

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

Превод от руски: Йордан Наумов Черкезов, 1948

chitanka.info

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 сгрятото 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 планове 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-последно „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 драматического 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 търпения.“

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 многомилионния 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 чувствува 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 мятая, 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. Артём, 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

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.