповядано ви е да се влюбите в нея публично, и то така, че да полудеете от любов и да се самоубиете. Но на вас не ви е до любов. Вие сте смутен: сто хиляди чифта очи, устремени към вас, чакат да ги накарате да заплачат, сто хиляди сърца искат да се насладят от вашата идеална, самопожертвувателна и пламенна любов, тъй като предварително са заплатили за това, а зрителите имат право да изискват от вас онова, което са купили. Разбира се, те искат и да чуят всичко, което говорите, и затова сте принуден високо да изричате ония нежни думи, които в живота се говорят насаме и шепнешком на една жена. Всички трябва да ви видят, всички трябва да ви разберат и затова е необходимо да правите жестове и движения за ония, които стоят далеч от вас. Възможно ли е да се мисли, а още повече да се изпитва любов при



такива обстоятелства? Не ви остава нищо друго, освен да се мъчите, да се надувате, да се напрягате, безсилен пред неизпълнимата задача.

Но грижливият занаятчия е измислил за тоя случай цял асортимент от знаци, изрази на човешки страсти, актьорски действия, пози, гласови интонации, каденци, фиоритури, сценични похвати и начини на игра, които уж изразяват чувствата в мисълта на изпълнителя „във възвишен стил“. Тия знаци или щампи на несъществуващото чувство, усвоени още в майчината утроба и превърнати в механически и в несъзнателни, са в услуга на актьора тогава, когато той е безпомощен на сцената, когато стои с празна душа.

Какво може да направи изпълнителят в такова състояние, за да се представи влюбен до самоубийство? Нищо друго, освен да притиска ръце към сърцето си, да обръща очи нагоре, да повдига страдалчески вежди, да вика, да маха с ръце, за да не омръзне на зрителя и — пази боже — да не направи някаква пауза, толкова желана в други минути — в минути на артистическо вдъхновение, когато мълчанието става по-красноречиво от самото слово.

И така естественото, обикновеното самочувствие на актьора е онова състояние на човека, при което той е длъжен външно да показва това, което не чувства вътрешно. Това е актьорското изкълчване, при което душата живее със своите обикновени, всекидневни, делнични подбуди и грижи за семейство, за насъщен хляб, за дребни обиди, за сполуки и несполуки, а тялото в това време е длъжно да изразява най-възвишените стремежи на героични чувства и страсти, свръхсъзнателен духовен живот!

Подобно душевно и физическо изкълчване между тялото и душата артистите изпитват и преживяват през по-голямата част на своя живот: денем от дванадесет до четири и половина часа след пладне, през време на репетициите, вечер от осем до дванадесет часа през нощта — през време на представлението, почти всеки ден. В стремежа си да намерим изход от непоносимото състояние, в което сме попаднали, принудително изложени на показ и длъжни, противно на своята човешка воля и изисквания, на всяка цена да направим впечатление на зрителите, ние прибъгваме към лъжливи, изкуствени начини на театрална игра и свикваме с тях. Откакто съзнах това изкълчване, въпросът „какво да се прави?“ стоеше винаги пред мене като страшен призрак.

След като почувствувах ясно вредата и неправилността на *актьорското самочувствие*, аз естествено започнах да търся друго душевно и телесно състояние на артиста на сцената — благотворно, а не вредно за творческия процес. В противовес на *актьорското самочувствие* нека приемем да наричаме това самочувствие *творческо самочувствие*. Аз разбрах тогава, че гениите на сцената току-речи винаги от само себе си изпадат в творческо самочувствие, при това в най-висока степен и пълнота. По-слабо надарените люде постигат това творческо самочувствие по-рядко, така да се каже, в неделни дни. Още по-малко надарените — още по-рядко, така да се каже, през най-големите празнични дни. Посредствените хора се удостояват с него само в изключителни случаи. Но все пак всички хора на изкуството — от гения до най-обикновения талант — могат в по-голяма или по-малка степен по някакви тайни интуитивни пътища да стигнат до творческо самочувствие; само че на тях не е дадено да се разпореждат и да владеят произволно това самочувствие. Те го получават от Аполон като небесен дар и струва ни се, че ние със своите човешки средства не бихме могли да го извикаме в себе си.

И все пак аз се питам: няма ли някакви технически пътища за създаване на творческо самочувствие? Това не значи, разбира се, че искам по изкуствен път да създам самото вдъхновение. Не, това е невъзможно! Не самото вдъхновение, а само появата, благоприятна почва за това вдъхновение, бих искал да се науча да създавам по желание в себе си; онази атмосфера, при която вдъхновението по-често и лесно спохожда душите ни. Когато артистът казва: „Днес съм в добро настроение! Днес съм в стихията си!“ или „Играя с наслада!“, или „Днес преживявам ролята!“ — това значи, че случайно той се намира в творческо самочувствие.

Но как да се направи, щото това състояние да не се явява случайно, а да се създава по волята на самия артист, по негова „поръка“?

Ако това самочувствие не може да се овладее изведнъж, то не може ли да се постига на части, като се сглобява, така да се каже, от отделните му елементи? И ако трябва всеки един от тези елементи да се изработи отделно, систематически, посредством цял ред упражнения — нека бъде така! Щом като природата е дала на гениите способността да постигат в пълна степен творческо самочувствие,

може би обикновените хора биха постигнали горе-долу същото състояние след голяма работа над себе си, макар ненапълно, не в най-висока степен, а само отчасти. Разбира се, обикновено надареният човек никога няма по такъв начин да стане гений, но може би това ще му помогне да се приближи към онова, което е присъщо на гения.

Но как да се постигне природата, как да се постигнат съставните елементи на творческото самочувствие? Разгадката на тая задача стана „следващото увлечение на Станиславски“, както се изразяваха моите колеги. Какво ли не опитах, за да разбера тайната. Наблюдавах себе си — така да се каже, гледах в душата си както на сцената през време на творчество, така и в живота, следях и другите артисти, когато репетирах с тях нови роли. Наблюдавах тяхната игра от зрителната зала, правех най-различни опити както над себе си, така и над тях, мъчех ги; те се сърдеха и казваха, че превръщам репетицията в опитно поле, че артистите не са зайци, за да се правят опити върху тях. И те имаха право да протестират. Но главен обект на моите наблюдения продължаваха да бъдат големите таланти както руските, така и гастролъорите от чужбина. Щом тия таланти, по-често от другите, почти винаги се намират на сцената в творческо самочувствие, кого друго да изучавам, ако не тях? Това и правех. И ето какво научих от своите наблюдения върху тях.

Във всички големи артисти: Дузе, Ермолова, Федотова, Савина, Салвини, Шаляпин, Роси, както и в най-талантливите артисти на Художествения театър, аз почувствувах нещо общо, родствено, присъщо на всички, по което те си приличаха един на друг. Но какво е това свойство? Аз се губех в догадки; въпросът ми се струваше много сложен. Отначало само забелязвах у другите и в самия себе си, че в творческото състояние на артиста голяма роля играе свободата на тялото, отсъствието на каквото и да било мускулно напрежение и пълното подчинение на целия физически апарат на волята на артиста. Благодарение на тази дисциплина се постига прекрасно организирана творческа работа, при която артистът може свободно, без никакви пречки да изразява с тялото си онова, което чувствува душата му. Наблюдавайки другите в подобни минути, аз по режисьорски навик сам изпитвах това състояние на творческо самочувствие. И когато творческото самочувствие на сцената се създаваше у самия мене, аз изпитвах същото чувство на освобождение, което вероятно преживява

затворникът, когато разкъса веригите, които са му пречили дълги години свободно да живее и да се движи.

До такава степен се увлякох и повярвах в своето откритие, че започнах да превръщам представленията в експерименти. Аз не играех, а изпълнявах пред очите на публиката в театъра своите намислени упражнения. Смущаваше ме само това, че никой наоколо, нито артистите, нито зрителите, изглежда, не забелязваха промяната, която настъпи у мене, ако не се смятаха някои отделни комплименти относно една или друга моя сценична поза, движение или действие, забелязани от по-внимателни и по-чувствителни зрители.

Нова случайност ме натъкна на още една елементарна истина, която дълбоко почувствувах, т.е. познах. Разбрах, че ми става и хубаво, и приятно на сцената затова, че освен мускулното освобождение моите публични упражнения приковаваха вниманието ми към усещанията на тялото, като с това ме отвличаха от онова, което ставаше отвъд рампата, в зрителната зала, зад страшния черен отвор на сценичния портал. Така преставах да се боя от публиката и понякога дори забравях, че съм на сцената. Забелязах, че тъкмо в такива минути добивах особено приятно самочувствие.

Скоро получих потвърждение или обяснение на наблюденията си. На представлението на един прочут чужд артист, гостуващ в Москва, като гледах внимателно играта му, аз с актьорското си чувство усетих в него познатото сценично самочувствие: мускулно освобождаване във връзка с голяма обща съсредоточеност. Почувствувах, че цялото му внимание е насочено към оная, а не към тая страна на рампата, че той е зает с онова, което става на сцената, а не в зрителната зала, и че тъкмо това внимание, съсредоточено в една точка, ме е накарало да се заинтересувам от неговия живот на сцената и да узная какво го занимава там така силно. В този момент аз разбрах, че когато артистът иска да забавлява зрителя, тогава зрителят седи облегнат назад като господар и чака да го забавляват, без да се опитва да вземе участие в творчеството, което се извършва пред него. Но стига само артистът да престане да обръща внимание на публиката в залата, и тя започва да се стреми към него, особено ако той на сцената е заинтересуван от нещо, което е важно и за самата нея.

Като продължавах по-нататъшните си наблюдения върху себе си и върху другите, аз познах (т.е. почувствувах), че творчеството преди

всичко е пълна съсредоточеност на цялата душевна и физическа природа. Тя обхваща не само зрението и слуха, но всичките пет сетива на човека. Тя обхваща освен това и тялото, и мисълта, и ума, и волята, и чувството, и паметта, и въображението. Цялата духовна и физическа природа при творчеството трябва да бъде устремена към онова, което става в душата на изобразяваното лице. Тая нова истина проверявах пред очите на зрителите, пред осветената рампа, с помощта на измислените от мене упражнения. Аз развивах систематично своето внимание. Няма обаче да говоря сега за методите на тая работа. Надявам се да посветя на тоя въпрос цели глави от бъдещата си книга.

Веднъж бях случаен свидетел на една задкулисна сцена в един от московските театри, която ме наведе на важни за нашето изкуство мисли и ми помогна да разбера (т.е. да почувствувам) още една нова, известна на всички истина. Премиерът и герой на трупата беше закъснял за представлението. Стрелката на часовника се приближаваше към осем, а той не беше още дошъл в театъра. Известно е, че домораслите гении смятат за унижително да дохождат навреме в театъра. Всички трябва да чакат гения. Инак какъв смисъл има да бъдеш гений! Шикът е в това да закъснееш. Помощник–режисьорът тичаше из театъра, хващаше се за главата, звънеше по телефона и търсеше тая знаменитост из града. Актьорите се вълнуваха из гримьорните и не знаеха какво да правят: да завършат ли своя грим, или да го снемат и да се готвят за друга пиеса вместо обявената, тъй като той очевидно капризничеше. Но точно в 7 ч. и 55 мин. домораслият гений благоволява да пристигне в театъра. Всички се кръстят и са радостни: „Представлението ще се състои: *той ще играе.*“

Едно, две, три — и геният е облечен, гримиран, с шпага и с мантия. Той си знае работата! И всички наоколо са във възторг:

„Ето, това и истински артист! Гледайте! Дошъл е последен, а на сцената — първи! Учете се от него вие, младите актьори!“

Но защо да не се каже на домораслия гений:

„Стига, нима ние не знаем, че не съществува на света човек, който от ресторанта и от неприличния анекдот да може за пет минути да се пренесе в областта на възвишеното и свръхсъзнателното! Това трябва да става постепенно. Споменете си стареца Салвини! От зимника не можеш изведнъж да скочиш на шестия етаж.“

„Ами Кин? — ще ви отговори домораслият гений. — Спомнете си, той също е идвал в последната минута и всички са го чакали с вълнение.“

О, този театрален Кин! Каква вреда е нанесъл той със своя пример! Пък и такъв ли е бил Кин наистина, както го изобразяват в мелодрамата?<sup>[2]</sup> И да е бил такъв, не се съмнявам, че той тъкмо затова е викал и се е вълнувал преди представлението, защото е нямал време да се приготви за него: ядосвал се е на себе си, че е пиянствувал в деня на представлението. Творческата природа има свои закони, еднакви и за Кин, и за Салвини. Вземайте пример от живия Салвини, а не от мъртвия Кин в мелодрама от средно качество.

Но не, домораслият гений винаги ще копира Кин, а не Салвини. Винаги ще дохожда пет минути преди да почне представлението, а не три часа по-рано, както Салвини. Защо?

Причината е ясна: за да готвиш нещо в своята душа в продължение на три часа, трябва да имаш какво да готвиш. Но домораслият гений няма нищо друго освен своя талант. Той дохожда в театъра с костюм в куфарчето си, но без никакъв духовен багаж. Какво би правил в гримьорната си от пет до осем часа? Да пуши? Да разправя шеги? Това по-добре се прави в ресторанта.

С какво може да се обясни това безсмислие и тази глупост: едни актьори дохождат в театъра пет минути преди представлението, а други, наопаки, явяват се много по-рано, механически повтарят текста на ролята, която ще играят, обличат се грижливо, костюмират се, гримират се, като се страхуват да не закъснеят за началото на представлението и при това съвсем забравят за душата си. Тялото е готово, лицето е гримирано, но попитайте и едните, и другите.

„Вие се облякохте, гримирахте се, но измихте ли, облякохте ли, гримирахте ли душата си?“

За това не мислим. Ние се страхуваме да не закъснеем с излизането, боим се да не излезем на сцената нескопосно, с недовършен тоалет и грим. Но не се страхуваме да закъснеем за процеса на вживяването и винаги излизаме без каквато и да е вътрешна подготовка за ролята, с празна душа — и не се срамуваме от своята духовна голота. Ние не скъпим вътрешния рисунок на ролята, който някога при възплътяването естествено се е излял във външната форма на сценичното творение. Щом доловим тая форма, ние я запечатваме в

актьорските механически привички, а за душата — главния смисъл на ролята — забравяме и тя с течение на времето изсъхва.

Освободени от властта на мъдрото творческо чувство и попаднали във властта на безсмислената актьорска привичка, ние приличаме на кораб без кормило и без платна. Ние се носим натам, където ни тласка случаят, лошият вкус на тълпата, сценичните фокуси, външният евтин успех, актьорската суета или нещо друго, случайно срещнато по пътя ни, което няма никакво отношение към изкуството. Ето кое става възбудител на актьорската душа на сцената вместо предишното живо чувство, което е създало духовния живот на ролята.

Защо отиваме на сцената? С *какво* и за *какво* излизаме на нея?

Гледах още един голям артист в неговите гастролни роли. Ето той произнася първите думи от своя монолог. Но не попада изведнъж на вярното чувство, а се поддава на механическата актьорска привичка и изпада във фалшив патос. Гледайте го внимателно; с него става нещо. И наистина той също като певец прибъгва към помощта на камертона, за да намери вярната нота. Ето, струва ми се, че я намери. Не, много е ниско. Все по-високо. Сега е много високо. Малко пониско. Най-после той намери верния тон, разбра го, почувствува, установи, повярва, успокои се и почна да се наслаждава от своето изкуство на говора. Сега той приказва свободно, просто, звучно и вдъхновено. Ролята тръгна като по релси и го носи със себе си. Той *повярва*. Артистът преди всичко е длъжен да вярва на всичко, което става около него, и главно на това, което сам прави. Но да се вярва може само на правдата. Трябва винаги да се чувствува тая правда, да се намира, а за това е необходимо да се развива артистически усет към нея. Но ще кажат:

„Остави! Каква е тази правда, щом на сцената всичко е лъжа, имитация: декори, картон, багри, грим, костюми, реквизит, дървени чаши, дървени мечове и др. Нима всичко това е правда?“

Но аз не говоря за тая правда, а за друга — за правдата на своите чувства и усещания, за правдата на вътрешната творческа подбуда, която се стреми да се прояви. Не ми трябва правдата, която е вън от мене, за мене е важна правдата, която е у самия мене — правдата на моето отношение към едно или друго явление на сцената, към вещите, към декора, към партньорите ми, изобразяващи други роли в пиесата, към техните мисли и чувства... Актьорът си казва:

„Всички тия декори, вещи, гримове, костюми, публичността на творчеството и пр. — всичко това е пълна лъжа. Зная това и то не ми влиза в работа. За мене не са важни вещите... Но... ако всичко, което ме заобикаля на сцената, беше правда, то ето какво бих правил, ето как бих се отнесъл към това или онова явление.“

Разбрах, че творчеството почва от момента, когато в душата и във въображението на артиста се появява магическото *творческо „ако“*. Докато има реална действителност, реална правда, на която естествено човек не може да не вярва, все още няма творчество. Но ето явява се творческото „ако“, значи мнимата, въобразяваната правда, на която артистът знае да вярва също така искрено, но с още по-голямо увлечение, отколкото на истинската правда. Също така, както детето вярва в съществуването на своята кукла и на целия живот в нея и вън от нея. От момента, когато се появява това „ако“, артистът се пренася от плоскостта на действителния, реалния живот в плоскостта на друг пресъздаваем, въобразяваем живот, който той си създава. Повярвал в тоя живот, артистът вече може да почне да твори.

Сцената е правда, онова, в което артистът искрено вярва; дори и очевидната лъжа трябва да стане в театъра правда, за да може да бъде изкуство. Затова на артиста е необходимо да има силно развито въображение, детска наивност и доверчивост, артистически усет към правдата и към правдоподобното в своята душа и тяло. Всички тези свойства му помагат да превръща грубата сценична лъжа в най-тънка правда в своето отношение към въобразяемия живот. Нека приемем да наричаме тия качества и способности у артиста *чувство за правда*. Това чувство съдържа в себе си и игра на въображението, и създаване на творческа вяра, и предпазване от сценичната лъжа, и чувство за мярка, и залог за детска наивност и искреност на артистическото чувство. Оказва се, че чувството за правда, както и съсредоточеността и мускулната свобода се поддават на развитие и на упражнение. Не е време сега да говоря за способите и средствата на тази работа. Ще кажа засега само това, че тая способност трябва да се развие до такава степен, щото абсолютно нищо да не се прави, да не се говори, да не се възприема на сцената, без да бъде предварително пречистено през филтъра на артистичното чувство за правда.

От момента, когато открих тази общопризната истина, аз поставих под контрола на чувството за правда всички мои сценически



упражнения за освобождаване от мускулно напрежение и за съсредоточаване на вниманието. И какво се получи? Едва сега с помощта на чувството за правда аз успях да постигна едно истинско, естествено, а не насилствено отпусчане на мускулите и съсредоточеност на сцената през време на творчеството.

По пътя на нови изследвания и случайни интуитивни открития разбрах, т.е. с цялото си артистическо същество почувствувах, още много други отдавна познати в живота (но не на сцената) истини. Взети всички заедно, те помагат да се създаде онова превъзходно артистическо състояние, което нарекох *творческо самочувствие* за разлика от другото, лошото — *актьорско самочувствие*, против което неуморно се учех да се боря.

През този период на моя артистически живот ние — двамата главни дейци на театъра, т.е. Владимир Иванович и аз — се оформихме като самостоятелни, завършени режисьорски величини. Естествено, че всеки от нас искаше и можеше да върви само по своя самостоятелна линия, като при това оставаше верен на общия основен принцип на театъра.

По-рано на режисьорската маса седяха двамата режисьори, които често работеха над една и съща постановка. Сега всеки от нас имаше своя маса, своя пиеса, своя постановка. Това, разбира се, не беше нито различие в основните принципи, нито разрыв, а напълно естествено явление: нали всеки художник или артист, за да работи успешно, трябва в края на краищата да тръгне по оня път, към който го тласкат особеностите на неговата природа и талант.

Разделянето на пътищата ни, което стана през времето на нашата художествена зрелост, действително даде възможност на всеки от нас само по-пълно да се прояви.

Не мога да не отбележа, че тъкмо към този период се отнасят и най-високите постижения на Владимир Иванович в областта на режисурата — неговите забележителни инсценировки на „Братя Карамазови“ и „Бесове“ от Достоевски, в които се проявиха едновременно и неговото литературно проникновение, и умението му да насочва творчеството на актьорите по набелязан от него и вдълбочен път. Особено забележителна по смелостта на сценическия си замисъл и по блясъка на изпълнението си беше постановката на „Братя Карамазови“, в която външната декоративна страна беше

сведена до най-опростени художествени намеци, а целият център на тежестта беше пренесен върху актьорите. Някои от тях разгънаха неподозирани възможности. Леонидов в ролята на Митя Карамазов прояви огромен драматически темперамент — и монументалният спектакъл, който се играеше две вечери наред, достигна във втората си част до такова напрежение и така завладя публиката, че се появяваше предчувствието за някаква нова, бъдеща руска трагедия<sup>[3]</sup>.

---

[1] Дузе, Елеонора (1859–1924) — знаменита италианска артистка. Нейното изкуство се отличавало с искреност, простота и човечност. Между най-добрите ѝ роли били Нора от едноименната пиеса на Х. Ибсен, Маргарита Готие в пиесата на Ал. Дюма (син) „Дамата с камелиите“, Клеопатра в трагедията на Шекспир „Антоний и Клеопатра“. След като фашистите завземат властта, Дузе напуска Италия. Поради липса на средства тя е принудена въпреки болестта си през 1924 г. да замине на гастролни в Америка. През време на гастролното турне тя умира. Дузе два пъти идвала в Русия — през 1891 и 1908 г.; нейните гостувания винаги имали успех. В последните години на живота си Дузе проявява голяма симпатия към Съветския съюз, интересува се от съветското изкуство. ↑

[2] Кин, Едмунд (1787–1833) — знаменит английски трагик. Александър Дюма (баща) го направи герой на своята мелодрама „Кин или Гений и безпътен живот“. Образът на актьора бил преиначен от драматурга, поради което изразът „театрален Кин“ и „безпътен гений“ станали синоними. ↑

[3] Драматизацията на „Братя Карамазови“ била представена на 12–13 октомври 1910 г. (спектакълът се играел две вечери), а спектакълът „Николай Ставрогин“ — на 23 октомври 1913 г.

Появата на сцената на МХТ-овските инсценировки по романите на Достоевски предизвикала рязък протест от страна на А. М. Горки. В статиите си „За карамазовщината“ и „Още за «карамазовщината»“ („Руское слово“ от 22 септември и 27 октомври 1913 г.) Горки пише: „Не Ставрогиновци трябва... да се показват сега, а нещо друго. Необходимо е да се проповядва бодрост, необходимо е духовно здраве, дейност, а не самосъзерцание, необходимо е да се върнем към източника на енергията — към демокрацията, към народа, към обществеността на науката... Нашата измъчена страна преживява

дълбоко трагично време и макар отново да се наблюдава «подем на настроението», но този подем изисква организираци идеи и сили, много повече и по-могъщи, отколкото бяха нужни преди осем години“ (М. Горький, Собр. соч. в тридцати томах, т. 24, стр. 156). ↑

## „ДРАМАТА НА ЖИВОТА“

Първият опит за практическо прилагане на откритите от мене чрез лабораторна работа способности на вътрешна техника, насочени към създаване на творческо самочувствие, беше направен в пиесата на Кнут Хамсун „Драмата на живота“<sup>[1]</sup>.

Ще се помъча да опиша този забележителен момент от моя живот.

„Драмата на живота“ — поне за мене — е реално произведение, тъй като сам авторът гледа на всичко, което става в пиесата, с очите на нейния герой, мечтателя и философа, гениалния Карено, който преживява най-висшия момент на своя творчески живот. Пиесата е написана без отсенки и полутонове, само с основните бои на душевната палитра. Всяко едно от действащите лица на пиесата олицетворява една от човешките страсти, която то неизменно провежда през цялата пиеса: скъперникът през всичкото време си е скъперник, мечтателят мечтае и нищо друго не прави в пиесата, влюбеният само люби и т.н. Получава се една картина, нарисувана като че ли с продълговати ивици от всички ярки бои: зелена, жълта, червена и т.н.

Самият Карено, когото аз играех, олицетворяваше стремящата се към висините мечта, идеята; влюбената в него Терезита, в която беше запял Червеният петел, т.е. беше заговорила кръвта, живее само с женската си страст и през всичкото време гори от любов към героя на пиесата. В порива на своето увлечение към него тя ту лудо свири на пиано, ту гаси светлината на фара през време на силна буря — в морето е нейната съперница, жената на Карено. Вятърът и бурята, изразени в музикални звуци, вилнеят около нея. През това време хромият пощальон, един изрод, подобен на Квазимодо, сладострастно чака жертва, набелязана за неговата похот, прекрасната Терезита. А бащата на Терезита мисли само как да изкара колкото се може по-голяма печалба от своето имение, докато най-сетне скъперничеството го довежда до лудост. В съдбоносния момент на пиесата се явява безмълвната, тайнствена и зловеща фигура на просяка Тю, наречен

„Справедливост“, който протяга ръка за милостиня. Тю е фатумът на пиесата. Всяко от действащите лица върви по набелязания път на своята страст към поставената му от съдбата земна, човешка или висша, свръх-човешка цел и загива, без да я постигне.

Пиесата започва от момента, когато нейният герой Карено е започнал да пише най-мъчната глава на своята книга: „За Справедливостта“. За тая цел му строят Стъклена кула — по-близо до небето, защото на земята тая глава не може да се напише. Но духовният стремеж на поета към висините е в борба със земните влечения и страсти. Те му пречат да въплъти мечтите, които зреят под покрива на Стъклената кула. Хората я подпалват, тя изгаря и заедно с нея загиват и творенията на гения, който дръзва на земята да мечтае за божественото.

Около тая трагедия на човешкия дух гъмжи земният живот със своите бедствия. На панаира, между сергиите, пълни с купища стока, между тълпата от купувачи и търговци свирепствува епидемия от холера, която придава на всичко кошмарен вид. Върху белите платна на палатките на търговците се отразяват като на екран черните им движещи се сенки, които приличат на призраци. Сенките на търговците мерят платове, а в това време сенките на едни купувачи стоят неподвижно, а на други се движат в непрекъсната върволица. Палатките са разположени на редове по планинския склон, който се простира от авансцената почти до задния план, поради което цялото планинско пространство е запълнено със сенки. На панаирджийската въртележка също такива сенки се носят бясно във въздуха, те ту се извиват нагоре, ту слизат надолу. След тях се носят съскащите и пищящи звуци на адска музика — латерна. На авансцената някакви хора в порив на отчаяние бясно танцуват и още начаса, в разгара на лудешкия танц падат мъртви — стават жертва на холерата.

Сред тоя „пир по време на чумата“, сред чувствения хаос като прокобни знамения изглеждат: появяването на призрачните музиканти, северното сияние върху зимното небе, шумът на подземните удари в кариерата, където работници-гиганти ломят мрамор за търговеца. Уморени и изнемощели, те излизат навън, стоят с кирките и чуковете в ръце, подпрени на дългата стена, и наподобяват с позите си и с вида си барелефите на Мение<sup>[2]</sup>. Тоя барелефен похват беше тогава на мода и се смяташе за оригинална художествена условност в постановката.

Декорите съответствуваха на общия план на цялата постановка и бяха нарисувани с големи, рязко разграничени плоскости и ивици от основни тонове, като при това планините бяха прекалено високи, стъблата на дърветата — прекалено перпендикулярни, а линията на течащата в далечината река — прекалено права.

Режисьорските (мои и на Л. А. Сулержицки), живописните (от В. Е. Егоров и за третото действие от Н. П. Улянов) и музикалните (от И. А. Сац) петна на постановката в духа на тогавашното крайно ляво направление придаваха на този спектакъл една невиджана дотогава острота.

Постиженията на театъра в областта на постановката бяха много големи, а това беше по-важното, тъй като ние бяхме тогава едни от първите пионери, които прокараха пътя към левия фронт. Но както това става винаги, постиженията на новаторите не се оценяват веднага. Явяват се други, които копират намереното по-рано и отново го показват в по-популярна и общодостъпна форма. Същото се случи и с нас.

Успехът на спектакъла имаше малко скандален оттенък. Едната половина от публиката — от лявото направление, с присъщата си решителност лудо аплодираше и викаше:

„Смърт на реализма! Долу щурците и комарите (загатвания за звуковите ефекти в Чеховите пиеси). Хвала на прогресивния театър! Да живеят левите!“

Едновременно с това другата половина от зрителите — консервативната, дясната — свиркаше и викаше с огорчение:

„Позор за Художествения театър! Долу декадентите! Долу кълченията! Да живее старият театър!“

А какво правеха артистите в този спектакъл? В какво се изразиха техните постижения? Ще отговоря лично за себе си, без да засягам колегите си.

Без сам да подозирам, аз се криех зад другите сътрудници в спектакъла, т.е. зад режисьорите, зад художника, зад композитора и пр., благодарение на това, че зрителите не могат да разграничат в какво се състои поотделно работата на всеки един от колективните създатели на представлението.

В нашата работа често се случва да приписват настроението, получено от декорите, на актьорската игра; оригиналните костюми и

гримове се приемат за образи, създадени от нас; красивата музика, която съпровожда артистите, за да украси техния монотонен говор, се смесва с новите актьорски похвати за словесен израз на чувствата. Колко много такива спектакли могат да се наброят в театралната практика, в които актьорите се криеха зад режисьора, художника и музиканта! Колко често на сцената фонът закриваше главната същност на нашето изкуство — играта на актьорите.

Но зрителят, срещайки се лице срещу лице с актьора, отправя непосредствено към него своите одобрения или порицания, а за другите сътворци на спектакъла, скрити зад кулисите, той забравя.

И тоя път се случи същото. Зрителите отправиха своите ръкопляскания и освирквания към нас, артистите, а за останалите забравиха. Получи се впечатление за успех на актьора. Но привикнал да се отнася към себе си с извънредна възискателност, без да се боя да оголвам до дъно причините на всяко едно явление, аз не се поласках от мнимия успех и от резултатите на спектакъла. За мене той имаше отрицателен характер, тъй като моята лабораторна работа и току-що утвърдените основи на вътрешната техника бяха съвсем компрометирани в собствените ми очи.

Защото, ако вникне човек в онова, което беше станало, имаше от какво да се отчае. Въпросът е там, че аз, пристъпвайки към работа над „Драмата на живота“, реших да я проведа по новите принципи на вътрешна техника, току-що проверени в моята лабораторна работа. На това основание насочих цялото си внимание към вътрешната страна на пиесата. А за да не може нищо да отвлече вниманието ми от тая вътрешна страна, отнех от актьорите всички външни средства за превъплътяване и жестове, и движения, и преминавания, и действия, защото тогава те ми се виждаха твърде телесни, реалистични, материални, а аз исках безтелесна страст в чист, гол вид, която да се заражда естествено и да излиза направо от душата на актьора. За да се предаде тя, както ми се струваше тогава, са достатъчни очите, лицето и мимиката на артиста. И така нека той преживява неподвижен, с помощта на чувствата и темперамента си страстта, която му е възложено да предаде. В увлечението си от новите способности на вътрешна техника аз искрено вярвах тогава, че за да прояви своите преживявания, актьорът трябва само да овладее на сцената

спасителното *творческо самочувствие*, а всичко останало ще дойде от само себе си.

Но каква беше моята изненада, когато видях, че на практика излезе тъкмо обратното. Никога досега не съм бивал тъй силно завладяван от актьорско, а не от творческо самочувствие, както през време на въпросния спектакъл. Какво се бе случило?

Аз мислех, че отсъствието на жестове ще ме направи безтелесен и ще ми помогне напълно да отдам цялата си енергия и внимание на вътрешния живот на ролята. Но в действителност излезе, че насилственото, неоправдано отвътре отсъствие на жестове, както и вниманието, обърнато по поръчка към вътрешното аз, са породили най-силно напрежение и скованост на тялото и на душата. Последствията се разбират от само себе си: насилието над природата, както винаги, подплаши чувството и предизвика механически заучени щампи, актьорско самочувствие и занаятчийство. Аз насила изстискавах от себе си мнима страст, темперамент и самовдъхновение, а в действителност просто налягах мускулите си, гърлото си, дишането си. Подобно насилие над артистическата природа прилагам не само към себе си, но и към другите и това ни доведе до куриозни положения. Така например веднъж на репетиция заварих такава сцена. Трагикът, облян в пот, се търкаляше по пода и ревеше, като се мъчеше да изстиска от себе си проява на страст, а моят помощник-режисьор се беше качил отгоре му и с всичка сила го натискаше, като викаше с цяло гърло:

„Още, още! Хайде! Повече! По-силно!“

А пък аз наскоро преди това се карах на един режисьор, загдето се отнася към артистите като с кон, който не може да мръдне претоварена каруца.

„Още, още! По-силно! — подтиква го режисьорът. — Живейте, преживявайте! Чувствайте!“

Оказа се, че моите прехвалени способности далеч не бяха по-добри от ония, които така горещо осъждах у другите. А при това, мислех си аз, колко е просто: една гола страст и нищо повече. В изкуството обаче — колкото е по-просто, толкова е по-трудно; простото трябва да бъде съдържателно: лишено от вътрешната си същност, то губи смисъла си. За да може простото да стане най-важно и да излезе напред, трябва да включва в себе си цял кръг от сложни жизнени явления, а това изисква



истински талант, съвършена техника и богата фантазия, тъй като няма нищо по-скучно от простотата на бедната фантазия.

Ето защо простото, голо изразяване на страстта, без помощта на всякакви театрални условности, беше най-трудната задача, която може да се постави само на един завършен артист със съвършена техника. Няма защо да се чудим, че тогава тя не беше по нашите сили.

Настроението ми след постановката „Драмата на живота“ беше най-безнадеждно. Струваше ми се, че лабораторната работа, която бях извършил по-рано и която би могла да ме изведе към верния път на новото изкуство, беше безрезултатна и че аз отново съм попаднал в задънена улица, от която не мога да намеря изход. Трябваше да преживея много дни и месеци на мъчителни съмнения, за да разбере отдавна известната истина, че в нашата работа всичко трябва да бъде прекарано през *навика*, който превръща новото в мое собствено, органическо, във втора природа. Само след това човек може да се ползува от новото, без да мисли за неговата механика. Това се отнасяше и към дадения случай: *творческото самочувствие* може да бъде спасително за артиста само тогава, когато то стане за него нормално, естествено и единствено. Без това той несъзнателно само ще копира външната форма, без да я оправдава отвътре. От тоя момент аз намалих своите изисквания и реших да се огранича в по-прости задачи, за да мога да приложа в тях всичко онова, което бях намерил в лабораторната си работа.

---

[1] Спектакълът „Драмата на живота“ бил поставен на 8 февруари 1907 г. Станиславски се заблуждавал, като смятал, че символистичната пиеса на К. Хамсун е благодатен материал, за да провери търсенията си в областта на основите на сценичната игра. След известно време в доклада си за десетгодишната художествена дейност на МХТ той сам признал, че по-нататъшната разработка на неговата „система“ изисква връщане „към простите и реални форми на сценичните произведения“ (Собр. соч., т. 5, стр. 414). ↑

[2] Мение Константен (1831–1905) — един от най-големите скулптори и художници, автор на много творби, изобразяващи хората на труда. ↑

## И. А. САЦ И Л. А. СУЛЕРЖИЦКИ

Спектакълът „Драмата на живота“ беше забележителен още и с това, че в него за пръв път взеха участие двама извънредно талантили хора, на които било съдено да изиграят важна роля в изкуството на нашия театър. Единият от тях, както вече казах, беше Л. А. Сулержицки<sup>[1]</sup>, който беше решил да стане режисьор и да се учи на тая работа около мене. Другият беше един музикант и композитор — И. А. Сац<sup>[2]</sup>, който дойде в Московския художествен театър от студията на ул. Поварска.

Аз мисля, че през цялото съществуване на театъра И. А. Сац пръв даде пример за това, как трябва да се отнасяме към музиката в нашето драматическо изкуство. Преди да започнеше работа, той присъствуваше на всички репетиции, вземаше непосредствено участие като режисьор в изучаване на пиесата и в разработване плана на постановката. Посветен във всички тънкости на общия замисъл, той разбираше и чувствуваше не по-лошо от нас къде, т.е. в кое именно място от пиесата, за какво, т.е. в помощ на режисьора ли, за общото настроение на пиесата или в помощ на актьора, комуто не достигат никакви елементи да предаде отделни места от ролята, или пък, за да се изясни основната идея на пиесата, беше нужна неговата музика. Същността, квинтесенцията на всяка репетиционна работа композиторът оформяваше и закрепваше в музикална тема или в съзвучия, които представляваха материал за бъдещата музика. Нея той пишеше едва в последния момент, когато не можеше вече да се чака. Самият процес на неговото музикално творчество ставаше по следния начин. Иля Сац помолваше домашните си да го затворят в някоя отдалечена стая на къщата и да не го пускат оттам дотогава, докато не бъде написана музиката. Неговото желание се изпълнявало точно и само три-четири пъти през деня вратата се отваряла, за да предадат на доброволния затворник храна. В продължение на няколко дни и ноци от стаята на затворника долитали тъжни и тържествени акорди и съзвучия, чувала се неговата смешна, афектирана декламация, от която, изглежда, той пристъпвал към музикалната тема. После по цели

дни не се чувало нищо; домашните му мислели, че той плаче; струвало им се, че му се е случило нещо, но не смеели да почукат, тъй като допирът с външния свят в тия моменти би могъл да убие у Сац всякакво желание да твори. Измъченият композитор изсвирваше завършената работа на мене и на Сулержицки, който беше добър музикант. После, след оркестрацията, Сац я репетираше с оркестрантите и наново ни я изсвирваше. Сега се извършваха дълги, мъчителни за композитора операции, през време на които се ампутираше излишното, за да се сгъсти същественото. След тоя втори преглед композиторът се затваряше отново, отново преписваше произведението си, отново го репетираше с оркестъра и го подлагаше на нова операция, докато най-сетне получи желаното. Ето защо неговата музика беше винаги необходима и неразделна част от целия спектакъл. Тя биваше повече или по-малко сполучлива, но винаги беше особена, не такава, както у другите. Музиката за „Драмата на живота“ беше един от главните плюсове и украшения на спектакъла.

Другата крупна фигура, която се прояви на театралния небосклон при поставянето на пиесата „Драмата на живота“, беше мойт приятел Леополд Антонович Сулержицки или, както всички го наричахме, „милият Сулер“. Този особено талантлив и забележителен човек изигра голяма роля в нашия театър и имаше важно значение в моя художествен живот.

Представете си едно малко човече с къси крака, със здраво телосложение, с голяма физическа сила, с хубаво, одухотворено и винаги оживено лице, с ясни, засмени очи, с изящни устни, с мустачки и с брада.

Съвсем необикновеният темперамент на Сулер внасяше живот и страст във всяка работа, за която той се залавяше. Неговият талант се проявяваше във всички посоки: и в областта на живописата, и в областта на музиката, на пеенето, и в областта на литературата. Неговият живот е пълен с приключения. Какъв ли не е бил той през живота си: и рибар в Крим, и моряк на кораб, който е извършил няколко околосветски пътешествия, и бояджия, и ратай в село, и скитник, и революционен партиен деец, и разпален толстоист, и близък човек в къщата на Лев Николаевич, комуто е преписвал черновките. Когато Л. А. Сулержицки бил повикан, за да си отбие военната повинност, той отказал да стане войник. За това бил съден и затварян,

после преведен в лудницата и най-сетне изпратен в отдалечената крепост Кушка. След като излежал наказанието си и се върнал в Москва, Л. Н. Толстой му възложил мисията да прекара духоборците от Кавказ в Канада. С всевъзможни приключения и опасност за живота си Леополд Антонович изпълнил тази трудна работа. В Канада той в продължение на две години ръководил работата на духоборците по организирането на новата им колония. При това той е бил техен довереник и уреждал работите им с американските власти. В Канада Л. А. Сулержицки преживял цялата зима в палатка и силно повредил здравето си. Като се върнал в Москва, той бил в голяма нужда; подслонил се в една будка на железопътен стрелочник, защото нямал право на жителство в Москва, а понякога нощувал и на улицата. В този период на своя живот той попадна при нас в театъра, гдето скоро стана свой човек. Въпреки че нямаше определена длъжност, Сулержицки участвуваше във всички наши работи; трябваше ли да се сменят или рисуват декори, трябваше ли да се кашира нещо или да се ушие някакъв костюм, да репетира вместо някого, да се провери някоя роля, да се суфлира — Сулер беше винаги на линия.

Като се ожени, той започна да води уседнал живот и постъпи на щатна служба в театъра като мой помощник при поставянето на пиесата „Драмата на живота“. За по-сетнешната му работа ще разкажа по-нататък.

---

[1] Сулержицки Леополд Антонович (1872–1916) — литератор, художник, режисьор. Работил в Художествения театър от 1905 до 1916 г. като режисьор. Ръководил Първа студия на МХТ. Вж. „Сулер“ („Воспоминания о друге“) от К. С. Станиславски (Собр. соч., т. 5, стр. 532–538). ↑

[2] Сац Иля Александрович (1875–1912) — композитор и диригент. От 1906 г. ръководител на музикалната част на МХТ. Освен музиката към „Драмата на живота“ написал музика към спектаклите на Художествения театър „Животът на човека“, „Синята птица“, „Анатема“, „Miserege“, „В ноктите на живота“, „Хамлет“. ↑

## ЧЕРНО КАДИФЕ

Въпреки моето разочарование от театралните постановъчни средства, все пак неведнъж ми се случваше да поработя усилено в тая област, и то не без известно увлечение. Тая работа беше предизвикана от сложните технически изисквания, които поставяше пред театъра новата пиеса на Морис Метерлинк „Синята птица“. Преди да започна своите опити и търсения, аз за стотен път разгледах и прецених отново всички плюсове и минуси на постановъчните средства, с които разполагахме в театъра, недостатъците на сценичните механизми, на архитектурата на театъра и др. При това аз разсъждавах така:

Художникът рисува ескизите с маслени бои. Всичките му тонове и линии са хармонични. Дълбокият небесен лазур, лекият тон на зеленината с неясните очертания на листата, която незабелязано се слива със зеленината на близките храсти; върховете на дърветата, осветени от слънцето, чезнат във въздуха, като че се изпаряват в него — всичко това предава очарователна лекота на скицата. Тя е нарисувана на платно или на хартия, която има две измерения, т.е. дължина и ширина (или височина). Но на сцената съществува още и трето измерение, т.е. дълбочина с множество планове, които се изразяват перспективно върху гладката плоскост на платното — върху скицата. При пренасянето на скицата върху сцената третото измерение, т.е. дълбочината, трябва насилствено да се наложи в картината на художника. Нито една скица, особено пейзажната, не издържа тази операция. Гладкото, равно, единно лазурно небе на скицата се разделя на пет и повече части в зависимост от броя на плановете на сцената. Разрязаните части на небето висят отгоре на редове от авансцената чак до най-последния проспект, по математически размерени планове и приличат на сиви боядисани кърпи, потопени в синка и окачени да съхнат след пране. На театрален жаргон те се наричат софити.

О, тази небесна театрална софита! Тя въпреки своята мнима ефирност и прозрачност отрязва върховете на камбанариите, на дърветата, на покривите, на къщите, ако само имат неблагодарумието да се намесят отзад, зад мнимия небесен театрален лазур. Срещу всяка

софита лежи по една рампа (дълга металическа кутия с множество електрически крушки). Една рампа свети по-силно, друга по-слабо, от което небесният фон на всяка софита естествено се мени, не се слива с тона на предните и задните софити, а рязко се различава от тях. Това условие още повече разчленява единното лазурно небе. За да се избягнат сините кърпи — софитите, театралните художници прибегват до разни хитрини, например премятат клони с листа през цялата ширина на сцената отляво надясно и обратно. Така се получават горски арки, които висят на редове по всички планове на сцената. Софитите се превръщат от небесно-светлосини в зелени, листнати. Но нима се изменя нещо от това, че кърпите са станали от ясносини зелени?!

В картината на художника няма не само софити, но няма и кулиси, малки фронтове, които изобразяват храсти или баирчета и долинки. На сцената с нейното трето измерение те са неизбежни. Кулиси, фронтчета сякаш се изрязват едно по едно от картината и се пренасят на сцената като отделни, самостоятелни части. Ето например на скицата има дърво, а зад него по отдалечаваща се перспектива — ъгъл от къща, купа сено и т.н. Ще трябва те да се отделят едно от друго и да се направят няколко кулиси, които се нареждат една зад друга към дъното на сцената: една кулиса изобразява дърво, друга — ъгъл на къща, трета — купа сено. А погледнете какви са дърветата и храстите, нарисувани на скицата. Техните листа се сливат помежду си. Мъчно е да се разбере къде свършва храстът и откъде започва дървото. Тая мекота на преходите е дадена прекрасно на скицата, също както в самата природа. Но на сцената не е така. Театралната кулиса, изрязана от скицата и станала самостоятелна част от декора, получава своите резки, определени очертания от картон или шперплат. Грубостта на дървената контура на листата е лоша и типична особеност на театралната кулиса. Прекрасната лекота на очертанията, предадена от художника, неизбежно ще бъде обезобразена на сцената.

Но има и още по-голямо зло. При третото измерение, т.е. при дълбочината на сцената и на декора, художникът се натъква на ужасния театрален под. Какво да се прави с огромната, гладка повърхност на неговите мръсни, оплоти дъски? Да се направи неравна, да се построят площадки, да се отворят пропадала? Но знаете ли какво значи да се построи цял под през време на късия антракт? Помислете колко това затруднява и удължава представлението. Но нека

да допуснем, че и това е направено. Как да се скрият на пода математически точно размерените планове на сцената с нейните прави линии на кулисите и на разните декоративни парчета? Трябва човек да обладава голяма ловкост, изобретателност и познаване на сцената, за да се бори с такива трудности, да ги заобикаля и да ги прикрива както на скицата, така и в самите декори.

А ето и други нови затруднения: скиците на художника са нарисувани със сочни, цветисти, живи блажни бои или с нежен акварел, или с гваш, а декорите се рисуват с ужасна туткалена боя, при това нарочно се поръчва да се сложи повече туткал в гърнето, иначе боята ще се рони и скоро ще загуби своята свежест, а ронещата се боя създава на сцената отровен прах, много вреден за белите дробове и за гърлото. При по-голямо количество туткал боята получава мръсен тон.

При всички тия условия на сцената, взети заедно, човек често мъчно може да познае в нарисувания декор скицата на художника. И каквото и да прави художникът, той никога не ще може да победи на сцената материалността, веществеността и грубостта на театралния декор.

Театърът, а следователно и декорите сами по себе си са условни и не могат да бъдат други. Но няма отгук следва, че колкото повече условности, толкова по-добре? И няма всички условности са еднакво добри и допустими. Има добри и лоши условности. Добрите могат не само да се оставят, но в някои случаи да се одобрят, а лошите трябва да бъдат унищожавани.

Хубавата театрална условност е истинска *сценичност* в най-добрия смисъл на думата. Сценично е всичко, което помага на играта на актьора и на спектакъла. Главната помощ трябва да се състои преди всичко в постигане на основната цел на творчеството, затова на сцената е добра и сценична оная условност, която помага на артистите и на спектакъла да *пресъздадат живота на човешкия дух в самата пиеса и в отделните ѝ роли*. Този живот трябва да бъде убедителен. Той не може да протича в условия на явна лъжа и измама. Лъжата, за да бъде убедителна, трябва да стане или да изглежда на сцената като правда. На сцената правда се нарича онова, в което искрено вярват артистът, художникът и зрителят. Затова и условността, за да бъде убедителна, трябва да изглежда като правда на сцената, т.е. иначе

казано, да бъде правдоподобна и да ѝ вярват както самият артист, така и зрителят.

Добрата условност трябва да бъде хубава. Но хубаво не е онова, което в театъра ослепява и зашеметява зрителя. Хубаво е онова, което възвисява живота на човешкия дух на сцената и от сцената, т.е. чувствата и мислите на артистите и на зрителите.

Нека постановката на режисьора и играта на артистите да е реалистична, да е с дясна или с лява насока, нека е импресионистична, футуристична — не е ли все едно, стига само тя да бъде убедителна, т.е. правдива или правдоподобна, хубава, т.е. художествена, възвишена и да предава истинския живот на човешкия дух, без който няма изкуство.

Условност, която не отговаря на тия изисквания, трябва да бъде призната за лоша условност.

Кулисите, отделните декоративни парчета, театралният под, картонът, туткалената боя, сценическите планове в повечето случаи допринасят за създаване на лоша, неубедителна, лъжлива, некрасива театрална условност, която пречи на творчеството на актьора и превръща Театъра с голяма буква в театър с малка буква.

Всички тия лоши театрални условности на декора развалят скицата на художника, която също е условна, но в добрия смисъл на думата.

Нека с лошата театралност да се задоволят увеселителните заведения. Но в Театъра с голяма буква тези лоши театрални условности трябва веднъж завинаги да бъдат безпощадно отстранени.

В последно време се смята за добър тон и изтънчен вкус култът към театралната условност без строг разбор на нейните качества. Театралната условност както в играта на актьорите, така и в самата постановка се смята за прелестна наивност. Хората, които творят с ума си, се опитват да наивничат и вярват на своята уж детска непосредственост.

Разочарован от постановъчните театрални средства и обявил война на лошата театралност, аз се насочих към хубавата условност с надежда, че тя ще замени лошата, омразна за мен условност. С други думи, необходими бяха нови принципи за нашите бъдещи театрални постановки.



Ето с какви изисквания от общ характер пристъпих към новите търсения на външната форма в театралните постановки. Тогава ми се струваше, че всички сценични постановъчни средства и способности, намерени и измислени дотогава, бяха вече използвани докрай. Къде да се търсят нови? Да се създаде специална декорационна постановъчна студия? Но аз нямах пари за това, тъй като цял бях потънал в дългове след Дружеството за изкуство и литература и след студията на ул. Поварска. Бяхме принудени да се задоволим с временно, подвижно ателие. Решихме да направим така: да извикаме някой ден в моето жилище всички желаещи и интересуващи се от постановъчните въпроси, да струпаме на мястото, където ще се съберем, всевъзможен материал за работа, т.е. хартия, картон, бои, моливи, рисунки, книги, картини, скици, глина за моделиране, парчета и образци от платове в най-различни тонове. Нека всеки се постарее в един или друг вид да изрази онова, което му се мярка във въображението: разрез на сцена, нова театрална архитектура, нов принцип на декор или отделни негови части, костюм, или пък оригинално съчетание на бои, обикновен трик, или нови сценични възможности, нов метод и стил на постановка и т.н. На определената вечер се събраха малко желаещи. Дойде моят приятел Сулержицки, художникът Егоров, който по онова време работеше в театъра, покойният артист Г. С. Бурджалов (по специалност техник) и аз. Всички дойдохме на тая вечер на търсенето без никакви творчески идеи и дори без определени задачи и желания, а само с изисквания от най-общ характер. Всички бяхме недоволни от старото, което ни беше дотегнало, но никой не знаеше с какво да го заменим. При такива условия работата отначало не вървеше. Най-мъчно от всичко е да се започне търсенето — да се намери цел, основа, почва, принцип или макар и някой обикновен сценичен трик и да се увлечем в него. Такова увлечение, ако и малко, може да стане начало, двигател на понататъшната работа. Без него човек се чувства като без почва под краката си. Трябва да се потърси нещо, но къде и как — неизвестно. Изстискваш от себе си творчески мисли и чувства, бродиш по стаята, почваш да вършиш нещо, но не го довършваш, разочароваш се и го изоставяш. Комбинираш цветовете от платове, чертаеш разрези на сцена, планове на под, стараяш се да се натъкнеш на случайност и от нея да

отидеш по-нататък с надежда да намериш някой важен сценичен принцип. Ние — тогавашните творци по неволя — работехме вяло.

Случайно изведнъж стана нещо. Щастливата случайност в нашата работа е велика помощ. Някои принципи в постановките, за които пишат дълги статии във вестници и списания, за които се четат реферати и които поставят едва ли не основа на ново изкуство, в същност са резултат само на обикновена случайност. Така стана и в описвания случай. Потрябва ми парче черно кадифе, но то изчезна, при все че току-що го бяхме видели. Започнахме да го търсим, преобърнахме всички чекмеджета, кутии, маси, цялата стая — никъде го няма. Изведнъж гледаме — парчето кадифе спокойно си виси на най-лично място. Защо не сме го видели по-рано? Много просто. Защото зад него на стената висеше друго също толкова голямо парче черно кадифе. Черно на черно не се вижда. Освен това черното кадифе закриваше гърба на стола, върху който лежеше, и столът се превърна в табуретка. Ние не можахме отведнъж да разберем где се изгуби облегалото и отгде се яви в стаята непознатата мебел.

Еврика! Открит е нов принцип! Намерен е сценичен фон, който може да скрие дълбочината на сцената и да създаде в порталите еднотонна черна плоскост не в три, а в две измерения, защото подът, постлан с черно кадифе, кулисите и софитите, направени от същия материал, се сливат с черния кадифен проспект в дъното и тогава дълбочината на сцената се губи, а рамката на портала в цялата си ширина и височина се запълня с черна тъмнина. На тоя фон като на черен лист хартия могат да се изписват бели или цветни линии, петна, рисунки, които самостоятелно, сами по себе си и за себе си, могат да съществуват в огромното пространство на сцената, където не знаеш къде по-напред да гледаш и вниманието ти се разсейва, в едно малко пространство, дори в едно петно, в което се съсредоточава вниманието на всички зрители, на хилядната публика — нима това не е отдавна очакваното откритие?

Право казано, то изглеждаше ново само защото беше много старо и съвсем забравено от всички. „Черно на черно се губи“ — това не е голяма новост, а изтъркан принцип на всяка камера обскура. Няма такъв паноптикум, гдето пред очите на зрителите да не е изчезвал или да не се е появявал неочаквано някой човек, предмет или мебел. Как се е случило, че такъв един практически удобен принцип досега не е бил

използуван на сцената? А при това колко е полезен и нужен той в театъра, дори в дадения случай при постановката на „Синята птица“, която поради несъвършенството на театралната механика не можеше да се осъществи.

Ние веднага разбрахме тогава, че новият принцип може да ни опрости много технически задачи, които се отнасят до сценическите превръщания в пиесата на Метерлинк. А щом е така, нашата мечта ще се осъществи и ние бихме могли да поставим „Синята птица“, която толкова много ни се харесваше. Фантазията заигра, мисълта заработи, настъпи просветление.

То рядко спохожда хората и затова трябва да се използва. Изтичах в стаята си, за да си изясня нахлулите в мене мисли и усещания и да запиша онова, което може да се забрави, когато минутата на просветление си отmine. При откриването на Америка Колумб не е бил така окрилен, както аз през тая вечер. Вярата в значението на новото откритие беше голяма. Какви ли не комбинации и трикове с това черно кадифе не ми се мяркаха тогава! Нека на разни места в закрития с черно кадифе портал на сцената също като на огромен лист черна хартия да се показват горе, долу, встрани, отвсякъде лица или цели фигури на актьори, или цели групи от тях, или най-сетне цели декори, които могат да се явяват или да се изгубват пред очите на зрителите, закривани от големи парчета черно кадифе! Дебели човешки фигури биха могли да се направят слаби, като се пришият встрани на костюма черно кадифе и с това като че ли се отрязва онова, което ни се струва излишно. Би могло безболезнено да се ампутират крака и ръце, да се скриват туловища, да се отрязва глава, като се прикриват ампутираните части на тялото с парчета черно кадифе...

След описаната вечер на търсения нашите опити взеха нова насока. В отделно помещение тайно от очите на любопитните ние си устройохме голяма камера обскура и там все същата компания правехме всевъзможни опити. Открихме много нови сценични възможности и ефекти. Смятахме се вече за велики изобретатели, но уви! — надеждите, които възлагахме на черното кадифе, се оказаха по-големи, отколкото ни даде самата действителност. Така например изчезването на цели декори и появяването им в разни места на сцената — ту надясно, ту наляво, ту горе, ту долу — се оказа твърде триков трик,

годен за Revue<sup>[1]</sup>, но не за сериозен театър. Когато видяхме декори от черно кадифе и целия портал на сцената превърнат в мрачно гробно, страшно, безвъздушно пространство, на сцената лъхна дъхът на смърт и на гроб.

Айседора Дънкан, която случайно беше в театъра, ужасена извика: „С’est une maladie!“<sup>[2]</sup> — и тя беше права.

„Нищо! — утешавахме се ние. — Ще прокараме същия принцип с други цветове кадифе.“

Обаче новият принцип се оказа годен само за черно кадифе, което поглъща всички лъчи на светлината и слива перспективата и третото измерение само в една плоскост. С кадифе от други, ярки тонове не можеше да се получи същият ефект и затова третото измерение на сцената продължаваше да си личи сред цветните тонове на кадифето също както в обикновен декор.

Но съдбата и тук се погрижи за нас. Тя ни изпрати пиесата на Леонид Андреев „Животът на Човека“.

„Ето къде е нужен тоя фон!“ — извиках аз, след като прочетох пиесата.

---

[1] Revue — преглед, тук ревю — театър (фр.). — Бел.пр. ↑

[2] С’est une maladie — това е кошмар, болест (фр.). — Бел.пр. ↑

## „ЖИВОТЪТ НА ЧОВЕКА“

Леонид Николаевич Андреев беше отдавнашен приятел на театъра. Нашата дружба започна още през онова време, когато той беше журналист и подписваше своите театрални фейлетони с името Джеймс Линч. Вече като известен литератор и драматург, Леонид Николаевич неведнъж изказваше своето съжаление, че нито една от неговите пиеси не е била играна в нашия театър. Този път всичко съдействуваше, за да бъде включено в нашия репертоар новото му драматично произведение „Животът на Човека“, при все че по своя художествен стил то не приличаше на другите пиеси от репертоара на Художествения театър.

Създаде се мнение, което не можеше да бъде опровергано, че нашият театър е реалистичен, че ние се интересуваме само от бита и че всичко отвлечено е иреално, като че ли е ненужно и недостъпно за нас.

В действителност работата стоеше съвсем иначе. По онова време, за което става дума, аз се интересувах почти изключително от иреалното в театъра и търсех средства, форми и способности за неговото сценично въплътяване. Затова пиесата на Леонид Андреев дойде тъкмо навреме, т.е. отговаряше на тогавашните ни изисквания и търсения<sup>[1]</sup>. При това и трикът за външната постановка беше намерен. Аз говоря за кадифето, от което още не бях успял да се разочаровам. Наистина съжалявах, че не мога да покажа за пръв път тая нова сценическа измислица в „Синята птица“, за която беше изнамерена. Обаче предполагайки, че кадифето ще намери много по-голямо приложение, отколкото се оказа в действителност, аз реших, че новият принцип ще стигне не за една, а за цял ред постановки.

За пиесите на Андреев черният фон подходеше извънредно много. На такъв фон може да се говори за вечното. Мрачното творчество на Андреев и неговият песимизъм отговаряха на настроението, което създаваше кадифето на сцената. Незначителният живот на Човека протича именно сред такава мрачна, черна мъгла, сред дълбока, страховтна безпределност. На такъв фон страшната

фигура на този, когото Леонид Андреев нарича Някой в сиво, изглеждаше още по-призрачна. Тя се вижда и в същото време и като че ли не се вижда. Чувствува се присъствието на някой си, който едва се забелязва и който придава на цялата пиеса съдбоносна фатална отсянка. Именно в тая черна мъгла трябва да се помести незначителният живот на Човека, като му се придаде вид на случайност, временност и призрачност. В пиесата на Андреев животът на Човека се явява дори не живот, а само негова схема, негови общи контури. Аз постигнах тая контурност, тая схематичност и в декора, като го направих от въженца. Те като прави линии в опростена рисунка едва набелязваха очертаванията на стая, прозорци, врати, маси и столове.

Представете си, че върху един огромен черен лист, какъвто изглеждаше от зрителната зала порталът на сцената, са прокарани бели линии, които очертават в перспектива контурите на стая и нейната обстановка. Зад тия линии се чувствува от всички страни страхотна и безпределна дълбочина.

Естествено, че и хората в тая схематична стая трябва да бъдат не хора, а също само схеми на хора. И техните костюми са очертани с линии. Отделните части на телата им изглеждат несъществуващи, защото са прикрити с черно кадифе, което се слива с фона. В тая схема на живота ще се роди схемата на Човека, приветствуван от схемите на неговите роднини и познати. Думите, които те изговарят, изразяват не живата радост, а само нейния формален протокол. Тия привични възклицания не се изговарят с жив глас, а като че ли с помощта на грамофонни плочи. Целият тоя глупав, призрачен като сън живот неочаквано пред очите на публиката се ражда от тъмнината и също така неочаквано се изгубва в нея. Хората не излизат и не влизат през врати, а ненадейно се явяват на сцената и изчезват в безпределния мрак.

Декорът на втора картина, изобразяващ младостта на Човека, роден в първото действие, както и неговата млада жена, е очертан с повесели по цвят линии в розов тон. И самите актьори дават повече признаци на живот. В тона на любовните сцени и в предизвикателното извикване на дуел, което Човекът хвърля на съдбата, се чувствува понякога нещо като екстаз. Но едва пламналият на младини живот замира в трето действие, сред условностите на светското общество. Голямата бална зала, свидетелстваща за разкошния живот и за

богатството на Човека, е очертана с контури от въженца в златен цвят. Призрачен оркестър от музиканти с фантом-диригент; унила музика; мъртвешки танц на две въртящи се двойки, а на първи план, по дължината на рампата, цял ред от уроди — маски на старици, на старци милиардери, на богати девойки, и кандидати за женитба, на натруфени дами. Мрачно, черно, изобилствуващо със злато богатство, женски рокли с крещящи цветни петна, мрачни черни фракове, тъпи, самодоволни, неподвижни лица...

„Колко е хубаво! Колко е разкошно! Колко е богато!...“ — безжизнено се възхищават гостите.

Получаваше се гротеска, тъй модна понастоящем.

В четвъртата картина едва започналият живот клони вече надолу. Загубата на единственото дете подкосява силите на състарената двойка — героите на пиесата. В момент на отчаяние те простират ръце към онзи Някой в сиво, но той многозначително мълчи. Обезумелият баща се нахвърля отгоре му с юмруци, но тайнствената фигура се стопява в безпределното пространство, а хората остават с мъката си без никаква помощ от висшите сили.

Смъртта в кръчмата на пропилия се от мъка Човек, изобразена в последната картина, е напрегнат кошмар. Черните парки<sup>[2]</sup> с дългите си плащове напомнят пълзящи по пода дългоопашати пльхове, техният старчески шепот, фъфлене, кашляне и мърморене довеждат до ужас и създават лошо предчувствие. После на самата авансцена в тъмнината се явяват и изчезват ту поотделно, ту на цели тълпи пияни фигури. Те прииждат, жестикулират отчаяно или, обратно, стоят неподвижно, замаяни от пианство, сякаш видения през време на болезнено блънуване. За миг те огласят стаята с викове и пак замлъкват, оставяйки след себе си като че ли следи от някакви неясни въздишки и пианско дихание. В момента, когато Човекът умира, израстват множество огромни, чак до тавана, човешки фигури, които летят по въздуха, а долу изпод пода се появяват пълзящи гадини... Създава се цяла вакханалия, каквато навярно се привижда на умиращите в мъчителна агония. Но ето един последен, страшен, звънтящ удар пронизва ума и тялото — и животът на Човека се свършва. Всичко изчезва: и самият Човек, и призраците, и пианският кошмар. Само сред бездънния и безпределен мрак отново израства огромната фигура на

Някой в сиво, който произнася със съдбоносен, стоманен и фатален глас веднъж завинаги присъдата над цялото човечество.

Ние успяхме да постигнем всички външни ефекти с помощта на черното кадифе, което изигра голяма роля в този спектакъл. Пиесата и постановката имаха голям успех. И тоя път казваха, че театърът е открил нови пътища в изкуството. Но те въпреки желанието ми не отиваха по-далеч от новост в декорите, които и в тая постановка ме отвлякоха от вътрешната актьорска същност, така че и с този спектакъл не прибавихме нищо ново в нашата област. Откъснати от реализма, ние, артистите, се почувствувахме безпомощни и без почва под краката си. За да не увиснем във въздуха и за да не седнем между два стола, естествено прибягнахме към онова, към което външно и механически сме свикнали — сиреч към обикновения актьорски занаятчийски начин на игра, който по някакво недоразумение се приема от тълпата за „възвишен стил“ на актьорско изпълнение.

Въпреки големия успех на спектакъла аз не бях доволен от неговите резултати, тъй като отлично разбирах, че той не донесе нищо ново в нашето актьорско изкуство.

---

[1] През годините на реакцията в репертоара на Художествения театър наред с реалистичните произведения на руските и на западноевропейските писатели-класици се появяват декадентски, символистични пиеси. Театърът се мамел по привидната „революционност“ на някои от тия пиеси. Към постановките, с които МХТ се отдалечил от реализма, спада „Животът на Човека“ от Леонид Андреев (спектакълът бил представен на 12 декември 1907 г.)

По-късно К. С. Станиславски се убедил колко чужда била на театъра декадентската естетика, която измествала изкуството от обществената борба. През 1910 г. Станиславски казва: „По-добре съвсем да закрием театъра, отколкото да поставяме Сологуб и Андреев. Опитайте се сега да гледате или да препрочетете «Животът на Човека», и ще изпаднете в ужас от фалша, изкуствеността и непрекъснатите гримаси“ („Рампа и жизнь“, 1910, кн. 37). ↑

[2] Парки — в древната митология богини, определящи съдбата на хората. — Бел.ред. ↑



## НА ГОСТИ У МЕТЕРЛИНК

Беше ред да се постави „Синята птица“, която ни повери Метерлинк. Пиесата на белгийския поет трябваше за пръв път да види светлината на рампата в Москва, в нашия Московски художествен театър. Такава една отговорност задължаваше и аз счетов за свой дълг да се уговоря добре с нейния автор и за тая цел да отпътувам при Метерлинк през лятната ваканция, още повече, че получих от него една много любезна покана<sup>[1]</sup>. Той живееше в бившето абатство St. Wandrille в Нормандия, което току-що беше купил и което се намираше на шест часа път от Париж.

Приготвих се за път по руски: с много пакети, всякакви подаръци, бонбони и пр. Във вагона ме обхвана вълнение. И как да не ме обхване! Аз отивах при знаменит писател, философ — трябваше да си приготвя за срещата някаква умна фраза. Нещо ми дойде наум и аз написах върху маншета си тържествено приветствие, за да мога в случай на нужда да го прочета.

Ето че влакът пристигна на крайната гара; трябваше да се слиза. На перона нямаше нито един носач. Около гарата стояха няколко автомобила; на входната вратичка се трупаха шофьори. Натоварен с множеството пакети, които падаха от ръцете ми, аз стигнах до изхода. Поискаха ми билета. Докато търсех из джобовете си, моите пакети полетяха на разни страни. Тъкмо в този критичен момент един от шофьорите ми извика:

„Monsieur Stanislavsky?!“

Озърнах се и видях бръснат, на почтена възраст, посивял, плещест хубав човек в сиво пардесю и шофьорска фуражка. Той ми помогна да си събера вещите. Падна ми пардесюто, той го повдигна и грижливо го преметна върху ръката си; после ме поведе към автомобила, покани ме да седна до него, настани ми багажа и автомобилът полетя. Шофьорът изкусно лавираше между децата и кокошките по прашната селска улица и се носеше като вихър. Беше невъзможно да се любоваш на прекрасната Нормандия при бързината, с която пътувахме. На един завой пред нас се изпречи скала и ние едва

не връхлетяхме върху минаващия файтон. Шофьорът обаче зави ловко, без да докосне конете. При по-спокойно каране ние разменяхме помежду си забележки относно колата и опасността от бързото каране. На края аз запитах как е господни Метерлинк.

„Maeterlink? възкликна той учудено. — C'est moi Maeterlink!“ (Метерлинк? Че аз съм Метерлинк!).

Плеснах с ръце от учудване, а после и двамата дълго и силно се смяхме. По тоя начин приготвената тържествена фраза стана излишна. И по-добре, защото нашето просто и неочаквано запознаване ни сближи веднага.

Стигнахме пред грамадната порта на манастира, заобиколен с гъста гора. Ключалката изскърца и портата се отвори. Автомобилът, който изглеждаше като анахронизъм в средновековната обстановка, влезе в манастирския двор. Накъдето и да се обърнеш — остатъци и следи от изчезнала преди няколко века култура. Някои сгради и храмове бяха разрушени, други се бяха запазили. Ние спряхме до входа на „réfectoire“ (трапезарията). Въведоха ме в голяма зала с галерия, с колони, със стълбище, отрупано със скулптурни творби. Отгоре слизаше, облечена в червен нормандски костюм, мадам Жоржет Метерлинк-Леблан, много любезна домакиня, умна и интересна събеседница.

В стаите на долния етаж бяха уредени трапезарията и една малка приемна, а над тях във втория етаж, имаше коридор, по цялата дължина на който бяха разположени килиите на монасите. Сега те бяха превърнати в спални, в кабинет на Метерлинк, на жена му, в стаи за секретаря, за прислугата и пр. Тук протичаше техният интимен домашен живот. Съвсем в друг край на манастира, след като се минат редица библиотеки, параклисчета и зали, попадаш в голяма стая, наредена като работен кабинет с излаз към една чудесна старинна тераса. Тук в сенчестата ѝ страна, когато печеше слънцето, писателят работеше.

Стаята, определена за мене, се намираще съвсем на друга страна, в кръглата кула, в бившите покои на архиепископа. Не мога да забравя нощите, прекарани там: аз се прислушвах в тайнствения шум на спящия манастир, в трясъците, във въздишките, в скимтенията, които човек като че ли чува нощем, в ударите на старинния часовник на кулата, в стъпките на пазача. Това настроение с мистичен характер

отговаряше напълно на Метерлинковото творчество. Аз съм принуден да спусна завесата над неговия частен живот, за да не бъда нескромен и да не навлизам в една област, която случайно ми се откри. Мога само да кажа, че Морис Метерлинк е очарователен, гостоприемен домакин и весел събеседник. Ние по цели дни говорехме за изкуство и той много се радваше, че един актьор вниква в същността, в смисъла на своето изкуство и анализира неговата природа. Метерлинк особено много се интересуваше от вътрешната техника на актьора.

Първите дни преминаха в общи разговори; ние много се разхождахме. Метерлинк ходеше с малка пушка „Монте-Кристо“. Ловеше риба в малкото ручейче. Понякога ме запознаваше с историята на абатството, като отлично се ориентираше в бъркотията на останените в манастира следи от различни епохи. След вечеря, когато вече беше тъмно, пред нас носеха свещници и образувайки цяло шествие, обхождахме всички кътчета. Отекващите стъпки по каменните плочи, старината, блясъкът на свещите и околната тайнственост създаваха необикновено настроение.

В отдалечената чайна пиехме кафе и беседвахме. В определени часове на вратата подраскваше кучето на М. Метерлинк на име Жако. Домакинът го пускаше, казвайки, че Жако се е върнал от своето кафене, което се намираще в съседното село, където той имал романче. В определено време кучето се връщаше при домакина, качваше се на коленете му и между тях се започваше интересен разговор. По умните очи на кучето изглеждаше, че то разбира всичко. Жако беше прототип на кучето в „Синята птица“ и затова аз трябваше по-отблизо да се запозная с него.

За да завърша тия бегли спомени за чудесните дни, прекарани от мене с Метерлинк и неговата жена, ще кажа няколко думи и за това, как писателят се отнасяше към целия план на постановката на своята приказка. Отначало ние дълго говорихме за самата пиеса, за характеристиката на ролите, за това, което иска самият М. Метерлинк. През време на тия преговори той се изказваше извънредно определено. Но когато разговорът преминаваше на режисьорска почва, той не можеше да си представи как неговите изисквания ще бъдат изпълнени на сцената. В тая област аз трябваше образно да му обяснявам, да играя цялата пиеса, да му разказвам някои и други трикове, които изпълнявах с примитивни средства. Изиграх му всички роли и той

тутакси долавяше моите загатвания. М. Метерлинк подобно на Чехов беше сговорчив. Той леко се увличаше в онова, което му се струваше сполучливо, и охотно фантазираше в подсказаното направление.

Денем в работните часове на поета ние се разхождахме из манастира с мадам Метерлинк и мечтаехме как биха могли да бъдат поставени на открито, сред природата, „Аглавена и Селизета“ или „Пелеас и Мелизанда“.

В различни места на абатството се намираха живописни кътчета, сякаш нарочно приготвени за поставяне на Метерлинковите произведения: там — средновековен кладенец сред гъста зеленина за сцената на свиждането между Пелеас и Мелизанда, на друго място — вход към някакво подземие за сцената на Пелеас и Голо и т.н. Беше решено да се устрои спектакъл, в който зрителите заедно с актьорите ще преминават от едно място на абатството към друго, за да гледат пиесата, мизансценирана в самата природа. Ако не се лъжа, този план на постановката беше отпосле изпълнен от г-жа Жоржет Леблан-Метерлинк.

Дойде ред за заминаване. На сбогуване Метерлинк ми обеща да дойде в Москва за първото представление на „Синята птица“. Но за наше съжаление не му се удаде да изпълни своето намерение.

Няма да описвам самата постановка на „Синята птица“<sup>[2]</sup>, която е добре известна не само в Русия, но и в Париж, дето ходи да я постави по нашия мизансцен Л. А. Сулержицки<sup>[3]</sup> със своя млад ученик Е. Б. Вахтангов и с художника В. Е. Егоров, по чиито скици бяха направени декорите и костюмите. Прекрасната музика към „Синята птица“ беше написана от Иля Сац.

Трябва ли да се напомня, че спектакълът имаше много голям успех както у нас, така и в Париж<sup>[4]</sup>.

---

[1] К. С. Станиславски посетил М. Метерлинк през юли 1908 г. ↑

[2] „Аглавена и Селизета“ (1896) и „Пелеас и Мелизанда“ (1892) — пиеси от М. Метерлинк. ↑

[3] Първото представление на пиесата на М. Метерлинк „Синята птица“ се състояло на 30 септември 1908 г. ↑

[4] Л. А. Сулержицки бил поканен от известната френска артистка Режан да постави в нейния театър в Париж „Синята птица“

на М. Метерлинк по мизансцен на Художествения театър. Спектакълът бил представен в началото на 1911 г.

В първата редакция на книгата „Моят живот в изкуството“ главата „На гости у Метерлинк“ завършва със следното описание на празненството по случай десетгодишния юбилей на Художествения театър (14 октомври 1908 г.):

„Времето летеше. Ето че дойде и десетгодишният юбилей на театъра. Колкото и да се отказвахме от тържеството, не успяхме да го отклоним... На фона на сивата завеса с чайката, скачена сега чак в дъното на сцената, беше построен голям амфитеатър, където седяха представителите на делегациите. До самата рампа, където е суфльорската будка, беше направена голяма катедра за ораторите. Около нея — подиум за групите, които идваха да поднасят поздравления. Тук също беше и роялът. От сцената се слизаше в партера по широка стълба, постлана с килими, а в средата на зрителната зала, по-близо до сцената, на свободното от театралните столове място беше поставена голяма маса, върху която слагаха поднасяните подаръци. Те така запълниха и затрупаха цялото пространство, че последните десетки подаръци трябваше да се слагат покрай рампата и по стълбата. От двете страни на масата под прав ъгъл към рампата имаше кресла за юбилярите, които седяха с профил към зрителите. Представители на всички театри, на всички културни институти дойдоха да ни поздравят; произнасяха речи, рецитираха проза и стихове, танцуваха, оперни певци пяха в хор цяла кантата, а Ф. И. Шаляпин изпълни музикално писмо от Рахманинов до Станиславски, изпратено от Дрезден — много талантива музикална шега, която Феодор Иванович предаде неподражаемо и грациозно.

«Скъпи Константин Сергеевич — пееше той, — поздравявам ви от все сърце и душа. През тези десет години вие вървахте напред, все напред и намерихте „Си-и-иня-та пти-ца“» — тържествено прозвуча неговият мощен глас по църковния мотив на «Многая лета», с игривия акомпанимент на полката, която Сац написа за «Синята птица». Църковният мотив, преплетен музикално с детската полка, представляваше интересно съчетание“ (Музей МХАТ, архив К. С., №36). ↑

## „МЕСЕЦ НА СЕЛО“

Пиесата на Тургенев „Месец на село“ е построена върху най-изтънчените любовни преживявания.

Героинята Наталия Петровна е прекарала живота си в разкошния приеман салон сред всички условности на епохата, здраво стегната в корсет, далеч от природата. При създалите се взаимоотношения с близките нейната женска психика е забъркана: от една страна, съпругът ѝ, когото тя не обича, от друга — влюбеният в нея Ракитин, комуто не се решава да се отдаде; дружбата на мъжа ѝ с Ракитин; изтънчеността на техните чувства към нея — всичко това прави живота на Наталия Петровна непоносим. В противоположност на тая тройка от оранжерийни растения Тургенев показва Верочка и студента Беляев. Ако в господарската къща любовта е оранжерийна, тук тя е естествена, наивна, проста, тъй да се каже, полска. Наталия Петровна вижда влюбените пред себе си — любовта се на простотата в техните отношения и неволно се стреми към простите и естествени чувства, към природата. Оранжерийната роза поисква да стане полско цвете, започва да мечтае за ливади и за гори. Тя се влюбва в студента Беляев. От това произлиза обща катастрофа: Наталия Петровна подплашва простата и естествена любов на бедната Верочка, смущава студента, но не тръгва след него, лишава се от своя верен поклонник Ракитин и завинаги остава с мъжа си, когото тя умее да уважава, но не да обича, и отново се скрива в своята оранжерия.

Тънките любовни дантели, които Тургенев тъй майсторски плете, изискват от актьорите, както и в „Драмата на живота“, особена игра, която би позволила на зрителя да се влюбва на чудноватите психологически преживявания на тия любещи страдащи и ревнуващи сърца. Ако Тургенев се играе с обикновени актьорски похвати, неговите пиеси стават несценични. В стария театър те се и смятаха за такива.

Как да се разкрият на сцената душите на актьорите дотолкова, че зрителите да могат да ги виждат и да разбират онова, което става в тях? Трудна сценична задача! Не можеш да я изпълниш ни с жест, ни с

игра на ръцете и краката, ни с актьорските похвати на представяне. Нужни са някакви невидими излъчвания на творческата воля и чувства, погледи, мимика, едва доловима интонация на гласа, психологически паузи. Освен това трябва да се отстрани всичко онова, което пречи на хилядната тълпа да възприема вътрешната същност на чувствата и на мислите, които се преживяват на сцената.

Трябваше отново да се прибегне към неподвижност, да се играе без жестове, да се премахнат излишните движения и преходи по сцената и не само да се съкрати, но съвсем да се анулира всякакъв режисьорски мизансцен. Нека артистите да стоят неподвижни, да чувствуват, да говорят и да заразяват със своите преживявания хилядната тълпа от зрители. Нека на сцената има само една градинска скамейка или диван, на който да седат всички действащи лица, за да могат да разкриват пред очите на всички вътрешната същност на душите си и сложния рисунък на психологическите Тургеневи дантели. Въпреки несполучливите опити с подобни похвати в „Драмата на живота“ аз все пак се реших да повтора същия опит, като смятах, че в „Месец на село“ ще имам работа с обикновени, познати нам от действителния живот човешки чувства, докато в „Драмата на живота“ аз бях длъжен при пълно въздържане от жестове да предавам най-силна, до преувеличаване, човешка страст. Силните страсти в Хамсуновата пиеса ми се видяха много по-мъчни за неподвижно предаване, отколкото сложният душевен рисунък на Тургеневата комедия. Тъй или иначе, аз като актьор, който играеше една от главните роли в пиесата — Ракитин, отлично разбирах трудността на новата задача, поставена от мене като режисьор. Но аз и този път се доверих на актьора, като се отказах от помощта на режисьора-постановчик. Поне ще узнаем, разсъждавах аз, има ли в нашата трупа истински артисти. Поне ще проверим с опит дали наистина артистът е първото лице и творец в театъра.

По такъв начин в „Месец на село“ преди всичко човек се натъква на вътрешния рисунък, който трябва да бъде ясен както за зрителя, така и за самия артист. Защото, ако се отнеме това от пиесите на Тургенев, тогава не е нужно и самото произведение и няма защо човек да отива в театъра, за да го гледа, тъй като цялото външно актьорско действие е доведено у автора, а още повече в нашата постановка, до минимум. Освен това артистът, който седи през цялото представление

неподвижно, в една поза, трябва да си осигури правото на такава неподвижност пред хилядната тълпа, дошла в театъра, за да гледа. Това право му го дава само вътрешното действие, душевната активност, която определя психологическия рисунок на ролята.

В „Месец на село“ този рисунок е превъзходно очертан от Тургенев и затова, без да се гледа на психологическата сложност на действащите лица, ние сравнително леко можахме да го дешифрираме в най-малките му тънкости. В това отношение пиесата на руския писател се различава много от тази на норвежкия. В „Драмата на живота“ вътрешният рисунок не е разработен в подробности, а е даден в широки общи черти. Там трябва да се играе *изобщо* скъперничество, *изобщо* мечта, *изобщо* страст. Но в нашата работа най-опасното нещо е тази игра *изобщо*. В резултат това придава неопределеност на душевните контури и лишава артиста от твърда почва, на която той уверено, може да стои.

В нашето изкуство артистът е длъжен да разбере какво искат от него, какво сам той желае и какво може творчески да го увлече. От безкрайната върволица на такива увлекателни за артиста задачи и откъси на ролята се изгражда нейният вътрешен живот, нейната вътрешна партитура. Удаде ни се доста лесно да начертаем ясен рисунок на вътрешната същност на пиесата; самият Тургенев много ни помогна в това. Изпълнението на този рисунок и на душевната партитура на ролята изискваше от мене като актьор голямо съсредоточено внимание, което ме отвличаше от зрителната зала и ми даваше право да седя на едно място без движение през време почти на цялата пиеса. По този начин онази задача, която не ми се удаде в „Драмата на живота“, при проява на силни човешки страсти, тоя път, в областта на тънката комедия, беше по моите сили.

Спектакълът и по-специално аз самият в ролята на Ракитин имахме много голям успех<sup>[1]</sup>. За пръв път бяха забелязани и оценени резултатите на моята дълга лабораторна работа, която ми помогна да внеса на сцената нов, необикновен тон и маниер на игра, които ме отличаваха от другите артисти. Аз бях щастлив и удовлетворен не толкова от личния си актьорски успех, колкото от признаването на моя нов метод.



Главният резултат от спектакъла беше, че той насочи вниманието ми върху начините за изучаване и анализ както на самата роля, така и на моето самочувствие в нея. Разбрах тогава още една, отдавна известна истина — тази, че артистът трябва да умее да работи не само върху себе си, но и върху ролята си. Разбира се, аз знаех това и по-рано, но някак си другояче, повърхностно. Това е цяла една област, която изисква отделно изучаване, своя особена техника, похвати, упражнения и система.

Да се изучава тази страна от нашето изкуство представляваше „новото поредно увлечение на Станиславски“. Но освен това в тази постановка, без да съм имал намерение, трябваше още веднъж да се заинтересувам от външната, постановъчната страна в нашето колективно изкуство. Това стана благодарение на таланта на новите художници, с които трябваше да работя.

Ще напомня, че колкото повече се разочаровах в театралните постановъчни средства и се задълбочавах във вътрешната творческа работа, колкото повече в театъра израстваха талантиливи артисти и се оформяше една първокласна труппа, външната страна на спектаклите, които режисирах, изоставаше все повече и повече назад. Между това в другите московски и петербургски театри през онова време все повече се увеличаха във външната страна на спектаклите в ущърб на вътрешната. В резултат се получи така, че ние, които още в деветдесетте години бяхме едни от първите, които въведохме на сцената истинските художници — Коровин, Левитан<sup>[2]</sup> (в Дружеството за изкуство и литература), Симов, — сега отстъпихме първенството си в тая област на други. И наистина в московските и петербургските императорски театри декоративно-постановъчната част се завеждаше от майстори с големи имена, като например същия този Коровин, Головин и др. Художниците станаха не само желани, но и необходими членове на театралното семейство, от което вкусът и изискванията на зрителя все повече и повече растяха. Но где можеше да се намери художник, който да отговаря на тогавашните изисквания на нашия театър? Далеч не с всички от тях можеше да се говори за същността на актьорското изкуство. Далеч не всички бяха достатъчно подготвени, за да вникнат в идеята на пиесата и в задачите на автора, в литературата изобщо, в психологията, във въпросите на сценическото изкуство и пр. Много художници и досега пренебрегват всички тия насъщни за нас

въпроси. Много от тях идват в театъра или за да печелят пари, или за свои живописни цели. На сценическия портал те гледат като на голяма рамка за своята картина, а на театъра — като на изложба, където може едновременно и ежедневно да показват на голям брой публика своите декоративни платна. В смисъл на популярност театърът се явява голяма примамка за художниците. И наистина една художествена изложба се посещава само от стотици хора, и то за кратко време, докато трае изложбата, а театърът се посещава от хиляди, ден след ден и месец след месец. Това предимство на театъра не можеше да не бъде взето под внимание от художниците.

На първо време, докато те работеха в операта и в балета, към тях не се предявяваха никакви специфични изисквания от актьорски характер. Декораторът беше съвсем самостоятелен и твореше отделно от артистите; нерядко имаше случаи, когато той за пръв път показваше своите платна едва на спектакъла. При това случваше се, че художникът, без да пита когото и да е, по собствена инициатива променяше планировката, установена на макета, и тогава артистите и режисьорите неочаквано, преди самото започване на представлението изпадаха в безизходно положение, тъй като всички отрепетирани мизансцени трябваше набързо, експромптно да бъдат променени. Можехме ли ние да дадем на художниците такава самостоятелност и в областта на драмата?

Нашият театър предяви пред художника цял ред изисквания от специфичен актьорски характер. От него се искаше да стане до известна степен и режисьор. Пръв и един от малкото известни тогава художници-режисьори беше В. А. Симов. Дълго време не се намираха други и затова трябваше да се обърнем освен към В. А. Симов и към някои от младите художници, които имаха талант, но на които често не достигаше опит и знания.

Но ето че през едно от нашите гостувания в Петербург ние се запознахме с кръжеца на А. Н. Бенуа, един от основателите на изложбите „Светът на изкуството“<sup>[3]</sup>, които бяха много модерни по онова време. Широката и всестранна образованост на А. Н. Бенуа във всички области на знанията и на изкуството кара човека да се учудва на онова, което е способен да вмести човешкият мозък и човешката памет. Той обогатяваше своите другари с най-различни сведения и като жив енциклопедичен речник отговаряше на всичките им въпроси. Сам

първокласен художник, той умееше да се заобиколи с истински таланти. По онова време той кръжец вече беше успял да се прояви в театъра при задграничните постановки на Дягилевия балет<sup>[4]</sup>. Петербургските театри също не минаваха без помощта, съветите и работата на тая група художници, което им даде добра практика и опит. Те много по-добре от другите знаеха декоративното и костюмното дело на театъра. Тая група ни се видя най-подходяща за нашите изисквания.

Обаче имаше едно голямо „но“: всичко хубаво се заплаща добре. Това, което можеха да си позволяват императорските театри, издържани с държавни средства, беше недостъпно за нашия, сравнително беден частен театър. Ето защо ние рядко можехме да си позволяваме разкоша и радостта да работим с видни живописци.

Първият от петербургските художници, към когото се обърнахме при постановката на „Месец на село“, беше Мстислав Валериянович Добужински, който тогава бе в зенита на славата си. Той беше известен със своето тънко разбиране и хубаво предаване на сантиментално-поетическите настроения от 20-те — 50-те години на миналото столетие, в които се увличаха през това време художниците, колекционерите, а след тях и цялото общество. Трудно беше да се пожелае по-добър живописец.

Благодарение на неговата стоворчивост и прекрасен характер не ни беше трудно да се разбираме. Аз избрах един доста прост практически способ да не насилвам неговата воля и фантазия и да му дам възможност да се изкаже докрай, а самият аз да разбере онова, което най-много завладява художника в произведенията на поета и което става изходна точка в неговото творчество. Ето в какво се заключаваше този мой способ: М. В. Добужински нахвърляше с молив на късче хартия в прости линии онова, което на първо време му се мяркаше във въображението. В тези рисунки той, тъй да се каже, се плъзгаше по повърхността на своята фантазия, без да се рови в нейната дълбочина и без да фиксира определена изходна точка, от която ще започне неговото творческо вгълбяване. Не бива художникът да си набелязва веднага една такава точка, от която ще гледа на цялото произведение и да я зафиксира още на първата завършена и изработена рисунка. Тогава ще му бъде вече трудно да се отдели от тази рисунка за по-нататъшни търсения и ще стане едностранчив, предубеден, обграден сякаш от стена, която ще му пречи да види новите

перспективи и която режисьорът ще трябва да превзема след дълга обсада или изнуряване.

При предложения от мене способ художникът би могъл, плъзгайки се по повърхността на своята фантазия и без да се установява на нещо окончателно, да прегледа предварително целия материал, който се подготвя в душата му.

Докато художникът само нахвърляше с молив своите рисунки, подтикван от мене по най-разнообразни и незабелязани способности и подходи към основната задача на произведението, аз прибирах неговите скици, които загатваха за бъдещите декори, и ги криех до известно време, като продължавах да раздвижвам неговата фантазия все в по-нови и по-нови, неизползувани от него посоки, като се стараех незабелязано за самия него да го въвлека в своите режисьорски задачи. Така се съставяше и приспособеният към моя мизансцен архитектурен план на пода и на декорите, който аз смятах удобен за себе си и за артистите, за да се създаде общо настроение и да се предаде вътрешната същност и действие на пиесата. Впоследствие, когато художникът започваше да се изказва в областта на костюма и на грима, аз незабелязано и постепенно насочвах работата на неговото въображение по линията, която бе нужна за изпълнителите на ролите, като се стараех да слея мечтата на художника с желанията на артистите.

По моливните намеци на художника аз се стараех да разбера онова *главно*, което подобно на *лайтмотива* в музиката преминаваше като основна линия по всичките му скици. Не е леко да се отгатне при тая работа набеязващият се творчески път на художника и да се слее с основната линия на пиесата и на постановката, за да се тръгне в крак заедно с него. Още по-мъчно е да го върнеш по правилния път, когато той по една или друга причина се отклони от него. Насилието не принася полза в такива случаи. Трябва да се действа с увлечение, направляващо твореца-художник по верния път, който ни се посочва като с компас от автора на произведението, т.е. от неговата основна мисъл.

Като събирах всички моливни скици, голяма част от които художникът вече беше успял да забрави, аз му правех изложба от неговите произведения, т.е. окачвах събраните от мене рисунки по стената. Тогава можеше нагледно да се види изминатият от нас

творчески път и да се разбере в каква посока трябваше да се движим по-нататък. В повечето случаи от всичките нахвърлени набързо скици се създаваше синтез — тяхна квинтесенция, която беше едновременно изразител на чувствата и на мислите както на художника, така и на режисьора. За наше щастие през време на подготвителните работи с Добужински, случи ни се да бъдем все заедно. На първо време, докато бяхме на гостуване в Петербург, ние естествено често се виждахме там, а после той идваше в Москва, продължително време оставаше да живее в моята квартира, което ми даваше възможност ежедневно да общувам с него.

При постановката на „Месец на село“ между художника, режисьора и артистите за щастие нямаше големи разногласия. За това много помогна и обстоятелството, че Добужински присъствуваше на всички предварителни беседи и на репетициите на пиесата, вникваше в нашата режисьорска и актьорска работа, заедно с нас търсеше и изучаваше вътрешната същност на Тургеневото произведение. С една дума, в своята област той правеше същото, което Сац — в музиката.

Опознавайки се с нас, изучавайки самата пиеса, плана на режисьорската и актьорската работа, индивидуалностите на създателите на спектакъла, общите стремежи, мечтите, надеждите, трудностите и опасностите, художникът се оттегляше в своето ателие, отгдето рядко излизаше, за да бъде в течение на нашата обща работа. При това той често подсказваше грима и костюма на артиста, като се вслушваше в неговите желания и мечти. Режисьорът пък от своя страна се грижеше през всичкото време, щото художникът, артистът и другите творци на спектакъла да не се различават в творческите си стремежи. Това е най-важното и задължително условие за всяка колективна работа. За нея са необходими взаимни отстъпки и точно определяне на общата цел. Ако артистът вниква в мечтите на художника, на режисьора или на поета, а художникът и режисьорът — в желанията на артиста, тогава всичко върви прекрасно. Хората, които обичат и разбират онова, което заедно създават, трябва да умеят и да се споразумяват помежду си. Срам за оня от тях, който не умее да постигне това, който започва да преследва не основната и общата, а личната, частната цел, която той обича повече от колективното творчество. Това е смърт за изкуството и трябва да се прекрати всякакъв разговор за него.

[1] Спектакълът „Месец на село“ беше представен на 9 декември 1909 г. Той беше един от първите спектакли, в които Станиславски приложи на практика своята „система“. ↑

[2] Левитан, Исаак Илич (1860–1900) — един от най-големите руски художници-пейзажисти. Той вземал участие в много мероприятия на Дружеството за изкуство и литература, оформявал живи картини, костюмирани балове и др. ↑

[3] „Светът на изкуството“ („Мир искусства“) — обединение на художници, организирали се в края на 90-те години в Петербург. Идеолози на това обединение били А. Н. Бенуа и С. П. Дягилев. Творчеството на най-талантливите представители на тази група било значително по-широко от програмата, която провъзгласили: „изкуството за изкуството“. Художниците от „Мир искусства“ имат значителна роля за развитието на жанровата живопис, портрета, пейзажа и особено книжната графика и театрално-декорационното изкуство.

Според мнението на К. С. Станиславски художниците от „Мир искусства“ „по-добре от мнозина други познавали декорното и костюмното дело на театъра“. Художниците от „Мир искусства“ — А. Бенуа, М. Добужински, Б. Кустодиев, Н. Ръорих — създали редица интересни декори за спектаклите на МХТ: „Месец на село“ и Тургеневия спектакъл (М. Добужински), „Пер Гинт“ (Н. Ръорих), „Мнимият болен“, „Брак по неволя“, „Гостилничарката“, Пушкиновия спектакъл (А. Бенуа) и „Смъртта на Пазухин“ (Б. Кустодиев). ↑

[4] Дягилев, Сергей Павлович (1872–1929) — един от основателите на групата „Мир искусства“. В продължение на няколко години (1904–1908) Дягилев уреждал в Париж изложба на руската живопис от XVIII до началото на XX в., организираше в Парижката опера пет концерта от руска музика (от Глинка до Скрябин); поставил пак там операта „Борис Годунов“ с участието на Шаляпин. От 1909 г. насетне Дягилев редовно устройвал в Париж тъй наречените „сезони на руските балети“. Дягилевите концерти и спектакли с участието на видни руски артисти, които имали грамаден успех, демонстрирали богатството на руската музикална и театрална култура. ↑

## ДЪНКАН И КРЕЙГ

Приблизително през този период от време аз имах щастието да се запозная с два големи тогавашни таланта, които ми направиха силно впечатление: това бяха Айседора Дънкан<sup>[1]</sup> и Гордън Крейг<sup>[2]</sup>.

Попаднах на концерт на Дънкан случайно, без да бях слушал дотогава нещо за нея. Затова бях учуден, че в числото на немногобройните зрители имаше голям процент скулптори начело със С. И. Мамонтов, много артистки и артисти от балета, постоянните посетители на премиери или на извънредно интересни спектакли. Първото появяване на Дънкан не ми направи впечатление. Не бях свикнал да виждам на естрадата почти голо тяло и това ми пречеше да разгледам и да разбера самото изкуство на артистката. Първият, началният номер на нейните танци беше посрещнат наполовина със слаби ръкопляскания, наполовина с недоволство и с плахи опити за освиркване. Но след няколко танцови номера, един от които беше особено убедителен, аз вече не можах да остана хладнокръвен към протестите на обикновената публика и започнах демонстративно да ръкопляскам. Когато настана антрактът, аз като новопокръстен поклонник на знаменитата артистка се спуснах към рампата, за да ръкопляскам. За моя радост намерих се почти редом със С. И. Мамонтов, който правеше същото, което и аз, а до него бяха един известен художник, един скулптор, един писател и т.н.... Обикновените зрители се смутиха, когато видяха, че сред ръкопляскащите се намират известни в Москва художници и артисти. Свиркането се прекрати, но все още не се решаваха да ръкопляскаат. Обаче и това не закъсня. Щом публиката разбра, че не е срамота да се ръкопляска, започнаха се силни ръкопляскания, после извиквания, а накрая — овации.

След първата вечер аз вече не пропусках нито един концерт на Дънкан. Потребността да я видя се диктуваше от вътрешното ми артистическо чувство, сродно с нейното изкуство. По-сетне, като се запознах с нейния метод, както и с идеите на нейния гениален приятел Крейг, разбрах, че в разните краища на света по силата на неизвестни

нам причини разни хора, в разни области, от разни страни търсят в изкуството едни и същи естествено зараждащи се творчески принципи. Като се срещнат, те се учудват от общността и сродството на своите идеи. Именно това се и случи при описваната от мене среща: ние от половин дума се разбихме един друг.

Нямах случай да се запозная с Дънкан при първото ѝ гостуване. При следващите ѝ гостувания в Москва тя идва на нашите спектакли и аз трябваше да я приветствувам като почетна гостенка. Това приветствие стана общо, тъй като към мене се присъедини и цялата труппа, която успя да я оцени и обикне като артистка.

Дънкан не умееше да говори за своето изкуство последователно, логично и системно. Големите мисли ѝ идваха случайно, по повод на най-неочаквани обикновени факти. Така например, когато я попитахме от кого се е учила да танцува, тя отговори: „От Терпсихора. Аз танцувам от момента, в който се научих да стоя на краката си. И цял живот съм танцувала. Човек, всички хора, целият свят трябва да танцуват, това е било и ще бъде така винаги. Напразно само пречат на това и не искат да разберат естествената необходимост, дадена ни от самата природа. «Et voi la tout»“<sup>[3]</sup> — завърши артистката на своя американско-френски език.

Друг път разказвайки за току-що завършилия концерт, през време на който посетителите се тълпели в гримьорната и ѝ пречели да се подготви за танца, тя обясняваше:

„Аз не мога да танцувам така. Преди да изляза на сцената, трябва да запала в душата си някакъв мотор; той започва да работи отвътре и тогава ръцете, краката и тялото сами, независимо от волята ми започват да се движат. Но щом не ми се даде време да запала в душата си този мотор, аз не мога да танцувам...“

По онова време аз тъкмо търсех този творчески мотор, който актьорът трябва да знае да запали в душата си, преди да излезе на сцената. Разбира се, занимавайки се с тоя въпрос, наблюдавах Дънкан през време на представленията, репетициите и търсенията — когато от зараждащото се чувство отначало тя изменяше лицето си, а после със светнали очи започваше да проявява онова, което се беше скрило в нейната душа. Като резюмирах всички наши случайни разговори за изкуството и като сравнявах онова, което тя казваше, с онова, което



правех аз самият, разбрах, че ние търсим едно и също нещо, само че в разни отрасли на изкуството.

През време на нашите разговори Дънкан постоянно споменаваше името на Гордън Крейг, когото тя смяташе за гений и за един от най-големите хора в съвременния театър.

„Той принадлежи не само на своето отечество, а и на целия свят — казваше тя, — той трябва да бъде там, където най-добре ще се прояви неговият талант, където ще има за него най-подходящи условия за работа и най-благоотворна атмосфера. Неговото място е в Художествения театър“ — завърши тя своята фраза.

Тя му писа за мене и за нашия театър, убеждавайки го да дойде в Русия. Аз от своя страна склоних дирекцията на нашия театър да покани този велик режисьор, за да даде нов тласък на нашето изкуство и да влее в него нова духовна мая тъкмо тогава, когато ние бяхме сполучили сякаш да мръднем театъра малко напред от мъртвата точка, в която се намираше. Трябва да бъде справедлив към своите другари — те разсъждаваха като истински артисти и заради напредъка на нашето изкуство те се решиха на големи разходи. На Гордън Крейг беше възложена постановката на „Хамлет“, при това той трябваше да работи и като художник, и като режисьор, тъй като наистина беше и едното, и другото, а на младини е служил в лондонския театър на Ървинг като актьор и имал голям сценичен успех. Неговата артистическа наследственост трябва да е била прекрасна, тъй като той беше син на голямата английска артистка Елен Тери.

В лют студ, с лятно палто и лека шапка с голяма периферия, увит в дълъг вълнен шарф, Крейг пристигна в Москва. Най-напред трябваше да го подготвим за руския студ, тъй като иначе рискуваше да заболее от пневмония. Той се сдружи най-вече с Л. А. Сулержицки. Те веднага почувствуваха един у друг талантливия човек и от първата си среща вече не се разделяха. Малката фигура на Л. А. Сулержицки беше в рязък контраст с фигурата на високия Гордън Крейг. Те бяха много живописни и мили заедно — и двамата весели, единият едър, с дълги коси, с красиви, вдъхновени очи, с руски калпак и шуба, другият дребен, нисичък, облечен в някакво късо сетре от Канада и с кожен калпак като „самунче“. Крейг говореше на американо-немски език, а Сулер — на англо-малоруски, което създаваше маса *qui pro quo*<sup>[4]</sup>, анекдоти, шеги и смях.

Щом се запознах с Крейг при посочените по-горе обстоятелства, аз се разговорих с него и скоро почувствувах, че сме стари познати. Струваше ми се, че започнатият разговор беше като продължение от вчерашния също такъв разговор. Той горещо започна да обяснява своите основни любими принципи, своите търсения на ново „изкуство на движението“. Показваше ми скици от това ново изкуство, в което някакви линии, някакви стремящи се напред облаци и летящи камъни създаваха неудържим устрем нагоре, и ми се вярваше, че от всичко това след време може да се създаде някакво ново, неизвестно сега за нас изкуство. Той говореше за онази несъмнена истина, че тялото на актьора не може да се поставя наред с рисуваното плоско платно, че сцената изисква скулптура, архитектура и предмети в три измерения. Само в далечината, в промеждутъците на архитектурата, той допускаше рисувано платно, изобразяващо пейзаж.

Прекрасните рисунки на Крейг, правени за предишните му постановки на „Макбет“ и на други пиеси, които той ми показваше тогава, вече не отговаряха на неговите изисквания. Той, както и аз, беше започнал да ненавижда театралния декор. За актьора е нужен много по-опростен фон, от който обаче би могло да се извлече безкрайно количество настроения с помощта на съчетания от линии, светлинни петна и пр.

По-нататък Гордън Крейг казваше, че всяко произведение на изкуството трябва да бъде направено от мъртъв материал — камък, мрамор, бронз, платно, хартия, бои — и веднъж завинаги закрепено в художествена форма. На това основание живият материал на актьорското тяло, който се мени постоянно и е неустойчив, не е годен за творчество — затова Крейг отричаше актьорите, особено ония от тях, които са лишени от ярка и хубава индивидуалност, т.е. които сами по себе си не са художествени произведения, каквито бяха например Дузе или Томазо Салвини. Актьорското бохемство, особено у жените, Крейг не можеше да понася.

„Жените — казваше той — погубват театъра. Те лошо се ползват от своята сила и въздействие върху нас мъжете. Те злоупотребяват със своята женска власт.“

Крейг мечтаеше за театър без жени и без мъже, т.е. съвсем без актьори. Той искаше да ги замени с кукли, с марионетки, в които няма ни актьорски навици, ни актьорски жестове, ни боядисани лица, ни

гръмливи гласове, ни пошли душици и бохемски стремежи: куклите и марионетките биха очисти́ли атмосферата на театъра, биха придали на работата сериозност, а мъртвите материали, от които са направени, биха дали възможност да се загатне за оня Актьор с голяма буква, който живее в душата, във въображението и в мечтите на самия Гордън Крейг.

Обаче, както по-сетне се изясни, отрицателното становище, което Крейг имаше към актрисите и към актьорите, не му пречеше да изпада във възторг от най-малкия признак на истински артистичен талант както у мъжете, така и у жените. Щом забележеше подобно нещо, Гордън Крейг се превръщаше в дете, от възторг и експанзивност скачаше от креслото си и се спускаше към рампата, развявайки по всички страни дългата грива на посивелите си коси. Затова пък, когато видеше бездарност на сцената, изпадаше в ярост и отново мечтаеше за марионетки. Ако би било възможно да му предостави човек Салвини, Дузе, Ермолова, Шаляпин, Москвин, Качалов, а вместо бездарности да включи в ансамбъла направени от самия него марионетки, мисля, че Крейг щеше да се смята за щастлив, а своята мечта — за осъществима.

Всички тия противоречия често ни объркваха и ни пречеха да разбираме неговите основни артистически стремежи и особено изискванията, които предявяваше към актьорите.

Като се запозна с нашия театър, с артистите, с деятелите му и с условията на работа, Гордън Крейг се съгласи да приеме длъжността режисьор в Художествения театър и постъпи при нас на постоянна служба.

Възложена му бе постановката на „Хамлет“, за подготовката на която той замина за Флоренция при условие да се върне след една година, за да изпълни приготвения план.

Наистина след една година Крейг се върна с готов план за постановката на „Хамлет“. Той донесе със себе си и модели за декорите. Започна се интересна работа. Крейг беше ръководителят, а аз и Сулержицки станахме негови помощници. В нашата компания беше допуснат още и режисьорът Марджанов<sup>[5]</sup>, който отпосле стана създател на Свободния театър в Москва. В една от репетиционните стаи, оставена напълно на негово разположение, Крейг беше устроил голяма куклена сцена — макет. На нея по нареждане на английския

режисьор бе инсталирано електрическо осветление и бяха направени някои и други необходими приспособления за Крейговата постановка.

Загубил като мене вяра в обикновените театрални похвати и средства за постановка: кулисите, софитите, плоските декори и пр., Крейг се отказа от цялата тая изтъркана театралщина и се обърна към простите паравани, които можеха да бъдат поставени на сцената в най-разнообразни съчетания. Те даваха намеци за архитектурни форми — ъгли, ниши, улици, улички, зали, кули и пр. Намеците се допълняха от въображението на самия зрител, който по този начин се въвлечаше в творчеството. Материалите, от които Гордън Крейг смяташе да се правят параваните, още не бяха точно определени от него — само да бъдат, тъй да се каже, органически, най-близки до природата, а не изкуствени. Крейг беше съгласен да има работа с камъни, с неодялано дърво, с метали, с корк. Като компромис той допускаше дори и грубо селско платно, и рогозка, но за картонена имитация на всички тия органически, естествени материали не искаше и да слуша. Крейг изпитваше отвращение към всякаква фабрична и бутафорна фалшификация. Нещо по-просто от параваните като че ли не можеше да се измисли. Също така нищо не можеше да бъде по-добър фон от тях за артиста. Той е естествен, не бие в очи, има три измерения, както и самото тяло на артиста, и е живописен благодарение на безкрайните възможности при осветлението на неговите архитектурни изпъкналости, което дава игра на светлината, полутоновете и сенките.

Гордън Крейг мечтаеше целият спектакъл да мине без антракти и без завеса. Публиката трябва да дойде в театъра и да не вижда сцена. Параваните трябва да служат като архитектурно продължение на зрителната зала и да ѝ хармонират, да се сливат с нея. Ето в началото на спектакъла параваните плавно и тържествено ще се размърдат, всички линии и групи ще се объркат. Най-сетне параваните ще спрат и ще замрат в ново съчетание. Отнякъде ще се появи светлина, която ще хвърли своите живописни петна, и всички присъстващи в театъра също като в мечта ще се пренесат някъде далеч, в друг свят, само загатнат от художника, но допълнен от въображението на самите зрители.

Като видях донесените от Крейг скици за декорите, разбрах, че Дънкан беше права, като казваше, че нейният приятел е велик не когато философствува и говори за изкуството, а когато вземе четката и

започне да рисува. Скиците му по-добре от всякакви приказки обясняваха неговите мечти и артистически задачи. Тайната на Крейг се състоеше в това, че той великолепно познаваше сцената и знаеше що значи сценичност. Преди всичко Крейг е гениален режисьор, но това не му пречи да бъде и прекрасен живописец.

Той донесе със себе си и модели от паравани, които нареждаше на големия макет. Талантът и художественият му вкус се изразяваха в комбинациите на ъглите и на линиите и в начина, по който се осветляваха изпъкналите архитектурни декори със светлинни петна и лъчи. Седейки до масата и обяснявайки пиесата и мизансцена, Крейг разместваше фигурите върху макета с помощта на дълга пръчка и нагледно демонстрираше всички преходи на артистите по сцената. При това ние следяхме вътрешната линия в развитието на пиесата и, ръководени от нея, се стараехме да си обясним мотивите за преходите на действащите лица и си ги записвахме в режисьорския екземпляр. Още при прочитането на първата страница от пиесата ни стана ясно, че руският превод много често неправилно предаваше не само тънкостите, но и вътрешната същност на Шекспировия текст. Крейг доказваше това с помощта на цяла английска библиотека върху „Хамлет“, която той бе донесъл със себе си. Поради това невярно преведен текст често произлизаха много големи недоразумения. Едно от тях се заключаваше в следното. В сцената на Хамлет с майката тя пита сина си: „Какво да правя?“

На което Хамлет ѝ отговаря:

„Само не това, което ще ти кажа... Иди, развратничи с новия си мъж“ и т.н.

Обикновено тоя отговор на Хамлет се обясняваше с това, че загубил вяра в майка си, убедил се, че тя не може да се поправи, той като че ли махва безнадеждно с ръка и отговаря иронично. Изхождайки от такова едно тълкуване, изпълнителките на тази роля често рисуват царицата като жена, затънала в пороци. В действителност според думите на Крейг Хамлет до края се отнася към майка си с нежна любов, почит и загриженост, тъй като тя не е лоша, а само лекомислена жена, изпаднала в заблуда от дворцовата атмосфера. Думите на Хамлет, които уж я приканват към по-нататъшен разврат, Крейг обяснява с някакъв чисто английски изтънчен Шекспиров обрат на речта: „Прави не това, което ще ти кажа... Иди, развратничи.“ В

същност значи: „Не развратничи, не отивай при краля, не прави онова, за което формално говорят моите думи.“ Ето защо Крейг третира ролята на майката не като отрицателен, а като положителен образ.

Биха могли да се приведат и много други случаи, когато при по-внимателна проверка на превода бяха намерени немалко такива места, които опровергаваха предишното закореняло третиране на „Хамлет“.

Крейг разшири много вътрешното съдържание на Хамлет. За него той е най-добрият човек, който живее на земята като нейна очистителна жертва. Хамлет не е неврастеник, а още по-малко луд; но той става по-друг от всички останали хора, защото е погледнал за миг отвъд живота, в задгробния свят, гдето се мъчи неговият баща. От този момент реалната действителност става друга за него. Той се вглежда в нея, за да открие тайната и смисъла на битието; любовта, омразата и условностите на дворцовия живот са получили за него нов смисъл, а непосилната за един простосмъртен задача, възложена му от неговия изтерзан баща, довежда Хамлет в недоумение и отчаяние. Ако тази задача се ограничаваше само с убийството на новия крал, разбира се, Хамлет не би се поколебал ни за минутка, но работата не е само в убийството. За да облекчи страданията на баща си, той трябва да очисти от злини целия дворец, трябва да обходи с меч цялото царство, да унищожи вредните, да отстрани от себе си предишните другари с гнили души от рода на Розенкранц и на Хилденщерн, да предпази от гибел чистите души от рода на Офелия. Нечовешките копнежи да разбере смисъла на битието правят от Хамлет в очите на простосмъртните, живеещи сред дворцовата делничност и дребните всекидневни грижи, някакъв особен и следователно безумен свръхчовек. За късогледите дребни хорица, които не познават не само задгробния свят, но дори и живота зад пределите на дворцовата стена, Хамлет естествено се вижда ненормален. Говорейки за обитателите на двореца, Крейг подразбираше цялото човечество.

Това разширено тълкуване на „Хамлет“ естествено проличаваше и във външната постановка — в нейната монументалност, обобщеност, простор и декоративно величие.

Самодържавието, властта, деспотизмът на краля и разкошът на придворния живот се трактуваха от Крейг в златен цвят, достигащ до наивност. Той беше взел за тая цел проста позлатена хартия като тая, която се употребява за детски елхи. С такава хартия Крейг облепи

параваните за дворцовите картини в пиесата. Харесваше му се също гладкият евтин бродат, в който златният цвят запазва също печата на детска примитивност. Сред златни стени, на височайшия трон, в златни бродатени одежди и корони седят кралят и кралицата, а от височината на трона отгоре до долу се простира златна порфира, мантия. В тази огромна мантия, която се спуска от плещите на владетелите и се разширява надолу по цялата стена, са прорязани дупки, от които стърчат безкрайно количество глави, които раболепно се взираат към трона — също като златно море със златни вълни, от гребените на които поглеждат глави на придворни, които се къпят в златен дворцов разкош. Но това златно море не блести с лош театрален блясък, тъй като Крейг го показва в потулена светлина, под плъзгащите се лъчи на прожекторите, от които златната порфира блести само с някакви страшни, зловещи отблясъци. Представете си злато, покрито с черен тюл. Ето как вижда Хамлет картината на кралското величие в своите мъчителни видения и в своята самота след смъртта на любимия си баща.

Постановката на Крейг представлява в тая начална сцена нещо като монодрама на Хамлет. Той седи отпред, върху каменната дворцова балюстрада, потопен в тъжните си размишления, и във въображението му се рисува глупавият, развратен и ненужен разкош на дворцовия живот, който води омразният му крал.

Прибавете към тази картина дръзките, зловещи и нагли фанфари с невероятни съзвучия и дисонанси, които крещат на цял свят за престъпното величие и за надменността на току-що възкачилият се на престола крал. Музиката на тия фанфари, както и на целия „Хамлет“ беше необикновено сполучливо написана от Иля Сац, който по своя навик, преди да пристъпи към работата си, присъствуваше на нашите репетиции и участвуваше в режисьорската разработка на пиесата.

Друга една незабравима картина от „Хамлет“ в постановката на Крейг разкриваше цялата дълбочина на духовното съдържание на изобразявания момент. Представете си дълъг, безкраен коридор, който минава от лявата кулиса на авансцената, завива в дълбочината и стига до последната дясна кулиса, зад която коридорът се губи в огромната сграда на двореца. Стените стигат нагоре до такава височина, че краят им не се вижда. Те са облепени със златна хартия и са осветени странично от полегатите лъчи на прожекторите. В тази тясна дълга

клетка замислено, мълчаливо и самотно крачи черната страдалческа фигура на Хамлет, която се отразява в блестящите стени на коридора като в златно огледало. От ъглите го следи златният крал със своите съучастници. По същия тоя коридор златният крал неведнъж шествува със златната кралица. Пак тук тържествено, но и шумно влизат тълпа актьори в блестящи, пъстри, архитеатрални костюми, с дълги пера като индианци. Те стройно, пластично, но по актьорски ефектно маршируват под звуците на тържествена музика от флейти, цимбали, обои, пиколки и барабани. Процесията носи върху плещите си пъстро нашарени сандъци с костюми, части от ярко нарисувани декори — например дървета и наивна средновековна рисунка с неправилна перспектива; други носят театрални знамена, оръжия, алебарди, трети — килими и тъкани; четвърти са от краката до главата отрупани с театрални трагически и комически маски; пети носят на раменете си, в ръцете си и върху гърба си всевъзможни старинни музикални инструменти. Всички актьори заедно олицетворяват прекрасното, празнично театрално изкуство; те веселят душата на големия естет и изпълват с радост бедното страдащо сърце на датския принц. Крейг гледа и на актьорите с очите на Хамлет: при влизането им Хамлет за миг се показва оня млад ентузиаст, какъвто е бил до смъртта на баща си. С особен възторг приема той скъпите гости-артисти сред делничния живот на двореца; чрез тях при него идва за минутка светлата радост на изкуството и той с жар се хваща за нея, за да си откъдне от душевното страдание. Така художествено възбуден е Хамлет в сцената с актьорите и в тяхното задкулисно царство, между гримиращите се и костюмиращите се, под дрънкането и нагласяването на някакви музикални инструменти. Хамлет е в дружба с Аполон и се чувства тук в своята сфера.

В дворцовото представление Крейг разгръща голяма картина. Авансцената е превърната от него в сцена за дворцовото представление. Задната страна на сцената, в самата ѝ дълбочина, представлява нещо като зрителна зала. Актьорите и публиката са разделени на сцената от огромния пропадащ подиум, който има нашата московска сцена. Две грамадни колони сякаш очертават портала на сцената. От дворцовата сцена в този подиум се спуска стълба, а от другата страна на подиума отново се издига широка стълба, която достига до високия трон, на който седят кралят и кралицата. От двете



им страни надлъж по задната стена в няколко реда седят придворните. Те, както и кралят с кралицата, са облечени в тежки златни костюми с плащове и приличат на бронзови статуи. На авансцената излизат актьорите в парадни костюми и с гръб към нашата рампа и към зрителите на Художествения театър, а с лице към краля играят своята пиеса. През това време ние, зрителите на Московския художествен театър, виждаме на авансцената Хамлет и Хорацио да се крият от краля зад колоната и да следят зад кулисите какво става там със седящите на трона. Кралят и придворните са потопени в тъмнина и само плъзгащият се лъч светлина тук-таме хвърля мрачен блясък върху златните дворцови одежди: затова пък скритите зад кулисите Хамлет и Хорацио, както и актьорите, са облени от ослепителна светлина, под която ярките костюми на комедиантите трептят като цветове на небесната дъга. Но ето че кралят трепва. Хамлет като тигър се спуска надолу по подиума, т.е. от сцената към зрителите на кралското представление — към краля. В зловещата тъмнина настана невъобразимо смущение. После през светлата ивица по предната част на сцената изтичва кралят, а след него — Хамлет, летящ като звяр след своята жертва.

Не по-малко тържествено бе поставена и последната картина — турнирът. Много най-различни сценични площадки, стълби, колони. Пак кралят и кралицата на височайшите си тронове, а долу, на авансцената — биещите се. Палячовски пъстрият костюм на Осрик — гротеска на царедворец... Ожесточен бой... Смърт... Върху черен плащ е проснато тялото на Хамлет... В дълбочината зад арката цяла гора от пики и знамена на влизащите в двореца войски на освободителя Фортинбрас. Самият той е като архангел, слязъл от небето върху току-що освободения трон, в чието подножие се търкалят труповете на повалените венценосци... Тържествени звуци на величествен трогателен погребален марш; грамадните светли знамена на победителите се спускат бавно и почтително покриват тялото на Хамлет; той лежи с прояснено мъртво лице като велика изкупителна жертва на земната гнусота, постигнал тайната на битието върху нашата тленна земя.

Така сред зловещия блясък на златото, сред монументалните архитектурни постройки е изобразен дворцовият живот, станал Голгота за Хамлет. Неговият личен духовен живот протича в друга,

напоена с мистика атмосфера. С тая мистика е проникната от самото вдигане на завесата цялата първа картина. Тайнствени кътчета, преходи, светлинни лъчи, тъмни сенки, струи от лунна светлина, дворцови караули... Някакви неясни подземни звуци, шумове, хорове в зловещи тоналности, звуците на пеещи гласове се преплитат с подземни удари, с тропане, с виенето на вятър със странни далечни стонове. От сивите паравани, които изобразяват дворцови стени, се отделя сянката на бащата, който тихо блуждае и търси Хамлет. Той е едва забележим, тъй като неговият костюм се слива с тона на стената. Понякога сянката му като че ли изчезва, но после попада в полутоновата светлина на прожекторите и отново се появява на фона на паравана с маска на лицето, изразяваща непоносими страдания и мъки от изтезавания. Дългият му плащ се влачи след него. Гласовете на стражата изплашват сянката и тя като че ли изчезва в самата стена. В следващата картина, която се разиграва също пред дворцовия пост на стражата, в тъмните бойници се крият в очакване на сянката Хамлет и неговите другари. Тя е пак неясна, плъзга се по стената, слива се с нея — и зрителите, както и самият Хамлет, едва се досещат за нейното присъствие.

Сцената с бащата се развива върху най-високото място на дворцовата стена на фона на светлото лунно небе, което нататък започва малко по малко да аленее от настъпващата зора. Тук покойникът води своя син, за да бъде по-далеч от ада, където той страда, и по-близо до небето, към което се стреми неговият дух. Прозрачните тъкани, с които е покрито тялото на покойния, прозират и върху фона на лунното небе изглеждат ефирни и нереални. Затова пък черната фигура на Хамлет, с дебелия кожена мантия, ярко свидетелствува за това, че той е още прикован към този материален и гнусен свят, долина на страданието, и напразно се стреми към висините, напразно се старее да отгатне тайната на земното битие и на онова, което става там, откъдето е дошла сянката на баща му. Тая сцена, както и другите, е пропита със страшен мистицизъм.

Този мистицизъм проличава още повече в сцената „Да бъдеш или да не бъдеш“, която не можахме да осъществим така, както беше набелязана в скиците на Крейг. Дългият дворецов коридор този път е мъждив, сив, загубил в очите на Хамлет своя предишен, ненужен вече блясък. Стените му изглеждат като почернели и по тях едва видимо

пълзят отдолу, от преизподнята, черни зловещи сенки. Тези сенки олицетворяват омразния за Хамлет земен живот, това жалко съществуване, което е настъпило за него след смъртта на баща му и особено след като той за момент е надзърнал в задгробния живот. За земния живот Хамлет говори с ужас и отвращение: „Да бъдеш“, т.е. да продължаваш да живееш, за него значи да водиш жалко съществуване, да страдаш и да се измъчваш... От другата страна на Хамлет върху скицата е нарисувана ярка ивица светлина, в златистите лъчи на която ту се мярка, ту изчезва красивата, светла, сребриста фигура на жена, която го зове нежно към себе си. Ето онова, което Хамлет нарича „да не бъдеш“, т.е. да не съществуваш в тоя гнусен свят, да прекъснеш мъките, да отидеш там, да умреш... Светлинната игра на тъмни и светли сенки, която образно предаваше Хамлетовите колебания между живота и смъртта, беше чудесно предадена върху скицата, но аз като режисьор не можах да я пренеса на сцената.

След като ни разказа всичките си мечти и планове за постановката, Крейг замина в Италия, а аз и Сулержицки се заехме да изпълним изискванията на режисьора и инициатора на постановката.

От тоя момент започнаха нашите митарства.

Каква огромна разлика между леката, красива сценична мечта на художника или на режисьора и нейното реално сценическо осъществяване. Колко груби са всичките съществуващи сценични средства за въплътяване! Колко примитивна, наивна и жалка е сценичната техника! Защо умът на човека е тъй изобретателен там, гдето работата се отнася до средствата да се убиват хората един друг на война, или там, гдето работата е за еснафските удобства на живота? Защо същата тази механика е тъй груба и примитивна там, гдето човек се стреми да задоволи не плътските и животински потребности, а най-хубавите душевни стремежи, бликащи от най-чистите естетически глъбини на душата? В тая област няма изобретателност. Радиото, електричеството и всевъзможните лъчи правят чудеса навсякъде, само не у нас в театъра, където биха могли да намерят едно съвсем изключително по хубост приложение и завинаги да изгонят от сцената отвратителната туткалена боя, картона, бутафорията. Нека по-скоро да дойде онова време, когато в празното въздушно пространство някакви новооткрити лъчи ще могат да рисуват разноцветни призраци и комбинации от линии. Нека други някакви лъчи осветят тялото на

човека и му придадат неясност в очертанията, ефирност, призрачност, която ние виждаме само в мечтите или в сънищата си и без която мъчно бихме могли да се понесем нагоре към висините. Ето тогава с едва видимия призрак на смъртта в образа на жена ние бихме могли да изпълним замислената от Крейг трактовка на тази сцена „Да бъдеш или да не бъдеш“. Тогава тази сцена може би действително би получила у нас една оригинална живописна и философска трактовка. Но с обикновените театрални средства установената от Крейг интерпретация би изглеждала от сцената режисьорски трик и за стотен път би ни убедила само в безпомощността и грубостта на постановъчните театрални средства.

Тъй като не познавахме друга артистка освен Дънкан, която би могла да осъществи призрака на светлата смърт, и като не можахме да намерим и сценични средства да изобразим мрачните сенки на живота, така както бяха дадени на скицата, ние бяхме принудени да се откажем от Крейговия план за постановката на „Да бъдеш или да не бъдеш“.

Но с това разочарованията не свършиха. Още една неприятна изненада очакваше горкия Крейг. Ние не можахме да намерим естествен, тъй да се каже, органически, близък до природата материал за параваните. Какво ли не опитахме: и желязо, и мед, и други метали. Но достатъчно беше да пресметнем тежината на такива паравани, за да отхвърлим завинаги мисълта за метал. За да употребим такива паравани, би трябвало да преправим цялата театрална сграда, да поставим електрически двигатели. Опитахме се да правим дървени паравани, показвахме ги на Крейг, но нито той, нито сценичните работници не се решаваха да движат тази страшна тежка стена — тя всеки момент можеше да падне и да разбие главите на всички, които стоят на сцената. Наложих се още да се намалят изискванията и да се помирим с коркови паравани. Но и те бяха твърде тежки. В края на краищата трябваше да прибегнем към обикновеното театрално небоядисано платно, с което бяха обвити рамките. Неговият светъл тон малко отговаряше на мрачното настроение на замъка. Но все пак Крейг се спря на тези паравани, тъй като на електрическо осветление те възприемаха всевъзможни цветове и полутонове, които съвсем се губеха при тъмния тон на параваните. А тази игра на светлината и на светлинните петна беше необходима, за да се предаде настроението на пиесата при вплътяването на Крейговите сценични виждания.

Но сполетя ни още една нова беда. Огромните паравани бяха неустойчиви и падаха. Достатъчно беше един параван да се събори върху друг, за да повлече и него подире си. Какво ли не измисляхме, за да направим тия грамадни паравани устойчиви и подвижни. Имаше много средства за това, но всички изискваха специални сценични конструкции и архитектурни преустройства, за които няхаме вече нито средства, нито време.

Разместването на параваните изискваше дълги репетиции с работниците. Но работата не вървеше: ту някой работник неочаквано изскачаше на сцената и се показваше на зрителя между два разтворили се паравана, ту се образуваше пролука, през която се виждаше задкулисният живот. А един час преди премиерата на спектакъла стана истинска катастрофа. Ето какво се случи: аз седях в зрителната зала и заедно със сценичните работници за последен път репетирах маневрите за преместването на параваните през време на промените, което, както ми се струваше, вървеше добре. Репетицията свърши. Декорите бяха подредени, както се изискваше за началото на спектакъла, а работниците бяха освободени, за да си починат и да пийнат чашка чай. Сцената се обезлюди, цялата зала затихна. Но ето един параван започна да се наклонява: все повече и повече, легна върху друг и заедно с него се строполи върху трети, разклати четвърти, повлече подире си пети и като къщичка от карти за игра пред очите ми всички паравани се пръснаха по сцената. Запращяха, зачупиха се летвите на рамките, зашумя лепеното платно, което се пореше, и на сцената се образува безформена купчина — нещо като развалини след земетресение. Зрителите вече прииждаха в театъра, когато зад спуснатата завеса кипеше бърза нервна работа — ремонтираха се повредените паравани. За да се избегне катастрофа през време на самото представление, наложи се да се откажем от намерението си промяната на декорите да става пред публиката и да си послужим с обикновената традиционна завеса, която грубо, но безпогрешно закриваше задкулисната работа. А каква цялостност и единство на целия спектакъл би дал Крейговият похват в промяната на декорите!

Като пристигна в Москва, Крейг прегледа нашата работа с актьорите. Тя му се хареса, както и индивидуалностите на артистите: Качалов, Книпер, Гзовска<sup>[6]</sup>, Знаменски<sup>[7]</sup>, Масалитинов<sup>[8]</sup> — все крупни фигури от световен мащаб. И актьорите, и тълпата играеха

много добре, но... те играеха със старите средства на Художествения театър. Аз не можех да им предам онова ново, което вече чувствавах. В търсене на това ново ние неведнъж правихме опити. Така например аз четях на Крейг сцени и монолози от разни пиеси, по разни начини и с различни способности на игра. Разбира се, предварително му превеждах текста, който щях да чета. Аз му демонстрирах и стария френски условен начин, и немския, и италианския, и руския декламационен, и руския реалистичен, и новия, модерен по онова време импресионистически начин на игра и на четене. Нищо не се харесваше на Крейг. Той протестираше, от една страна, против условността, която напомняше обикновения театър, а, от друга страна, не приемаше делничната естественост и простота, която лишаваше от поезия изпълнението. Крейг, както и аз, искаше съвършенство, идеал, т.е. просто, силно, дълбоко, възвишено, художествено и красиво изразяване на живото човешко чувство. Това аз не можех да му дам. Повтарях същите тези опити и пред Сулержицки, но той излезе още по-взискателен от Крейг и ме спираше при най-малката неискреност в интерпретацията, при най-малкото отклонение от правдата.

Тези сеанси се оказаха важни, исторически моменти на моя живот в изкуството. Разбрах станалото в мене несъответствие: изкълчване между вътрешните подбуди на творческите чувства и тяхното въплътяване посредством собствения телесен апарат. Мислех, че вярно отразявам преживяването, а в същност то се отразяваше в условна форма, заимствувана от лошия театър.

Аз се разколебах в моята нова вяра и след тия знаменателни опити, прекарах немалко тревожни месеци и години.

Актьорската работа и задачите при поставянето на „Хамлет“ бяха същите както и при поставянето на пиесата „Месец на село“: сила и дълбочина на душевното преживяване в най-простата форма на сценичното въплътяване. Този път наистина не постигнахме игра, напълно лишена от жестове, но все пак имаше голяма външна съдържаност. Затова, както и в „Месец на село“, трябваше да се обърне голямо внимание на *работата върху ролята*. Трябваше колкото е възможно по-подробно и по-задълбочено да се разработи духовната същност на пиесата и на ролите. В това отношение в „Хамлет“ се явиха значителни трудности. Ще започна с това, че тук отново се срещнахме със свръхчовешки страсти, които трябваше да бъдат

въплътени в съдържана и извънредно проста форма. Трудността на тая задача остана за нас паметна от подготовката на пиесата „Драмата на живота“. От друга страна, при вътрешния анализ на „Хамлет“ ние не намерихме, както у Тургенев, съвършено готова партитура на пиесата и на ролите. Много неща у Шекспир изискват индивидуално тълкуване от всеки изпълнител. За да се разработи по-добре партитурата и за да се доберем до златната руда на пиесата, трябваше да я разбиваме на малки откъси. От това пиесата се раздробила толкова, че беше вече мъчно да се види произведението като цяло. Защото, ако всеки камък бива разграждан и изучаван поотделно, човек не може да има представа за катедралната църква, изградена от тия камъни, и за нейния връх, издигнат в небесата. Ако се разбие на малки части статуята на Венера Милоска и ухото, носът, пръстите и ставите ѝ бъдат изучавани поотделно, едва ли бихме могли да разберем художествената прелест на тоя шедьовър на скулптурата, красотата и хармонията на тая божествена статуя. Същото стана и у нас: разделяйки пиесата на откъси, ние престанахме да я виждаме и да живеем с нея като цяло. В резултат — нова задънена улица, нови разочарования, съмнения, временно отчаяние и други подобни неизбежни спътници на всички търсения.

Разбрах, че ние, артистите от Художествения театър, бяхме възприели някои способности на нова вътрешна техника и прилагаме последните с известен успех в пиеси от съвременния репертоар, но не намерихме съответните похвати и средства за предаване на героически пиеси, пиеси с възвишен стил, и в тази област ни предстоеше огромна и трудна работа в продължение на още много години.

Описаният спектакъл внесе още едно недоумение в моите търсения и работа. Работата беше там, че ние искахме да направим постановката колкото се може по-проста и по-скромна, но постановката се оказа толкова необикновено разкошна, величествена и ефектна, че нейната хубост беше на очи и изпъкваше на преден план, като засенчваше със своето великолепие артистите. По тоя начин стана ясно, че колкото повече се грижиш да направиш една обстановка проста, толкова тя по-силно крещи за себе си, толкова повече изглежда претенциозна и се перчи със своята показна примитивност.

Спектакълът мина с голям успех. Едни бяха във възторг, други критикуваха, но всички бяха развълнувани и възбудени, спореха,

четяха реферати, пишеха статии, а някои театри скришом заимствуваха идеята на Крейг, като я представяха за своя<sup>[9]</sup>.

---

[1] Дънкан, Айседора (1878–1927) — известна американска танцьорка. Отричала класическия балет и разглеждала танца като естествени изразителни движения в органична връзка с музиката. Дънкан заменила традиционния балетен костюм с туника и се отказала да танцува с обувки и на палци. Дънкан танцувала под акомпанимент на музика от Бетховен, Чайковски, Шопен и други композитори. Нейното танцово творчество носи белезите на импресионизма.

Дънкан често е идвала в Русия. Нейните гастроли се ползували с голям успех. След Великата октомврийска социалистическа революция тя живяла в СССР (1921–1924) и организираща студия, която просъществувала до 1949 г. ↑

[2] Крейг, Гордън (род. в 1872) — английски режисьор и художник-декоратор. За пръв път Крейг дошъл в Москва през 1908 г. ↑

[3] „Et voila tout!“ — „И това е всичко!“ (фр.). — Бел.пр. ↑

[4] Qui pro quo — недоразумение, объркана работа (лат.). — Бел.пр. ↑

[5] Марджанов, Константин Александрович (Коте Марджанишвили) (1872–1933) — изтъкнат деец на руския и грузинския театър, народен артист на Грузинската ССР. От 1910 до 1913 г. бил режисьор на МХТ. Той е един от основателите на Свободен театър в Москва (1913–1914). В съветско време К. А. Марджанов постави редица значителни спектакли, от които особено изпъква „Фуенте Овехуна“ от Лопе де Вега, поставен през 1919 г. в Киев. К. А. Марджанов изигра много голяма роля в историята на съветския грузински театър. През 1922 г. той застана начело на театър „Руставели“ в Тбилиси, а през 1928 г. основа нов драматичен театър, който по-късно беше наречен на негово име. ↑

[6] Гзовска, Олга Владимировна — артистка от МХТ от 1910 до 1914 г. и от 1915 до 1917 г. В спектакъла „Хамлет“ играла Офелия. ↑

[7] Знаменски, Николай Антонович — артист от МХТ от 1907 до 1921 г. В спектакъла „Хамлет“ изпълнявал ролята на духа на Хамлетовия баща. ↑

[8] Масалитинов, Николай Осипович — артист в МХТ от 1907 до 1919 г. В спектакъла „Хамлет“ изпълнявал ролята на крал Клавдий. ↑



[9] Поканването на Крейг било случаен епизод в историята на МХТ. Естетиката на Крейг, отричането на изкуството като отражение на действителността и стремежът да се превърне актьорът в безволна „свръхмарионетка“ — всичко това било в коренно противоречие с идейните принципи на Художествения театър. През време на работата върху „Хамлет“ между Крейг и Станиславски постоянно възниквали разногласия (вж. разговора на Станиславски с Крейг, записан от Л. А. Сулержицки — „Ежегодник МХТ“ за 1944 г., стр. 673–684).

Премиерата на „Хамлет“ се състояла на 23 декември 1911 г. Главните образи, особено самият Хамлет в изпълнението на В. И. Качалов, били решени в реалистичен план въпреки замисъла на Крейг, който тълкувал трагедията на Шекспир като символистична пиеса. ↑

## ОПИТ ДА СЕ ПРОВЕДЕ „СИСТЕМАТА“ В ЖИВОТА

По онова време моята „система“ получи, както ми се струваше, пълнота и стройност. Оставаше да бъде проведена в живота. С тая работа не се заех сам, а в близко сътрудничество с моя приятел и помощник в театъра Леополд Антонович Сулержицки. Разбира се, преди всичко ние се обърнахме към нашите другари, артистите от Московския художествен театър.

Обаче аз не бях намерил тогава истинските думи, които бият направо в целта, убеждават веднага и действуват не на ума, а на сърцето. Аз казвах по десет думи там, гдето следваше да се задоволя само с една, но казана с тежест; преждевременно влизах в подробности там, гдето беше нужно най-напред да се даде понятие за общото. Поради тия грешки нашият пръв опит беше несполучлив. Артистите не се заинтересуваха от резултата на моята дълга лабораторна работа. Отначало приписвах своя неуспех на тяхната леност, на недостатъчния им интерес към тяхната работа, дори на злата им воля, на интригите, търсех някакви тайни врагове, а след това се утеших с друг род обяснения, като си казвах: „Руският човек е много трудоспособен и енергичен в областта на чисто външната, физическата работа. Накарайте го да вади вода или сто пъти да репетира, да крещи с цяло гърло, да се напруга, да възбужда с повърхностни емоции периферията на тялото си — той търпеливо и безропотно ще прави всичко, само и само да се научи *как се играе* еди-коя си роля. Но ако засегнете неговата воля и му доставите някаква духовна задача, за да предизвикате в него съзнателна или свръхсъзнателна емоция, ако го накарате да преживее ролята, ще срещнете отпор: до такава степен актьорската воля е неупражнена, ленива и капризна. Оная вътрешна техника, която проповядвам и която е нужна, за да се създаде правилно творческо *самочувствие*, се основава в главните си части точно на волевия процес. Ето защо много от артистите са така глухи към моя зов.“

Ред години на всички репетиции, във всички стаи, коридори, гримьорни, при срещи на улицата аз проповядвах своето ново *credo* и

нямах никакъв успех. Слушаха ме почитателно, многозначително мълчаха, отдалечаваха се и си шепнеха един на друг: „Защо той самият започна да играе по-лошо? Колко по-добре беше без теория! Съвсем друго беше по-рано, когато играеше просто, без мъдруване.“

И те бяха прави. Аз смених временно обикновената си работа на актьор с изследванията на експериментатора и затова естествено тръгнах назад като изпълнител и интерпретатор на роли и пиеси. Това се забелязваше от всички, не само от моите колеги, но и от зрителите. Този резултат ме смущаваше много и ми беше трудно да не изменя на набелязания път на търсения. Но все пак, макар и с големи колебания, аз все още държах на своето и продължавах да правя поредните си опити, въпреки че те в повечето случаи бяха погрешни, въпреки това, че заради тях губех своя актьорски и режисьорски авторитет.

Но в шемета на своето увлечение аз не можех и не исках да работя иначе освен така, както изискваше моето поредно увлечение и откритие. Упорството ме правеше все повече и повече непопулярен. Артистите започнаха неохотно да работят с мене, стремяха се към другите режисьори. Между мене и трупата се изправи стена. Цели години бях в хладни отношения с артистите, затварях се в гримьорната си, укорявах ги в застоялост, в рутина, в неблагодарност, в невярност и в измяна и с още по-голямо ожесточение продължавах своите търсения. Самолюбието, което тъй лесно завладява актьорите, вля в душата ми своята разяждаща отрова, която караше най-простите факти да приемат в очите ми пресилен, неправилен вид и да изострят още повече моето отношение към трупата. На артистите беше трудно да работят с мене, а на мене — с тях.

След като не постигнах желаните резултати при своите връстници-артисти, аз и Л. А. Сулержнцки се обърнахме към младежите, които избрахме от тъй наречената *корпорация на сътрудниците*, т.е. от статистите при театъра, а също и от учениците от театралната школа.

Младежта вярва на думите, без да ги проверява. Затова ни слушаха с увлечение и това ни ободряваше. Започнаха се уроци по „системата“, разбира се, безвъзмездно; но и тая работа — по разни причини — не се разви; при това младежта беше много претрупана с работа в театъра.

След втория неуспех аз и Л. А. Сулержицки решихме да пренесем опитите си в една от съществуващите тогава частни школи (на А. И. Адашев<sup>[1]</sup>), където открихме клас по мои указания. След няколко години се получи добър резултат: много от учениците на Сулержицки бяха приети в театъра, между тях беше и покойният Евгений Богратионович Вахтангов, комуто беше съдено да изиграе видна роля в историята на нашия театър. Като един от първите възпитаници на „системата“ той стана неин страстен привърженик и пропагандатор.

Като следяха работата на Сулержицки в школата на Адашев и чуваха отзивите на учениците, някои от невярващите се обърнаха към нас с молба да им дадем възможност да изучават „системата“. В числото на присъединилите се тогава към нас артисти бяха и тия, които станаха сега известни в Русия и в чужбина: М. А. Чехов, Н. Ф. Колин, Г. М. Хмара, А. И. Чебан, В. В. Готовцев, Б. М. Сушкевич, С. В. Хиацинтова, С. Г. Бирман и др.

В този период на нашата работа със Сулержицки, т.е. през сезона 1910/1911 г., Художественият театър започна постановката на пиесата „Живият труп“ от Л. Н. Толстой. В нея има множество малки роли и те бяха разпределени между младежите, които работеха с мене и с Леополд Антонович.

През време на моите занимания по „системата“ аз си изработих свой език и своя терминология, която определяше с думи преживяваните от нас чувства и творчески усещания. Измислените от нас думи, които можаха да влязат в употреба помежду ни, бяха разбираеми само за нас, посветените в „системата“, но не и за другите артисти. Това импонираше на някои, но в същото време предизвикваше раздражение, противодействие, завист и ревност у другите. Благодарение на това образуваха се две течения: едното — с нас, другото — против нас. В. И. Немирович-Данченко почувствува това и на една репетиция се обърна към цялата трупа с голяма реч, в която настояваше, щото моите нови методи на работа да бъдат изучени от артистите и възприети в театъра като ръководно начало в работата<sup>[2]</sup>. За тая цел, преди да се започне работата върху самата пиеса, Владимир Иванович ме помоли подробно да изложа пред цялата трупа моята тъй наречена „система“, за да можем въз основа на нея да започнем репетициите на новата пиеса. Бях искрено трогнат от

помощта, която моят другар ми оказваше, за което и до днес съм запазил чувство на благодарност към него.

Но тогава още не бях достатъчно подготвен за трудната задача, която бяха поставили пред мене, и затова не можах да изпълня мисията си, както трябва. Естествено поради това артистите не се запалиха така, както би ми се искало.

При това аз не бях прав, като очаквах от тях отведнъж пълно признаване. Не би трябвало да се изисква от опитни хора онова отношение към новото, каквото срещнах при учениците. Девствената, непокътната почва на младежта възприемаше всичко, каквото и да посееш в нейната душа; но завършените артисти, които са си изработили вече свои похвати с дълъг опит, естествено искат предварително сами да проверят новото и да го проведат през собствената си артистична призма. Те не могат така наведнъж да възприемат чуждото.

Във всеки случай онова, което в моята „система“ беше получило завършена, обработена форма, бе прието от тях сериозно, с желание да го разберат. Опитните люде разбираха, че аз предлагам само теория, която артистът с дълъг труд, с навик и борба е длъжен да превърне във своя втора природа и да приложи по естествен път на практика. Незабелязано всеки за себе си възприемаше онова, което аз предлагам, и по свой начин разработваше възприетото. Но онова, което оставаше в мене тогава недоразработено, объркано, неясно, бе подлагано на суровата критика на артистите. Трябваше да се радвам на тая критика и да се възползвам от нея, но свойственото ми упорство и нетърпение ми пречеха тогава да оценя правилно фактите.

Много по-лошо беше това, че някои от артистите и учениците приеха моята терминология, без да проверят нейното съдържание, или ме разбираха с разума си, но не и с чувството си. Още по-лошо беше, че това ги задоволи напълно и те веднага пуснаха в обръщение чутиите от мене думи и започнаха да преподават уж по моята „система“.

Те не разбраха, че онова, за което говорех, не може да се възприеме и усвои нито за час, нито за денонощие, а трябва да се изучава системно и практически — с години, цял живот, постоянно, да се направи възприетото привично, да не се мисли за него и да се дочака, щото то естествено, от само себе си да почне да се проявява. За това е нужна привичка — втората природа на артиста; нужни са

упражнения, подобни на ония, които прави всеки певец, зает с постановката на своя глас, всеки цигулар и виолончелист, който се е заел да изработи у себе си артистичен тон, всеки пианист, който развива техниката на пръстите си, всеки танцьор, който подготвя своето тяло за пластични движения, танци и т.н.

Всички тези системни упражнения не се правеха нито тогава, нито сега; тъй наречената „система“ бе приета повече по слух и затова тя и досега не е показала истинските резултати, които би трябвало да се очакват от нея.

Дори нещо по-лошо, в някои случаи повърхностното ѝ възприемане даде обратни, отрицателни резултати. Така например някои от опитните артисти, научили се да се съсредоточават по „системата“, започнаха с още по-голямо внимание, точност и обработка да поднасят предишните си актьорски грешки. Тези хора подложиха под думата „система“ своите актьорски усещания и навици, които в резултат даваха предишните, придобити от занаята щампи. Те ги приеха за онова ново, за което се говореше в „системата“, и се успокоиха, тъй като в атмосферата на привичните си щампи актьорът се чувствава удобно. Тези нечувствителни актьори бяха уверени, че са разбрали всичко и че „системата“ им е принесла голяма полза. Те трогателно ми благодаряха и възхваляваха откритието, но на мене „не ми беше добре от такива похвали“.

Както и да е, след паметната реч на Владимир Иванович моята „система“ беше официално приета от театъра.

---

[1] Адашев, Александър Иванович — артист в МХТ от 1898 до 1913 г. Частната театрална школа на А. И. Адашев съществувала от 1906 до 1913 г. ↑

[2] Вл. И. Немирович-Данченко произнесъл речта си пред артистите от Московския художествен театър на 4 август 1911 г. преди репетицията на „Живият труп“. ↑

## ПЪРВАТА СТУДИЯ НА ХУДОЖЕСТВЕНИЯ ТЕАТЪР

След първите опити за провеждане на „системата“ в живота аз и Сулержицки дойдохме до същото онова заключение, до което преди няколко години практиката доведе мене и В. Е. Мейерхолд, а именно че лабораторната работа не може да става в самия театър, при всекидневните представления, сред грижите за бюджета и касата, сред тежките художествени работи и практическите трудности на голямото предприятие.

Едва ли зрителите в театъра и читателите на тази книга знаят за огромната творческа работа на моите талантиливи другари и сътрудници от Московския художествен театър: М. П. Лилина, О. Л. Книпер, М. А. Самарова, М. Г. Савицка, Е. М. Раевска, Е. П. Муратова, Н. С. Бутова, М. П. Григориева, И. М. Москвин, В. И. Качалов, В. Ф. Грибунин, Л. М. Леонидов, В. В. Лужски, А. Р. Артџом, А. Л. Вишневски, Г. С. Бурджалов, Н. Г. Александров и всички останали, които заедно с нас създадоха нашето дело, което не беше така лесно. От всяка постановка на нашия театър се изискваше ново прозрение и нови открития.

Руският зрител поради своята широка натура не знае граници за своите изисквания, нито предели на възможното. Той „бие този, когото обича“, прекалено ругае или превъзнася, не си дава сметка нито за умората, нито за материалните възможности на едно частно дело, каквото беше нашият театър, който не получаваше никакви субсидии.

Изискванията към нас бяха по-големи от изискванията, предявявани към най-добрите в света, субсидираните от държавата театри. За да се задържим на извоюваната висота, трябваше да работим извън силите си и тая прекалена работа доведе някои от нас до сърдечни и други болести, а някои — до гроба. Помощта и поддръжката от млади сили, които студията трябваше да подготви, беше необходима и неотложна за нас.

Движен от тия мисли, аз реших въпреки уроците, които животът ми даде по-рано, още веднъж да си опитам щастието и да създам една студия за младежта извън стените на Художествения театър.

На първо място възникна въпросът за наемане на помещение за студията. Огромна роля в това дело изигра Владимир Иванович, който като едноличен директор на театъра през това време се ползуваше с неограничени пълномощия и благодарение на своята власт отпусна кредит за студията, а през лятото нарочно дойде от село, за да намери помещение за нея. За да се избегне на първо време излишно разширяване, той нае само една голяма и две малки стаи на горния етаж на къщата на ул. „Тверска“ (гдето по-рано беше кино „Лукс“, а в последно време се помещаваше театър „В. Ф. Комисаржевска“). По странна случайност в тия стаи някога е живяла самата В. Ф. Комисаржевска; те бяха част от предишното голямо помещение на Дружеството за изкуство и литература, в което започнах актьорската си дейност. Малките размери на помещението ни бяха нужни не само от материални, но и от художествено-педагогически съображения. Практиката ни беше показала, че ученик с незакрепнала творческа воля, темперамент, техника, глас, дикция и пр. не трябва на първо време да се напруга излишно, за да не получи нежелателно изкълчване и пресилване. Сцена с големи размери изисква от начеващите артисти повече от онова, което те са способни да дадат, и ги насилва. На първо време за младия артист е нужно малко помещение, художествени задачи според силите му, скромни изисквания и добре разположени зрители.

Младият артист не бива да напруга още незакрепналия си глас, темперамент и техника. Размерите на театъра не бива да го заставят да преувеличава чувството си, да напруга нервите си, не бива да го подтикват „да раздира страстта на парцали“ в угода на голямата тълпа. Младият артист от студията трябва да играе постоянно под надзора на своя ръководител и след всяко представление да получава неговите поправки и пояснения, които превръщат публичните излизания в практически урок.

След време, когато душевните и физическите данни на артиста закрепнат, когато изиграе десетина или стотина пъти ролята си и пиесата при студийни условия, той би могъл вече без риск и опасност да бъде преведен на голяма сцена — отначало в играна, а после и в нова роля. В този нов стадий на развитие за него е особено важно да поиграе с опитни актьори, да бъде с тях на една и съща сцена, да общува с тях пред очите на многобройна публика и заедно с тях да се



помъчи да отговори на големите естетически въпроси. Аз самият на времето си познах тая полза, като поиграх (жалко, че тъй малко) с големи артистки — Г. Н. Федотова, М. Н. Ермолова, О. О. Садовска, П. А. Стрепетова и др.<sup>[1]</sup>

Станал веднъж артист от Московския художествен театър, бившият студиен е длъжен да се превърне в опора на старите, техен заместник и по-късно и акционер в делото, което по онова време бяхме вече предали в пълна собственост на артистите.

Но след като премине в големия театър, възпитаникът на студията не трябва да скъсва връзката си с нея, тъй като през свободното си време той може да се занимава там и като актьор, и като режисьор, преподавател или експериментатор, който прави свои опити и издирвания.

С художественото и административното ръководство на студията се зае Сулержицки, а аз му давах директиви.

В новата студия се събраха всички, които желяеха да се учат по моята „система“. Започнах да им чета пълен учебен курс, тъй както го бях изработил тогава. За съжаление не можех да отделям много време за занимания в новата студия, но вместо мене усилено работеше Сулержицки, който по мои указания правеше всевъзможни упражнения за създаване на творческо самочувствие, за анализ на роля, за съставяне на волева партитура въз основа на последователността и логиката на чувствата.

Успоредно със заниманията репетирахме за публично представяне пиесата „Гибелта на «Надежда»“. Подготвителните работи се водеха от Р. В. Болеславски, а постановката завършваше Сулержицки.

Репетициите биваха много спъвани от това, че артистите работеха и в театъра, гдето по това време бързаха да завършат постановката на една нова пиеса. Имаше моменти, когато ни се струваше, че да се заемат младите артисти на две места е несъвместимо и че поради това ще трябва да се откажем от студийния спектакъл и от другите работи. В минути на такова колебание аз решително заявих на всички студийци: „Спектакълът трябва да се състои, каквото и да стане, дори и ако би потрябвало да се направи невъзможното. Знайте, че от този спектакъл зависи цялото ви бъдеще. Вие сте длъжни да преживеете своето «Пушкино», което някога и ние

преживяхме, преди да бъде основан Московският художествен театър. Ако не можете да подготвите спектакъла през деня, репетирайте през нощта, до разсъмване.“ Те така и направиха. Спектакълът бе показан на мене, а после и на всички артисти от Художествения театър начело с В. И. Немирович-Данченко и известния художник А. Н. Бенуа. Този пробен спектакъл имаше извънредно голям успех и много ясно откри в играта на младите артисти една особена, дотогава непозната за нас простота и задълбоченост в интерпретацията. Аз отдавах всичко това не без основание на нашата обща работа „по системата“.

След това започнаха публичните представления<sup>[2]</sup> с платен вход и парите, които се получаваха от тия представления, поддържаха материално младата студия. За заплащане труда на актьорите още не можеше и дума да става, те работеха безплатно. На другата година, когато студията заслужи окончателно признание, Московският художествен театър широко ѝ се притече на помощ и я включи в своя бюджет. От този момент тя се наричаше Студия на Московския художествен театър, а по-сетне, когато се зародиха и други такива учреждения, получи названието Първа студия на Московския художествен театър.

Най-висшето художествено постижение на Първа студия беше инсценировката на Дикенсовата повест „Щурецът на огнището“, преработена за сцена от Б. М. Сушкевич<sup>[3]</sup>, който участвуваше в нейната постановка<sup>[4]</sup>. „Щурецът“ за Първа студия бе онова, което бе „Чайка“ за Московския художествен театър.

В тази работа Сулержицки вложи цялото си сърце. Той ѝ отдаде много висши чувства, духовни сили, хубави думи, сърдечни убеждения и красиви мечти, с които бяха пропити всички участващи и което направи спектакъла необикновено задушевен и трогателен. Пиесата изискваше не обикновена актьорска игра, а някаква си особена, интимна игра, която да се влива направо в сърцето на зрителя.

В този спектакъл може би за пръв път дълбоките и сърдечни нотки на свръхсъзнателните чувства звучаха точно така, както си ги представях аз тогава. Тия тънкости се губеха и не достигаха до зрителя в голямото пространство на неуютния и многолюден театър, гдето актьорите трябва да издигат и напрягат гласа си и театрално да подчертават играта си.

За младата студия писаха много и много говореха във вестниците, в обществото, в театъра; понякога я давах за пример на нас — старите актьори, и ние почувствувахме, че наред с нас расте конкуренция, а конкуренцията, както е известно, е най-добрият двигател на прогреса.

Оттогава артистите от Московския художествен театър започнаха с голямо внимание да се отнасят към онова, което им се говореше по повод новия подход към творчество. Моята популярност малко по малко започна да се възражда.

Работата в Първа студия под талантливото ръководство на Л. А. Сулержицки вървеше добре. Той беше човек на идеята, толстоист. И в театъра той изискваше от неговите дейци, своите ученици, да служат на изкуството. От тази страна, разбира се, той намираще у мене най-гореща поддръжка. Всяка невъзпитаност, грубост и некоректност на студийните болно засягаше сърцето му; той се караше с тях, убеждаваше ги, поучаваше ги с думи и с личен пример, възпитаваше това поколение, което по силата на обществените и политическите условия не си беше изработило необходимата дисциплина и ред. Впрочем известна театрална тренировка те получиха още при работата в Художествения театър. Почти всеки един от тях бе излизал стотици пъти в масови сцени. Тежката работа на обикновен сътрудник беше изработила в тях съзнание за дълг, което е необходимо в театъра. Но още много неща в тях изискваха превъзпитание. За това се грижеше Сулер и отдаваше на това дело душата и нервите си, което му струваше здравето, с каквото той за съжаление не можеше да се похвали, тъй като лекарите вече бяха установили у него занемарен нефрит, получен в Канада.

Не е лесна работа да възпитаваш вече възрастни хора, които искат да бъдат самостоятелни и да учат другите. Но за щастие Сулер обладаваше жизнерадостен, лек и весел характер. Неговите мъмрения и наставления бяха примесени с шеги и закачки, каквито никой не можеше да прави по-добре от него. Не могат да се преброят всичките шеги и лудории, които той правеше не само през свободното време, но и през време на репетиции, когато това беше нужно, за да се разведри атмосферата. Ето например една от тия шеги. Един млад и талантлив студиец лесно изпадаше в отчаяние от най-малкия неуспех в работата си. Но достатъчно беше човек да го погали, да го похвали, да го увери,

че той притежава голям талант, и безволевиет млад човек отново се съживяваше. За да не повтаря едни и същи одобрения, Сулер направи плакат с надпис: „Еди-кой си студиец е много талантлив.“ Тоя плакат беше закован на една летва и при най-малкото съмнение на студиеца се внасяше тържествено в стаята, гдето се репетираше. Самият начин, по който се отваряше вратата, и комично-сериозният вид на тоя, който носеше плаката, предизвикваха общ смях и веселие. Така атмосферата на репетицията се променяше, студиецът се развеселяваше и работата продължаваше с ново въодушевление.

Л. А. Сулержицки мечтаеше заедно с мене да създаде нещо като духовен орден на артистите. Негови членове трябваше да бъдат хора с възвишени възгледи, с големи идеи, с широки хоризонти, хора, които познават човешката душа, стремят се към благородни артистически цели и знаят да принасят себе си в жертва за идеята. Ние мечтаехме да намерим някое имение, свързано с града чрез трамвай или железница, където би могло към главната сграда да се пристрои сцена или зрителна зала, за да се дават там представленията на студията. В пристройките на това имение искахме да настаним актьорите, а за зрителите трябваше да уредим хотел, гдето гостите заедно с билета си да получават и право за нощуване. Зрителите би трябвало да се събират от по-рано — преди да почне представлението. След като се поразходят из хубавия парк при имението, като си отпочинат и обядват в общата трапезария, която да се урежда от самите студийци, след като отърсят от себе си столичния прах и пречистят душата си, зрителите ще влязат в театъра. По този начин те ще бъдат добре подготвени към възприемането на художествено-естетически впечатления. Средства за една такава студия извън града биха се получавали не само от представленията, но и от самото стопанство. През пролетта и през лятото засяването, жътвата и цялата полска работа би трябвало да се извършват от самите студийци. Това би имало важно значение за общото настроение и за атмосферата на цялата студия. Хора, които се срещат ежедневно в нервната атмосфера на кулисите, не могат да установят помежду си тесни приятелски отношения, които са необходими за един колектив от артисти. Но ако покрай задкулисният живот същите тия хора се срещат и сред природата в обща работа над земята, на чист въздух и под лъчите на слънцето, душите им ще се разтворят, лошите им чувства ще се изпарят, а общият физически труд

ще помогне за тяхното сближаване. През време на пролетните и есенните полски работи театралният живот би се прекратявал, за да се възроди отново, след като се прибере житото. А през зимата, в свободното от творческа работа време, студийните сами ще бъдат задължени да работят над постановката на някоя пиеса, т.е. да рисуват декори, да шият костюми, да правят макети и пр. Идеята за обработване на земята бе отдавнашна мечта на Л. А. Сулержицки; без земя и природа, особено пролетно време, той не можеше да съществува. Нещо го влечеше от града в селото. Ето защо селскостопанската страна на предполагаемата студия трябваше да се води под непосредствения надзор на самия Сулержицки.

Разбира се, тия планове си останаха само мечти, обаче все пак една част от тях можахме да осъществим.

На брега на Черно море, в Крим, на няколко версти от град Евпатория, върху великолепия пясъчен плаж аз купих парче земя и я предоставих за ползуване от студията. Върху това място бяха построени с пари, получени от представленията в Евпатория, обществени сгради, малък хотел, конюшня, краварник, склад за селскостопанския инвентар, семена, продукти и запаси, изби за съхраняване на месо, на мляко и пр. Всеки от студийните беше длъжен сам, собственооръчно да си построи къща, която му се предоставяше за живеене в черни дни.

В продължение на две или три години група студийци под ръководството на Л. А. Сулержицки идваха през лятото в Евпатория и водеха живот на първобитни хора, без покрив. Те сами докарваха и дялаха камъни за постройка на обществените домове; от тях издигнаха стени точно така, както децата строят къщички от кубчета: вместо покрив — брезент, вместо врати и рамки за прозорци черги и завески от плат, подът беше пясъкът на самия плаж, вътре в къщата — уютна обстановка с каменни дивани и места за сядане, покрити с възглавници като в средновековните замъци; около стените тесни ковъори, китайски фенери, които вечер осветяват стаите. Цялата компания от първобитни хора ходеха полуголи и естествено добиха от слънцето бронзов цвят. Л. А. Сулержицки повтаряше своите методи, употребявани в отношенията му с духоборците в Канада, и установи строг режим. Всеки един от студийните имаше свое обществено задължение: един готвеше, друг караше колата, трети водеше стопанската част, четвърти

беше лодкар и т.н. Славата на първобитните хора се разнесе по целия Крим и привличаше любопитни, които идваха само за да видят дивите студийци на Московския художествен театър.

Още веднъж през моя живот трябваше да възобновя своите търсения в областта на декора и принципите за външната сценична постановка. Прегледът на театралните възможности беше предизвикан този път от необходимостта да се устрои студийна сцена в наетата от нас стая с нисък таван. Искаше ни се тя да не прилича на бедните домашни любителски сценички, в които не се чувствува сериозност, искаше ни се тя да обръща внимание с оригиналността в разрешението на поставената проблема.

Работата се усложняваше от това, че трябваше да се съобразяваме с моите материални средства, които бяха твърде малко. В ниската стая не беше възможно да се редят обикновените театрални практикабли, защото актьорите, застанали върху тях, биха допирали с главите си тавана. Затова, вместо да се поставят на възвишение актьорите, трябваше самите зрители да се настанят на него. Настанените върху амфитеатрален подиум зрители седяха на места, по-високи от равнището на сценичния под, и затова можеха добре да виждат актьорите. На свой ред при такава комбинация печелеше и самата сцена, тъй като нейната височина, без възвишение от дъски, беше достатъчна. Зрителите, които седяха на първите редове, не бяха отделени с нищо от актьорите: нито с балюстрада, нито с рампа (сцената се осветяваше отгоре). Само през антрактите една подвижна завеса от плат закриваше сцената от очите на зрителите.

Близостта на артистите и зрителите ги свързваше. На зрителите се струваше, че стоят в самата стая, в която живеят действащите лица, и че те случайно присъствуват на онова, което става в живота на пиесата. Тази интимност представляваше една от главните прелести на студията.

За обикновени театрални декори не можеше да става и дума, тъй като беше невъзможно да бъдат занесени в горния етаж на голямата къща, където се помещаваше студията. Освен това за тях не би имало там и място за складиране нито на самата сцена, нито в съседната малка стая, преградена за гримьорни на артистите.

Вместо обикновените декори аз въведох тогава системата на сукна и платна, които бяха до известна степен новост по онова време. Сгънати едно върху друго в ъгъла на стаята като чаршафи в шкаф, платната заемаха минимум място. Към всяко платно бяха пришити кукички; в тях се провираха пръчки, с помощта на които се повдигаха нагоре и там се захващаха с кукичките си за тавана, гдето бе опъната металическа мрежа. Кукичките можеха да бъдат закачени навсякъде, за да се предаде желаният контур на стаята, в която ставаше действието. След време, когато Първа студия премина в по-обширно помещение (на сегашния „Съветски площад“), системата на сукната беше усъвършенствувана.

Новият тип сцена изискваше нови постановъчни възможности, които трябваше да се дирят. Така например за Шекспировата „Дванайсета нощ“, която е в много картини, измислих особен род завеси, окачени не по ширината, а по дълбочината на сцената. С тяхна помощ бе възможно да се закрива декорът, който е построен върху лявата половина на сцената, и едновременно да се открива друг, построен върху противоположната, дясната страна. Докато действието се развива тук, зад завесата върху лявата страна на сцената се подготвя нов декор.

При постановката на Толстоевата „Приказка за Иван Глупака“ (върху сцена от същия тип — във Втора студия) за съкратяване на антрактите между многобройните картини измислих особени подвижни платформи. Докато върху едната платформа играеха, върху другата подреждаха зад кулисите. При затъмняване на сцената едната платформа търкулваха зад кулисите, а другата издърпваха на нейното място напред.

Във второто действие на пиесата „Младост“ от Л. Андреев, в която декорът изобразява железопътен насип край гъста гора, аз се възползувах от черното кадифе. Онези части на дърветата, които като че изпъкваха напред и попадаха под сиянието на луната, бяха предадени у нас с отделни висулки, късове плат и парцалчета. А самото кадифе, което беше като техен фон, рисуваше във въображението на зрителя безпределната дълбочина на гъстата гора. Това придаваше перспектива на мъничката сцена. За да се засили повече далечината, поставих отзад, пред самата задна завеса от черно кадифе едно сандъче, облепено със същото кадифе; на него бяха

прорязани малки дупки, покрити с пергамент, а вътре имаше лампички, които даваха илюзия за железопътни фенери в далечината. По тоя начин целият декор се състоеше от няколко парчалчета и едно сандъче върху фон от черно кадифе. Тоя принцип беше широко развит от мене за несъстоялата се постановка на „Роза и Кръст“ от А. Блок<sup>[5]</sup>.

Доколко тия студийни способности за външно оформяване бяха сценични, може да се съди по следния факт.

Веднъж, разглеждайки предимствата и недостатъците на сценическите работи на разни руски и чуждестранни художници, приложими към задачите на театъра и по-специално на артистите, аз се обърнах към един известен художник и познавач на живописиста със следния въпрос:

„Какъв декор смятате, че е най-подходящ за художествен фон на актьора? Какъв декор най-добре отговаря за сценичните задачи на нашия театър?“

Измина доста време.

„Зная! — тържествено ми заяви при една среща знаменитият художник. — Най-подходящ за задачите на театъра декор бе даден при постановката на «Щурецът» в Първа студия“.

Декорът и обстановката, за които става дума, бяха много прости. Реквизити, като полички с разни предмети или шкаф със съдове, бяха нарисувани върху шперплат и изрязани по контури. Почти целият декор беше направен от ръцете на студийците, сред които работеше наистина и художник. Разбира се, този декор не можеше да се нарече художествен по отношение на живописиста и бита, но той беше някак особено сценичен.

Когато споменатият известен художник започна да обосновава своето мнение, посочвайки разни подробности от нашия декор в „Щурецът“, аз разбрах, че моят събеседник смята за най-сполучливо именно онова, което са направили самите артисти по своя вътрешна подбуда, подсказана им от духовните задачи на една или друга роля и на цялата постановка. Това за лишен път ми потвърди, че на театъра е нужен не просто художник-живописец, а че работещият в театъра художник непременно трябва да бъде поне малко и режисьор, който разбира задачите и основите на нашето изкуство и на нашата техника.



Няма да говоря за последния период от съществуването на Първа студия, защото тогава не вземах непосредствено участие в нейния творчески живот. След като се затвърди, тя поведе самостоятелен художествен живот и накрая се превърна в МХАТ-втори<sup>[6]</sup>. Нямам възможност да говоря в тая книга и за много моменти от живота на Московския художествен театър, които не са свързани с моята лична художествена еволюция, дори за такива моменти, за които историкът на тоя театър ще бъде длъжен да се спре с особено внимание поради тяхното огромно значение. Трябва да се откажа да разглеждам и художествената дейност на ония лица, които могат да се смятат за наши ученици.

Веднага след Първа студия се зароди Втора, която се образува от частната драматическа школа на наши артисти — Н. Г. Александров, Н. О. Масалитинов и Н. А. Подгорни. През последната година преди нейното закриване завършиха редица млади сили с добри данни. Сред тях бяха: А. К. Тарасова, М. А. Крижановска. Е. И. Корнакова, Р. И. Молчанова, Н. П. Баталов, В. А. Вербицки и др. Аз и покойният В. Л. Мчделов ги организирахме в студия<sup>[7]</sup>, която те поведоха на свой риск и отговорност, тъй като аз не можех повече да им давам материална поддръжка. Първият ни спектакъл беше постановката на пиесата на З. Гипиус „Зеленият пръстен“ и той определи съдбата на студията. Тя отведнъж стъпи на краката си... През есента на 1924 г. нейните артистични сили се вляха в трупата на нашия театър и сега представляват неговото младо поколение, което вече достатъчно се прояви в нашите последни постановки.

Едновременно с Втора студия се създаваше и развиваше Трета студия под ръководството на Е. Б. Вахтангов (сега — театър „Е. Б. Вахтангов“)<sup>[8]</sup>, която по едно време също беше свързана с Московския художествен театър. След това възникна Четвърта студия<sup>[9]</sup>, която после беше наречена „Реалистичен театър“, гдето влизаха артисти от нашия театър, които не намираха в него по едни или други причини достатъчно приложение на своите сили и които образуваха районна трупа, от която се чувствуваше голяма необходимост.

Най-после не мога да не отбележа възникването на Музикалната студия на Московския художествен театър (понастоящем Музикална

студия „Народен артист на СССР В. Н. Немирович-Данченко“), организирана и ръководена от Владимир Иванович, която даде редица прекрасни постановки<sup>[10]</sup>. Но аз не съм вземал участие в нейната художествена дейност, както и в дейността на Трета и Четвърта студия, и затова нямам възможност да се спра на нея, както и на тия последните. А да говоря за тях бегло би значило да не проявя достатъчно сериозно отношение към тях.

По същите причини не засягам тук и художествената дейност на еврейската студия „Хабима“ начело с Н. Л. Цемах, в която по моя молба няколко години работи като преподавател, а после и като режисьор покойният Е. Б. Вахтангов и гдето аз прочетох курс лекции по „системата“<sup>[11]</sup>.

Още по-малко мога да говоря тук за арменската студия, образувана под ръководството на режисьора от Първа студия С. И. Хачатуров, или за такива задгранични наши последователи като известната полска артистка С. Висоцка (Станиславска), която преди войната уреди в Киев своя студия по образеца на Първа студия, или за дейците на сегашния театър в България, командировани при нас от предишното българско правителство, които дълги години работеха в нашия театър като сътрудници или бяха ученици в школата ни.

---

[1] К. С. Станиславски участвувал заедно с Г. Н. Федотова, О. О. Садовска и А. А. Яблочкина в пиесата „Щастливецът“ от Вл. И. Немирович-Данченко — спектакълът бил даден два пъти: в Рязан на 22 март 1892 г. и в Москва през март 1892 г. (точната дата не е установена); с М. Н. Ермолова — в „Без зестра“ от А. Н. Островски на 20 март 1894 г. в Нижни Новгород и с П. А. Стрепетова — в „Горчива съдба“ по време на гастролите на актрисата през април 1895 г. в Москва. ↑

[2] Първото публично представление на пиесата „Гибелта на «Надежда»“ от Хайерманс се състояло на 14 февруари 1913 г. ↑

[3] Сушкевич Борис Михайлович (1887–1946) — артист в Художествения театър и в неговата Първа студия от 1908 до 1924 г. От 1924 до 1930 г. артист и режисьор в МХАТ II. От 1933 до 1936 г. Б. М. Сушкевич ръководел Ленинградския държавен академичен драматичен театър. Същевременно той провеждал голяма педагогическа работа. В

последните години от живота си Б. М. Сушкевич бил художествен ръководител на ленинградския „Нов театър“. ↑

[4] Драматизацията на Дикенсовата повест „Щурецът на огнището“ била представена за пръв път на 24 ноември 1914 г. ↑

[5] През 1916 г. МХТ започнал работа върху романтичната драма на А. Блок „Роза и кръст“, но постановката не била осъществена. ↑

[6] През 1924 г. Първата студия се отделила от МХАТ и се обособила в самостоятелен театър — МХАТ II, който просъществувал до 1936 г. ↑

[7] Втората студия била организирана през 1916 г. Неин ръководител бил режисьорът от МХТ Мчеделов Вахтанг Леванович (1884–1924). През 1924 г. Втора студия се влива в МХАТ. Студийните Н. П. Хмельов, М. Н. Кедров, А. К. Тарасова, О. Н. Андровска, К. Н. Еланска, А. П. Зуева, Н. П. Баталов, М. М. Яншин, В. Я. Станицин, М. М. Прудкин и други по-късно стават изтъкнати артисти на Художествения театър. ↑

[8] Трета студия се формирала от членовете на Студентската драматична студия, организирана през 1914 г. Ръководител на студията бил Е. Б. Вахтангов. По-късно Вахтангов привлякъл за преподаватели и други артисти от МХТ. На 13 септември 1920 г. с постановление на дирекцията на МХАТ студията била включена в състава на театъра като Трета студия на МХАТ. През 1926 г. Третата студия била преобразувана в театър „Евг. Вахтангов“. ↑

[9] Четвърта студия била организирана през 1921 г. През 1924 г. студията се отделя от МХАТ и става самостоятелен театър, като запазва обаче предишното си наименование. През 1927 г. студията бива преименувана в Реалистичен театър, който просъществувал до 1937 г. ↑

[10] Първата постановка на Музикалната студия — оперетата „Дъщерята на Анго“ от Лекко — била показана на 16 май 1920 г. Отначало Музикалната студия поставяла своите спектакли на сцената на МХАТ. През 1926 г. студията била преименувана в Музикален театър „Вл. И. Немирович-Данченко“. ↑

[11] В помещението на студията на „Хабима“ К. С. Станиславски четял лекции за учениците от редица московски театрални студии. ↑

## КАПУСТНИЦИТЕ<sup>[1]</sup> И „ЛЕТУЧАЯ МИШ“<sup>[2]</sup>

Московският художествен театър даде издънки не само в областта на драмата, но и в друга, съвършено противоположна област — в областта на пародията и шегата.

Това се отнася още към времето на Московското дружество за изкуство и литература, когато се устройваха весели вечери на пародии и шегички. Същият род „весели вечери“ се устройваха и от Московския художествен театър през различни времена: в 1902 г. — в репетиционната барака на ул. „Божедомка“, в 1903 г. по желание на А. П. Чехов в Московския художествен театър при посрещането на Новата година и в 1908 г. пак там — в деня на десетгодишния юбилей на Художествения театър, след свършването на тържеството.

На 9 февруари 1910 г. се състоя първият платен „капустник“ с продажба на билети в полза на най-нуждаещите се артисти от театъра.

Тези и подобни на нея вечери, които имаха приблизително същия характер, се подготвяха в течение на няколко дни. Работеше се навсякъде: в гримьорните, в коридорите, по всички кътове, през време на представленията, през антрактите и по цяла нощ. При енергията, която изразходваше за това театърът, резултатите, постигнати от него в течение на краткия срок, понякога биваха поразителни.

В навечерието на „капустника“ цялата театрална сграда се преобразяваше до неузнаваемост. Изнасяха се всички кресла от партера и на техните места се поставяха маси, на които публиката вечеряше. Вместо прислуга услужваха млади ученици, ученички и артисти, незаети на сцената. Под масите бяха скрити най-различни електрически ефекти: запалваха се лампички или започваха да тракат някакви кречетала. Всички ложи в зрителната зала бяха украсени с рисувани килими и гирлянди; от тавана висеха разни фенери, дреболийки или украшения, гирлянди; по всички маси светеха цветни лампички, което при пълното затъмняване на театъра представляваше ефектна картина; горе в балконите бяха скрити два оркестъра — струнен и военен; бяха приготвени огромни кошници, пълни с

разноцветни конфети, серпентини, разни пищялки, свирки, балончета и пр. Към осем часа пристигаше публиката и сядаше по местата си; лампите постепенно се загасваха и залата потъваше в пълна тъмнина. Когато присъстващите успяваха да свикнат малко с нея, изведнъж, неочаквано за всички, по даден от по-рано отрепетиран сигнал залата се огласяше от всевъзможни звуци: тръбяха тръби, барабанеше барабан, цигулки и най-различни струнни инструменти свиреха на високи ноти, духовите инструменти пищяха, цимбалите звъняха, гърмеше театралната гръмотевица с бумтене; всички звуци, свирки и шумове, които съществуваха в театъра, се пускаха в действие. Едновременно с тази звукова вакханалия светваха и всички прожектори, които имахме в театъра. Очите на публиката се заслепяваха и през това време от всички краища на зрителната зала — от горния етаж надолу, от долния нагоре — летяха серпентини, конфети, пускаха се стотици разноцветни балончета.

Увеселителната програма биваше най-разнообразна.

Играеше се „Хубавата Елена“ — шеговита пародия на постановката на знаменитата оперета, гдето като диригент излизаше Владимир Иванович, Менелай се играеше от Качалов, Елена — от Книпер, Парис — от Москвин, един от братята Аякси — от Сулержицки. На същия „капустник“ по желание на публиката С. В. Рахманинов дирижираше „Танцът на апашите“, изпълняван от Коонен и Болеславски.

Уреждахме и панаирджийски театър, в който И. М. Москвин изобразяваше слуга — старателен глупак, нещо като червенокосия клоун в цирка, който спуска и вдига завесата (но винаги не навреме). Той помагаше на фокусниците, подаваше им не ония предмети, които им бяха нужни, наивно издаваше тайната на трика и поставяше в глупаво положение самия фокусник.

В същия тоя панаирджийски театър имаше и пародии на модната по онова време борба. Слаб, изящен, клечо-французин, представян от В. И. Качалов, в трико и дамски гащички се състезаваше в борба с един здрав руски файтонджия, когото играеше В. Ф. Грибунин, по риза и със засукани панталони. Борба, разбира се, нямаше никаква, а имаше само комичен шарж на пози, карикатура на смешните страни в тая забава, сатира на подкупността на журито и на самите борци. Техните шмекерии издаваше от глупост тоя червенокос слуга — И. М.

Москвин. Имаше и отгатвач на мисли, който в състояние на хипноза разкриваше злободневките на деня и пикантните тайни на театъра.

В същия тоя панаирджийски театър огромният и могъщ Ф. И. Шаляпин, в източен костюм, се бореше с малкия, късичък и пъргав Л. А. Сулержицки. После същите борци великолепно пееха украински песни. Четири виенски гризетки — И. М. Москвин, В. Ф. Грибунин, В. В. Лужски и артистът от Малий театър Климов — танцуваха и пееха нещо като пикантен квартет с невероятни по глупост думи, които имаха претенцията да приличат на немски език:

*Ich bin zu mir heraus,  
Ich habe Offenbach,  
Zu mir spazieren Haus  
Herr Gansen Mittenschwach*

Имаше и такъв номер.

На сцената вкарваха едно огромно оръдие. Малкият Сулержицки излизаше в някаква непозната чуждестранна униформа от кожа и мушама. Той произнасяше дълга реч — пародия на английски език. Един преводчик обясняваше, че англичанинът предприема опасно пътешествие до Марс. За тая цел ще го сложат в дулото на оръдието и ще го изстрелят. В това време се появяваше жена му, започваше трогателно сбогуване също на такъв уж английски език. След това към безстрашния офицер се приближаваха В. И. Качалов и В. Ф. Грибунин, облечени в непозната униформа на някакви артилеристи. Те току-що са прочистили оръдието и са го намазали с масло, а сега с по една малка масленица от шевна машина в ръка се приближават до безстрашния полковник и пръскат с масло мушамената му дреха: благодарение на тая смазка англичанинът по-лесно ще се плъзга по дулото на оръдието. На горния балкон в зрителната зала беше поставен голям кръг, върху който бе опъната тънка бяла цигарена хартия като тия, през които в цирка скачат ездачите. Всичко е готово. Сбогуването е свършено. Храбрият полковник произнася последната си прощална реч преди далечното пътешествие. Вдигат го към дулото на оръдието — той пълзи и се скрива в него. След това В. И. Качалов и В. Ф. Грибунин натъпкват дулото с парцали, сипват му барут, запалват фитила,

прикрепен за дълга пръчка, и с голяма предпазливост от разстояние подпалват заряда. Цялата публика и особено дамите във вълнение и в очакване на оглушителния изстрел старателно си запушват ушите. Но за учудване на всички чува се само слаб звук от детска играчка-пушкало, макар че при изгърмяването и двамата войници-подпалвачи падат от сътресението, и залата се огласява от страшен вик: хартиеният кръг се скъсва, в неговия отвор се показва на горния балкон фигурата на храбрия полковник Сулержицки; военният оркестър засвирва тържествен туш. Най-куриозното от всичко е това, че един от зрителите бе видял летящия във въздуха Сулержицки!

А ето и един друг номер, който произведе сензация. Външната страна на въртящата ни сцена бе обградена с ниска преграда като в цирка. Около тая преграда бяха поставени няколко реда столове за публиката, която седеше на сцената, а по-нататък беше направена панорама с рисуван цирк, пълен с публика. Срещу зрителите, както се полага, беше изходът за артистите, а отгоре — цирковият оркестър. Върху въртящия се кръг стоеше дървен кон, върху гърба на който Бурджалов в костюм на циркова ездачка танцуваше „pas de châte“, като се провираше през обръчи, облепени с тънка хартия. Тези, които държаха обръчите, стояха извън кръга — върху неподвижния под, а уж бягащият кон се движеше заедно с въртящия се кръг.

След това следваше номерът на самия директор на цирка, когото представях аз. Появях се във фрак, с цилиндър, за по-голям шик килнат настрана, с панталони от бяла чортова кожа, с бели ръкавици и черни ботуши, с огромен нос, черни мустаци, гъсти черни вежди и широка черна еспаньолка. Цялата прислуга в червени ливреи се строяваше в шпалир, музиката свиреше тържествен марш, аз излизах, покланях се на публиката, след това главният щалмайстор ми връчваше, както му е редът, бич и камшик, с който плющих (това изкуство изучавах цяла седмица, през всички свободни от представление дни), и на арената се втурваше дресиран жребец, изобразяван от А. Л. Вишнеvски.

Цирковият номер завършваше с кадрил на всички артисти, при който цялата група на Художествения театър — Книпер, Качалов, Москвин, Лужски, Грибунин и др. — излизаха върху детски мукавени коне с фалшиви куклени крака, а аз в качеството си на директор стоях до входа с огромен звънец, издаващ плътен нисък звук, и звънях при

промяната на котилионните фигури на кавалкадата. Артистите ги изпълняваха, като тичаха по арената със собствените си крака<sup>[3]</sup>.

Като conférencier за пръв път на тези „капустници“ излезе и блесна с таланта си нашият артист Н. Ф. Балиев. Неговата неизчерпаема веселост, находчивост, остроумие — както в самата същност, така и във формата на сценичното подхвърляне на шегите, смелостта му, често достигаща до дързост, умението му да държи аудиторията в ръцете си, чувството за мярка, умението да балансира на границата между дръзкото и веселото, между оскърбителното и шеговитото, умението му да спре навреме и да даде на шегата съвсем друго, безобидно направление — всичко това правеше от него интересна артистична фигура в нов за нас жанр.

Голяма роля в тези излизания на Н. Ф. Балиев играеше скритият зад кулисите Н. Л. Тарасов, автор на много извънредно талантлив шегички и номера, един от акционерите, член на дирекцията на театъра, по-късно и незаменим наш другар, който в труден момент през време на нашите гостувания в Германия ни помогна с една крупна сума.

При портала на сцената беше сложен огромен бутафорен телефон, който постоянно звънеше. Балиев отиваше да се обади. По въпросите и по отговорите на Балиев зрителите узнаваха в какво се състоеше работата и за каква шега използваха телефона. Ето например: един от „капустниците“ съвпадна с деня, в който се избираше председател на Народното събрание, и Москва жадно очакваше известие за резултата. Бутафорният телефон с неимоверни размери зазвъня. Н. Ф. Балиев се приближава и слага слушалката до ухото си:

„Отгде говорите? От Петербург? От Народното събрание?“ — Балиев започна да се вълнува и се обръща към публиката с молба:

„По-тихо, по-тихо, господа, лошо се чува.“

Театърът замира.

„Кой говори?“

Цялата фигура на Балиев отведнъж става раболепна. Той започва ниско да се покланя на оновова, който говореше с него по телефона.

„Здравейте! Много съм щастлив... Благодаря ви, че се обадохте.“

После, след пауза, той продължава:

„Да, да..., капустник... много е весело..., много народ... пълен сбор...“



Нова пауза; после той доста решително произнася:

„Не!“

Нова пауза. Н. Ф. Балиев казва развълнувано:

„Не, уверявам ви, не, не, не...“

След всяка нова пауза той все по-нервно, все по-буйно, все по-развълнувано и решително повтаря това „не“. Изглежда някой силно напираше с някаква молба. Той трябваше дори, за да засили отказа, отрицателно да клати глава и да маха с ръце и в края на краищата почти рязко и твърдо да прекъсне разговора.

„Извинете, не мога, съвсем не мога.“

Тук той ядосано слага слушалката, тръгва с бързи крачки към кулисите и по пътя с недоволно лице подхвърля към публиката следната фраза:

„Н... (той назовава името на един политически деец, който искаше да стане председател на камарата) пита нямаме ли нужда от председател на нашия капустник.“

Между шегите и забавите на артистите през време на „капустниците“ изпъкнаха някои номера, които подсказваха за един съвсем нов за Русия театър на шегата, на карикатурата, на сатирата, на гротеската. С тая работа се заеха Н. Ф. Балиев и талантливият Н. Л. Тарасов.

Отначало те основаха в избата на домовладелеца Перцов близо до катедралата нещо като клуб на артистите от Московския художествен театър. Там в интимна компания се веселяха и шегуваха артистите от нашия и от другите театри. По-сетне се образува театър „Летучая миш“, който поради разни обстоятелства беше принуден да измени предишното си направление с красиви, често пъти истински художествени картини и сценки с пеене, танци и декламации. Този репертоар, който стана типичен за „Летучая миш“, прогърмя по целия свят и е достатъчно известен.

---

[1] Капустници; забави, устройвани в МХАТ през великите пости, на които освен зелник можело да се похапне и месо. — Бел.пр.

↑

[2] Летучая мышь — прилеп. — Бел.пр. ↑

[3] В първоначалния вариант на тази глава се е запазило описание на атракционните номера при „капустниците“, които се

показвали в петте фойета на театъра „... уреждаше се музей-паноптикум с разни забележителни неща, например: «Живи дървеници от „Ревизор“ в бурканче» (образец за натурализма на МХАТ). Имаше панорама — «Изглед от Москва» — с входна такса 15 копейки посетителят се пуска в заградено с яркочервен памучен плат място, там от обикновения прозорец на фойето той можеше да се любува на изгледа към улица Камергерска, на която се намираше нашият театър. В същия музей имаше автомат с надпис: «Сложете десет копейки — ще получите благодарност.» Посетителят слагаше парите и веднага през отвора се протягаше към него ръката на оня, който бе скрит вътре, и с обикновено ръкостискане му се изказваше обещаната благодарност“ (Музей МХАТ, архив К. С., №2). ↑

## АКТЬОРЪТ ТРЯБВА ДА УМЕЕ ДА ГОВОРИ

„ПУШКИНОВ СПЕКТАКЪЛ“

Настъпиха годините на световната катастрофа. Започна войната от 1914 г.

В Москва кипеше живот и се чувствуваше голям подем. Театрите работеха като никога. Техният репертоар се стараеше да се нагажда към момента и се изкарваха редица набързо изпечени патриотически пиеси. Всички се проваляха една след друга — и не беше чудно! Може ли театралната картонена война да се мери с истинската, която се чувствуваше в душите на хората, по улиците, в домовете или гърмеше и унищожаваше всичко на фронта? Театралната война през такова време изглеждаше оскърбителна карикатура.

Пушкинов спектакъл под режисурата на В. И. Немирович-Данченко и на художника А. Н. Бенуа, с негови декори и при изпълнение на най-добрите артисти от Московския художествен театър — ето в що се изрази начинът, по който ние се отзовахме на събитията. Беше решено да се поставят три пиеси от Пушкин: „Каменният гост“, „Пир през време на чума“ и „Моцарт и Салиери“, в която аз играех ролята на Салиери<sup>[1]</sup>.

Мнозина, увличайки се от Пушкиновия стих, недооценяват самото съдържание на поезията му. Аз, напротив, се стараех докрай да изчерпя вътрешната същност на драмата. Струваше ми се недостатъчно Салиери да бъде изобразен само като завистник. За мене той е жрец на своето изкуство и идеен убиец на оня, който сякаш раздрусва основите на това изкуство. Моят Салиери при вдигане на завесата не блаженствува с напудрена перука през време на сутрешната закуска. Зрителите го заварват в халат, с разчорлени коси, измъчен от безплодна нощна работа. Работливият Салиери с право изисква от небето награда и завижда на безделника Моцарт, който с леснина създава шедьоври. Той му завижда, но се бори с недоброто си чувство. Той като никой друг обича Моцартовия гений. Затова още по-

трудно му е да се реши на убийство и още по-силен е неговият ужас, когато разбира грешката си.

По този начин ролята беше построена от мене не върху завистта, а върху борбата между престъпния дълг и преклонението пред гения. Този замисъл се изпълваше с все по-нови и по-нови психологически подробности, които усложняваха общите творчески задачи. Всяка дума на ролята криеше огромен духовен материал, от който всяка дреболийка ми беше така скъпа, че аз не можех да се откажа от нея.

Сега няма нужда да разглеждам дали правилно или погрешно съм тълкувал образа, създаден от Пушкин. Онова, което правех, правех го искрено; чувствувах душата, мислите, стремежите и целия вътрешен живот на моя Салиери. Аз преживях ролята правилно, докато моето чувство вървеше от сърцето към двигателните центрове на тялото ми, към гласа и езика; но щом преживяването се изразеше в движение и особено в думи и в говор, въпреки волята ми настъпваше изкълчване, фалш, детонировка и аз не можех да позная във външната форма своето искрено вътрешно чувство.

Няма да говоря тук за напрежението на тялото и за последиците, предизвикани от него. За това вече говорих достатъчно.

Този път важното беше това, че аз не се справях с Пушкиновия стих. Претоварих думите на ролята и придавах на всяка отделна дума по-голямо значение, отколкото самата тя можеше да има. Пушкиновите слова като че ли набъбваха.

*„Разправят: няма правда на земята.  
Ала и горе няма правда...“*

Всяка една от тези думи съдържаше за мене толкова много, че съдържанието не се вместише във формата, излизаше от нейните предели и се разпростираше в безсловесна, но многозначителна за мене пауза: всяка една от набъбналите думи се отделяше от другите с големи промеждутъци. Това така разтягаше речта, че в края на фразата можеше да се забрави нейното начало. И колкото повече чувство и духовно съдържание влагах, толкова по-тежък и по-безсмислен ставаше текстът, толкова по-неизпълнима беше задачата. Създаваше се насилие, от което, както винаги, започвах да се напругам и

спазматично да се стягам. Дишането ми спираше, гласът ми ставаше неясен и дрезгав, диапазонът му се ограничаваше до пет ноти, като намаляваше и силата му. При това той излизаше на пресекулки, а не се лееше напевно. Опитвайки се да му придам по-голяма звучност, неволно прибъгвах към обичайните банални актьорски похвати, т.е. към лъжлив актьорски патос, към гласови каденци и фиоритури.

Не само това. Насилието, стягането и напрежението, от една страна, страхът от думите изобщо и по-специално от Пушкиновите стихове, от друга, и най-сетне усещането на фалш и изкълчване — всичко това ме караше да говоря тихо. Чак до генералната репетиция аз шепнех ролята си. Струваше ми се, че с тих говор по-лесно се долавя верният тон и че фалшът по-малко се чувства при шепот. Но и неувереността, и шепотът малко подхождат на звучния стих на Пушкин; те само увеличават фалша и изобличават актьора.

Някои ме уверяваха, че страхът от думите и тежкия говор произлизат от това, че неправилно предавам мислите и скандирам стиховете. Предложиха ми да отбележат в цялата роля думите, които трябва да бъдат подчертавани. Но аз знаех, че не е там работата. Трябваше временно да се отделя от ролята, да успокоя прекалено възбуденото чувство и въображение, да намеря в себе си оная хармония, с която е пропита цялата Пушкинова трагедия и която придава на стиха такава прозрачност и лекота, и тогава отново да се върна към ролята си. Но аз вече нямах възможност да сторя това.

Но имаше още нещо, което ми пречеше да предам Пушкиновия стих и което разбрах при работата си върху „Моцарт и Салиери“.

Мъчително е да не си в състояние да възпроизведеш вярно красотата на онова, което чувствуваш в себе си. Аз мисля, че немият изпитва същата незадоволеност, когато се опитва с грозното си мучене да говори на любимата жена за своето чувство. И пианистът, който свири на раздрънкано или повредено пиано, преживява същото, като слуша как се обезобразява неговото вътрешно артистическо чувство.

Колкото повече се вслушвах в своя глас и говор, толкова по-ясно ми ставаше, че не за пръв път така лошо чета стихове. Цял живот бях говорил така на сцената. Срамувах се от миналото си. Искаше ми се да го върна, за да изгладя впечатлението, което съм правил тогава. Представете си, че певец, който е пъл с успех, изведнъж на старини разбира, че цял живот е детонирал при пеенето си. Отначало той не

иска да вярва на това откритие. Всяка минута отива при пианото и проверява някоя отделна нота на гласа си или цяла музикална фраза и се убеждава, че винаги понижава с четвърт тон или че повишава с половин тон... Съвсем същото преживях и аз по онова време.

Нещо повече. Оглеждайки се назад, разбрах, че много от предишните ми похвати или недостатъци в играта на сцената — напрежение на тялото, липса на издръжливост, преиграване, условности, трикове, гласови фиоритури и актьорски патос, се появяват много често, защото не владея техниката на говора, която единствена може да даде онова, което ми е нужно, и да изрази онова, което живее вътре в мене. Почувствувах така ясно върху самия себе си истинското значение на хубавия и изискан говор като едно от най-могъщите средства на сценичното изразяване и въздействие в нашето изкуство, аз отначало се зарадвах. Но когато се опитах да облагородя своя говор, разбрах, че това е много мъчна работа, и се изплаших от трудната задача, която ми предстоеше. Ето кога съвсем ясно разбрах, че ние не само на сцената, но и в живота говорим лошо и неграмотно; че нашата житейска тривиална простота на говора е недопустима на сцената; че умениято да се говори просто и красиво е цяла наука, която навярно има свои закони. Но аз не ги знаех.

Оттогава моето артистическо внимание се насочи към звука и към говора, към които започнах да се прислушвам както в живота, така и на сцената. Повече от всякога намразих гръмливите актьорски гласове, тяхната груба имитация на простота; сухото натъртване, тържествената монотонност, механичното скандиране на хорей, анапеста и пр., плъзгащите се нагоре хроматически повишения, гласови прескачания в терца и в квинта с бързото спускане надолу в края на фразата и на строфата.

Няма нищо по-противно от престорено-поетичния, сладникав глас в лирическите стихотворения, който се прелива като вълни през време на мъртво вълнение. О, тия ужасни концертни рецитатори, които нежно декламираат мили стихчета: „Звездице, звездице, защо ти мълчиш?“ Изпадам в ярост, когато чуя актьори да декламираат с избухлив темперамент Некрасов или Алексей Толстой. Не мога да понасям тяхната натъртена дикция, изострена до язвителна рязкост и до досадна отсеченост.

Има и друг начин на декламиране и на стихотворна реч; естествен, силен, благороден. Понякога съм го долавял в най-добрите световни артисти. Но той проблясваше у тях само за миг, за да се скрие отново в обичайния театрален патос. Искам да постигна именно такъв естествен, благороден говор. Чувствувам в него истинска музикалност, издържан, верен и разнообразен ритъм, хубав, спокойно предаван вътрешен рисунок на мислите или на чувството. Аз чувах вътре в себе си този музикален стихотворен говор, но не можех да доловя неговите основи.

Щом започнех високо да произнасям Пушкиновите стихове, и всички натрупани от годините привычки вкупом избиваха навън. За да се отърва от тях, усилено подчертавах смисъла на думите, вътрешния смисъл на изречението, като не забравях при това и стихотворните цезури. Но в резултат вместо стихове се получаваха тежка дълбокомислена проза. Аз се мъчех, като исках да разбера онова, което вътрешният слух ми подсказваше... Но всичко беше напразно.

Режисьорите В. И. Немирович-Данченко и А. Н. Бенуа имаха голям успех, тъй също и някои от артистите начело с В. И. Качалов. Размерите на книгата не ми позволяват да изпея дитирамби за таланта на А. Н. Бенуа, който създаде изумителен, величав декор и превъзходни стилни костюми за тази постановка.

Мене лично едни ме хвалеха, други (те бяха повече) ме укоряваха. Но в тая книга — както по-рано, така и сега — аз съдя за себе си не по отзивите на пресата и на зрителите, а по собствено усещане и разбиране. За самия себе си аз жестоко се провалих в ролята на Салиери. Но не бих сменил това проваляне с никакви успехи и лаври: такава голяма полза ми принесе моят неуспех.

След този спектакъл отново започнаха моите лутания, най-тежките от всички, прекарани досега. Струваше ми се, че целият ми изминал живот е протекъл напразно, че нищо не съм научил, защото съм вървял по лъжлив път в изкуството.

В тоя мъчителен период случайно попаднах на концерта на един от нашите прекрасни струнни квартети.

Какво щастие е да имаш на разположение тактове, паузи, метроном, камертон, хармонизация, контрапункт, изработени

упражнения за развиване на техниката и терминологията, обозначаваща едни или други артистически представи и понятия за творческите усещания и преживявания. Значението и необходимостта на тази терминология са отдавна вече признати в музиката. Там има узаконени основи, на които човек може да се опре, за да не твори наслуки, както в нашето изкуство. Случайностите не могат да бъдат основа, а без основи няма истинско изкуство, а само дилетантство. На нашето изкуство са нужни основи и по-специално умение да се говори и да се рецитират стихове.

И ето тази вечер на концерта ми се стори, че преди всичко тези основи трябва да се търсят в музиката. Говорът, стихът са също като музиката, като пеенето. Гласът трябва да пее и при разговор, и при декламиране на стихове, да звучи *като цигулка*, а не думите *да тракат* като грах по дъска. Как да се постигне, щото звукът при разговор да бъде непрекъснат, леещ се, да слива отделните думи и изречения без прекъсване, да ги нанизва, както нишка мънистата, а не да ги разкъсва на отделни срички? На тоя концерт аз почувствувах, че ако бих имал на мое разположение тоя леещ се като от цигулка звук, бих могъл като цигуларите и виолончелистите да го обработвам, т.е. да го правя по-плътен, по-дълбок по-прозрачен, по-тънък, по-висок, по-нисък, легато, стакато, пиано, форте, глисандо, портаменто и пр. Бих могъл отведнъж да прекъсвам този звук, да издържам ритмическа пауза, да придавам всевъзможни извивки на гласа, да рисувам със звука като с линия в графиката. Ето тази непрекъснатата, изтеглена като линия нота липсва в нашия говор. При това всеки дилетант е уверен, че у него, в любителското му рецитиране, звукът се лее, а не чука, че той прави паузи, повишения, понижения и пр. Колко се лъжат тези дилетанти! Според израза на С. М. Волконски<sup>[2]</sup> тяхното рецитиране е монотонно като скучна дъсчена облицовка на стена. При това техните гласове не се леят, а правят всевъзможни фиоритури. И съвсем не затова, че те звучат и вибрират в пространството, а, напротив, именно затова, че не звучат и не вибрират, а падат веднага пред краката им. За да придадат някаква илюзия на звучност на своя глас, баналните рецитатори прибягват към всевъзможни гласови фиоритури, които създават оная противна условност, квазинапевен говор и декламация, от които ти се иска да избягаш. Аз търся естествена музикална звучност. Искам при думата „да“ буквата „а“ да пее своята мелодия, а при думата „не“



същото да става с буквата „е“. Искам, в дългите редици на думите едни гласни незабелязано да се преливат в други, а съгласните между тях да не тракат, а също да пеят, защото някои от тия съгласни по звук са дълготрайни, гърлени, съскащи, което именно съставлява тяхната характерна особеност. И когато всички тези букви запеят, тогава ще започне музиката в говора, тогава ще има материал, върху който може да се работи. Тогава спокойно и уверено ще започна сцената на Салиери и ще произнеса:

*„Разправят: няма правда на земята.  
Ала и горе няма правда...“*

И тогава протестът против небето на цялото обидено от бога човечество ще зазвучи тържествено, силно, пред целия свят. И тогава и у мене няма да се получи онова, което по-рано се получаваше — злъчно мърморене на незначителния, дребнаво-самолюбив и заядлив завистник Салиери. Тогава не ще трябва, както по-рано, фиоритурно и с традиционния патос да изговарям „пра-а-а-авда“ или „го-о-оре“, за да накарам някак си своя глас да проточи тия сухи беззвучни „а“ и „о“. Не ще подчертавам стихотворния размер при всички срички. Когато гласът сам пее и вибрира, няма защо да се прибегва до фокуси, а трябва да се ползуваме от него така, че да можем просто и красиво да изказваме мислите си или да изразяваме големите си чувства.

Ето такъв глас и говор са необходими за Пушкин, за Шекспир, за Шилер. Не току-тъй, когато попитали Салвини какво е нужно, за да бъде човек трагик, той отговорил по наполеоновски:

*„La voix, la voix et encore la voix!“* (Глас, глас и пак глас!).

Колко нови възможности ще ни открие музикалният и звучен говор, за да се изрази вътрешният живот на сцената! Само тогава ще разберем колко сме смешни сега със своите доморасли средства и похвати на говор с пет-шест ноти на гласовия регистър. Какво може да се изрази с тия пет тракащи ноти? А пък искаме с тях да предаваме сложни чувства. Все едно да се опитаме с балалайка да предадем Девета симфония на Бетховен.

Музиката ми помогна да разреши много от съмненията, които ме измъчваха тогава; тя ме убеди в това, че актьорът е длъжен да умее да

говори.

Не е ли странно, че трябваше да преживея почти шестдесет години, за да разбера, т.е. да почувствувам с цялото си същество тази проста и известна на всички истина, която мнозина от актьорите не знаят.

---

[1] Пушкиновият спектакъл, съставен от трите „малки трагедии“: „Каменният гост“, „Пир през време на чума“ и „Моцарт и Салиери“, бил представен за пръв път на 26 март 1915 г. ↑

[2] На С. М. Волконски принадлежат редица работи по актьорското изкуство. Неговата книга „Изразителният говор“ К. С. Станиславски препоръчвал на учениците си като учебно пособие при изучаването на законите на речта (вж. Собр. соч., т. 3, стр. 12). ↑

## РЕВОЛЮЦИЯТА

Но ето че в 1917 г. избухна Февруарската революция, а след нея и Октомврийската. Театърът получи нова мисия: той трябваше да отвори вратите си за най-широките слоеве на публиката, за ония милиони люде, които дотогава нямаха възможност да се ползват от културните удоволствия. Също както в пиесата на Леонид Андреев „Анатема“, където народни тълпи се стичат да искат хляб от добрия Лейзер, а той изпада в ужас, чувствувайки се безсилен, въпреки богатството си, да нахрани милионите хора, така и ние се намерихме в безпомощно състояние при вида на тези нахлуващи в театъра маси. Но сърцата ни туптяха тревожно и радостно при съзнанието за огромната по значение мисия, пред която бяхме изправени. Отначало правехме опити да видим как ще се отнесе новият зрител към нашия репертоар, който не беше писан за народа. Има мнение, че за селянина трябва да се играят непременно пиеси от неговия живот, приспособени към неговия светоглед, а за работниците — пиеси от техния бит и кръг. Това не е вярно. Селянинът, като гледа пиеса от своя бит, обикновено казва, че този живот и в къщи му е дотегнал, че той достатъчно се е нагледал на него и че несравнено по-интересно му е да види как живеят другите хора, да види по-красив живот.

На първо време след революцията публиката в театъра беше смесена: богата и бедна, интелигентна и неинтелигентна. Учители, студенти, студентки, файтонджии, портиери, дребни служещи в разни учреждения, метачи, шофьори, кондуктори, работници, прислужнички, военни. Един или два пъти в седмицата ние играехме редовния си репертоар в огромната зала на Солодовниковия театър, като пренасяхме там нашата обстановка и декор. Естествено, че една обстановка, направена за интимен театър, губи в голямо и неудобно помещение. Тъй или иначе нашите спектакли се играеха при препълнен салон, при напрегнато внимание на публиката, при гробно мълчание през време на действието и шумни овации в края на представлението. Руснакът като никой друг е заразен от страстта към зрелища. И колкото едно зрелище повече вълнува и затрогва душата

му, толкова по-привлекателно е то за него. Простият руски зрител обича повече драма, на която може да се поплаче, да се пофилософствува за живота, да се послушат умни думи, отколкото веселия водевил, след който напускаш театъра с празна душа. Същността на пиесите от нашия репертоар се възприемаше несъзнателно от новата публика. Наистина някои места, не зная защо, не достигаха до публиката, не предизвикваха обикновения отзвук и смях в залата, но затова пък други съвсем неочаквано за нас се възприемаха от новата публика и нейният смях подсказваше на актьора скрития под текста комизъм, който, кой знае защо, ни се изплъзваше по-рано.

За съжаление законът за масовото възприемане на сценическите впечатления не е изучен още, а неговата важност за артистите е безспорна. Също така остава неизвестно защо например в един град някои места от пиесата се възприемат от всички и на всички представления, а в други градове на същите тези места не се отзовават, а се смеят съвсем на други места. И тоя път ние не знаехме защо новият зрител не възприемаше известни места от пиесата и как би трябвало да се приспособим, за да достигнат тия места до неговите чувства.

Това бяха интересни представления, които ни научиха на много неща и ни накараха да почувствуваме съвсем новата атмосфера в залата. Ние разбрахме, че хората не са дошли в театъра да се забавляват, а да се поучават.

Тук аз си спомням за един мой приятел селянин, който веднъж в годината идваше в Москва с нарочната цел да види репертоара на нашия театър. Той обикновено отсядаше при сестра ми, изваждаше от бохчичката си жълта копринена рубашка, която му беше станала вече тясна и къса, обуваше новите си ботуши, кадифени шалвари, намазваше си главата с масло, пригладваше си косата и идваше при мене на обед. Той не можеше да скрие радостната си усмивка, когато пристъпваше по чистия паркетен под, когато с благоговение сядаше пред чистата, добре наредена трапеза; връзваше на врата си чиста салфетка, вземаше в ръка сребърната лъжица и свещенодействуваше през време на обедата. С още по-голяма и нескривана радост той разпитваше след обедата за нашите театрални новости, след това отиваше в театъра и сядаше на моето режисьорско кресло. Като

гледаше спектакъла, той ту се червеше, ту бледнееше от възторг и възмущение, а след това не можеше да спи и трябваше с часове да се разхожда по улиците, за да си уясни възприетите впечатления и сякаш да разпредели своите мисли и чувства по различните полочки на душата си. Като се върнеше в къщи, той разговаряше със сестра ми, която го дочакваше и му помагаше в непривичната за него умствена работа. След като видеше целия ни репертоар, той отново, за до идната година, прибираще копринената си рубашка, шалварите и новите си ботуши, връзваше ги в бохчата, обличаше селските си работни дрехи и за цяла година се връщаше в къщи, откъдето пишеше множество философски писма, които му помагаша да продължава да живее със запаса от впечатления, донесени от Москва. Мисля, че имаше немалко такива зрители тогава в театъра. Ние чувствувахме тяхното присъствие и своето артистическо задължение към тях.

„Да — мислех си тогава, — нашето изкуство е недълготрайно, но затова пък то е най-силното от всички изкуства за съвременниците. Каква сила! Неговото въздействие се създава не от един човек, а едновременно от цяла група лица — актьори, художници, режисьори и музиканти; не от едно изкуство, а едновременно от много, най-разнообразни: драма, музика, живопис, декламация, танц. При това театралното въздействие се възприема не от един човек, а едновременно от стотици и хиляди хора, в които се развива общо, масово чувство, което изостря моментите на възприятието.“ Тъкмо тая колективност, т.е. съвместното творчество не на един, а на много творци, тая събирателност, т.е. въздействието не на едно, а на много изкуства заедно, тая общност на възприятието показва във въпросните спектакли цялата сила на въздействието си върху новия, непокуварен, доверчив и неблазиран<sup>[1]</sup> зрител.

Тая сила на сценичната власт над зрителя се прояви особено релефно в едно паметно за мене представление. То беше играно едва ли не в навечерието на Октомврийската революция. През тази вечер към Кремъл се трупаха войски, правеха се някакви тайнствени приготовления, безмълвни маси от хора отиваха нанякъде. Обратно, в други места улиците бяха съвсем пусети, фенерите загасени, полицейските постове махнати. А в Солодовниковия театър през това време се събираше многохилядна публика да гледа „Вишнева

градина“, в която се изобразяваше животът на ония именно хора, против които се готвеше въстанието.

Залата, препълнена този път почти изключително с обикновена публика, гъмжеше от възбуда. От двете страни на рампата настроението беше тревожно. Ние, актьорите, гримирани, в очакване да почне представлението стояхме до завесата и се прислушвахме в глъчката на тълпата, която беше претъпкала театралната зала.

„Няма да доиграем представлението! — казахме си ние. — Ще ни прогонят от сцената.“

Когато се вдигна завесата, нашите сърца забиха в очакване на възможни ексцесии. Но... Чеховият лиризм, красотата на руската поезия в изобразяването на умиращото руско чифликчийство, която изглеждаше толкова ненавременна за преживявания момент, все пак и при тая обстановка оказа своето въздействие. Това беше едно от най-успешните представления, ако се съди по вниманието, с което го гледаха зрителите. Изглежда, че те искаха да си отпочинат в атмосферата на поезията и да се простят завинаги със стария, изискващ изкупителни жертви живот. Представлението завърши при най-големи овации, а зрителите мълком излязоха от театъра и, кой знае, може би между тях имаше и такива, които се готвеха да се бият, за да създадат новия живот. Скоро след това се започна стрелба и ние предпазливо и с мъка се домъкнахме до домовете си след представлението.

Избухна Октомврийската революция. Представленията бяха обявени за безплатни, в продължение на една година и половина билетите не се продаваха, а се разнасяха по учрежденията и фабриките и ние се изправихме изведнъж, веднага след излизането на декрета лице с лице със съвсем нови за нас зрители, много от които, може би по-голямата част, не познаваха не само нашия, но изобщо никакъв театър. Вчера театърът се пълнеше от смесена публика, между която имаше и интелигенция, днес при нас стоеше съвсем нова аудитория, към която не знаехме как да пристъпим. И тя не знаеше как да се доближи до нас и как да заживее заедно с нас в театъра. Разбира се, на първо време режимът и атмосферата на театъра отведнъж се измениха. Трябваше да се почне съвсем отначало, да се учи първобитният в отношението си към изкуството зрители да стои в театъра тихо, да не

разговаря, да влиза в салона навреме, да не пуши, да не чупи орехи, да си сменя шапката, да не носи закуски и да не яде в зрителната зала.

Отначало беше мъчно и два или три пъти работата стигаше дотам, че след като се свърши действието, чието настроение бе провалено от невъзпитаната публика, бях принуден да дърпам завесата и да се обръщам към присъстващите с апел от името на поставените в безизходно положение артисти. Веднъж не можах да се сдържа и говорих много по-рязко, отколкото трябваше. Но публиката мълчеше и слушаше много внимателно. Повтарям, това се случи само два или три пъти. И досега не мога да си дам сметка по какъв начин тия две или три аудитории посетители бяха съобщили за случилото се на всички останали зрители. Във вестниците не беше писано за това и по тоя повод не беше издаден декрет. Как след тези няколко случая почти изведнъж стана пълно преобразяване? Новите зрители заемаха местата си четвърт час преди началото; те вече не пушеха, не чупеха орехи, не носеха закуски, а когато не бях зает в представлението и минавах по коридорите из препълнения с нови зрители театър, пъргави момченца сновяха по всички ъгли и предупреждаваха:

„Той иде!“

Очевидно оня, който им говореше от сцената.

И всички бързо сменяха шапките си, покорявайки се на реда в Дома на изкуството, което бе главният господар тук.

По време на войната и на революцията през нашия театър премина огромно множество народ — най-разнообразен, от всички народности и губернии на Русия. Огъне ли се фронтът на запад, Москва се напълва с бежанци, които бързат да търсят утеха в театъра; новата аудитория донася своите навици, своите лоши и добри качества; трябваше пак да приучваме новите посетители към реда в театъра. Не успели още да сторим това, ето че нов поток от бежанци пристигаше в Москва — от север, после от юг, от Крим или от изток, от Сибир или от Кавказ. И всички те преминаваха през вратите на театъра и отново го напускаха завинаги.

Със започването на революцията през театъра минаха много слоеве от населението: имаше период на военните депутати, които се стичаха от всички краища на Русия, после — на младежи, на работници и изобщо на зрители, които още не бяха се приобщили към културата, за които току-що споменах. Този зрител се оказа извънредно

театрален; не идваше в театъра случайно, а с трепет и с очакване на нещо ново, невиджано досега. Той се отнасяше към актьора с някакво трогателно чувство. За съжаление през това време на повърхността на изкуството излезе доста много артистична паплач, която се наричаше като нас артисти. Маса лица, които нямаха никакво отношение към нашата работа, грубо експлоатираха театъра, като се присламчваха към доходните и халтурни представления пред доверчивата публика, която бе почнала да се интересува от изкуство.

Пришълците компрометираха и нас, служителите на изкуството. Това доста увреди на създалата се топла връзка между артистите и широката демократична публика. Наистина и сред нас, артистите, се намериха такива, които далеч не бяха на висота в тоя важен за театъра исторически момент, когато театърът се срещна с многомилionenния зрител.

---

[1] Неблазиран — непреситен (фр.) — Бел.ред. ↑



## КАТАСТРОФА

През юни 1919 г. група артисти от Московския художествен театър начело с О. Л. Книпер и В. И. Качалов заминаха на гастроли в Харков и след месец беше настигната и отрязана от Москва при настъплението на Деникин. Като се намериха на отвъдната страна на фронта, нашите другари не можеха вече да се върнат при нас: повечето от тях бяха със семействата си, а други физически не бяха в състояние да предприемат непосилно мъчното и опасно преминаване през фронта. Само Н. А. Подгорни се беше решил на това. Удържайки дадената преди заминаване дума да се върне, каквото и да стане, той наистина геройски беше преминал през няколко фронта, като се излагал на стрелба и неведнъж рискувал живота си, докато най-сетне достигна Москва.

По този начин нашата трупа в продължение на много години беше разцепена на две и ние представлявахме нещо като подобие на театър, който само си дава вид, че продължава да съществува. Всъщност ние нямахме трупа, останали бяха само няколко добри артисти и група даващи надежда зелени младежи и ученици. При това не можехме дори и да попълним нашите кадри, първо, защото очаквахме да се завърнат другарите ни от чужбина, и ако това станеше какво щяхме да правим с новите актьори; и, второ, защото изкуството на нашия театър изисква дългогодишна специална подготовка, преди да почне един артист да говори с нас на един и същ език и да се моли на един и същ господ. Московският художествен театър не наема, а колекционира своите артисти.

На първо време московската половина на трупата се стараше да се държи без странична помощ, докато нашите другари в чужбина бяха принудени веднага да се попълнят с такива, които като тях бяха случайно откъснати от родината. За щастие зад фронта имаше някои от предишните ученици на нашия театър и те първи влязоха в техния състав. Другите артисти, които попълниха задграничната трупа, нямаха никакво отношение към нашия театър. При това създадената по

тоя начин задгранична трупа носеше марката на Московския художествен театър.

Положението на московската половина на Художествения театър не беше по-леко: Лилина, Раевска, Коренева, Москвин, Леонидов, Грибунин, Лужски, Вишневски, Подгорни, Бурджалов, аз и другите бяхме принудени да играем с млади артисти, които току-що бяха започнали да се учат как да стъпват на сцената, или със сътрудници, които не се бяха и готвили за голямо положение в театъра, а служеха от любов към изкуството.

Може ли при такова съчетание да се постигне съгласуваност, общ тон, художествено единство и цялост в ансамбъла? А при това за нещастие катастрофата в нашия театър стана тъкмо в оня момент, когато срещу нас по силата на много обстоятелства, за които не е уместно да се говори в тая книга, се опълчиха старите ни закleti врагове. Като узнаха за разстройството в нашите редове, те удесеториха силата на своя натиск и организираха многобройна армия.

Всичко това ставаше тъкмо тогава, когато положението на идейно преданите на изкуството артисти беше особено затруднено. Въпреки помощта от страна на правителството ние не можехме да преживяваме със заплата, която получавахме от театъра: тя беше недостатъчна, за да можем да свързваме някак си двата края. Трябваше да се изкара нещичко и отстрана. Затова наоколо ни царуваше халтурата.

Халтурата стана законно, общопризнато и непобедимо зло за театъра. Халтурата, откъсвайки артистите от театъра, разваляше спектаклите, проваляше репетициите, разклащаше дисциплината, носеше на артистите отвратителен евтин успех, понижавайки изкуството и неговата техника.

Друг опасен враг представляваше киното. Използувайки материалните си предимства, филмовите къщи щедро заплащаха труда на артистите и с това ги отвличаха от работата им в театъра.

Голямо зло за театъра бяха и появилите се безброй малки студии, кръжоци и школи. Създаде се мания за преподаване: всеки артист непременно трябваше да има своя собствена студия и система за преподаване. Истински талантливите артисти нямаха нужда от това,

защото припечелваха от участие в художествени четения и във филми. Но тъкмо малко талантиливите се заловиха да учат. Резултатите са ясни. Немалко свеж, младежки материал беше похабен от овехтелите щампи на лошо занаятчийство, присадени върху новите артисти, излезли от народа, които подобно на бившия крепостен актьор Щепкин биха могли да влеят нова струя в нашето изкуство.

Имаше и други много тежки условия за съществуване на нашия и на другите театри — условия, неизбежни през време на народни сътресения, когато изкуството се сваля от неговия пиедестал и му се поставят утилитарни цели. Мнозина обявиха стария театър за отживял, излишен, подлежащ на безпощадно унищожение.

Трябва да се учудваме, че при създалите се условия нашият и някои други театри все пак оцеляха досега. За това оцеляване до голяма степен сме задължени на две лица — на А. В. Луначарски и на Е. К. Малиновска<sup>[1]</sup>, които разбираха, че не може в името на обновяване на изкуството да се унищожават старата художествена култура, а тя трябва да бъде усъвършенствувана, за да се постигнат нови и много по-сложни творчески задачи, които се поставят в години на такива катастрофални бедствия като войната и епохата на революцията, когато изкуството, за да бъде действено, трябва да говори за *голямото*: а не за незначителното.

Е. К. Малиновска не само че запази художествените ценности, които ѝ бяха поверени за съхранение, но прояви извънредна загриженост и за самите артисти. „Елена Константиновна! Певецът Х ходи с продупчени обувки и рискува да си изгуби гласа, а артистът V не е прикрепен никъде и гладува“ — случваше се да ѝ телефонираме и тя веднага сядаше в допотопния си фаятон и отиваше да търси обувки за босия и дажби за гладния.

---

[1] А. В. Луначарски — народен комисар на просвещението — и Е. К. Малиновска, възглавяваща по онова време Управлението на държавните академични театри, в своята дейност се ръководили от указанията на Комунистическата партия, на съветското правителство и лично от указанията на В. И. Ленин за грижливо отношение към наследството на театралната култура, от препоръките да се създадат най-благоприятни условия за най-големите театри, изтъкнати със своите художествени заслуги. В проекторезолюцията за пролетарската

култура В. И. Ленин писа, че нашата цел е „развиване на най-добрите образци, традиции и резултати на съществуващата култура от гледището на марксисткия светоглед и на условията на живота и борбата на пролетариата в епохата на неговата диктатура“ (Ленинский сборник XXXV, стр. 148). Когато станало въпрос, че е необходимо да се помогне на Художествения театър — разказва А. В. Луначарски, — В. И. Ленин казал: „Ако има театър от миналото, който ние сме длъжни на всяка цена да спасим и запазим, това, разбира се, е Художественият театър“ (А. В. Луначарский, Речь на заседании, посвященном 30-летию МХАТ. Цит. по „Ежегодник МХАТ“, 1943 г., стр. 5). ↑

## „КАИН“

Ние, артистите от Московския художествен театър, които бяхме останали в Москва, се надявахме да преживеем разразилата се над нас катастрофа сами, т.е. без помощта на студията. Затова трябваше да се намери и постави нова пиеса. За да отговаря на времето, което преживявахме, тя трябваше да бъде пиеса с голямо вътрешно или обществено значение и в същото време с малко действащи лица.

На тия условия отговаря пиесата „Каин“ от Байрон и ние се спряхме на нея, при все че след урока, получен от Пушкиновия спектакъл, аз вече отлично разбирах, че задачата, с която се нагърбвам, не беше по силите ми. Но друг изход нямаше.

Ролите в мистерията на Байрон разпределяхме отчасти между старите артисти, останали в Москва, отчасти между младежите и дори между сътрудниците от театъра. Самата постановка и декорите поради липса на средства трябваше да бъдат направени икономично.

Ако бих избрал живописния принцип за постановка, тогава би се наложило участието на голям художник, тъй като само истински майстор би могъл да предаде на сцената с бои предверието на Рая, Ада и небесните сфери, които се изискваха от пиесата. Това не беше за нашите материални средства и затова избрах другия — архитектурния принцип. Икономията се изразяваше в това, че в такъв случай би имало нужда само от декор за вътрешността на катедралата, приспособена за всички действия и картини. Нека в този храм монасите да ни представят религиозната мистерия. Дебелите колони на катедралата, от четирите страни на които стоят статуи на светии, главите на чудовища и на гадина, които са се запазили в готиката от средновековието; подземията, катакомбите, надгробните плочи, паметниците и гробниците биха се пригодили за картините на Ада, в който според пиесата слизат Луцифер и Каин. Тяхното изкачване по стълбата към високата галерия на храма пък напомня полет в надземните сфери.

Нощната процесия на молещите се, в черни монашески одежди, с множество запалени свещи, би създавала илюзия на милиарди

звезди, покрай които преминават въздушните пътешественици. Големите старинни фенери върху високи пръчки, носени от черковнослужители, и слабата светлина на тия фенери, която прониква през замъглената от времето слюда, карат зрителите да мислят за угасващи планети, а кълбата дим от кадилниците напомнят облаци. Тайнственият блясък на олтара, едва видим в дълбочината на храма, църковното пеене и звуците на органа, които долитат оттам, загатват за ангели, а тяхното обредно появяване в края на пиесата кара зрителите да чувствуват близостта на светлото място, т.е. според пиесата — Рая.

Огромните разноцветни прозорци на катедралата, които ту тъмнеят и изглеждат като нощен мрак, ту светват в червена, жълта или светлосиня светлина, отлично предават разсъмване, луна, слънце, здрач и нощ.

Дървото на познанието на Доброто и Злото с висящи по него плодове и обвилата се около стъблото змия-изкусителка са наивно, пъстро изрисувани като църковната живопис и скулптура от средните векове; два камъка от двете страни на Дървото, два жертвеника — ето цялата обстановка за първото и за последното действие на обреднорелигиозната, наивна постановка на мистерията.

Костюмите на артистите са монашески дрехи, към които са прибавени някакви дребни неща, напомнящи отдалеч на костюм.

За съжаление и той изработен от мене план на постановката беше твърде скъп за нас, тъй като архитектурните релефи на построението и голямото количество статисти изискваха много пари. Трябваше още повече да се свием и да се обърнем към скулптурните принципи на постановка, толкова повече, че един от представителите на това изкуство, Н. А. Андреев, участвуваше в работата<sup>[1]</sup>.

Вместо режисьорски мизансцени и планировки — пластически групи, изразителни пози, мимика на артистите върху съответстващ на общото настроение фон. В картината на Ада измъчващите се души на починалите Велики същества, живели уж в предишния свят, бяха предадени с огромни статуи, три пъти по-големи от човешки ръст; те бяха поставени по разни плоскости на сцената върху фона на спасителното черно кадифе. Тия статуи успяхме да направим съвсем просто и портативно: огромните глави с рамене и ръце, изваяни от Н. А. Андреев, бяха поставени върху големи летви, покрити с плащове от обикновено жълто декоративно платно, напомнящо цвета на глина, от

която ваят статуи. Платното се спускаше от раменете на огромните фигури в хубави гънки и се драпираше върху пода.

Когато поставените пред черно кадифе фигури биваха осветявани отгоре по особен начин, те изглеждаха прозрачни и правеха страхотно впечатление. Летящата група на Каин и Луцифер във втората картина на пиесата беше поставена на високи практикабли. Тези практикабли, покрити с черно кадифе, което се сливаше с общия черен фон, бяха невидими за очите на зрителите и се получаваше илюзията, че фигурите на Каин и на Луцифер стоят във въздуха между пода и тавана на сцената. Статистите, облечени в черни костюми, носеха върху дълги черни пръчки огромни осветени отвътре кълба, представляващи угаснали планети. И черните пръчки, и черните хора, които носеха пръчките, се губеха върху фона на кадифето, поради което изглеждаше, че планетите сами плуват във въздуха.

Само в първото действие трябваше отчасти да изменим на скулптурния принцип и да се допусне архитектура. Декорите изобразяваха колони, вход и стълба, която води нагоре към предверието на Ада. Огромна колонада обкръжаваше сцената и се губеше нагоре заедно с гигантските по размер стъпала. Трикът се състоеше в това, че колоните и цялата постройка в сравнение с обикновения човешки ръст бяха представени в силно увеличен мащаб. Размерите бяха пресметнати като за същества, които уж някога са населявали земята и са построили този разрушен сега храм. В портала на сцената се показваше само най-ниската му част, т.е. първите стъпала и началото на гигантските колони — останалото се доизграждаше от въображението на зрителите.

Успяхме да направим тази архитектурна декорация много портативно, леко и евтино, от същото това жълто декоративно платно. Огромните колони, три аршина дебели, бяха направени също от това платно. Платното на всяка една колона беше приковано отдолу и отгоре към два дървени кръга, единият от които бе прикрепен към пода, а другият се опъваше с въженце нагоре, като караше платнените калъфи, празни отвътре, да стоят изправени и да вземат вид на колони с огромни размери.

За съжаление ние не можахме да изпълним и тази опростена до последна степен постановка. Ще помисли човек, че спектакълът се е родил под знака на нещастна планета.

В цяла Москва не можеше да се намери необходимото количество черно кадифе и трябваше да го заменим с боядисано платно, което не поглъща лъчите, и затова изнамерените трикове за осветяване, които правеха скулптурните фигури прозрачни, не станаха, както трябва, и цялата картина на Ада със сенките получи материална, веществена грубост.

Ние, артистите и режисьорите (мой помощник беше А. Л. Вишневски), извършихме колосална работа, през време на която аз продължавах своите търсения в областта на дикцията, на музикалността в стиха, на правилния говор и благородната му простота. Можяхме да постигнем доста ясна словесна релефност и да предадем философските идеи. Не е лесно да накараш посетителите в театъра да слушат сложни мисли с дълбоко съдържание, изразени в дълги периоди, които изискват голямо внимание от страна на зрителите. Някои роли, като например тая на самия Каин, която играеше Л. М. Леонидов, правеха огромно впечатление. Не мога да забравя една интимна репетиция, която ме потресе. Това беше в първия стадий на работата, когато пиесата се довежда до окончателна завършеност, но не на сцена, а в стая и без костюми.

За съжаление поради материални причини постановката трябваше да бъде пусната на сцената и пред публика по-рано, отколкото трябваше и пиесата беше играна в суров, незавършен вид. Такъв спектакъл прилича на мъртвородено дете или на недоносче. Завършеност в работата е едно от първите условия на художествеността в театъра.

И тук не ни провървя. Когато на генералната репетиция препълнената със зрители зала и развълнуваните зад кулисите артисти очакваха вдигането на завесата, част от електротехническият персонал обяви стачка. Трябваше да им търсим заместници и да забавим началото на представлението. Това охлади и артистите, и зрителите. Но несполуките не се ограничиха с това: в самото начало на първото действие с костюма на изпълнителя на ролята на Каин се случи нещо неприятно. Артистът се обърка толкова, че не можеше да играе, а само механически подаваше репликите.

Суровият, незавършен спектакъл нямаше успех<sup>[2]</sup>. Все пак обаче допринесе известна полза. Аз отново направих за себе си две много важни — не нови за другите — открития.



**Първо**, скулптурният принцип на постановката, който ме накара да обърна внимание на движението на артистите, ми показва ясно, че трябва да умеем не само хубаво, в темп и ритъм да говорим, но трябва също така хубаво и в ритъм да се *движим*, и че за тая работа съществуват някакви закони, от които можем да се ръководим. Това откритие ми послужи като подтик за редица нови изследвания.

**Второ**, тоя път аз особено ясно разбрах (т.е. почувствувах) предимството за актьора на скулптурния и архитектурния принцип в постановката. Наистина каква полза имам аз, актьорът, че зад мене, т.е. зад актьорския ми гръб, виси перспект, нарисуван с четката на най-голям майстор. Аз не го виждам; той не само че не ми помага, но, напротив, пречи ми, защото ме задължава да се сливам с фона, т.е. да бъда не по-малко, а дори повече гениален, отколкото самият художник, майстор, за да мога да изпъкна и да стана забележим при неговото ярко платно.

Скулпторът и отчасти архитектът дават на авансцената предмети и релефи, от които можем да се ползуваме за своите творчески изразителни цели и при възплътяване на живота на човешкия дух. Ние можем да седнем на трона, на стъпалата, да се опрем на колоната, да легнем върху камъка, да вземем изразителна поза, като се опираме на релефа, а не да стоим през всичкото време като кол пред суфльорската будка върху огромната празна площ на гладкия театрален под, от който живописецът не се интересува. На него му трябва само кулисите и перспектът, а на скулптора е нужен подът, върху който ние живеем на сцената. Задачите на скулптора са по-близки до нас, артистите. Скулпторът твори не в плоскост с две измерения, както художникът, а в пространство, което има и трето измерение, т.е. дълбочина. Скулпторът е свикнал да чувства релефното тяло на човека и неговите физически възможности за изразяване на вътрешния живот.

Всички тези основания ме накараха временно да изменя на художника в полза на архитекта и на скулптора, а също така успоредно с изучаването на словото и на говора, което продължавах да върша в оперната студия, усилено да се вглеждам в чуждите и в своите собствени движения и започнах да мечтая за балетна студия, където те да се изучават.

Постановката на „Каин“ не се задържа на сцената; трябваше бързо да възобновим в репертоара някои стари пиеси и едновременно с

тази сложна работа да подготвяме нова постановка. Но тази наистина сложна работа не беше по силите ни. Безизходното положение ни накара да се обърнем за помощ към Първа и към Втора студия.

Съгласно с първоначалния план и основните положения при създаване на студиите тяхното най-главно предназначение бе попълване кадрите на оредяващата трупа от стари артисти. Ние подготвихме млади хора именно за да се попълваме с тях и след време да им предадем цялото създадено от нас дело. Накъсо казано, студиите представляваха разсадници на голямата градина — Московския художествен театър.

Справедливостта изисква да призная, че в тоя критичен момент те изпълниха своето предназначение, оправдаха възлаганите им надежди и с трогателна готовност се притекоха в помощ на Художествения театър. Без тяхната помощ ние не бихме издържали тогава и бихме били принудени да закрием театъра.

Приятно ми е върху страниците на тая книга да си припомня с топло чувство на благодарност за тая услуга.

Като гледахме непосилния труд, който носеше младежта, работеща на два фронта, ние не можехме да злоупотребяваме с нейното време и затова там, гдето трябваше да се работи два часа, бяхме принудени да се ограничим с един час, което, разбира се, не можеше да не се отрази върху художествената страна на нашата работа.

---

[1] Андреев, Николай Андреевич (1873–1932) — виден скулптор и график, заслужил деец на изкуството, автор на забележителна поредица от скулптурни и графични портрети на В. И. Ленин. В творчеството си Н. А. Андреев проявявал интерес и към театрално-декоративното изкуство. ↑

[2] Мисълта за сценично възплътяване на мистерията „Каин“ от Байрон възникнала у ръководителите на МХТ още през 1907 г., но царската цензура забранила постановката. След Октомврийската революция театърът се върнал към предишното си намерение, смятайки, че съдържащите се в мистерията богоборчески тенденции и бунтарство на Каин са „в съответствие с преживявания момент“, както пише за това К. С. Станиславски. Съветският зрител останал равнодушен към този спектакъл на библейска тема. След премиерата,

която се състояла на 4 април 1920 г., спектакълът бил представен още седем пъти и след това свален от репертоара. ↑

## ОПЕРНАТА СТУДИЯ НА БОЛШОЙ ТЕАТЪР

Когато управлението на държавните академични театри беше възложено на Е. К. Малиновска, тя между многото предприети от нея реформи реши да постави на нужната висота драматичната част в оперните спектакли на московския Большой театър. За тая цел Елена Константиновна се обърна към Московския художествен театър с молба да ѝ помогне. В. И. Немирович-Данченко и В. В. Лужски се съгласиха да режисират една от оперите, набелязана за поставяне. Аз от своя страна предложих да се открие оперна студия при Большой театър, в която певците биха могли да се съветват с мене по въпросите на играта на сцената, а младите да се подготвят за бъдещи певци-артисти, като систематично преминават необходимия за това курс.

Сближението между Большой театър и Московския художествен театър бе решено. През декември 1918 г. се състоя тържествената среща. Артистите от Большой театър посрещаха нас, артистите от Московския художествен театър. Това беше много мила, весела и трогателна вечер. В залите и във фойето на Большой театър бяха поставени маси със закуски и питиета и беше устроена естрада. Самите артисти и артистки прислужваха и ни гощаваха — според тогавашното гладно време твърде разкошно. Всички бяхме облечени официално. При появяването на нашата труппа солистите от операта се наредиха на естрадата и тържествено изпяха съчинена за тоя случай кантата. След това бе дадена другарска вечеря с речи и взаимни приветствия. На естрадата се появиха солистите от операта В. А. Нежданова, тенорът Д. А. Смирнов, басът В. Р. Петров и други известни в Москва оперни певци, които пееха отбрани неща, а артистите от нашия театър — В. И. Качалов, И. В. Москвин и аз — рецитирахме. След вечерята пристигнаха артистите от студията на Московския художествен театър с редица шеговити сцени и номера от рода на ония, с които на времето устройвахме „капустниците“. След това танцувахме, играхме разни *petits jeux*<sup>[1]</sup>, показвахме фокуси и пр.

След няколко дена във фойето на артистите стана моята първа среща с певците от театъра за другарска беседа относно изкуството. Те

ми задаваха въпроси, а аз им отговарях, като демонстрирах своите мисли с игра и пеене, колкото можех... При тия срещи в душата ми се съживяваха отново някогашните забравени увлечения, запазили се в мене от времето на моите оперни занимания със стария артист Фьодор Петрович Комисаржевски. Отново възкръсваше в мене любовта към ритмично действо под звуците на музика.

Не мога да се оплача от отношението, което артистите имаха към мене: то беше много внимателно. Мнозина от тях се интересуваха от опитите и от упражненията, които правех, и на драго сърце работеха без лъжливо актьорско самолюбие. Други само присъствуваха като зрители, мислейки, че ще могат да разберат всички тънкости на драматичното изкуство и на творческото самочувствие на артиста на сцената с помощта на простото наблюдение. Те едва ли бяха прави. Човек не става по-силен, като гледа как другите се упражняват в гимнастика например. Нашата работа в много отношения изисква, както и гимнастиката, систематични упражнения. Тия, които се увлякоха в заниманията и продължаваха да ги следват, постигнаха успехи и след известно време публиката обърна внимание на тяхната игра.

Една неголяма група артисти, привърженици на новата студия, взета под майчинското и грижливо покровителство на Е. К. Малиновска, понасяше големи жертви за започнатото от нас дело и се държеше геройски. Та нали всички работеха безвъзмездно и при това в такова време, когато животът още не беше нормализиран след първите бури на революцията. Много певци с прекрасни гласове трябваше да ходят по снега и влагата без галоши и със скъсани обувки. И все пак те правеха всичко, което зависеше от тях, за да посещават занятията на студията.

Но имаше условия, с които те не можеха да се борят. Техните чести участия в оперните спектакли на Большой театър бяха непобедима спънка за редовните занимания в студията; концертите за парче хляб също постоянно ги отвличаха. През цялата зима не можахме да съберем нито веднъж заедно всички участващи в квартета от операта, която репетирахме. Днес не дошла сопраното, утре — тенорът, в други ден — мецото. А случваше се и така: басът поради участие в концерт да е свободен от осем до девет часа, а тенорът поради участие в първото действие на оперния спектакъл в

Болшой театър да е свободен само след девет часа. Затова отначало квартетът репетираше без тенора, а когато той дойдеше — без баса, който бързаше за концерт. С необикновени усилия и при спънки можахме обаче в края на сезона 1918–1919 г., т.е. към пролетта, да приготвим няколко откъса. В салона на студията ние показахме нашата работа на някои от певците, музикантите и артистите от Московския художествен театър начело с В. И. Немирович-Данченко. Показаното имаше голям успех и предизвика оживени разговори. Но, най-важното, то ме убеди, че аз бих могъл да бъда полезен в оперното дело.

На следния сезон аз се съгласих да продължа заниманията в Оперната студия<sup>[2]</sup> при други условия, а именно: помолих да ми разрешат да събера кадър от млади студийци, които ще трябва, преди да излязат на студийната сцена като артисти, да минат под мое ръководство редица предмети. След като получих съгласие за това, пристъпих към работа. Преди всичко трябваше да се изработи програма за преподаване в оперния курс в съответствие с поставените от мене задачи, които в общи черти се състояха в следното.

Оперният певец има работа не с едно, а едновременно с три изкуства: вокално, музикално и сценично. В това се състои, от една страна, трудността, а, от друга — предимството на неговата творческа работа. Трудността е самият процес на изучаване на трите изкуства, но щом те веднъж са овладени, певецът получава такива големи и разнообразни възможности за въздействие върху зрителите, каквито ние, драматичните артисти, нямаме. Тези три изкуства, с които певецът разполага, трябва да бъдат споени помежду си и насочени към една обща цел. Ако само едното изкуство има въздействие върху зрителите, а другите две пречат на това въздействие, тогава се получава нежелателен резултат. Едното изкуство ще унищожава онова, което твори другото.

Повечето от оперните артисти, изглежда, не знаят тази проста истина. Мнозина от тях малко се интересуват от музикалната страна на своята специалност; що се отнася до сценическата част, те не само че не я изучават, но често се отнасят пренебрежително към нея, сякаш се гордеят някак си с това, че са *певци*, а не просто драматични актьори. Това не им пречи обаче да се възхищават от Ф. И. Шаляпин, който представлява изумителен пример за това, как може един оперен артист да слее в себе си на сцената и трите тия изкуства<sup>[3]</sup>.

Повечето от певците мислят само за „звукчето“, както те сами наричат една добре взета и отправена към публиката нота. На тях е нужен звук заради самия звук, хубава нота заради самата хубава нота.

При такова отношение към оперното дело музикалната и драматичната култура у повечето артисти се намират в първобитен, дилетантски стадий. На мнозина от тях Оперната студия е нужна само за да се научат горе-долу да ходят по сцената, да узнаят „как се играе еди-коя си роля“ и да си подготвят репертоар, т.е. с помощта на акомпаниатор, по слух, да заучат няколко партии и мизансцени за своите халтури, или за да преминат от студията в Большой театър. От само себе си се разбира, че не за такива хора бе организирана новата студия. Нейните задачи се заключаваха преди всичко в повишаване не само на вокалната, но и на музикалната и сценичната култура на оперния артист. Ето защо заниманията трябваше да се водят по пътя на трите необходими за певеца изкуства.

В областта на вокалното дело покрай самото пеене и стила на изпълнението беше обърнато голямо внимание на дикцията и на словото. Певците, както изобщо хората, не умеят хубаво и правилно да говорят. Ето защо в повечето случаи красотата на тяхното пеене често се нарушава от вулгарността на дикцията и на изговора. Най-често при пеенето словото съвсем изчезва. А при това словото е темата на композитора, а музиката — неговото творчество, т.е. преживяване на дадената тема, отношението на композитора към нея. Словото е *какво*, а музиката — *как*. Темата на творчеството трябва да бъде разбираема за тия, които слушат дадена опера, и то не само тогава, когато певецът пее сам, но и когато имаме трио, секстет или цял хор.

В областта на дикцията операта представлява немалко трудности, свързани с постановката на гласа, с теситурата на партията и със звучността на оркестъра, който заглушава думите на текста. Певецът трябва да знае как да ги прехвърля през оркестъра. За това са необходими известни похвати в изработване на дикцията.

В музикалната област аз не съм специалист. Затова не ми оставаше нищо друго, освен да се постарая да приближа студията към онова учреждение, което притежава добра музикална култура. Московският академически Большой театър въпреки всичко, което се говори за него, представлява именно такова учреждение<sup>[4]</sup>. Аз трябваше само да се ползувам от тая близост, която естествено се

създаде между Оперната студия и Большой театър. Също такава близост имахме и с Московския художествен театър, чийто представител в студията бях аз.

И така Оперната студия се ползуваше музикално от вековната култура на Большой театър, а сценично — от културата на Художествения театър.

За да се повдигне сценичната страна на оперните спектакли, трябваше преди всичко да се помирят помежду си диригент, режисьор и певец, които враждуват отдавна, тъй като всеки от тях иска да стои на първо място. Трябва ли да се спори върху това, че в операта в повечето случаи преобладава музиката, композиторът, и затова най-често тя именно трябва да дава напътствия и да насочва творчеството на режисьора. Това, разбира се, не значи, че музикалната страна на спектакъла начело с диригента трябва да задуши сценичната част заедно с нейния ръководител — режисьора. Това значи също, че последната, т.е. сценичната част, трябва да се съобразява с музикалната, да ѝ помага, да се старее да предава в пластична форма оня живот на човешкия дух, за който говорят звуците на музиката, и да ги обяснява със сценичната игра.

Затова лъжат се ония певци, които през време на интродукцията към арията прочистват носа или гърлото си за предстоящото пеене, вместо да преживяват и да изразяват онова, което говори музиката. Още от първия звук на встъплението те заедно с оркестъра вече участвуват в колективното творчество на операта. Когато в акомпанимента действието е ясно изразено, то трябва пластически да се предаде. Това се отнася и до встъпленията в началото на отделните действия, които разказват в музикална форма за онова, което се разкрива в самото действие. Нашата Оперна студия се старее да провежда такива встъпления не при спуснатата, а при вдигнатата завеса, с участието на самите артисти.

Действието на сцената, както и самото слово трябва да бъдат музикални. Движението трябва да върви непрестанно, да се изтегля като нота на струнен инструмент и да се прекъсва, когато трябва, като стакато на колоратурна певица... Движението си има свое легато, стакато, фермато, анданте, алегро, пиано, форте и пр. Темпът и ритъмът на действието трябва да отговарят на музиката. С какво да се обясни, че тая проста истина не е усвоена досега от оперните певци?



Повечето от тях пеят в един ритъм и темп, вървят в друг, махат с ръце в трети, чувствуват в четвърти. Може ли тази пъстрота да създаде хармония, без която няма музика и която изисква преди всичко ред? За да се доведат музиката, пеенето, словото и действието към единство, нужен е не външен, физически темпоритъм, а вътрешен, духовен. Той трябва да се чувствува в звука, в словото, в действието, в жеста и във вървежа, в цялото произведение.

Аз много работих върху това и, струва ми се, постигнах известен практически резултат.

Съобразно с общите задачи на Оперната студия създадена беше цяла програма за преподаване по моята „система“, по изработване на вътрешна и външна техника на преживяването, а също така и по дикция, пластика, ритъм и пр. При това аз се стараех всичко да се усвоява от практиката, а теорията трябваше само да зафиксира усвоеното и да помага за осъзнаването му. За тая цел изработих цяла редица упражнения по „системата“, по ритъма и пр., приспособими към оперната работа.

Успях да подбера много добър състав от преподаватели и ръководители. Така например вокалните упражнения се водеха от известната на времето си артистка от Большой театър М. Г. Гукова и от артиста на същия театър А. В. Богданович, след това освен М. Г. Гукова вокални ръководители на студията бяха и заслужилите артисти на републиката Е. И. Збруева и В. Р. Петров. Музикалната част беше в ръцете на диригента на Большой театър Н. С. Голованов; по-късно и до смъртта си музикалната част завеждаше народният артист на републиката В. И. Сук, а музикални ръководители бяха преподавателите от Московската консерватория И. Н. Соколов и Л. Н. Миронов. Дикция преподаваха двама души: С. М. Волконски (закони на говора) и покойният Н. М. Сафонов (словото във вокалното изкуство). Танци и пластика преподаваше артистът от балетната трупа на Большой театър А. А. Поспехин. Най-близките ми помощници по преподаване на „системата“ и на ритъм бяха хората, с които още на младини започнах сценическата си кариера, т.е. сестра ми З. С. Соколова и брат ми В. С. Алексеев, които, след като изминаха дълъг житейски път, отново се върнаха към своето истинско призвание — изкуството.

Аз не само преподавах в Оперната студия, но и сам се учех, като посещавах уроците на М. Г. Гукова и А. В. Богданович, музикалните репетиции на Н. С. Голованов, преподаванията на А. А. Поспехин, на Н. М. Сафонов и особено на С. М. Волконски. С увлечение изслушах заедно с младите пълния курс на Волконски и съм запазил спрямо него, както и към всички останали преподаватели, искрена благодарност за многото сведения, които ми бяха тъй необходими през това време на моите търсения в областта на словото, говора и звука.

Материални и други условия ме заставиха да пристъпя преждевременно към постановки на спектакли с младите певци. Отначало бяха изпълнени отделни сцени от оперите на Римски Корсаков: прологът към „Псковитянката“, прологът към операта „Цар Салтан“, една сцена от „Бъдни вечер“ и др. След това бяха поставени цели опери — „Вертер“ от Масне и „Евгений Онегин“ от Чайковски<sup>[5]</sup>.

При тая работа аз се сблъсках с необходимостта от нови търсения в областта на постановъчните възможности на театъра.

Работата беше там, че и седемте картини на операта на Чайковски с хоровете и с двата бала трябваше да се поставят в неголямата зала на една старинна богаташка къща, дадена на разположение на Оперната студия. Освен малките размери на помещението имаше още една спънка, а именно: залата бе разделена от една дебела и хубава от архитектурно гледище арка с четири големи мраморни колони, типични за епохата на Пушкин и Онегин. Би било варварство да ги разрушаваме и затова трябваше да ги включим в самата постановка, в режисьорския замисъл и в мизансцена.

В първата картина на операта колоните и арката се приспособяваха към терасата и къщата на Ларини. Във втората картина те образуваха типичния за епохата алков, където беше леглото на Татяна. В третата картина арката с колоните бе запълнена със зелени решетки, покрити с пълзящи растения, и образуваше градинската беседка, където ставаше срещата между Онегин и Татяна. В четвъртата картина между колоните се поставяше стълба, която води към танцувалната зала в къщата на Ларини. В петата картина върху мраморните колони се нахлузваха калъфи, представляващи дървесна кора, което ги превръщаше в борови стъбла от гората, край която става дуелът. В шестата картина колоните образуваха ложата и почетното място, гдето биваха посрещани гостите, дошли на бала у генерал

Гремин. По този начин колоните представляваха център, около който се планираше декорът и към който се приспособяваше постановката. Колоните станаха типична принадлежност на студията и атрибути на нейната емблема или герб.

Постановката, приспособена към натурална среда, изискваше от актьорите много по-правдива игра. Теснотата караше певците да стоят на едно място и усилено да си служат с мимика, с погледи, с думи, с текст, с пластика, и с изразителност на тялото.

В художествен и в педагогически смисъл това беше много полезно, тъй като изработваше много по-фини похвати за изразяване на чувството, а също и необходимата за артиста сдържаност. Всичко това заедно, т.е. интимността на домашната обстановка, необикновената за операта игра на артистите създадоха един оригинален студийен спектакъл. Ще се помъча да опиша няколко момента от него, за да можете да почувствувате неговото настроение.

Когато под звуците на пианото завесата се вдига, зрителят вижда издигнатата на две крачки от него тераса, построена на същия тоя под, на който седи и самият той в партера. Чувствува се масивността, плътността, така да се каже, истинността на стените и арката, изобразяващи дома на Ларини. По релефите и вдлъбнатините на истинската архитектурна постройка падат светлинни петна и сенки, които придават живот. Залязващото слънце, звуците от далечното пеене на селяните, които се връщат от работа, тъжните фигури на двете старици, Ларина и бавачката, които си спомнят за миналия живот, помагат да се създаде на сцената настроението на онази селска тишина, в която трябва да се зароди от първата среща любовта на Татяна към Онегин.

Във втората картина ние можахме да постигнем това, че изпълнителката на ролята на Татяна провеждаше цялата сцена с писмото в леглото си, а не се разхождаше по авансцената с оперни жестове, както се прави обикновено. Тая прикованост на едно място изискваше големи усилия и сдържаност от страна на артистката и караше зрителя да пренася центъра на вниманието си от външната игра към вътрешните мотиви на действието, като грубите движения на ръцете, на краката и на цялото тяло се заменяха с ритмичната игра на мимика и малки жестове. Този деликатен рисунък, съединен с

музиката, придаваше на цялата сцена изтънчена завършеност в стила на Пушкин и Чайковски.

В сцената на бала у Ларини с цветистите характеристики в самата музика ни се удаде да съчетаем естествеността на движенията с тяхната ритмичност. Най-важната част на тая сцена е зараждането и бързото развитие на свадата между Ленски и Онегин, която свършва в следната картина със съдбоносния дуел. При обикновените оперни постановки тая основна линия на действието се губи в неразборията на бала. За да се избегне това, изнесохме сцените на главните действащи лица напред, а пъстрата тълпа на поканените, които в началото на картината и в сцената с Трике се настаняват около голямата маса на авансцената, пренесохме да танцуват в дълбочината на залата, зад колоните, тъй като те трябваше да служат само за фон на разгръщания се пред нас драматически мотив на операта.

И по-късно, когато Оперната студия се премести в голямо театрално помещение, този спектакъл запази всички онези особености по отношение на декора, наложени от условията, при които той беше създаден. По-сетнешните постановки ние можахме да планираме по-свободно.

При възникването на Оперната студия поех нейното ръководство с голямо колебание. Но отпосле, когато видях на дело ползата, която тя ми донася в областта на моята специалност, разбрах, че посредством музиката и пеенето ще мога да изляза от задънената улица, в която ме бяха вкарали моите търсения.

В процеса на работата незабелязано за самия себе си аз се увлякох от самата музика и от вокалното изкуство, защото тая област почива върху здравите основи на техниката и на виртуозността. Достатъчно е певецът да вземе само една нота, и ти вече чувствуваеш майстора-специалист, културата и изкуството му. Наистина, за да се даде на гласа хубаво, благородно и музикално, леещо се звучене, каквото тогава мечтаех да притежава драматичният артист, е необходима голяма, трудна и продължителна предварителна работа по постановката и упражнението на гласа. Когато певецът със своя добре подготвен глас грамотно предава музикалното произведение, човек получава вече някакво естетическо удоволствие.

Ето тая жажда за основи и майсторство, от една страна, и отвращението от дилетантщината, от друга, ме накараха да работя в

студията не само заради драмата, но и заради самата опера. Но и тук ме чакаха и вероятно ще ме чакат и за в бъдеще доста разочарования. Изглежда, че „звукчето“ е също такова непобедимо зло, както и дилетантство на драматичните артисти. Психиката на певеца, надарен богато от природата, е съвсем особена. Той се чувства избраник, единствен, необходим и това предизвиква у него преувеличена представа за художествената му стойност. Той иска да печели от изкуството, а не да дава на него. Ето защо още при първия успех, подготвен с упорития труд на режисьорите и на преподавателите, всеки предприемач антрепреньор може да примами един певец с добър глас. Защото предприемачите, тези най-върли врагове на нашето изкуство, негови експлоататори, особен род акули, които поглъщат младите артистични фиданки, неуспели още да се развият и да дадат плодове, зорко дебнат певеца. А след няколко години, като изсмучат от него всичко, каквото е възможно, те го захвърлят като износена вещ.

Изглежда, че е невъзможно да се бори човек непосредствено с това зло. Единствено средство за борба с него е да се повдигне общата и артистическата култура на певците и да се затвърди у тях съответна идеология.

---

[1] Petits jeux — салонни игри (фр.) — Бел.пр. ↑

[2] От 1919 до 1926 г. Оперната студия работела в жилището на К. С. Станиславски (отначало на ул. Каретен ред, след това на ул. Леонтиевска). През 1926 г. тя била преобразувана в Държавен оперен театър-студия „Станиславски“, а през 1928 г. — в Оперен театър „Станиславски“. К. С. Станиславски до края на живота си ръководел работата на своя оперен театър. През 1941 г. този театър се слял с Музикалния театър „Вл. И. Немирович-Данченко“; обединеният театър започнал да се нарича Музикален театър на името на народните артисти на СССР К. С. Станиславски и Вл. И. Немирович-Данченко. За работата на К. С. Станиславски в студията на Большой театър вж. книгата „Беседи К. С. Станиславского в студии Большого театра в 1918–1922 г.“ (записани от К. Е. Антарова), „Искусство“, М., 1952. ↑

[3] К. С. Станиславски смятал Шаляпин за образец на съчетание от драматично, музикално и вокално изкуство и казвал, че своята „система“ той е „писал“, вземайки за образец Шаляпин (вж. спомените на Г. В. Кристи в сб. „О Станиславском“, стр. 466–467). ↑

[4] К. С. Станиславски тук има пред вид нападките, на които е бил подложен по онова време Большой театър (както и цялото руско реалистично изкуство) от страна на пролеткултовците, които отричали класическото художествено наследство като уж враждебно на пролетариата. ↑

[5] Първото представление на операта „Вертер“ от Масне се състояло на 2 август 1921 г.

Операта на П. И. Чайковски „Евгений Онегин“ била представена в студията на 15 юни 1922 г. (дотогава — 1 май 1922 г. — „Евгений Онегин“ била представена в концертно изпълнение с акомпанимент на роял). На сцената на „Нов театър“ „Евгений Онегин“ се играела от 24 ноември — в пълно оформление и при съпровода на оркестъра на Большой театър. ↑

## ЗАМИНАВАНЕ И ЗАВРЪЩАНЕ

Най-после след тригодишна раздяла нашите другари се завърнаха от чужбина. Наистина те не бяха в пълен състав, но затова пък дойдоха най-необходимите и най-талантливите.

Нужно беше време, за да можем отново да организираме разбитата трупа и да съгласуваме играта си, както по-рано.

Условията не благоприятствуваха за такава работа, тъй като революционната буря в театрите беше достигнала в онова време до пълното си развитие и към нашия театър беше се създадо недоброжелателно отношение, наистина не от страна на самото правителство, което ни бранеше, а от страна на най-лявата част от театралната младеж. Между тях се явиха нов тип хора, с голяма енергия, с нови изисквания, с идеали, мечти, талант, нетърпимост и самомнение. Отново, както и в наше време, много от старото беше признато за отживяло и ненужно само защото е старо, а новото — за прекрасно само защото е ново.

Отново задачите, поставени на театъра от историческия момент, бяха непосилни за нашето застояло актьорско изкуство. Отново то, както винаги в такива случаи, влачейки се на опашката на другите изкуства и бързайки да настигне изпреварилите го, беше принудено да прави скокове, като пропускаше важни етапи на развитие, необходими за нормалния растеж на артиста. Не може безнаказано да се прескача през няколко стъпала, които постепенно и естествено ни водят към върховете по стълбата на изкуството. С поразителна точност, но в много по-голям мащаб се повтаряше същото, което ставаше през първите години от съществуването на Московския художествен театър, когато, както и сега, в нашия театър се извършваше революция, придвижваща го с един етап по-напред по пътя, който води към безкрая. Обаче имаше и една съществена разлика.

В наше време съдбата ни беше изпратила драматурга А. П. Чехов, прекрасен изразител на духа на своята епоха.

Трагедията на сегашната театрална революция, която е и по-широка, и по-сложна от предишната, се състои в това, че нейният

драматург още не се е родил. А нашето колективно творчество започва с драматурга — без него артистите и режисьорът няма какво да правят.

Сегашните новатори-революционери, изглежда, не искат да вземат под внимание това. Оттук естествено произлизат редица грешки и недоразумения, които тласкат изкуството по лъжлив и повърхностен път.

Ако би се появила пиеса, която гениално да отразява душата на съвременния човек и на неговия живот — каквато и да бъде тя по форма: импресионистична, реалистична, футуристична, всички артисти, режисьори и зрители биха се нахвърлили върху нея и биха започнали да търсят нейното възплътяване заради вътрешната ѝ духовна същност. Тази същност на сегашния живот на човешкия дух е дълбока и важна, тъй като тя е създадена в страданията, борбите и подвизите през време на небивалите по своята жестокост катастрофи, глад и революционна борба.

Този величав живот на човешкия дух не можеш да предадеш само с външната острота на формата, не можеш да го възплътиш нито с акробатика, нито с конструктивизъм, нито с крещящ разкош и богатство на постановката, нито с плакатна живопис, нито с футуристична смелост или, обратно, с простота, достигаща до пълно премахване на декора, нито с налепени носове, нито с нарисувани кръгове по лицата, нито с всички нови външни похвати и с подчертано преиграване на актьорите, които се оправдават обикновено с модната дума „гротеска“<sup>[1]</sup>.

За да се предадат големи чувства и страсти, е нужен голям артист, артист с огромен талант, сила и техника. Той ще дойде от чернозема, както някога дойде М. С. Щепкин, и като него ще пропусне през своето „аз“ всичко най-добро, което е дала вековната култура и артистичната техника. Без нея новият артист ще бъде безсилен да предаде световните надежди и човешките бедствия. Голата непосредственост и интуиция без помощта на техниката ще пречупят душата и тялото на артиста, когато предава големите страсти и преживявания на съвременната душа. В очакване на новия Драматург и Артист, изглежда, най-целесъобразно би било да се усъвършенствува и тласне напред изостаналата вътрешна техника на актьорското изкуство до пределите, достигнати в областта на външните актьорски възможности. Това е мъчна, дълга и системна работа.



Но революционерите са нетърпеливи. Такава е тяхната особеност. Както и при нас някога, новият живот не иска да чака; нужни му са незабавни победни резултати, ускорен темп на живота. Без да се съобразяват с естествения ход на вътрешната еволюция, новаторите насилват изкуството, творчеството на артиста и поета. Поради липса на нов драматург те се заловиха за старите класици, които разказват за велики хора и велики чувства и започнаха да ги прекрояват по нов начин, придавайки им необходимата за съвременния зрител външна острота. В порива на своето увлечение новаторите приеха новата външна форма за обновена вътрешна същност. Това е обикновено недоразумение, когато се бърза. И сега се повтори същото, което стана с нас някога, само че в обратна посока. В борбата си против условността ние приехме външното изобразяване на бита за ново изкуство, а сегашните новатори в борбата си с бита на сцената се увлякоха от условността.

Преработката на класиците по съвременен начин обаче не даде сериозни резултати. Това е съвсем естествено. Старият, макар и неостаряващ Пушкин не може да се превърне в съвременен Маяковски, както не може да се направи от Крамской — Татлин<sup>[2]</sup>, от Глинка — Стравински<sup>[3]</sup>, а от В. Н. Давидов — Фердинандов или Церетели<sup>[4]</sup>.

Едновременно с опитите си да приспособят старите класици към съвременността театралните новатори се опитваха да минат съвсем без драматург. Те просто даваха сценично зрелище безразлично върху каква тема. Показваха театралност заради самата театралност, блестяха с постановката, с актьорската ловкост и разностранност или пък вземаха за основа политическа, обществена или друга тенденция и я разиграваха в нова, остра, понякога талантлива художествена форма.

Или пък те се опитваха да сложат в основата на зрелището общополезна, утилитарна цел, изобразявайки в действащи лица научните и други постижения. Така например: в града върлуваше малария и трябваше да се популяризират средства за борба с нея. За тая цел бе поставен балет, който представляше как един пътешественик непредпазливо заспива в блатна тръстика, изобразена с полюляващи се красиви полуголи жени. Ухапан от чевръст комар, пътешественикът изразява с танца си маларична треска. Но идва лекарят, дава му хинин

или друго лекарство и пред очите на всички танцът на болния става спокоен.

Опитваха се също така да популяризират общополезни технически сведения с помощта на производствен балет, изобразяващ как работи някоя тъкачна или друга машина.

За пропаганда на някои нравствени принципи инсценираха в най-реална обстановка съд над мними престъпници, например над някой литератор, свещеник, проститутка и пр.

Ако театърът е способен да изпълнява не само художествени, но и утилитарни задачи, тогава ползата от него е още по-голяма и ние трябва само да се радваме на неговата разностранност. Но би било грешка да се смесват тенденциите или общополезните знания, които понякога се опитват да поставят в основата на новия театър, с неговата творческа същност, която е душата на художественото произведение. Не бива едно просто зрелище, проповед или агитация да се приема за истинско изкуство.

И в областта на чисто актьорската работа в очакване на новия талант, който би отговарял на съвременните изисквания, също така се хвърляха към всичко ново заради самото ново, без да разбират отговаря ли то на основните задачи на изкуството.

Поради липса на *артист*, който би могъл да изразява големи чувства, макар и в старите класически произведения, поради липса на здрави основи, които позволяват да се предава на сцената животът на човешкия дух и които задълбочават творческата техника на артиста, нахвърлиха се, както и ние на времето си, върху онова, което е достъпно за окото и за ухото, т.е. върху външната страна на нашето дело — тялото, пластиката, движенията, гласа и декламацията на актьора, с помощта на които се мъчеха да създадат остра форма на сценична интерпретация.

И тук поради прибързано увлечение във външното мнозина решиха, че преживяването и психологията са типична принадлежност на буржоазното изкуство, а пролетарското трябва да бъде основано върху физическата култура на актьора. Нещо повече старите похвати на игра, основани върху органическите закони на творческата природа, са обявени за реалистични и следователно остарели за новото изкуство, изкуството на условната външна форма. Култът на тая форма се поддържа от разпространеното мнение, че новият вид сценично

изкуство отговаря на вкуса и разбиранията на новия пролетарски зрител, за когото са необходими като че ли съвсем други похвати, методи на игра и други актьорски апарати за изобразяване.

Но нима съвременната префиненост на външната художествена форма е родена от здравия вкус на пролетария, а не от преситеността и изискаността на зрителя от предишната, буржоазна култура? Нима съвременната „гротеска“ не е рожба на преситеността, за която пословицата казва: „От хубава храна зеле му се прияло“?

Ако се съди от посещаемостта на театрите, пролетарският зрител се стреми там, гдето може да се посмее и да поплаче с истински сълзи, които идват отвътре. Нему е нужна не префинена форма, а животът на човешкия дух, изразен в проста, разбрана, ясна, но силна и убедителна форма. Той и в изкуството, както и в яденето, не е привикнал на гастрономическа изтънченост и на пикантности, които възбуждат апетита. Той страда от духовен глад и иска проста силна храна за душата си. А тъкмо тя най-мъчно от всичко се приготвя в нашето изкуство.

Лошото е там, че съдържателната простота на богатата фантазия е най-мъчното нещо в нашата работа и тъкмо от нея най-много се страхуват и я избягват ония, които не са достигнали до степента майстор в нашето актьорско дело. Дано по-скоро да бъде изживян този опасен и вреден предразсъдък, че уж външното изкуство и външната игра на актьора са необходими за пролетария.

За да се пропагандира новото credo на съвременния театър, т.е. формата заради самата форма, външната техника заради самата техника, всекидневно се поставяха все по-нови и по-нови тезиси и принципи, измисляха се системи и методи. За тяхната пропаганда се изнасяха реферати и се устройваха диспути. Неуспели още да закрепят едно положение, и го сменяха след седмица с друго, противоположно. Тази бясна бързина и темпо създаваха анекдотични факти. Така например един артист работеше преди революцията в провинцията и играеше в пиесата на Островски „Нямаше ни грош и изведнъж алтън“. През октомври избухна революцията. Всичко старо се смени; появи се нов режисьор, който постави същата пиеса на Островски по нов тезис със същия изпълнител. В края на същия сезон същият той артист беше принуден да играе същата роля в друг град, при трети режисьор, от още по-нова формация. По този начин един и същ артист в един и същ

сезон трябваше да играе една и съща роля по три различни и противоположни един на друг принципи. Способен ли би бил самият Томазо Салвини, способна ли би била М. Н. Ермолова на такава гениална разностранност?

Какво би било, ако се направеше също такъв опит с художник от рода на И. Е. Репин и биха му поръчали в продължение на осем месеца три картини: една — à la Репин, друга à la Гоген<sup>[5]</sup>, и трета — à la Малевич<sup>[6]</sup>.

Ето приблизителната картина на онова, което ставаше в театралния свят през описаното от мене време — времето, когато се върнаха в Москва нашите другари от чужбина.

Възможно ли беше в атмосферата на тогавашната дезорганизация да се опитваме отново да организираме нашата временна разцепена трупа и да набелязваме нови перспективи и нови пътища за нашето изкуство?

Както и преди седемнадесет години, при първото ни пътуване в чужбина през 1906 г. ние се намерихме в задънена улица. Трябваше пак да се отдръпнем на известно разстояние и отдалеч да погледнем общата картина, за да се ориентираме по-правилно. Накъсо казано, временно трябваше да заминем от Москва. Затова решихме да се възползуваме от отдавнашните си ангажименти в Европа и Америка и да предприемем гастролно пътешествие, което продължи от септември 1922 г. до август 1924 г.<sup>[7]</sup>

Владимир Иванович трябваше да се откаже от интересното пътуване и да остане в Москва заедно с част от трупата и основаната от него при Московския художествен театър Музикална студия.

Размерите на книгата не ми дават възможност да описвам нашето пътуване из Америка. За него не може да се разкаже в няколко страници. Освен това разказът за пътуването ще ме отдалечи от предначертаната в тая книга линия, която се движи по посока на моите творчески търсения и еволюция в изкуството. Тази линия през време на пътешествието естествено беше временно прекъсната, защото във вагоните и хотелите е невъзможно да се продължи любознателната работа на експериментатора. Все пак отчасти аз можах да разбера (т.е. да почувствувам) нещо ново и важно в областта на звука и на говора, което тогава най-много ме интересуваше. За него трябва да кажа няколко думи.

Започна се с това, че след пристигането ни от Русия в Берлин в началото на усилените репетиционни, режисьорски и актьорски работи при необходимостта често да произнасям речи в големи помещения като представител на театъра моят глас започна да ми изменя. Пресипването, отслабването на звука и бързото уморяване пречеа на работата ми. А при това ми предстоеше големият американски сезон, който съгласно договора предвещаваще усилена работа. Грижата за гласа ме накара да се заловя за всекидневни упражнения и вокализми, които бях научил от стария Ф. П. Комисаржевски, от една страна, и от певците в ръководената от мен Оперна студия на Большой театър М. Г. Гукова и А. В. Богданович, от друга. Но хотелският живот не благоприятствува за такава работа. Ту някой нервен съсед ще ти почука на вратата, ту на самия тебе ти става срамно и ти се струва, че по всички врати има уши, които слушат твоето лошо пеене. Това ме накара да правя упражненията само с половин звук, което беше много полезно за гласа. Всекидневно в продължение на две години системно работех върху гласа си и можах да го укрепя за говор: вече не пресилвах и благополучно прекарах два американски и европейски сезона с предобедни репетиции, чести представления и след тях речи по разни приеми и банкети. Още по-важно е това, че аз се увлякох от тая работа върху гласа и разбрах (т.е. почувствувах) нейното голямо практическо и художествено значение за артиста.

Успоредно с пеенето аз се учех да говоря просто, изразително и благородно. В тая трудна област още не съм постигнал онова, което искам; може би и не мога вече да постигна желаното. Но все пак моята работа ми откри много важни неща, които мога да предам на младите.

Всичко това беше резултат от ония търсения, които проведох в Оперната студия.

Когато се завърнахме в родината след двегодишни гастроли по света, ние заварихме в Москва големи промени и много неща в тях ме поразиха. Започвам с това, че театралният творчески живот на актьорите въпреки обедняването на зрителите и слабото посещение в повечето театри ми се видя кипящ в сравнение със Запада, където се чувствуваше временен застои след световното сътресение.

За съжаление не мога да се отклоня от набелязаната линия на книгата и да говоря тук за прекрасните спектакли, поставени през време на нашето отсъствие от Владимир Иванович в Московския художествен театър с участие на неговата Музикална студия<sup>[8]</sup>. В тази книга за „моя живот в изкуството“ мога да засягам музикалната област само дотолкова, доколкото тя е повлияла непосредствено на моето художествено развитие. Що се отнася до другите театри, аз бях поразен, че много от търсенията, които само се набелязваха преди нашето отпътуване, сега бяха приели вече завършена форма. Може да се каже, че сега<sup>[9]</sup> у нас има нови театри от разни типове: агитационни, с политическа сатира и тенденция; прегледи и ревюта със смели и талантиливи сценични трикове по американски образец; театър на вестника и на фейлетона, който представя злобата на деня; театър на сценичния експеримент; театри от компилативен характер без собствени хрумвания, но с умение да приспособяват най-яркото и най-сполучливото чуждо към своите сценични и актьорски възможности. Прекрасният архитектурен и скулптурен принцип, конструктивизмът и разработката на сценическите площадки бяха използвани от новото изкуство до краен предел. Почти нямаше театър, който да не се опира на тях. Гротеската в декора, в костюмите и в постановката беше доведена до извънредна, понякога талантилива и художествена острота. Смелите ескизи на гримове, златни и сребърни коси, футуристичното боядисване на лицето, налепените картонени и скулптурни детайли бяха единодушно приети и се повтаряха почти от всички театри.

Не малко сценични проблеми, очакващи своя ред, бяха разрешени от нас в последно време. Да вземем например любимия сега принцип за поставяне на пиесите, въведен от В. Е. Мейерхолд. Той смело показва задната страна на сцената, което досега старателно се криеше от зрителя. В неговия театър цялата сцена е открита и съединена със зрителната зала, образувайки с нея едно помещение, в дълбочината на което на фон от паравани играят актьорите. Те са ярко осветени сред общия полумрак и затова представляват единственото светло петно и обект за погледите на зрителите. С този прост способ В. Е. Мейерхолд обикновено талантиливо веднъж завинаги свършва с театралния портал, който пречи на актьора и на режисьора при някои интимни постановки. Порталът на сцената е голям и в неговата широка

рамка изпълнителите на ролите изглеждат малки. Просторът на сценичната рамка ги потиска и затова режисьорите обикновено се стараят да го скрият от очите на зрителите с пъстри сукна и софити, които отвличат вниманието на зрителя от актьора. В театъра на Мейерхолд няма портал, няма онова голямо пространство на арката, което трябва да се покрива със сукна; зрителят просто престава да го забелязва и затова има възможност да съсредоточи вниманието си върху онова, което режисьорът иска да му покаже, било то малък параван, или един предмет и т.н.

В областта на чисто външната актьорска техника също така бях искрено учуден от много големи успехи. Несъмнено у нас се беше появил нов актьор, засега още с малка буква — актьор-акробат, певец, оратор, танцьор, декламатор, пластик, памфлетист, шегобиец, конферансие, политически агитатор. Новият актьор може да прави всичко: да изпее куплет или романс, да издекламира стихотворение, да изговори текст от роля, да изсвири нещо на пиано, на цигулка, да играе футбол, да танцува фокстрот, да се премята, да стои или да ходи на ръце и да играе трагедия и водевил. Разбира се, че всичко това той върши не така, както би го направил истинският специалист, а само като дилетант, защото истинският клоун несъмнено се прехвърля по-добре от него, истинската танцьорка, дори от кордебалета, играе по-добре, а пианистът или цигуларят от оркестъра свири по-добре, отколкото новият актьор.

Но все пак в разностранността на държането, в подготовката на тялото, на гласа, на целия актьорски изобразителен апарат, толкова необходим за театъра, както и в постановъчната част са постигнати големи и добри резултати в последно време. Трябва човек да се учудва на фантазията, таланта, разностранността, смелостта, духовитостта, сръчността, вкуса, познаването на сцената, които проявяват тези изобретатели на всички тия сценични новости и открития. И аз им пея дитирамби. Обаче с уговорка.

Дотогава, докато физическата култура на тялото е в помощ на главните творчески задачи на изкуството: *предаване в художествена форма живота на човешкия дух*, аз от все сърце поздравявам новите външни постижения на съвременния актьор. Но от момента, когато физическата култура става самоцел в изкуството, когато тя почва да изнасилва творческия процес, да създава несъгласия между стремежа

на духа и условностите на външната игра, когато тя почва да потиска чувството, преживяването, аз ставам горещ противник на новите прекрасни постижения.

Защо въпреки успеха на външните търсения в новия театър той ни се струва толкова извехтял и стар? Защо е толкова скучно в него?

Не затова ли, че съвременното изкуство не е вечно, а е само модно?

Или може би затова, че външните сценични постановъчни възможности са извънредно ограничени и поради това са обречени на повторение, което естествено дотяга?

Ако се погледне по-внимателно, ще стане ясно, че в новото изкуство се прибъгва все до същите стари сценични възможности, които бяха вече използвани от нас: все същите площадки, паравани, драперии, черно кадифе, крайно лява живопис, която прикрива онова, което е остаряло в актьорското изкуство. Това само доказва, че всички външни постановъчни възможности на театъра, изглежда, са използвани докрай и в тази област няма какво друго да се търси.

Новото се създава сега от хубавото, забравеното старо, което се показва в нови комбинации.

Но защо тогава в новия театър е скучно?

Не затова ли, че външното, макар хубаво и остро по форма, не може да живее на сцената само по себе си? Външното трябва да бъде оправдано отвътре и само тогава то завладява зрителя. Но нещастieto на съвременното изкуство се крие в следното: тогава, когато външните постановъчни и актьорски възможности са достигнали своето най-високо развитие, когато те са изчерпани докрай, вътрешните възможности са напълно забравени. Дори нещо повече, те лекомислено се отхвърлят от новаторите, които не вземат пред вид, че човешката природа не може да се измени и че тялото не може да живее без душа.

Ако в областта на външното изкуство — изкуството на външната форма — аз бях учуден от големия успех на новия актьор, то в областта на вътрешното, духовното творчество бях искрено наскърбен от съвсем обратното явление.

Новият театър не беше създал нито един нов актьор-творец, силен в изобразяване на човешкия дух, нито един нов похват, нито един намек на търсене в областта на вътрешната техника, нито един



блестящ ансамбъл; с една дума — нито едно постижение в областта на духовното творчество.

Нещо повече. Аз бях поразен, че наред с новата сценична форма актьорите са върнали на сцената съвсем извехтелите похвати на външната пресилена и бездушна театрална игра, наследени от старинните френски мелодрами и „вампуката“<sup>[10]</sup>.

Но някогашният актьор от времето на нашите баби владееше похватите, които бе наследил от предишната вековна култура, като истински майстор. Днешният актьор се ползува от тези остарели похвати като дилетант.

Как може да се обясни това, че външната остра форма на съвременното ново изкуство е запълнена отвътре със старите дрипи на актьорския занаят, които наивно се представят сега за нови?

Причината е проста — аз много пъти говорих вече за нея на страниците на тая книга: природата си отмъщава за насилието, което се извършва над нея.

Достатъчно е само да се постави пред актьора творческа задача, която да надхвърля и с това да насилва неговите творчески възможности, и веднага изплашеното чувство се скрива в потайните гънки на душата, а на свое място изпраща грубото занаятчийство с цял асортимент от щампи. И колкото по-трудни и по-непосилни са поставените пред актьора задачи, толкова по-грубо, по-примитивно, по-наивно и по-театрално е неговото занаятчийство. А задачите, които се поставят сега пред актьора, са извънредно тежки, разнообразни и многостранни. Първо, той трябва да оправдае смелата и остра до дързост художествена форма на постановката и на външната актьорска игра. За тая цел е необходима вътрешна техника на преживяване, която да бъде доведена до съвършенство. Подобно изкуство днешният актьор сега не притежава. Второ, изисква се умение да се преработят по нов образец произведенията на старите драматурзи или пък театърът да се освободи напълно от псета и неговото творчество да се замени — не само от външна, но и от духовна страна — с творчеството на самите актьори. Трето, трябва да се извади от произведението неговата душа и вместо душа да се вложи в него тенденция или някаква утилитарна цел. Ако първите две задачи са изключително трудни, то последната е просто невъзможна за изкуството. Затова не е чудно, че творческото чувство бяга от поставения в безизходно

положение артист и изпраца вместо себе си най-грубия, стар, наивен и забравен шаблон, който се представя сега за нов начин на декламиране, пластика и актьорска игра.

Не е ли дошло време да се помисли за опасността, която заплашва изкуството, и да му се възвърне душата дори ако това ще трябва да стане за сметка на прекрасната външна форма, създадена сега вместо остарялата предишна?

Необходимо е бързо да се подтикне и издигне духовната култура на артиста до същата висота, до която сега е доведена неговата физическа култура. Само тогава новата форма ще получи необходимото вътрешно обоснование и оправдание, без които външно тя остава безжизнена и губи своето право на съществуване.

Разбира се, тая работа е много по-сложна и много по-продължителна. Да се изостри чувството и неговото преживяване е много по-мъчно, отколкото да се изостри външната форма на въплътяването. Но духовното творчество е много по-необходимо за театъра и затова трябва по-скоро да се заловим за работа. Как обаче ще се извърши тя и каква ще бъде моята роля в новата работа?

---

[1] К. С. Станиславски нарочно поставя думата гротеска в кавички. Като се обявява срещу изтънченото прекаляване с външната форма, която не служи да разкрие идейното съдържание на произведението, а е самоцел, Станиславски пише: „... истинската гротеска — това е външното, най-ярко, смело оправдаване на огромното, всеизчерпващо до преувеличение вътрешно съдържание. Трябва не само да почувствуващ и преживееш човешките страсти във всичките им съставни всеизчерпващи елементи, трябва още да ги сгъстиш и да направиш тяхното проявление най-нагледно, неотразимо по изразителност, дръзко и смело, граничещо с шарж“ (Собр. соч., т. 6, стр. 256). ↑

[2] Татлин, В. Е. (1886–1913) — художник, заслужил деец на изкуството. По времето, за което се отнася изказването на Станиславски, Татлин бил представител на конструктивизма в живописата. В следващите години, в най-добрите свои работи Татлин се стреми към композиционна цялостност на оформлението, вътрешна ритмичност на спектакъла, острота на психологическите характеристики в ескизите на костюмите. ↑

[3] Стравински, И. Ф. (род. през 1882) — руски композитор, бил близък до кръговете на „Мир искусства“. От 1910 г. живее в чужбина. ↑

[4] Фердинандов, Б. А. и Церетели, Н. М. били артисти в МХТ, а след това преминали в Камерния театър, в тяхното творчество имало елементи на формализъм и естетизъм на сцената. ↑

[5] Гоген, Пол (1848–1903) — френски художник-импресионист. ↑

[6] Малевич, К. С. (1878–1935) — руски художник-абстракционист. ↑

[7] През 1922 г. Художественият театър заминал на задгранично гастролно турне из Западна Европа и Америка. През време на гастролите театърът дал петстотин шестдесет и едно представления. В репертоара му били включени следните пиеси: „Цар Фьодор Иоанович“, „Вишнева градина“, „На дъното“, „Три сестри“, „Иванов“, „Вуйчо Ваньо“, „Гостилничарката“, „Доктор Щокман“, „И най-мъдрият си е малко прост“, „Братя Карамазови“, „Провинциалистката“, „Смъртта на Пазухин.“ и „В ноктите на живота“.

За гастролите на театъра в Европа и Америка вж. спомените на К. Станиславски в Собр. соч., т. 6, стр. 120–200. ↑

[8] Докато МХАТ гастролирал в чужбина, на сцената на Художествения театър Вл. И. Немирович-Данченко осъществил постановките на Музикалната студия: „Лизистрата“ (1923) и „Карменсита и войникът“ (1924). ↑

[9] Става дума за 1925 г. — Бел.пр. ↑

[10] „Вампука“ — опера-пародия, която осмива нелепите условности и рутината на оперните постановки. За пръв път била показана през 1908 г. в театър „Кривото огледало“ (музика В. Г. Еренберг). Думата „вампука“ станала синоним за обозначаване на всичко шаблонно и безсмислено в театралните постановки. ↑

## РАВНОСМЕТКА И БЪДЕЩЕ

Аз не съм млад и моят артистически живот се приближава към последното действие. Настава време да направя равносметка и да начертая плана на последните заключителни работи в моето изкуство. Работата ми на режисьор и актьор премина отчасти в плоскостта на външната постановка, но най-вече в областта на вътрешното актьорско творчество.

Преди всичко ще завърша въпроса за външните постановъчни възможности и относно това, което театърът постигна пред очите ми в тая област.

След като изучих в театралното дело всички пътища и средства на творческа работа, след като платих данък на увлеченията си от всевъзможни постановки по историко-битова, символична, идейна и т.н. линии, след като изучих постановъчните форми на различните художествени направления и принципи — реализъм, натурализъм, футуризм, статуарност, схематизация, с изискани опростявания, с драперии, паравани, тюлове, с най-различни осветителни трикове, аз дойдох до убеждение, че всички тези средства не са този фон за актьора, който най-добре изтъква актьорското творчество. Ако по-рано, когато правех своите изследвания в областта на декоративните и други постановки, стигнах до извода, че нашите сценически възможности са много оскъдни, сега трябва да призная, че всички останали сценически възможности са изчерпани до дъно.

Единствен цар и господар на сцената е талантливият актьор. Но аз не успях да намеря за него такъв сценически фон, който да не пречи, а да помага на неговата сложна художествена работа. Потребен е прост фон и тая простота трябва да изхожда от богата, а не от бедна фантазия. Но не зная какво да се направи, та простотата на богатата фантазия да не изпъкна на преден план още по-силно от прекаления театрален разкош. Простотата на параваните, на драпериите, на кадифетата, на възените декори от „Животът на човека“ и пр. и пр. се оказва онака простота, която е по-лоша и от кражба. Подобна простота обръща върху себе си по-голямо внимание, отколкото обикновената

театрална постановка, с която окото е свикнало и е престанало да я забелязва. Остава да се надяваме, че ще се роди някой голям художник, който ще успее да разреши тази най-трудна сценическа задача, създавайки за актьора прост, но художествено наситен фон.

Но ако в областта на външната постановка всички театрални средства могат да се смятат за изучени, в областта на вътрешното актьорско творчество работата стои съвсем иначе. Там всичко е предоставено на таланта, на интуицията, там цари най-често безогледно дилетантство. Законите на актьорското творчество не са изучени и мнозина смятат, че изучаването им е излишно и дори вредно.

Отколешното мнение, че актьорът на сцената се нуждае само от талант и вдъхновение, е доста разпространено и досега. Някои, за да подкрепят това свое мнение, обичат да се позовават на гениални артисти, като нашия Мочалов например, който уж го потвърждава с артистическия си живот. Не забравят да споменат и Кин — такъв, какъвто е представен в известната мелодрама. Опитайте се да кажете на зле осведомените в своето изкуство актьори, че признавате техниката, и те с презрение ще почнат да крещат:

„Значи вие отричате таланта, интуицията?!“

Но има и друго мнение, което е много разпространено в нашето изкуство — това, че е нужна техника преди всичко, а що се отнася до таланта, той, разбира се, не е пречка. Артисти с това разбиране, като узнаят, че признавате техниката, отначало ще ви ръкопляскаат. Но ако се опитате да им кажете, че техниката си е техника, но че преди всичко е необходимо все пак и талант, вдъхновение, свръхсъзнание, преживяване, че техниката съществува само заради тях, че тя съзнателно служи за възбуда на свръхсъзнателното творчество, те ще изпаднат в ужас от тия ваши думи.

„Преживяване ли? — ще викнат те. — Остаряло е!“

Дали тия хора така се боят от живото чувство, от преживяването на сцената, защото самите не умеят нито да чувствуват, нито да преживяват в театъра?

Девет десети от работата на артиста се състои в това: вътрешно да почувствува ролята и да заживее с нея; когато това е сторено, ролята е почти готова. Безсмислено е да струпваш девет десети от работата върху обикновения случай. Нека изключителните таланти чувствуват и

създават ролята изведнъж. За тях законите не се пишат, те сами ги пишат. Но най-чудното е това, че точно от тях никога не ми се е случвало да чуя, че не е нужна техника, че е потребен само талант или, обратно, че техниката стои на първо място, а талантът — на второ. Напротив, колкото е по-голям артистът, толкова повече той се интересува от техниката на своето изкуство.

„Колкото по-голям е един талант, толкова по-голяма обработка и техника изисква той — ми каза един прочут артист. — Неприятно е, когато певци с малък глас реват и пеят фалшиво; но ако почне да пее фалшиво със своя гръмоподобен глас Таманьо, ще бъде страшно.“

Така разсъждава истинският талант.

Всички големи артисти пишат за артистическата техника, всички те до дълбока старост ежедневно развиват и поддържат своята техника с пеене, фехтовка, гимнастика, спорт и т.н. Всички те дълги години изучават психологията на ролята и се задълбочават в нея. Само домораслите гении се гордеят със своята близост с Аполон, с всеобхватната си интуиция, вдъхновяват се с ракия и наркотици и преждевременно хабят своя темперамент и дарба. Нека ми обяснят защо цигуларят, който свири в оркестъра първа или десета цигулка, трябва да прави всеки ден по цели часове упражнения. Защо танцьорът всеки ден трябва да работи над всеки мускул от своето тяло? Защо художникът, скулпторът всеки ден трябва да рисува и да моделира и смята, че денят, в който не е работил над себе си е пропаднал. И защо драматичният артист може нищо да не работи, да прекарва деня си в кафенетата, в обществото на мили дами, а вечерта да се надява на милост отгоре и на протекцията на Аполон? Стига, нима е изкуство това, щом неговите жреци разсъждават като любители?

Няма такова изкуство, което да не изисква виртуозност, и няма пределна мярка за съвършенството на тая виртуозност. Прочутият френски художник Дега<sup>[1]</sup> е казал:

„Ако имаш майсторство за сто хиляди франка, купи си още за пет су.“

Тази необходимост да се придобие опит и майсторство е особено очебийна в театралното изкуство. И наистина традицията на живописиста се пази в музеите и в картинните галерии, традицията на словесното изкуство — в книгите, богатството на музикалните форми — в нотите и бележките. Младият художник може по цели часове да

стои пред картината и да се мъчи да постигне колорита на Тициан, хармонията на Веласкес или рисунъка на Енгър. Можеш да четеш и да препрочиташ вдъхновените редове на Данте и излетите страници на Флобер; можеш да изследваш във всичките му извивки творчеството на Бах или на Бетховен. Но произведението на изкуството, родено на сцената, живее само един миг и не може да му се заповяда да спре, колкото и прекрасно да е то.

Традицията на сценичното изкуство живее само в таланта и в умението на актьора. Неповторимостта на впечатлението, което зрителят получава, ограничава ролята на театъра като място, където се изучава сценичното изкуство. В този смисъл театърът не може да даде на начеващия актьор онова, което музеят и библиотеката дават на младия художник или писател. При съвременното съвършенство на науката би било възможно, разбира се, да се записват гласовете на драматичните актьори на грамофонни плочи, а техните жестове и мимика да се възпроизвеждат на екрана, което би било превъзходно помагало за начеващите артисти, но нищо не може да увековечи и да предаде на потомството ония вътрешни движения на чувството, ония съзнателни пътища към дверите на несъзнателното, които единствени представляват истинска основа на театралното изкуство. Това е областта на живата традиция. Това е факел, който може да се предава само от ръка в ръка и не от сцената, а само по пътя на преподаването, по пътя на откриване на тайните, от една страна, и чрез упорит и вдъхновен труд за възприемане на тия тайни, от друга страна.

Главната разлика на актьорското изкуство от останалите изкуства се състои и в това, че всеки друг художник може да твори тогава, когато го обхване вдъхновение. Но художникът на сцената трябва да владее вдъхновението и да умее да го пробужда в себе си тогава, когато е обявено в афиша на представлението. В това се състои главната тайна на нашето изкуство. Без нея и най-съвършената външна техника, и най-превъзходните вътрешни данни са безсилни. И тая тайна за съжаление ревниво се пази. Големите майстори на сцената с малки изключения не само че не са се стремили да открият тая тайна на своите млади колеги, но са я крили зад непроницаема завеса, което до голяма степен е допринасяло за гибелта на традицията. А отсъствието на тая традиция обрича нашето изкуство на дилетантство. Като не умеят да намерят съзнателния път към несъзнателното творчество,

актьорите стигат до гибелния предразсъдък, който отхвърля вътрешната техника на душата. Те замръзват на повърхността на сценичния занаят и приемат празното актьорско самочувствие за истинско вдъхновение.

До нас са дошли отделни мисли, изказани от Шекспир, от Молиер, от Рикобони — баща и син, от Лесинг, от великия Шрьодер, от Гьоте, от Талма<sup>[2]</sup>, от Коклен, от Ървинг, Салвини и други отделни законодатели на всички страни в нашето изкуство. Но всички тия ценни мисли и съвети не са систематизирани, не са приведени под един знаменател и затова фактът за отсъствието на здрави основи в нашето изкуство, които биха могли да ръководят преподавателя, си остава налице. В Русия, която е преработила сама в себе си всичко онова, което ѝ е дал Западът, и е създала свое особено национално изкуство, липсата на здрави основи, които биха могли да зафиксират това изкуство, е още по-очевидна. Въпреки написаните цели планини статии, книги, лекции, реферати по изкуството, като се изключат няколко бележки от Гогол и няколко реда от писмата на Щепкин, у нас не е написано нищо, което би било практически необходимо и пригодно за артиста в момента на неговото творчество и което би послужило като ръководство за преподавателя, когато се среща със своя ученик. Всичко, което е писано за театъра, е само философия, понякога много интересна, където се говори прекрасно за резултатите, които би било желателно да се постигнат в изкуството, или пък критика, която разсъждава за полезността или безполезността на вече постигнатите резултати.

Всички тия трудове са ценни и нужни, но не и за пряката практическа работа, тъй като те не говорят нищо за това, как трябва да се постигнат крайни резултати и какво трябва да се прави през първата, през втората и през третата фаза на работа със започващия и съвсем неопитен ученик или, наопаки, с премного опитния и похабен актьор. Какви упражнения, подобни на солфежите, са необходими за него? Какви гами, какво арпеджио са нужни на артиста, за да се развие творческото му чувство и преживяване? Всичко това трябва да бъде подредено по номера, както задачите за систематични упражнения в училището и у дома. Всички трудове и книги за театъра нищо не говорят за тези неща. Няма практическо ръководство. Има само опити, но за тях или е рано, или пък не струва да се говори.



В областта на практическото преподаване има запазена някаква словесна приемственост, която иде от Шчепкин и от неговите потомци, изучавали своето изкуство по интуиция, но не го проверявали по научен начин и не закрепили намереното в определена конкретна система. Нужно ли е да се казва, че не може да има система за създаване на вдъхновение, както няма система за гениално свирене на цигулка или за пеенето на Шаляпин. На тях е дадено най-важното, което иде от Аполон, но има и нещичко, макар малко, но важно, което в еднаква степен е необходимо и задължително както за Шаляпин, така и за хориста, защото и Шаляпин, и хористът имат бели дробове, система на дишане, нерви и цял физически организъм — у одного повече, у другото по-малко свършен, — които съществуват и действуват за издаване на звука по едни и същи общочовешки закони. И в областта на ритъма, на пластиката, на законите на говора, както и в областта на постановката на гласа и на дишането, има много неща, еднакви за всички и затова за всички еднакво задължителни. Същото се отнася и за областта на психическия творчески живот, тъй като всички артисти без изключение възприемат духовна храна по установените закони на природата, пазят онова, което са приели в умствената, в афективната или в мускулната памет, преработват материала в артистичното си въображение, създават художествения образ с целия му вътрешен живот и го въплътяват по известни и задължителни за всички закони. Тези общочовешки закони на творчеството, които се поддават на нашето съзнание, не са толкова многобройни, ролята им не е толкова почетна и се ограничава със служебни задачи, но все пак тия закони на природата, достъпни на съзнанието, трябва да бъдат изучени от всеки артист, защото само чрез тях може да се пуска в движение свръхсъзнателният творчески апарат, същността на който, изглежда, ще остане завинаги чудодейна за нас. Колкото по-гениален е артистът, толкова тази тайна е по-голяма и помистериозна и толкова по-необходими са за него техническите похвати на творчество, достъпни на съзнанието, за да въздействува върху най-скритите кътчета на свръхсъзнанието, където почива вдъхновението. Точно тези елементарни психо-физически и психологически закони досега не са още изучени, както трябва. Сведения за тях, проучвания и практически упражнения, основани върху тия проучвания — задачи, солфеджио, арпеджио, гами, които могат да се приложат към

актьорското изкуство, липсват и правят от нашето изкуство случаен експромт, понякога вдъхновен, а понякога, напротив, принизен до обикновения занаят, с веднъж завинаги установена щампа и шаблон.

Нима артистите изучават своето изкуство и неговата природа? Не, те изучават как се играе една или друга роля, а не как тя органически се създава. Актьорският занаят учи как да се излиза на сцена и как да се играе. И истинското изкуство трябва да учи как съзнателно да възбуждаш в себе си несъзнателната творческа природа за свръхсъзнателно органическо творчество.

Поредна задача, най-близък етап в нашето изкуство е усилената работа в областта на вътрешната техника на актьора. А каква е моята роля в тази работа, която ни предстои? Нашето положение — положението на старите и на представителите на предишното, така наречено буржоазно изкуство, силно се промени. Ние, някогашните революционери в изкуството, се намерихме в дясното крило на изкуството и по стара традиция левите трябва да ни нападат. Нали трябва да имат врагове, които да нападат? Новите ни роли не са така хубави, както предишните. Аз никак не се оплаквам, а само отбелязвам. На всяка възраст — своето. Грях е да се оплакваме. Ние поживяхме. Дори нещо повече, трябва да благодарим на съдбата, че ни позволи да надникнем с едно око в онова, което ще бъде след нас, в бъдещето. Ние трябва да се стремим да разберем ония перспективи, онази крайна цел, която привлича младото поколение. Много интересно е да живееш и да наблюдаваш онова, което става в младите умове и сърца.

Обаче в моето ново положение аз бих искал да избягна две роли. Боя се да не се превърна в старец, който се младее и се подмилква на младите, като се преструва на техен връстник с вкусове и убеждения, еднакви с техните; който се мъчи да ги ласкае и въпреки своята задуха, накуцвайки и препъвайки се, се клатушка в опашката на младите от страх да не остане назад. Но не бих искал и друга роля, противоположна на тази. Боя се да не стана премного опитен старец, постигнал всичко, нетърпим, от всичко недоволен, свадлив, непризнаващ нищо ново, забравил лутанията и грешките на своята младост. През последните години на живота си бих желал да бъде такъв, какъвто съм наистина, какъвто трябва да бъде по естествените

закони на самата природа, по които съм живял и работил винаги в изкуството.

Но кой съм аз и какво представлявам в новия живот на театъра, който се заражда? Мога ли, както по-рано, да разбирам всичко, което става наоколо и от което се увелича сега младежта?

Мисля, че много от техните младежки стремежи аз не мога вече да разбера — органически. Трябва да имам смелост и да призная това. Вие знаете сега от моите разкази как са ни възпитавали. Сравнете нашия някогашен живот със сегашния, който закали младото поколение в опасностите и изпитанията на революцията.

Нашето време беше времето на мирновременна Русия, времето на доволство за малцина. Днешното поколение е от времето на войната, на световните сътресения, глад, на преходната епоха, на взаимното неразбиране и ненавист. Ние видяхме много радости, които не споделяхме с нашите ближни, и сега се разплащаме за своя егоизъм. Но новото поколение почти не познава радости, дири тия радости и си ги създава според новите условия на живота, като се мъчи по своя начин да навакса изгубените за личен живот млади години. Не нам се пада да ги осъждаме за това. Наш дълг е с интерес и с доброжелателство да следим развитието на живота и на изкуството, което се разгъва пред нашите очи по естествените закони на природата.

Но има една област, в която ние още не сме остарели, напротив, колкото по-дълго живеем, толкова по-опитни и по-силни ставаме в нея. Тук ние можем да направим много — можем да помогнем на младежта с нашите знания и опит. Дори нещо повече, в тази област младежта не ще може да мине без нас, ако не иска повторно да открива откритата вече Америка. Това е областта на външната и вътрешната техника на нашето изкуство, еднакво задължителна за всички — за млади и за стари, за лявото и за дясното направление, за жени и за мъже, за талантиливи и за посредствени. Правилната постановка на гласа, ритмичността, хубавата дикция са еднакво необходими както за ония, които пееха в старо време „Боже, царя пази“, така и за ония, които пеят сега „Интернационала“. И процесите на актьорското творчество остават за новите поколения същите в своите природни, естествени основи, каквито бяха за старите. А между това тъкмо в тази област

начеващите артисти най-често изкълчват и осакатяват природата си. Ние можем да им помогнем и да ги предпазим.

Има и още една област, в която нашият опит може да потрѣбва на младежта. Ние знаем въз основа на преживяното, а не само на думи и на теория що е вечно изкуство и какъв е неговият набеязан от самата природа път; знаем също въз основа на своята лична практика що е модно изкуство и какви са неговите къси пътечки. Ние сме имали възможност да се убедим, че за младия човек е много полезно да слезе за известно време от широкия път, от надеждното, водещо в далечината шосе, да тръгне по някоя пътечка, да се поразходи на свобода, да набере цветя и плодове, да се върне с тях отново на шосето и да продължи неуморно своя път. Но опасно е да се отклони съвсем от основния път, по който от памтивека върви напред изкуството. Защото този, който не знае тоя вечен път, е обречен да скита из задънени улички и из пътечки, които отвеждат в дебри, а не към светлина и простор.

Но как мога аз да споделя резултатите на своя опит с младите поколения и да ги предпазя от грешки, които неопитността поражда? Като оглеждам сега изминатия път през целия си живот в изкуството, иска ми се да се сравня със златотърсач, който отначало е принуден да броди дълго из непроходими дебри, докато намери мястото, където се намира златната руда, а после да промива стотици пудове камъни и пясък, докато извлече няколко трошици от благородния метал. Като златотърсач аз не мога да предам на потомството нито труда си, нито своите търсения и лишения, нито своите радости и разочарования, а само онази скъпоценна руда, която съм добил.

Такава руда в моята артистична област, плод на търсенията през целия ми живот, представлява така наречената моя „система“, напипаният от мене метод на актьорска работа, който позволява на артиста да създава образа на ролята, да разкрива в нея живота на човешкия дух и естествено да я въплѣтява на сцената в хубава художествена форма.

За основа на тоя метод ми послужиха законите на органическата природа на артиста, която изучих на практика. Достойнството на тоя метод се състои в това, че нищо в него не е измислено от мене или непроверено на практика — върху мене и върху моите ученици. Този

метод бе създаден от само себе си, естествено произтече от дългогодишния ми опит.

Моята „система“ се разделя на две главни части: 1) вътрешна и външна работа на артиста върху себе си. 2) вътрешна и външна работа върху ролята. Вътрешната работа върху себе си се състои в изработването на психическа техника, която позволява на артиста да извиква в себе си творческо самочувствие, при което вдъхновението най-лесно го спхожда. Външната работа върху себе си се състои в подготовката на телесния апарат за въплътяване на ролята и точното предаване на нейния вътрешен живот. Работата върху ролята се състои в това да се изучи духовната същност на драматичното произведение — онова зърно, от което то се е създало и което определя неговия смисъл, както и смисъла на всяка роля от това творение.

Най-страшният враг на прогреса е предразсъдъкът: той забавя и спъва пътя към развитието. Такъв предразсъдък в нашето изкуство е мнението, което защитава дилетантското отношение на актьора към своята работа. И с тоя предразсъдък аз искам да се боря. Но за тая цел мога да направя само едно: да изложа онова, което познах през време на моята практика, в нещо като драматическа граматика с практически упражнения. Нека ги използват. Постигнатите резултати ще разубедят ония, които са попаднали в задънената улица на предразсъдъка.

Това е моята предстояща задача и аз се надявам, че ще мога да я изпълня в следващата си книга<sup>[3]</sup>.

---

[1] Дега, Едгар (1834–1917) — френски художник-импресионист.

↑

[2] Талма, Франсоа-Жозеф (1763–1826) — знаменит актьор-трагик и реформатор на сцената през епохата на Френската буржоазна революция. Той се обявявал против условностите в театъра на класицизма и изисквал психологическа правда на изпълнението. ↑

[3] В предговора на книгата „Работа на актьора върху себе си“ (част I) К. С. Станиславски пише:

„Замислил съм голям, многотомен труд за майсторството на актьора (така наречената «система на Станиславски»).

Издадената вече книга «Моят живот в изкуството» е първият том, който е увод към този труд.

Тази книга за *«работата върху себе си»* в творческия процес на *«преживяването»* е вторият том.

В най-близко време ще пристъпя към написване на третия том, в който ще се говори за *«работата върху себе си»* в творческия процес на *«въплътяването»*.

Четвъртия том ще посветя на *«работата върху ролята»*.

Едновременно с тази книга трябваше да издадем като помагало към нея един вид ръководство с цяла редица препоръчани упражнения (*«Тренировка и дисциплина»*)“.

Вторият том от „системата“ (*„Работа върху себе си. Част I. Работа върху себе си в творческия процес на преживяването“*) бил завършен от Станиславски и бил издаден наскоро след неговата смърт (1938).

Работата над третия и четвъртия том не била завършена. Запазените материали за тези книги съставят третия (*„Работата на актьора върху себе си. Част II. Работата върху себе си в творческия процес на въплътяването“*) и четвъртия (*„Работата на актьора върху ролята. Материали за книгата“*) том от Събраните съчинения на К. С. Станиславски.

Сборникът с практически упражнения по „системата“ (*„Тренировка и дисциплина“*) не бил съставен. ↑

## ПРИЛОЖЕНИЯ

В приложенията се печатат някои не влезли в основния текст глави, откъси и варианти от материалите на книгата „Моят живот в изкуството“, които се пазят в архивата на К. С. Станиславски в Музея на МХАТ. Главите и откъсите от глави, които имат завършен вид, са поместени в началото на приложенията. По-нататък следват варианти и допълнения.

## НЕВЛЕЗЛИ В КНИГАТА ГЛАВИ И ОТКЪСИ

### КЪМ ГЛАВАТА „МУЗИКА“

В Москва пристигна печална вест от чужбина — писателят Тургенев съобщаваше, че в ръцете му издъхнал гениалният Николай Григориевич Рубинщайн. Тялото му бе докарано в Москва за погребение през месец март или април, тъкмо през време на най-голямата кал, когато по московските улици е почти невъзможно да се ходи. Моят пръв братовчед, който по онова време беше председател на Руското музикално дружество и Консерваторията, основана от покойния, ме помоли да му помогна при посрещането на тялото и при погребението на Рубинщайн. Аз — седемнадесетгодишен младеж — бях поласкан от предложението и, да си призная, нямах нищо против да се покажа публично в ролята на разпоредител при погребението на такъв велик човек. Беше ми възложено да водя и подреждам депутациите, които ще бъдат начело на процесията. По този начин аз вървах пред шествието и често трябваше да търся братовчеда си, който се разпореждаше с всичко, за разрешаване на разни въпроси, дори и по въпроса за маршрута, който не беше добре уяснен, трябваше да тичам от началото на процесията до ковчега, подир който вървеше братовчед ми. Това разстояние не беше по-малко от една верста, а трябваше да тичам по локви, с измокрени крака. Аз, както и мнозина от разпоредителите на тая процесия, бях капнал от умора още през първия ден, при посрещането на ковчега и при пренасянето му в университетската черква, гдето стана опелото. На другия ден предстоеше още по-далечно пътешествие — до манастирските гробища извън града. Това разстояние е около седем или десет километра. Беше решено разпоредителите да отидат дотам на коне. Увлечен тогава в яздене, аз бях във възторг от такова едно решение. По онова време имах необикновено красив за езда кон и си мислех, ако за утрешния ден успея да намеря или направя траурни хамути, ако облека траурен костюм с черен цилиндър и креп ще покоря с външността си



всички. Очевидно актьорската черта да се перча пред хората за съжаление още тогава бе успяла да ме отрови.

На другия ден, яхнал коня-хубавец в траурни хамути, обул черни ботуши, в черно дълго палто и черен цилиндър се явих и заставах начело на процесията. След малко процесията, водена от мен, потегли. Конят ми стъпваше напето. Чувствувах се великолепно. Току-що процесията пое, и от двете ми страни се явиха двама стражари на коне — аз изглеждах като арестуван. Ефектът до голяма степен беше развален.

„Тоз пък кой е?“ — питаше публиката, която се беше наредила от двете страни на улицата. „Ей оня ли, на коня, черния? Между стражарите ли?“

„А, това е конярят му. А това е конят на покойника. Пък той го води! А... не, той е от погребалното бюро, главният лакей!“

Без да подозирах какво впечатление ще направя, без да подозирах, че всички други разпоредители са ме изиграли и са тръгнали пеша, аз играех ролята на глупака и дълго време бях обект на закачки, шеги и присмехи. Щом ме видеха, и казваха: „А-ха, това е оня, черният, който яздеше!“

Но не за пръв път аз претърпявах фиаско, когато излизах пред публиката и станах знаменит.

## КЪМ ГЛАВАТА „УСПЕХ ЗА САМИЯ МЕНЕ“

„СЕЛО СТЕПАНЧИКОВО“

Беше избрана доста слабичката комедия на Дяченко „Гувернантът“. С какво да се обясни този избор? Ще си призная: с това, че по онова време бях много увлечен във френския театър и особено от „Комеди франсез“<sup>1</sup> и мечтаех да играя някоя роля на френски. Но как и къде да се нареди това?! Ролята на Гувернанта беше написана половината на изопачен руски език, половината на френски. Е, няма как! Щом не може да се играе цяла пиеса, то поне една роля. Още преди да бъде избрана пиесата, аз до известна степен владеех и акцента на изопачения руски говор, и имах горе-долу прилично френско произношение. Както едното, така и другото вече дават някаква характерност на изобразяваното лице. И това ме окуражаваше още от първата репетиция. Освен това аз имах и наследство за дадената роля от времето, когато бях увлечен от оперетата — от жюдиковския репертоар, — и цял цикъл играни роли от тоя жанр. Френските жестове, маниерът на държането, похватите, типични за французите изобщо, се бяха запазили в моята мускулна, слухова и зрителна памет и чакаха да бъдат приложени. Преди време, когато играехме по руски, ние постигахме илюзията на френския говор и всички външни навици из французите. Колко по-лесно беше да се постигне това на френски език, който сам тласка и към правилен ритъм, и към правилен темп, и към правилни акценти, и към всички маниери и трикове, обикновено свързани с тях. От честите посещения на парижките театри аз бях запомнил всички интонации и гласови модуляции в говора на най-добрите артисти от „Комеди франсез“. Освен това винаги можех да се ползвам от превъзходния жив модел в лицето на французина, кореспондент в канцеларията на нашата фабрика, с когото не закъснях да завържа приятелство. По този начин не ми липсваше и материал за ролята.

Нито в една роля не съм се чувствувал така свободно, весело, бодро и леко; без да мисля за образа, аз вече играех самия образ, който дойде инстинктивно от правилното самочувствие на сцената. Може би

за пръв път външният образ се създаде инстинктивно отвътре. Кой знае, може би тоя път се е проявила френската кръв на моята баба артистка? Няма съмнение, че аз съм започнал ролята с характерното в нея, няма съмнение, че пак имах голям успех и като артист, и като режисьор. Аз обичах ролята си, представленията бяха удоволствие за мене и, както изглежда, за известно време пак съм излязъл от задънената улица и съм попаднал на верен път.

## КЪМ ГЛАВАТА „ОТЕЛО“

... Излиза, че неговият (на Салвини) Отело не е съвсем Отело, а Ромео; той нищо не вижда освен Дездемона, за нищо друго не мисли освен за нея, той безгранично ѝ вярва и ние се чудехме как може Яго да превърне тоя Ромео в ревнивеца Отело. Как да се изразя, че да се почувствува силата на въздействието, което Салвини има! Ще говоря образно: така е по-лесно.

... Сценичното творчество на Салвини е като бронзова статуя, монумент. Една част от тази статуя... той като че ли е отлял в монолога пред сената. В останалите картини и действия той отливаше другите ѝ съставни части. Събрани заедно, те създадоха монументалния паметник на човешката страст. Ревност, съставена от любов на Ромео, от безгранично доверие, от оскърбена обич, от благороден ужас и гняв, от безчовечно отмъщение... Но ние не знаехме, че всички тия елементи на ревността са така ясни, така определени, така осезаеми и че се поддават на изследване. Салвини показва всяка една част на отляната бронзова статуя, а по-рано те ни изглеждаха така неопределени, недоловими, неясни, сякаш разтопени в прозрачния ефир на нашата мечта. И колко непредаваеми, нови, много по-дълбоки и неясни усещания и спомени поради тази тежка и груба бронзова статуя.

Отело на Салвини е монумент, паметник, закон за вечни времена, който не може да се промени.

К. Д. Балмонт веднъж каза: „Трябва да се твори за вечни времена, веднъж завинаги!“

Салвини твореше именно така: „за вечни времена, веднъж завинаги“.

Като откряна за миг вратата на рая в монолога пред сената и показва за момент при срещата с Дездемона до каква наивност може да стигне един голям мъжествен, вече немлад войник, Салвини умишлено, за късо време отвори райските двери на своето изкуство. Той отведнъж и за цял живот спечели нашето доверие и ние жадно се нахвърляхме върху ония места и думи от ролята, които Салвини ни заповядваше да забележим и запомним.

Само на едно място за момент ни стресна, очевидно за да не отслабне нашето внимание. Това беше кипърската сцена, гдето се разправяше с Касио и Монтано. Той така страшно ги гледаше с огромните си очи, с такава чисто източна лекота и бързина извади извития си ятаган, който блесна във въздуха, и замахна върху тях, че ние веднага разбрахме колко е опасно да се шегуваш с него и че Отело „с тези ръце от седемгодишна възраст и до днес по бойните полета е свикнал да работи...“<sup>[1]</sup>

Също така разбрахме защо „от всичко, което става по света, той умее да говори само за войни и сражения...“<sup>[2]</sup>

Започна трето действие. Най-банален оперен декор — от стария тип на Большой театър. Всичко това ни разочарова, докато Салвини излезе на сцената и започна да се любува на своята Дездемона, да се закача с нея, да я гали. Струваше ми се, ту че младеж и девойка, влюбени един в друг, си играят, ту че гледаш старик, който с бащинска нежност гали, приглажда косите на своята внучка, ту че пред тебе е добряк-съпруг, създаден, за да бъде мамен от жените. Толкова не му се иска да се занимава с нещо сериозно и да се раздели с Дездемона... Те тъй дълго се сбогуваха, като си говореха с очи и с някакви кабалистични знаци на влюбени за своите неизвестни нам тайни. И после, когато Дездемона си отиваше, Отело продължаваше да гледа подире ѝ, така че на горкия Яго не му беше лесно да откъсне вниманието на генерала от младата съпруга и да го прехвърли върху себе си. На пръв поглед човек би помислил, че днес Яго нищо не ще постигне от Отело, който беше напълно обзет от любовта на Дездемона. Като поглеждаше изпод око деловите книжа и си играеше лениво с пачето перо, Отело беше в много добро разположение на духа, за да се залавя със скучни работи. Той иска да безделничи, затова си и бърбори с Яго.

Виждали ли сте как генерал от нямане какво да прави се шегува със своя ординарец? Този близък до домашния живот човек е посветен във всички тайни на своя господар. С него не се церемонят много, но същевременно често изслушват мнението или съвета му; наистина в повечето случаи, за да се забавляват. Генерал Отело също обичаше във весели минути да се пошегува със своя добър, верен, влюбен в него Яго, близкия на къщата човек. Отело не знаеше, че има работа със сатана, който го мрази и жестоко му отмъщава.

Първите подхвърляния на Яго, че Дездемона не му е вярна, искрено размиват Отело — Салвини. Но това не плаши Яго; той си има план, който постепенно ще доведе жертвата до самия ад на ревността. Отначало Отело като човек, натъкнал се на мисъл, която не му е идвала наум, за момент се слисва, но веднага се опомня, тъй като на самия него му става смешно от неговото недоумение. Невероятността на предположението го довежда дори до още по-добро разположение на духа, пък макар и защото именно с него това не може да се случи — Дездемона е тъй чиста. Обаче Отело, без сам да подозира това, вече стои на едно стъпало по-долу, по-близо до своята гибел и това дава възможност на Яго да го тласне по-нататък. Новото предположение, което Яго изказва относно Дездемона, накаква Отело да се замисли повече и по-сериозно, тъй като то му се вижда по-възможно, по-реално. Този път му беше по-мъчно да пропъди натрапената му мисъл и да се върне към предишното си блажено състояние. Ето защо, когато Отело успява да стори това, той още по-жадно се хваща за своето поразклатило се щастие, което едва не се изплъзна от него. По-нататък пред Отело израства още по-възможно предположение. Едва що отровил се от него, и Яго му поднася нов, много вероятен факт, а след него и логичен извод, от който няма къде да се крие. Подозрението започва вече да се превръща в истинска вяра, липсва само вещественото доказателство. Тази стълба, по която пред очите на зрителите Салвини — Отело слизаше от висотата на блаженството в низините на пагубната страст, Салвини извайваше с такава отмереност, строга последователност и неотразима убедителност, че зрителят виждаше всички отсенки на страдащата душа на Отело и му съчувствуваше с цялото си сърце.

Новата среща с Дездемона предизвикваше в него вече не радост, както преди, а мъчително раздвоение. Ако всичко е лъжа и ти си тъй прекрасна и чиста, тогава аз съм престъпник пред тебе, ще се разкайвам и ще те обичам десет пъти повече. Но ако е вярно това, което казва Яго, и ти си тъй лъжлива, както си и прекрасна, и само прикриваш своята душевна изроденост с небесна красота, тогава ти си гадина, каквато не е раждал светът, и аз трябва да те смачкам. Къде, в какво да намеря отговор на този въпрос, който трябва да разреши по-скоро, още сега? Искам да те разцелувам и ме е страх да не се замърся; искам да те обичам, а трябва да те ненавиждам. Ето това все по-

нарастващо и по-нарастващо съмнение на Салвини — Отело стига до такива размери, че ти става страшно за него. Сърцето те боли, като гледаш как за учудване на Дездемона той с чувство на погнуса се отдръпва от нея, когато тя се опитва да го прегърне и да докосне болната му глава. И веднага след това Отело вече се разкайва и иска да заглади откъсналия се от него оскърбителен порив. Той става десет пъти по-нежен, протяга ръце към Дездемона, за да я притисне, както преди, до гърдите си. Тя се приближава, но той отново се съмнява и поривисто я спира, за да провери още веднъж не го ли лъже тя. Отело бяга от нея или по-право от своята вътрешна борба и от душевното си раздвоение. В следващото явление Отело — Салвини излиза на сцената, като че ли цял пламти отвътре, сякаш в сърцето му са налели разтопена лава; тялото му гори, той страда не само нравствено, но и физически; той търси изход, за да избяга от болката. Той се мята, той се хваща за всичко, което би могло да утоли болката му; той плаче като младеж, който се разделя със своя полк, с бойния си кон, с топовете и бойния живот; той се опитва да определи с думи нетърпимата душевна болка, която и ние, зрителите, заедно с него преживяваме. Нищо не помага. Отело търси утоляване на болката в отмъщението, той се нахвърля върху единствената жертва, която е пред очите му; той сваля Яго на пода и с един скок се хвърля върху него, притиска го до пода, отново скача, замахва с крак върху главата му, за да го смачка като змия, но тутакси замръзва, засрамва се, извърща се и без да гледа към Яго, му подава ръката си, повдига го от земята и сам се спуска върху дивана, хвърля се върху него и зарива така, както реве тигър в степта, когато губи своята самка. В тия моменти приликата между Отело — Салвини и тигъра става очевидна. Аз разбрах, че и по-рано, когато прегръщаше Дездемона или в котешки изисканите маниери при превзетата реч в сената, както и в самата му походка долавях някакви елементи на хищник у него. Но този тигър можеше да се превръща в дете; той чисто по детски молеше Яго да го спаси от по-нататъшни мъки, да го убеди дори и в най-лошото, само и само да се спре върху нещо и да престане да се съмнява.

Клетвата за отмъщение у Отело — Салвини се превръща в обред на рицарско посвещение; човек би помислил, че този кръстоносец се кълне да спаси света от поругаване на човешката светиня. В тази сцена Салвини е монументален.

Отело се радва с настървение на убедителното доказателство — кърпата в ръцете на Касио. В това има някакво разрешение на мъчителния за него въпрос и се слага точка. Ние виждаме какви усилия прави, за да се сдържи, след като взема окончателното решение. Още малко и всичко ще избие навън. Така в сцената с Емилия той не може да сдържи ръката си и с един тигърски замах едва не откъсва парче месо от тази сводница, която в неговите очи е една от главните виновници. Още по-трудно му е да се сдържи в присъствие на Лодовико, пратеника от Венеция: ние видяхме как кипналата лава се надигаше отвътре към гърлото и към главата му, докато не настъпи катастрофата. Той за пръв път удари оная, която обожаваше, а сега мразеше повече от всичко на света.

Не ще описвам как Отело — Салвини се промъкваше до спящата Дездемона в последното действие, как неочаквано се плашеше от собственото си наметало, което се влачеше подире му, как той се любуваше на спящата, как се страхуваше и как едва не избягваше от обречената си жертва. Имаше моменти, когато целият театър като един човек се повдигаше от местата от напрегане на вниманието. Когато Салвини — Отело душеше своята любима, за да прекрати дишането ѝ, когато се хвърляше върху Яго и с един замах на ятагана го съсичаше на място, отново чувствах бенгалския тигър, на който той не отстъпваше по устремност, ловкост и енергия. Но когато Отело научи за съдбоносната си грешка, той веднага се превърна в безпомощно момче, което за пръв път вижда смъртта. А след думите, които изговаря преди собствената си казън, в него отново заговаря и действа войникът, който е свикнал цял живот да се среща лице с лице със смъртта и не се бои от нея в последния миг на своя живот.

Колко просто, ясно, прекрасно и огромно е всичко, което ни показва и прави Салвини!

Не зная тъй ли е разбирал Салвини своя Отело. Но аз исках да го видя такъв или по-право самият аз бих искал да изиграя такъв именно Отело.

---

[1]

*„Откак ръцете ми добиха сила,*



*откак навърших седмата година,  
до деветте бездейни месеци  
тук аз знаех само своя боен лагер.“*

У. Шекспир, „Отело“, прев. Л. Огнянов, изд. „Нар. култура“, 1955 г., стр. 44. — Бел.пр. ↑

[2]

*„За светските неща аз нямам думи,  
а само за войни и бойни схватки —  
затуй успех едва ли ще постигна.“*

У. Шекспир, „Отело“, прев. Л. Огнянов, изд. „Нар. култура“, 1955 г., стр. 44. — Бел.пр. ↑

## ЕРНСТ ПОСАРТ<sup>[1]</sup>

В Москва се основа немски театър на Парадиз<sup>[2]</sup>. В него гастролираха всички по-добри германски и австрийски артисти: Барнай, Посарт, Хаазе, Зонентал<sup>[3]</sup> и др. Някога новият театър привличаше всеобщо внимание, особено когато гостуваха Посарт и Барнай.

Посарт беше *актьор* в най-добрия и в най-лошия смисъл на думата. Барнай беше красив *човек* с поетична душа.

„Майн орган ист майн капитал!“ („Моят глас е моят капитал!“) — казваше с патос Посарт. Той много се грижеше за гласа си и бе установил за него особен режим и хигиена: нищо студено и нищо горещо не се допускаше в това, което яде и пие. За да проверява температурата на храната и на питието, той носеше със себе си термометър, който използваше през време на обета. Поднесат му супа — той пуска термометъра и чака, докато супата изстине до известен градус. Налаят му вино — той изплаква термометъра и отново го пъхва във виното. Ако питието е много студено, той дълго държи чашата в ръце, като я топли. Доколко във всичко това имаше нужна предпазливост и доколко престореност — нямам намерение да съдя.

Наистина гласът на Посарт беше не само великолепен по природа, но и изумително обработен и поставен. Огромен регистър, голяма звучност и сила. Жалко само, че имаше някакво излишно и неприятно съскане. Също тъй напразно Посарт използваше своя глас не за да изразява мислите и чувствата просто, силно, благородно и красиво, а за да изговаря напевно със своя прекрасен глас звучни монолози с похвата на фалшивото немско декламиране. Той сам се любуваше на гласа си и го натрапваше на зрителите. Защо? Щом имаш глас — бъди щастлив! Трябва да го използваш, за да говориш просто. Хубавият глас сам се хвали. Но ако преднамерено го разхубавяваш, то само намаляваш хубостта му. Във възвишените моменти на изобразяваната страст Посарт прибъгваше усилено до напевно-условна декламация, като че желаше с нея да замести липсващия душевен

порив. Затова, макар неговата игра в трагедията да беше по своему красива и умна, от нея винаги лъхаше студенина. Така става винаги когато техниката се използва заради самата техника.

Аз, който съм гледал Посарт много пъти, не съм запазил за неговите трагедийни роли никакви спомени освен един, че той умееше ако не да твори *вечното*, то да говори за него, наистина не „*веднъж завинаги*“, но затова пък непременно всеки път. Това именно го сближаваше с другите велики артисти.

Затова пък в комедиите Посарт беше превъзходен: изключителна простота, характерност, артистичност, тънък рисунък. В пиесата „Приятелят Фриц“ от Еркман-Шатриан, в която изпълняваше ролята на мил и добър равин, той създаваше възхитителен образ, пред който не можеше да не се преклониш. Този образ се запечата завинаги в паметта и душата ми. Не по-малко чудесен образ той създаде в пиесата „Фалит“ от Бьорнсон Бьорнстерн, в която играеше само в едно действие роля на хитър и умен адвокат, който подсторва един спекулант да обяви банкрут. И това беше незабравим образ. Той беше добър в ролята на Яго, ако не се смятат трагичните места. Но там, където рисуваше характерния образ, там, където вулгарно, по войнишки пееше песента, Посарт беше прекрасен. Според мене той беше превъзходен характерен артист. Пък и към трагичните роли той подходеше откъм характерността. И ако той беше ограничил репертоара си само с такива отговарящи на неговия талант характерни роли, щеше да бъде още по-велик в нашето изкуство. Но това вече е прието: за да бъдеш световен артист, непременно трябва да бъдеш трагик. Такова гледище ми се струва също така безсмислено, както, ако бихме почнали да твърдим, че за да бъдеш хубавица, трябва да си брюнетка... Посарт имаше съвършено изключителната способност да се превъплътява външно; той прекрасно се гримираше с някакви особени бои и похвати. За класическите роли нахлузваше прекрасни ватони на ръцете и на краката си, а в другите роли превъзходно гримираше ръцете си като голо тяло.

Пристигането на Посарт съвпадна с моите лутания и търсения на учител по драматично изкуство. Като чух, че великият артист се е съгласил да дава уроци на един мой познат, и аз като него отидох при Посарт, който се съгласи да ми бъде временен учител и веднага пристъпи към занимания. Преди всичко той ме накара да прочета

няколко монолога по руски. След като ме чу, не каза нищо и поръча за следния урок да науча немско стихотворение. Това не беше лесно при лошата ми памет и при лошото ми познаване на езика. Обаче криволяво аз го назубрих и се явих при Посарт. Той ме посрещна сухо, отиде направо до пианото и започна да взема акорди.

„Това произведение трябва да се рецитира в до-мажор обясни ми той, — а след това то преминава в ре-минор, там са осмини, а тук цели ноти.“

Той ми излагаше своята теория, изградена върху музикалността, и демонстрираше мислите си с пианото. Да си призная, аз слабо го разбирах поради това, че недостатъчно знаех езика. Уроците ми при него се прекратиха, още повече, че и самият Посарт скоро замина от Москва.

Последната ми среща с великия артист стана в Мюнхен, в „Принц-регент-театър“, на който той беше обер-интендант<sup>[4]</sup>. Присъствувах в този великолепен театър на Вагнеровите тържества<sup>[5]</sup> и в антракта се срещнах с моя бивш учител. Посарт обаче не отговори на поздрава ми при срещата, очевидно не ме позна или не забеляза моето движение. Там срещнах също и един мой познат от Москва, който излезе постоянен посетител на театъра. Той обеща да ми съдейства да разгледам подробно зданието и сцената на „Принц-регент-театър“, който ме интересуваше в случай, че някога ще трябва да строя свой театър. Заедно с него отидохме при Посарт. Той веднага позна моя познайник и извънредно любезно се ръкува с него.

„Позволете ми да ви представя моя съотечественик и приятел и ваш поклонник Алексеев-Станиславски.“

Посарт извънредно любезно ми се поклони, без да ме познае, и ние взаимно се поздравихме.

„Господин Станиславски е директор на известния в Москва театър на Дружеството за изкуство и литература и същевременно играе в него.“

След тия думи с Посарт стана нещо, което, да си призная, и досега не мога да разбера. Той веднага стана неузнаваем и зае най-театрална поза, която и на сцената би ни се видяла афектирана. Всички отлично познават тази актьорска поза за изразяване на надменност и важност. Едната ръка зад гърба, другата — в отвора на жилетката,

главата гордо повдигната, отметната малко назад, очи, които гледат от горе на долу.

„Господин Станиславски моли вашето разрешение да разгледа театъра и сцената“ — продължаваше да докладва моят познайник, който, както и аз, се пообърка.

„Дассс каннн нихт зззайнннн!“ („Това не може да стане!“) — отговори великият артист.

Че ми отказа — това разбирам. Не бива на всеки, който има отношение към театъра, да показваш своите сценични тайни. Но какво значеше неговата афектирана поза и декламационен тон с няколкото „н“ в заключителната фраза?...

Посарт е образец на трудоспособен и интелигентен артист. Той показва какви резултати могат да се постигнат с помощта на техниката ако не в трагедията, то в областта на високата комедия.

---

[1] Посарт, Ернст (1841–1921) — знаменит немски актьор трагик; често е гастролирал в Русия. ↑

[2] Парадиз — немски антрепренъор, който е наел в Москва театър на ул. Большая Никитска (сега ул. Херцен), наричан „Интернационален“. Сега в това здание се намира московският театър „Вл. Маяковски“. ↑

[3] Зонентал, Адолф (1832–1909) — известен актьор от виенския Бург-театър. Освен в класически репертоар той с голям успех е играл в салонни пиеси от буржоазни драматурзи. ↑

[4] Обер-интендант — директор. ↑

[5] Вагнерови тържества — цикъл представления от опери на Рихард Вагнер. ↑

## СПЕКТАКЪЛЪТ НА КЛИМЕНТОВА

М. Н. Климентова-Муромцева беше на времето си известна оперна певица, която в края на своята кариера се посвети на педагогическа дейност... Аз поставих с нейни ученички и ученици показен спектакъл<sup>[1]</sup>, съставен от разни откъси. Благодарение на популярността и влиянието си Муромцева успя да получи един от най-добрите театри в Москва заедно с хора и оркестъра, за да се постави спектакълът, организиран от нея. По този начин, вместо да почиват, горките хористи започнаха да ги викат на репетиции с някакви неизвестни на тях ученици и с един малко известен тогава на тях режисьор-чудак, за какъвто ме смятаха. Естествено отношението към работата не можеше да се нарече примерно. Ние репетирахме една от сцените на знаменитата в Русия опера от Глинка „Живот за царя“ — „При манастира“. Легендарният руски герой, селянинът Сусанин, според едно предание спасил руския цар от поляците, като ги завел в затънтена гора, където той заедно с враговете замръзнал. През това време неговият малък син — момченцето Ваня — полетял на кон към манастира, където се криел царят с целия си двор. Момченцето, което едва стигало с ръчички железните халки на портите, чука отчаяно, за да разбуди и вдигне на крак целия манастир. В промеждутъците, измръзнало, то се моли пред иконата или, свито на кълбо, седи пред грамадните порти. Певицата, която играеше Ваня, беше малка на ръст, облечена в голямата, не по нейния ръст шуба на бащата, с големия калпак на бащата, който също не беше по мярка, с превързани страни, за да се предпази от студа и да ѝ е топло. Нейната мъничка фигурка пред грамадната порта на манастира, превърнала се в кълбо, с молеци детски очички, устремени към иконата, пред която светеше кандило, между вековната гора и високите бели манастирски стени представляваше една хубава картина. Знаменитата ария, която тя пееше в тази сцена, получи подходяща илюстрация, дооформяше я. Най-сетне детският глас беше чул, манастирът започна да се пробужда, излезе един монах-пазач, след него втори, трети; събудиха ковчезника, пекаря на просфори, дотичаха послушници, просяци, сакати,

схимници, свитата на царя и на царицата; най-сетне се яви и самият игумен. Момченцето се качи на един пън, за да бъде по-нависоко от събралата се тълпа монаси, и с прекрасната ария тревожно-нервно им разказва за случилото се и за застрашаващата беда.

Тълпата от черни строги монаси на белия фон на манастирските стени и на снега беше извънредно ефектна по тонове и по групировка. Така беше замислена картина.

На една от репетициите, когато дойде редът на хора, който чакаше зад кулисите и разговаряше за свои лични работи, той не успя да встъпи навреме. И аз от режисьорското си място викнах:

„Хор на монасите, встъпвайте!“

Чу се кикотене.

Отново повторих своята заповед.

Екна силен смях.

Изтичах зад кулисите.

„Какво има? — питам. — Защо хорът на монасите не излиза?“

Но този път всички прихнаха и се заливаха от смях.

Нищо не разбирам.

Като се отделя от групата на хористите, до мен се приближава някакъв стар, опитен, очевидно най-уважаваният и отлично знаещ как се „играе“ такава една опера хорист — чех, който с акцент говореше руски. Не без яд и злоба той ми заявява поучително:

„Нè монаси, а пèйзани.“

„Какви пейзани?“ — питам аз.

Той повтаря: „Ние не сме монаси, а пейзани.“

„А кой живее в манастира?“ — питам аз.

Чехът-хорист се слиса. Лицето му прие почти трагичен вид.

„Монаси“ — откъсна се от гърлото му сподавен стон.

„Значи кой тогава излиза от манастира?“

Сега целият хор съвсем загуби ума и дума. Гледат се един друг, повдигат рамене. Между хористите про шумя възклицание от учудване: „Мо-на-си!!!“

И какво излезе? Някога си, когато се е поставяла операта, било забранено да се представят на сцената монаси, свещеници, изобщо всички лица, принадлежащи към църквата. Театърът, който се поддържал от държавата, се смятал от цензурата за греховно нещо, затова в клавираусцуга и в партитурите, както и във всички

монтировки и списъци думата „монаси“ била заменена с думата „пейзани“, тъй като първото издание се печатало в чужбина, а либретистът на тая руска национална опера бил също чужденец<sup>[2]</sup>. И наистина оттогава по традиция от манастира излизал хор от селяни. Най-интересното е, че не само хорът, но и дирекцията на театъра изпадна в такова недоумение, когато ѝ поднесоха моята монтировка, в която бях вписал определен брой костюми на монаси за хора. Не без злъч ми бе изпратено официално писмо от дирекцията на театъра, в което ми се съобщаваше, че за операта „Живот за царя“ не са нужни никакви монашески костюми. На това аз отговорих също с официално писмо и молах да ми съобщят кой живее в руските манастири — монаси или пейзани (селяни). Както ми разказваха след това, моят въпрос предизвикал също смайване, както и у хористите.

---

[1] През март 1897 г. К. Станиславски за пръв път се проявил като оперен режисьор, поставяйки на сцената на Малий театър спектакъл с оперния клас на М. Н. Климентова-Муромцева. „Климентовският спектакъл“, за който пише К. С. Станиславски, е вторият му опит за оперна режисура. Този спектакъл бил показан на сцената на Большой театър през март 1898 г. В програмата влизали сцената „При манастира“ от операта на М. И. Глинка „Иван Сусанин“, трето действие от операта на Ц. Кюи „Ратклиф“ и второ действие от операта на К. Райнеке „Губернаторът от Тур“. На афишите името на режисьора било означено с инициалите „К. А.“ (Константин Алексеев).

↑

[2] Сюжетът на операта „Иван Сусанин“ бил подсказан на М. И. Глинка от В. А. Жуковски. Автор на либретото бил препоръчаният от В. А. Жуковски барон Г. Ф. Розен, посредствен поет, ползващ се с покровителството на императорския двор. ↑



## КЪМ ГЛАВАТА „ВМЕСТО ИНТУИЦИЯ И ЧУВСТВО ИСТОРИКО БИТОВА ЛИНИЯ“

„ЮЛИЙ ЦЕЗАР“

От постановъчните постижения на този спектакъл трябва още да спомена картината на бурята с бързо носещите се по небето облаци, стрелите на светкавиците и плющенето на дъжда, което по онова време беше невиджана новост на московска сцена. Във второ действие успях да създам много ефектна градина на вила извън града, зад която в далечината се виждаше пейзаж — Рим и бавното пламване на зората. В сцената на форума пред огромната статуя на Помпей успешно беше разработено нарастването на заговора, засилването на напрегнатото нетърпение на заговорниците между инертната тълпа непосветени в заговора сенатори. Интересно беше поставена сцената в лагера, гдето веднага се виждаха няколко палатки; действащите лица преминаваха от една палатка в друга, както беше нужно според замисъла на хода на действието. В същата тази сцена с изкусна комбинация от огледала се постигаше появата на призрака на Цезар. Изобщо може да се каже, че във външната страна на спектакъла вложихме много труд и изобретателност.

В нашия театър имаше навик в навечерието на премиерата след няколко генерални репетиции да се събираме около масата и отново да четем пиесата. Така беше и в навечерието на премиерата на „Юлий Цезар“. И ето на този последен прочит цареше необикновено въодушевление. Струваше ни се, че не само сме намерили външната рамка, но сме намерили и ония вътрешни задачи, с които можехме да живеем в Шекспировата пиеса също тъй естествено, както и в пиесите на Чехов. Но поне за себе си трябва да кажа, че през време на първите представления аз не запазих този вътрешен живот. Причините за това бяха много: първо, опасният за мене както преди „оперен“ колорит, т.е. наметала, тоги, красивите фалди и пози и други такива. След това голяма роля, за да намеря „истината на страстите в предлаганите обстоятелства“, изиграва фактът, че всяка подробност на постановката, всяко кътче на декора както на сцената, така и зад нея беше, тъй да се

каже, обляно в пот и ми напомняше за дългата и упорита работа, с една дума, не само не допринасяше да се постигне правдиво самочувствие на сцената, а по-скоро, обратно, разрушаваше това самочувствие. Когато спектакълът беше пренесен в Петроград, на новата сцена загубих това чувство, декорите ми станаха чужди и правдата на вътрешния сценичен живот се върна при мене. Започнах да играя много по-добре и моето изпълнение срещна много по-благоприятна оценка. Трябва изобщо да кажа, че е много мъчно актьорът да продължава да влиза в ролята, след като вече я е играл пред публика. Мнозина от нашите изпълнители малко по малко започнаха да преминават към механично повторение на онова, което беше създадено през време на репетициите. Трябва да кажа, че аз продължавах да работя върху ролята и с течение на времето тя се обогати и сякаш израсна.

Ролята на Юлий Цезар играеше Качалов. Когато тази роля му беше предложена, той, който обикновено е тъй сговорчив и чужд на всякакви претенции, решително се отказа да я играе — толкова незначителна и неинтересна му се струваше тя. Но Немирович-Данченко успя да убеди Качалов да се заеме с ролята и не сбърка. Качалов превъзходно се справи със своята задача, той създаде жизнен и характерен образ и може да се каже, че с ролята на Цезар започна широката популярност на този прекрасен артист.

Спектакълът „Юлий Цезар“ излезе доста тежък в много отношения. Преди всичко в материално: извънредно много сътрудници и статисти, заети в масовите сцени, оркестър, множество костюми; освен това той беше много уморителен, защото трябваше по няколко пъти да се сменят костюми, някои от които бяха твърде тежки — наметала от вълнен плат, металически брони за ризници с филцова подплата, други, обратно, бяха много леки — домашни хитони и къси туники, които трябваше да обличаме върху затопленото тяло и да се излагаме на неизбежното на сцената течение.

Спектакълът беше истинско събитие и предизвика голямо оживление не само в театралните кръгове и в пресата. Хора на науката подхванаха цели научни спорове относно правдивостта на едни или други археологически подробности; преподаватели от класическите гимназии идваха със своите възпитаници и след това им задаваха като

теми за съчинения да описват римския живот според спектакъла на Московския художествен театър.

В Московското психологическо дружество бе изнесен интересен реферат, придружен с любопитен опит. На присъстващите беше предложено да опишат подробно как се извършва на сцената убийството на Цезар. Свидетелските показания бяха извънредно противоречиви. Мнозина бяха видели неща, които и през ум не ни минаваха, когато поставяхме тази сцена, и бяха готови да потвърдят своите показания под клетва.

Свалихме постановката на „Цезар“ поради това, че всяко представление струваше скъпо и беше много уморително. Декорите и костюмите бяха продадени на един провинциален театър, но, както узнахме отпосле, никой не знаел как да облича и носи костюмите и кои от тях са мъжки и кои женски.

## КЪМ ГЛАВАТА „ОБЩЕСТВЕНО-ПОЛИТИЧЕСКА ЛИНИЯ“

... Писателят Н. В. Гогол по повод изкуството на актьора казва: „Да имитира образа може всеки, но да стане образа може само големият артист.“ В нашата работа има голяма разлика между това да *изглеждаш* като образа или самият ти да *станеш* този образ, т.е. да се представяш като чувстваещ или истински да чувствуваш.

Ние, актьорите, обичаме да имитираме образа, да играем резултати, но не умеем да направим някак си така, че тези резултати, т.е. образите и страстите на ролите, от само себе си да се създават в нас интуитивно. Когато това стане, тогава се получават най-добрите и най-висши резултати, които са достъпни за артиста, за когото става дума — вътрешният образ се слива с външния, единият поражда и поддържа другия и тяхната връзка е неделима. Но същият този резултат може да се получи и с един малко по-друг подход. Понякога можеш да почувствуваш вътрешния образ отделно само от една дума, казана случайно и попаднала в самата сърцевина на душата ти. Чудно: често ми казват нещо много по-важно и то не се запечатва в душата ми, а някоя обикновена дума, в която няма нищо особено, попада точно в целта, в най-главния творчески център! Ето например: колко прекрасни литературни лекции за Островски ни изнесе Немирович-Данченко, когато поставяше „Мъдрият“<sup>[1]</sup>.

Нищо не предизвикваше отзвук в душата — и отведнъж се промъква казана фраза: „В пиесата има много от епическото спокойствие на Островски.“

Ето това „епическо спокойствие на Островски“ именно се промъква в самите дълбини на творческата ми душа.

Почти същото и в същата роля се случи и с външния образ на генерал Крутицки.

Колко снимки, скици, рисунки ми показваха и колко самият аз намирах видимо подходящи за външния образ на ролята. Снабдиха ме дори с прототипа на генерала, по който Островски е писал Крутицки. Но за мене той не беше същият и във всички други материали аз не почувствувах моя Крутицки.

Но тогава се случи следното: бях по работа в тъй наречения „Сирашки съд“. Едно от остарелите учреждения, които бяха просто забравили своевременно да ликвидират. Там и къщата, и редът, и хората са се изкривили и покрили с мъх от старост. В това някога огромно учреждение имаше тъкмо такава наклонена и обрасла с мъх пристройка, а в нея седеше някакъв старец (който нямаше нищо общо с моя грим в ролята) и усърдно пишеше нещо, пишеше, както генерал Крутицки пише своите никому ненужни проекти. Общото впечатление от тази пристройка и самотния ѝ обитател по някакъв начин ми подсказа грима, лицето и фигурата на моя генерал. И тук очевидно *епическото спокойствие* очакваше своето въздействие върху мене. Външният и вътрешният образ, намерени поотделно, се сляха — ето защо тази роля, която започна по линията на „игра на образи и страсти“, веднага се подмени с друга — т.е. с линията „на интуиция и на чувство“, единствено правилната според мене. Сякаш някакъв стрелочник прехвърли мене и моя влак от глухата линия, върху която стоях, на главния път — и аз се понесох по него все напред и напред.

---

[1] Става дума за пиесата „И най-мъдрият си е малко прост“ — Бел.прев. ↑

## СПОР С ХУДОЖНИКА<sup>[1]</sup>

Беше време, когато на сцената нямаше никакъв художник, а имаше само бояджия-декоратор с годишно възнаграждение, който рисуваше всичко, каквото беше нужно. Това беше лошо в художествено отношение време. Най-сетне за обща радост в театъра отново се върна художникът. На първо време той като скромнен квартирант, попаднал в чуждо жилище, се държеше кротко, настрана, но постепенно започна все повече и повече да заграбва властта в свои ръце и в някои театри достигна до главната роля — инициатор на спектакъла, почти самостоятелен творец и по този начин измести актьора от законното му място в театъра.

Това особено се почувствува, когато един от знаменитите художници, комуто бе възложена постановката на една пиеса в нашия театър, ми изпрати по пощата скица за моя грим с категорични строги бележки как трябва да се гримирам. Като хвърлих поглед върху скицата, видях някакво непознато лице, напълно противоположно на онова, което авторът искаше и което под негово влияние растеше в моето въображение. Май че художникът не беше прочел дори текста на пиесата, която поставяхме, той нищо не знаеше за оная сложна душевна аналитична работа върху пиесата и ролята, с помощта на която актьорът извършва в душата и в тялото си творческия процес на своята органическа природа. Необмислената скица на художника ми се видя жалка, а неговата самонадеяност — оскърбителна.

Добре е все пак, помислих си, че аз се намирам в изключително положение и мога да споря с художника, да отстоявам своите възгледи. Наистина и за мене това не е лесно, но все пак е възможно. Но я си представете за момент положението на артиста, на режисьора, които не могат „да посмеят да имат свое съждение“ пред авторитета на художника, тогава ти става обидно за нашето изкуство и се ужасяваш от това насилие върху душата на артиста. Артистът е създал, обикнал, отгледал в своята душа тънко обмислен, вътрешно почувствуван образ, той е заживял с него и изведнъж отнякъде си, от Ялта или Кавказ, се получава пакет от художника, който се наслаждава там на природата.

Артистът изважда от пакета някакъв портрет на съвсем чужд за него човек, чийто външен вид му заповядва да приеме и да се слее с оня жив човек, който вече се е родил в неговата душа.

„Извинете, нямам честта да познавам този странен и неприятен за мене господин“ — плахо заявява артистът.

„Не разсъждавайте, това е вашият грим“ — чува той в отговор заповед отгоре.

Горкият артист нищо друго не може да направи, освен със собствените си ръце да свали главата на своя оформил се образ и на негово място да прикрепи новата глава на чуждия, омразен непознат човек. Но ще може ли той през тази мъртва маска да пропусне топлото чувство, което е заживяло в неговата душа? Какво ще се получи от такова едно несъответствие?

През това време художникът в Кавказ разсъждава така:

„Това действващо лице, чийто грим са ми поръчали, очевидно е глупав човек. Значи той трябва да бъде с ниско малко чело.“ И ето той рисува малко и ниско чело. „По-нататък — разсъждава художникът — очевидно той е аристократ. Значи има тънък нос и тънки устни.“ Тогавата той рисува тънък нос и тънки устни. „Той е конте. Значи брадичка от моден журнал. Той очевидно е зъл. Значи тънки устни, брюнети, ниско поникнали вежди...“ И т.н. и т.н.

А може би артистът е замислил ролята върху неочаквани контрасти: зъл, а светъл блондин. Аристократ, а с дебел нос. Глупав, а със силно оплешивяло чело.

При среща с художника не се стърпях и му казах: „Не вие трябва да диктувате на нас, а, обратното, нашето актьорско чувство ще ви диктува какво аз, изпълнителят на ролята, виждам и какво е нужно за постановката. Вашата задача е да вникнете в нашия замисъл, да разберете неговата същност и с рисунката да подскажете онова, което трудно може да се обясни на актьора с думи. Вие, както и актьорът, не сте самостоятелни творци. Ние зависим от автора и доброволно се сливаме с него; вие пък зависите от автора и актьора и също доброволно трябва да се слее с нас.“

Боже мой, какво стана с художника, който се смяташе за единствен творец на спектакъла! „На мене?! Да суфлирам на някакви актьори?! Предпочитам аз да им заповядвам. О не! Не желая дори да се тревожа за тая работа. Аз просто я върша. А подхожда ли моята скица

или не, това малко ме интересува. Достатъчно е и това, че вместо да рисувам картина губя времето си с театъра.“

„Значи вие сте чужд за нас човек — отговорих му аз. — Вие сте квартирант, който иска да стане хазяин. На вас не ви трябва нито театър, нито драматург, нито Шекспир, нито Гогол, нито Салвини, нито Ермолова. Вие имате нужда от театралната рамка, за да показвате в нея своите платна. На вас ви трябва нашето тяло, за да му нахлузвате вашите костюми. На вас ви трябва нашето лице, за да рисувате върху него като по платно. И всичко заедно — и театърът, и ние в него — сме ви нужни само за да се прославите. Най-лесно се постига това в театър, където всекидневно се събират хиляди тълпи, докато на художествените изложби посетителите се броят с десетици. Обикнете най-напред великите идеи на поетите, големите артистични таланти, самото изкуство на актьора, чиято същност вие може би и не познавате. И запомнете, ако няма актьор, няма да има и театър, не ще ви има и вас в него. И така идвайте при нас, работете заедно с нас по режисьорски, по актьорски върху анализа на пиесата, върху опознаването на нейния свръхсъзнателен живот. Помагайте ни да го пресъздаваме и когато вие като режисьора и артиста разберете какво може да се направи от актьорския и от сценичния материал, с който разполага театърът и спектакълът, тогава се усамотете във вашето ателие и се отдайте на личното си вдъхновение. Тогава това, което ще създадете, не ще бъде чуждо на нас, хората, които сме страдали и сме се мъчили заедно с вас. Дотогава, докато не разберете моите думи и възмуцението ми на артист, вие ще бъдете чужд човек в театъра, ненужен член на нашето семейство, временен квартирант в нашия дом. А ние жадуваме завинаги да се слеем с истински художник, който да обикне и разбере високата мисия на театъра и на нашето сценично изкуство.“

---

[1] Като не назовава името на художника, К. С. Станиславски сякаш подчертава, че тази глава има общ, принципен характер. Повод да се напише главата е дало разногласието с художника М. В. Добужински, който оформял спектакъла „Провинциалистка“ от Тургенев (1912). К. С. Станиславски, който играл граф Любин, не се съгласил с предложената от Добужински скица за грима като неотговаряща на неговата представа за този образ. ↑



## ВАРИАНТИ

### МАЛИЙ ТЕАТЪР

#### **Стр. 53. Вариант на началото на главата.**

Като разбрах предимствата на драматичното изкуство в смисъл на широта на задачите и на тяхната дълбочина, като съзнах колко е мъчно да се изучи това изкуство, аз му посветих всички свои помисли, време и материални средства. Храм на драматичното изкуство по онова време беше нашият скъп Малий театър, наречен „Дом на Щепкин“, както парижкият театър „Комеди франсез“ се нарича „Дом на Молиер“. По онова време заветите на Щепкин живееха в неговия театър, те учудваха със своята простота и радваха с художествената си правда. Там имаше истинска атмосфера на изкуство, която по-добре от всякакви гимназии-затвори шлифоваше широката, свободна, артистична душа. Мога смело да кажа, че не в гимназията, а в Малий театър получих възпитанието си.

#### **Стр. 55. След думите. „... аз бях разглезен и от разточителното богатство на таланти в Малий театър.“**

Как са могли тия блестящи страници на изкуството да останат тайна за Европа, която тогава ни презираше, за Америка, която не се интересуваше от нас. А пък това светло време за нашия театрален живот би могло да се сравни с театрите и трупите на Молиер, на Шекспир, на Голдони, на Гоци, на великия Шрьодер, на Гьоте и Шилер, на Ваймарския театър<sup>[1]</sup> и др. И в Русия се създаваше школа, създаваха се нови артисти, драматурзи и поети, като например Пушкин, Лермонтов, Гогол, Грибоедов, Островски, Тургенев, Писемски, Чернишевски и др., без да споменавам вече цяла редица по-малко даровити писатели.

---

[1] Ваймарски театър — придворен театър — придворният театър на Сакс-Ваймарските херцози. От 1791 до 1816 г. негов ръководител е Гьоте. ↑

## ЗНАМЕНАТЕЛНА СРЕЩА

### Стр. 186. Вариант на началото на главата.

... Имах нужда от свой театър, всекидневно да организирам представления. Все по-често се поставяше ребром въпросът за по-скорошно изпълнение на моето обещание, т.е. за създаване на собствен театър. Все по-често и по-остро се изказваха съмнения дали ще мога да осъществя своя план. Някои от актьорите биваха примамвани от други антрепреньори. Тогава съдбата отново ми помогна, като ме сблъска с оня, когото тъй отдавна търсех. Срегнах се с Владимир Иванович Немирович-Данченко, който, както и аз, беше отровен от една мечта. Странно! Вече отдавна се познавах с него, той отдавна беше свой човек в театъра: и драматург, и преподавател по драматично изкуство, и режисьор, и критик, и познавач на това дело, а пък аз, вместо да отида направо при него, търсех помощник там, където човек най-малко би могъл да се надява, че ще го намери — между професионалните антрепреньори, които са принудени да търгуват с изкуството. Театърът, който изпълнява културна мисия, предявява към своите дейци много големи изисквания. За да бъдеш директор, ръководител на такова учреждение, трябва да си талантлив познавач на своята работа, т.е. да разбираш изкуството не само като критик, но и като актьор, режисьор, учител, постановчик, литератор, администратор. Трябва да познаваш театъра не само теоретически, но и практически. Трябва да разбираш от устройството на сцената и от архитектурата на театъра, трябва да познаваш психиката на тълпата, възможностите на актьора и всички подробности на сцената, да разбираш природата и психиката на актьора, изискванията на тяхното творческо дело, на живота им, трябва да бъдеш литературно образован, да имаш широк поглед, такт, усет, възпитание, сдържаност, да имаш ум, административни способности и много други неща. Рядко всички тия достойнства се съчетават в един човек. Такова съчетание именно беше Владимир Иванович Немирович-Данченко. Той беше оня директор, за който можеше да се мечтае. Немирович-Данченко от своя страна е мечтал именно за такъв театър, за какъвто и аз, и е търсел

такъв именно човек, какъвто виждал в мое лице. Ние отдавна сме се търсели един друг, макар на глед да нямаше какво да търсим, тъй като отдавна бяхме познати и често се срещахме, но само не се сецахме един за друг.

## ПОСТАНОВКИ С ИСТОРИКО-БИТОВА ЛИНИЯ

**Стр. 214. След думите: „Историко-битовата линия беше само начален, преходен стадий в пътя на нашето развитие и се създаде по силата на разни причини. Тези причини не бяха малко и първата е недостатъчната подготовка на самите артисти за изпълнението на големи задачи.“**

Ние не можехме сами, без помощта на режисьора, да възбуждаме в себе си творческо преживяване в новите роли по поръчка.

Дойде ти случайно вдъхновение, почувствуващ ролята и тя ти се удава. Не дойде ли — ние бяхме безпомощни и не знаехме как да пристъпим към новата творба. И ето, за да може изкуствено да привлече към ролята живите чувства на актьора и да му внуши душевните усещания, които са необходими за изобразяването на лице, режисьорът прибегваше до хитрости. Без да говори за преживяванията и без да плаши чувството, той претрупваше външния мизансцен с безброй задачи предимно от физическо естество. И колкото по-прости, по-познати, по-делнични бяха задачите, толкова по-лесно актьорът ги схващаше и изпълняваше. От тях се създаваше непрекъснатата линия от активно действие на сцената за всеки един изпълнител в пиесата върху всеки момент от пребиваването му на сцената. По този начин всички роли през цялото времетраене на пиесата се запълняха с външни активни задачи. Режисьорът казваше на актьора, който играе, да речем, някой болярин в „Цар Фьодор“:

„Когато влезете на сцената, преди всичко три пъти се прекръстете, а после ниско се поклонете на всички посоки, без да бързате, учтиво, усърдно, внимателно огледайте всички, които са на сцената; и сътрудника Иванов, и сътрудника Сидоров, и Петров. Оправете си пояса, шубата, гънките на ръкавите, извадете гребенче, вчешете косите си, брадата, погладете ги. Изтрийте си челото с хастара откъм долния кран на шубата. Настанете се по-удобно, по-нашироко, тъй като важният болярин трябва да заема повечко място; разтворете встрани полите на шубата си, разкратете се; извадете от дългите ръкави на шубата, които заменят джобове, или от конحوвете на чизмите свитъка и прочетете всичко, което е написано там, от начало до край.

След това идете при масата, подпишете документа и го предайте на еди-кой си актьор.“

Като изпълняваше съвсем точно набелязаната от режисьора външна партитура на ролята, актьорът насочваше цялото си внимание върху възложената му работа. Той нямаше време да мисли за зрителя, не му оставаше време и място в ролята за бездействие на сцената или за обикновено актьорско представяне и самопоказване. Като свикваше в многобройните репетиции да изпълнява последователна редица от активни задачи, актьорът, както ни се струваше, започваше да живее на сцената отначало външно, а след това и вътрешно.

По този начин режисьорската хитрост се състоеше в това — чрез външния живот, който по-лесно се усвоява, да предизвика отначало общо физическо състояние, добре познато в действителността и напомнящо за истинския реален живот, а чрез него по естествена връзка да възбуди и вътрешното чувство, което обикновено съпровожда действието или е възможно при дадените условия на живот.

Изкуствено създаваният от режисьора външен живот на актьора естествено се черпеше от познатата действителност, сродна и близка на нашето чувство, или от бита, в който протича нашият живот или който сме имали случай отблизо да наблюдаваме, или който ни е познат от историческите факти. Пренесени на сцената не само във външната постановка, но и в самата игра на актьорите, тия режисьорски спомагателни детайли засилваха още повече историко-битовата линия на театъра.

**Стр. 215. След думите: „Като попаднахме върху външния реализъм, ние тръгнахме по линията на най-малкото съпротивление.“**

Почти никой от зрителите не разбираше тогава онова, което ставаше зад кулисите. Красив ли е декорът — ръкопляскаха, необикновена ли е постановката — възхищаваха се; смела ли е — значи революция; необикновена ли е играта на актьорите — значи ново изкуство. Споровете и протестите, критиката и хвалебствията, нападките и преклонението допълняха успеха и създаваха необходимия за реклама на новото дело шум.

Направлението, което взехме, ни беше необходимо за борба с театралната условност и със стария изтъркан шаблон, с какъвто тогава театърът беше пълен. За да се създаде ново, трябваше предварително да се събори старото, излишното, т.е. грубото занаятчийство в театъра, тъй като то, запълняйки всичко, не оставя място за новото и с външността си потиска всичко в душата. Ако не унищожиш цялата тази наслойка, не ще видиш онова, което се крие под нея. Ако не очистиш кораба от налепилите се раковини, не ще отплуваш по-нататък. Грубо театралното нахлузва върху живота, непосредственото костюм на шут със звънчета, одежда на театрален лицедей и това придава на всичко живо елемент на лошо панаирджийство, отсянка на актьорско кълчене, които забавляват, но не убеждават.

## ЛИНИЯ НА ИНТУИЦИЯ И НА ЧУВСТВО

„ЧАЙКА“

**Стр. 225. След думите: „На слепия се струва, че Чехов се плъзга по външната линия на фабулата, че се занимава с изобразяване на бита и дребните жизнени подробности. Но всичко това му е нужно само като контраст на възвишената мечта, която живее непрестанно в неговата душа и чезне в очаквания и надежди.“**

Чеховото всекидневие е нужно на поета като антипод на Чеховия вечен стремеж към по-добър живот.

Творческата линия на Чехов върви по плоскостта на душевните настроения и в тази област неговата писателска и драматургична техника е извънредно тънка, нова и своеобразна.

Настроенията, които Чехов създава, са заразителни, сякаш в тях живее някакъв вибрион. Неговата сила е преди всичко в художествената правда.

Има различни правди: и преди всичко *външна*, която се движи по периферията на живота или на фабулата на пиесата, на мисълта, по повърхността на чувството, на физическите усещания, и *вътрешна*, която се движи по дълбоките пластове на човешката душа.

**Стр. 226. След думите: „Ние двамата, т.е. В. И. Немирович-Данченко и аз, пристъпвахме към Чехов и към заровеното в неговите произведения духовно съкровище всеки по своя самостоятелен път: Владимир Иванович — по своя, художествено-литературен, писателски, а аз — по своя, свойствен на моята артистическа специалност изобразителен път.“**

Владимир Иванович *говореше* за чувството, което той търсеше в произведението, а аз не умеех да говоря за това и предпочитах да го *илюстрирам*. Когато влизах в словесни спорове, мене не ме разбираха, бях неубедителен. Когато излизах на сцената и показвах онова, за което говорех, ставах понятен и красноречив.



## ГАСТРОЛИ В ПРОВИНЦИЯТА

**Стр. 244. След думите: „Колко условно се оказва онова, което бяхме свикнали да вършим на сцената.“**

... като смятахме тази наша театрална правда за истинска! Ще кажат: „Така и трябва да бъде“ — и отгоре на това ще ти прочетат лекция за относителната правда и за сценичната условност и пр. Ако тия, които говорят така, бяха на наше място, на този поучителен спектакъл в природата, при пробуждане на утрото!... Тогава теоретиците щяха да разберат на практика, че дърветата, въздухът, слънцето ти показват такава истинска художествена правда, която по дълбочина и красота не може да бъде сравнявана с онова, към което ни тласкат мъртвите кулиси на театъра. Може художникът, който рисува декора на сцената, да е велик, но има и друг, още по-велик художник, който действа върху нашето свръхсъзнание по тайнствени и неизвестни за нас пътища. Този художник е самата природа. Подсказаната от нея жива художествена правда не само е прекрасна, но и по-сценична от оная относителна правда и театрална условност, с която е прието да се ограничава актьорското творчество. Тогава напълно очевидно разбрах това и много пъти съм го проверявал след това в течение на моята по-нататъшна артистическа кариера.

## С. Г. МОРОЗОВ И ПОСТРОЙКА НА ТЕАТЪР

**Стр. 246. След думите: „Освен това Сава Тимофеевич изписа от странство и поръча в Русия много други електрически и сценични усъвършенствувания...“**

[Направени бяха] отделни стаи за реквизита, необходим за представлението, и за мебелите, нужни за репертоара през седмицата; отделна стая за електротехниците с всички апарати, рефлектори и други приспособления и ефекти за осветлението; голям склад за декори за седмичния репертоар. Всички тия стаи бяха непосредствено до сцената и така разположени, че при промяна на декорите не ставаха сблъсквания. Едните не пречеха на другите.

Декорите се изнасяха надясно, реквизитът наляво, по-близо до сцената, електрическите приспособления по-далеч от авансцената и т.н. Самата сцена беше винаги празна, без всякакви натрупвания на вещи и декори, които се пазеха поотделно в своите складове за пренощуване. Това даваше възможност да се използва сцената в целия ѝ обем. А тя беше голяма... На сцената бяха монтирани всевъзможни ефекти, например апарат за гръмотевици, какъвто вероятно по онова време нямаше нито в един театър. Това е цял оркестър, състоящ се от четири-пет отделни апарата: барабани, падащи дъски и камъни, които създават извънредно силен трясък, най-високата могъща нота при тътнежа на гърма.

Антон Павлович Чехов живо се интересуваше от всички подробности и усъвършенствувания в театъра и много се обиждаше, когато забравяхме да му съобщим и насрочвахме проби без него. Той искаше да вниква във всички дреболии от живота на театъра, който той обичаше — в цялата сложност на неговия тежък апарат, в цялата сложност на неговата необикновена организация. Пред него се правеха проби с гръмотевиците и той даваше удивително тънки и ценни съвети, тъй като великолепно чувствуваше звука на сцената.

Задкулиското царство на артистите беше уредено по онзи план и върху ония принципи, които аз и Немирович-Данченко установихме при нашата знаменита среща. Имаше удобни мъжки и женски фойета за приемане на гости, актьорски гримьорни с всички удобства,

шкафове, библиотеки, кушетки и останалата необходима обстановка за културно жилищно помещение. Що се отнася до другата половина на театъра, предназначена за зрителите, тя беше разположена в старото здание, до известна степен ремонтирано, наново украсено със средствата, които останаха след преустройството на първата половина от театъра, предназначена за самото изкуство. Тази останала сума не беше голяма и затова украсата се отличаваше с голяма простота. Трябваше да си простираме краката според чергата. Гладки стени с малък перваз, дървена ламперия, байцирана като дъб, лайсти, опънати с просто боядисано грубо платно, дървени скамейки имитация на дъб с възглавници по тях. Над ламперията и лайстите — редица големи портрети на световноизвестни писатели. Ложите и цялата мебел в зрителната зала също от тъмно дърво, което придава на целия театър почти църковна строгост. Пътеки по всички коридори, за да няма шум. Образцова чистота и ред.

## **„ВИШНЕВА ГРАДИНА“**

**Стр. 271. След думите: „... тогава ние сме длъжни да признаем такава жизнерадост и жизнеспособност за извънредна, за изключителна, такава, която далеч надминава нормата.“**

Всички пиеси на Чехов са напоени с този стремеж към по-добър живот и завършват с искрена вяра в близкото бъдеще. Човек се учудва, че такава вяра живее в душата на този безнадеждно болен гениален поет, който е прекарал тежък живот.

Но защо брюнетите-песимисти насочват своето внимание само върху мрачната страна на неговата душа и неговото творчество и така слабо отбелязват светлите страни? Или те смесват самия драматург с ролите, които той създава? Но за да опишеш Иванов, няма нужда самият ти да бъдеш като него. Също тъй, както за да създадеш Градоначалника, Съдията, Земляника в „Ревизор“, не е нужно Гогол да стане рушветчия. Аз мисля, че е тъкмо обратното: Чехов и Гогол са описали тъй ярко Иванов, Градоначалника и другите тъкмо защото самите те не са били такива.

Или може би Чехов е трябвало да прилепи веселички финали към своите пиеси в духа на ония, които сме свикнали да виждаме по филмите: неочаквана или отдавна очаквана сватба или общо примирение, или пълно семейно благополучие, или друг бодър завършък, направен с цел да предизвика безкрайни ръкопляскания. Тогава може би той би избягнал създадената му от брюнетите — песимисти репутация.

Чудно е, че в наше време съществува още прозаично, опростено и праволинейно отношение и подход към изкуството, което синтезира много сложния живот на духа на съвременните хора.

**Стр. 271. След думите: „Още по-малко мога да разбера защо смятат Чехов остарял за нашето време и защо някои мислят, че той не би могъл да разбере революцията и новия живот, който тя създава?“**

Но нали го разбраха неговите връстници, оцелели от предишната епоха, същите ония Чехови хора, които той така добре описваше; между тях има близки негови приятели и почитатели. Защо мнозина от тях приеха новия живот, а самият Чехов нямаше да може да стори това?

**Стр. 272. След думите: „Той като малцина умееше да изобразява нетърпимата атмосфера на застои, да осмива пошлостта, която поражда тоя живот.“**

За Чехов трябва да се съди не по отрицателните страни на живота, който описва, който той критикува и излага на общо порицание, а по неговите мечти, които той с любов ни обяснява чрез устата на своите герои.

Както тъмната боя е нужна, за да засили светлата, тъкмо така и тъмните страни на действителността и бита в изобразявания от Чехов живот са му нужни, за да изтъкне светлите надежди и копнежи.

Самият Чехов е отразен не в черните, а в белите тонове на своите картини, т.е. не в действителността и в бита, а в мечтата. Чехов не е назадничав буржоа, а, напротив, идеалист-мечтател, който гледа твърде далеч напред. Цялата тайна на подхода към душата на неговите произведения се крие именно в такова едно разбиране на Чеховото творчество. Нека за зрителите неговите пиеси да са печална страница *от миналото*, но за нас, артистите, които ги предаваме на сцената, те са страница на *бъдещето*, олицетворение на *вечния стремеж към подобър живот*. Други пътища за разбиране тайните кътчета на Чеховата душа няма. Чувство за правдата на реалния живот в *настоящото* и искрена вяра в идеалната мечта, в *бъдещето* — ето ключовете към тайните двери на творческото свръхсъзнание в неговите произведения.

**Стр. 272. След думите: „Човек, който е могъл отрано да предвиди много от онова, което сега стана, той сигурно би съумял и да приеме всичко, което е предсказал.“**

Съгласете се, че всички тези особености и мисли на Чехов не го рисуват като изостанал и неразбиращ епохата. Напротив, те подсказват,

че и в нашата, сегашната следреволюционна обстановка той не би се намерил в задните редове.

И така не Чехов е изостанал, а е изостанал оня отегчителен живот, сред който той живя, който той порицаваше и за изменението на който призоваваше обществото. Ето защо ония, които смятат Чехов за остарял, говорят не за него като за човек и поет, а само за неговата епоха и за хората, сред които той живя и с които естествено той трябваше да има работа в своите произведения, отразяващи съвременната нему епоха. Тя, животът в нея, мнозина от хората са отегчителни, скучни, изпълнени с делничност, монотонност, еснафщина; те са и сиви, и хленчеци хора. По този въпрос не може да има две мнения. Но сред тях самият Чехов за учудване е съумял да се запази бодър, пълен с надежди, като предчувствува бъдещето и го приветствува, той е един от най-напредничавите [хора] на своята епоха.

Не бива да се смесва самата личност на поета с темата на неговото творчество. Не бива да се обвинява писателят, задето добре е отразявал своята епоха. Нима, ако той би вършил това лошо и би разкрасявал своето досадно време, би получил признанието на напредничавите хора и епитета идеалист.

**Стр. 274. След думите: „Затова главата за Чехов още не е свършена, не са я прочели още, както трябва, не са вникнали в нейната същност и преждевременно са затворили книгата.**

**Нека отново да я разтворят, да я изучат и да я дочетат докрай.“**

Едва след това ние ще научим какво трябва да правим по-нататък в нашето изкуство. Без Чехов не може, както не може без Пушкин, Гогол, Грибоедов, Щепкин. Те са основните стълбове, върху които с цялата си тежест се опира зданието на нашия храм на изкуството. Измъкнете един от основните стълбове, и зданието ще рухне. Ще трябва да чакаме нови Чеховци, за да го издигаме отново.

## ОПЕРНАТА СТУДИЯ НА БОЛШОЙ ТЕАТЪР

**Стр. 371. След думите: „Концертите за парче хляб също постоянно ги отвличаха.“**

В онова време съществуваше модата да се дават концерти, тъй като целият огромен приток от нова публика жадно се нахвърли на изкуството. В театралните и концертните помещения не стигаха местата, трябваше да се уреждат частни закрити вечери в разни учреждения и колективи, за които биваха ангажирвани певци. Там, където сутрин се решаваха важни икономически въпроси, вечер се ширеше изкуството. Из цяла Москва пееха и декламираха. Търсенето на артистите беше огромно, тъй като новият зрител искрено и чисто се увличаше в изкуството. Това увлечение помагаше на актьорите и им даваше допълнителен доход. Но пък това условие издробеняваше, разваляше изкуството на артистите и същевременно пречеше на нашите занимания, тъй като отнемаше от студията ония, с които се подготвяха оперните откъси.

**Стр. 375. След думите: „Теснотата караше певците да стоят на едно място и усилено да си служат с мимика, с погледи, с думи от текста, с пластика и с изразителност на тялото.“**

В такава теснота преминаванията на действащите лица и мизансцените се правеха много пестеливо и обмислено. Това е трудно, особено за неопитните на сцената, които обичат да играят с краката. На тях им се струва, че не бива да се застояват на едно място, иначе зрителят ще почне да скучае, и се радват, че могат да го забавляват с постоянни движения, които те правят предимно с краката. Наложих се да се съкратят не само излишните преминавания, но дори и излишните движения. Аз отидох и по-далеч и съкратих всички излишни жестове, като запазих само действията. Тази икономия на движенията беше издигната от мен в принцип и помагаше да се премахнат оперните жестове, добре известни и осмени във „Вампука“.

Ритмичността, която също легна в основата на постановката и на играта на актьорите, изискваше не едно обикновено действие, а

действие, съгласувано с музиката, действие, което обясняваше и допълваше музиката, което разкриваше нейния вътрешен смисъл.

В това да се приведат действието, музиката, пеенето, говорът и самото преживяване към един общ ритъм се крие главната сила на спектакъла. Тук работата не се отнася само до външния ритъм на движението, а преди всичко до вътрешния ритъм на преживяването; не до ритъма на ръката, която повдигащ, или на крака, с който стъпваш, а до ритъма на вътрешния двигателен център — на мускула, който възпроизвежда това движение на ръцете и краката. Размерите на книгата не ми позволяват да говоря подробно за значението на вътрешния ритъм и за ония търсения, които правех. Ще се огранича да кажа само, че като говоря за ритъм, аз подразбирам именно този вътрешен ритъм.

**Стр. 375. След думите „... помагат да се създаде на сцената настроението на онази селска тишина, в която трябва да се зароди от първа среща любовта на Татяна към Онегин“.**

Но пристигнаха гостите и всичко се измени. Дъщерите се ободриха, бабите се разшетаха из къщи, като оставиха момичетата да се грижат за гостите. Две женски главички с трепет и любопитство поглеждат скришом иззад колоните пристигналите Онегин и Ленски, които от своя страна, като се крият зад другите колони на отсрещната страна, си шепнат и разглеждат милите селски госпожици, на които е „дошло времето за любов“. Смрачава се, в прозорците светват лампите. Чайната маса със самовара, осветена от лампата, примамва къщи. Върху стъпалата на терасата са се приютили Олга и Ленски, в тъмнината крадешком той за пръв път ѝ целува ръчичката. Трепетна, Татяна се разхожда из градината с Онегин. Бабите, притеснили се да чакат момчетата и гостите, излизат на терасата и се натъкват на любовната сцена; разтревожени, те вкарват всички в къщи да пият чай. Вижда се как в трапезарията всички са насядали край масата.

**Стр. 376. След думите: „В сцената на бала у Ларини с цветистите характеристики на самата музика ни се удаде да съчетаем естествеността на движенията с тяхната ритмичност.**



## **Най-важната част на тая сцена е зараждането и бързото развитие на свадата между Ленски и Онегин“,**

т.е. влюбеността на Ленски в Олга, нейното кокетство с Онегин, в отговор на което от нямане какво да прави и от голяма скука той започва да ухажва годеницата на приятеля си. Масовата сцена на бала обикновено я поставяха объркано и затова тази основна линия на действието се заличаваше от общата навалица, бльсканица и разните други атрибути на баналните хорони масови сцени. Сцените на главните действащи лица трябваше да се изнесат напред и да се премахне от авансцената цялата тълпа, която трябваше да служи само за фон на главните герои на операта. С тази цел аз изместих балната зала зад колоните и зад арката на повдигнат под, а на авансцената поставих огромна маса със самовар и с изобилие от всякакви лакомства от помещническия дом на Ларини.

Около тази маса седяха важно скучаещи провинциалисти — гости на бала у Ларини: помещчици в разноцветни фракове, клюкарки-старици с бонета, техните младички щерки — провинциални госпожици, дами и младежи. В дъното, през време на началната интродукция с лайтмотив любовната мъка и трепет на Татяна, се виждаше как тя предпазливо крадешком разглежда Онегин, като се старае да остане незабелязана от него. Тази интродукция, както и всички други в началото на всяко действие се изпълняваха у нас не при затворена, а при отворена завеса и се илюстрираха с действия на самите артисти. От една страна, това помагаше на самото действие (акт) и добре въвеждаше и подготвяше към него самите артисти и зрители, а, от друга страна, служеше като хубаво сценическо упражнение за учащите се студийци. Така че илюстрацията на интродукцията се извършваше както от художествени, така и от педагогически съображения.

Според партитурата на операта, скучаещи, гостите слушат в далечината звуците на оркестъра, доведен на бала от Ротния. Настъпва оживление. Хорът благодари на домакинята. („Такъв сюрприз съвсем не сме очаквали...“ — пеят те.) Помещчиците на групи се приближават, за да й целунат ръка — под тежката като стъпките им мелодия в басовата част на хора. Госпожиците изтичват и шепнат нещо на майките и лелите си под леките ефирни пасажи в струйната част на оркестъра и акомпанимента. След това се явява самият Ротен,

крачейки, кланяйки се и обръщайки се по военному в такта на музиката, заобиколен от чуруликането на младичките девойки, които му благодарят за оркестъра. Проехтяват звуците на валс и всички в този ритъм стават от чайната маса и тръгват към залата. Отпред са кавалерите с поканените от тях дами за танц. Мамичките и леличките със ситни крачки в ритъма на валса също бързат към залата, за да се полюбуват на дъщерите. Една от тях разубеждава старец помешчик, комуто се е пощяло да си спомни миналото и да покаже на децата как някога е танцувал с майката. Докато всички се въртят в залата, на авансцената старици-сплетници си допиват чая и клюкарствуват. Дотичва Олга, а подир нея и годеникът ѝ Ленски, който за миг не я оставя сама. Но почти под носа му на самата авансцена Онегин отвежда Олга и танцува с нея, за да ядоса приятеля си. Валсът свършва и цялата тълпа заедно с Трике се връща и се настанява около чайната маса. Вместо да държи реч, французинът пее поздравление за именницата. Цялата тълпа в такт и ритъм аплодира, като пляска с ръце в такт или със синкопи най-различни ритмични размери — четвъртини, осмини, шестини и пр.

**Издание:**

К. С. Станиславски

Моят живот в изкуството

Второ издание

Предговор: проф. Боян Дановски

Наука и изкуство

София 1976

Превел от руски: Йордан Наумов Черкезов

Редактор: Виолета Райкова Райнова

Художник: Богомил Николов

Художествен редактор: Жеко Алексиев

Технически редактор: Ронка Кръстановна

Коректор: Кръстина Денчева

Дадена за набор на 17. XII. 1975 г.

Подписана за печат на 15. VI 1.1976 г.

Излязла от печат на 25. VII. 1976 г.

Печатни коли 31,50

Издателски коли 31,50

Издателски №22918

Литературна група 111/8

Формат 16 60,90

Тираж 8111

Цена 2,52 лв.

Полиграфически комбинат Димитър Благоев

Библиотека Театър XX век

Гл. редактор: Проф. Любомир Тенев

Редакционна колегия:

Антоанета Войникова, Ст.н.с. Васил Стефанов, Доц. Димитър  
Канушев, Севелина Гъорова, Ст.н.с. Чавдар Добрев

К. С. Станиславский

Моя жизнь в искусстве

Издательство „Искусство“ Москва — 1972

# ЗАСЛУГИ

Имате удоволствието да четете тази книга благодарение на *Моята библиотека* и нейните всеотдайни помощници.

**МОЯТА БИБЛИОТЕКА**



<http://chitanka.info>

Вие също можете да помогнете за обогатяването на *Моята библиотека*. Посетете **работното ателие**, за да научите повече.