

ИЗ “ДНЕВНИКА АКТРИСЫ”

К. С. (КОНСТАНТИН СЕРГЕЕВИЧ)

“Служить в театре – значит добровольно приносить себя в жертву, скрывать себя, делать невозможное, принять постриг, подчинить себя военной дисциплине, отдать весь талант и знания”. Это отрывок из письма К. С. Это похоже на клятву, это называется отречением от жизни в бытовом её смысле: от отдыха, от общения, от всего того, что делает пребывание на белом свете лёгким, приятным, безответственным.

Его рабочий день. “С 10 утра до 12.30 я занят в своей оперной студии. С 1 часа дня до 5 часов работаю на репетициях в Художественном театре. От 5 до 7 занимаюсь текущими делами, от 7-ми до 8.30 обед и отдых, от 9-ти до 11 снова репетиция, а с 11 и иногда до часа, а то и двух ночи – снова занятия делами. Как видите – жизнь трудная”. Это день, когда он сам не играл. А за месяц у него по 15–20 спектаклей. Во имя чего такое отречение? Какие высоты он видел и определил как конечную цель? Что получил от жизни – взамен своего многолетнего подвига? И кто же такой – Константин Сергеевич Алексеев-Станиславский?

Великий актёр. Красавец. Мудрец. Ребёнок. Безумец. Идеалист. Страдалец. Утопист. Глава лучшего театра в мире, своих отступников терпевший и простивший. Создатель школы драматического искусства. Основоположник Московского Художественного театра.

Наверное, не случайно его появление на свет в семье старообрядческой (как все купеческие семьи за Рогожской заставой). Без внутренней мощной силы многолетнее противостояние старообрядчества официальной Церкви – невозможно. Старообрядчество хранило чистоту крови – без алкоголя, без табачного дыма, без трусости, которую порождает ложь. Воистину здоровое тело, в коем обитает здоровый дух.

Его отец – Сергей Владимирович Алексеев – “чистокровный русский москвич” – был богатым фабрикантом и промышленником из династии Алексеевых – рогожских, что корнями своими уходили к ярославским крепостным крестьянам. Мать – Елизавета Васильевна – дочь владельца каменоломен в Финляндии, Василия Абрамовича Яковлева, прародители коего – тоже крестьяне. Именно этот Василий Яковлев доставил по болотистому бездорожью из Финляндии в Петербург огромную гранитную глыбу, которая стала в центре города в виде Александровской колонны, “Александрийский столп” – по Пушкину. Для меня этот “столп” с вознесённым к небу крестом православным является мерилем не только пушкинского гения, но и гения Станиславского тоже. Французская актриса Мари Варлей выходит замуж за богатого поставщика двора и владельца каменоломен Яковлева, а их дочь Елизавета становится женой Сергея Алексеева. Рогожские Алексеевы и парижская актриса. Сочетание старообрядческого уклада с французским легкомысленным актёрством. Но судьбе было угодно распорядиться именно так. Это почти как с Пушкиным: арапчонок, подаренный Толстым Петру I, становится прапрадедом со стороны матери великому русскому поэту. Заезжая француженка пленяет хозяина каменоломни и становится бабкой великого реформатора театра и великого артиста – К. С. Станиславского. Станиславский – псевдоним, но какой обязывающий, символический. Станиславский! Чистый символ! Слава главенствует. Надобно много усилий, чтобы оправдать своею жизнью столь обязывающее имя. Он – сумел.

Сын владельца фабрики, которая создавала красивейшие ризы для священнослужителей, он мог быть просто “сыном богатого купца”. Тем более не старший сын, который должен наследовать и продолжать отцовское дело, а младший. Почти двухметровый красавец, с чарующим обаянием французской прелестницы в крови, мог ведь он, подобно многим “младшим” наследникам, пуститься во все тяжкие – кутить, веселиться по-русски, забывая себя и Бога в себе.

Знак духовный – призвание к совершенству – проявилось, и слово “театр” определило цель жизни, уберегло и сохранило Божеское в жизни. И мудрый отец – купец Сергей Алексеев – строит на участке у Красных Ворот (на нынешнем Садовом кольце, рядом с метро “Красные Ворота”) красивое, уютное, удобное здание домашнего театра, в котором его младший сын ставит спектакли, играет роли, какие хочет и сколько может, – в своей счастливой жадности осуществляя мечту о совершенстве. Императорский Малый театр, находящийся совсем недалеко от дома Алексеевых, переживал блестящий период своего роста. Ермолова, Федотова, Ленский, Садовский, Музиль – начало списка дарований, воспитанных на пьесах мировой классики и с пьесами великого современника – А. Н. Островского. К. С. смотрит, учится, впитывает. Но можно смотреть, восхищаться и не “видеть”, не понимать первопричины магии воздействия на зрителя. Он видел и понимал.

Мария Ермолова – Лариса, Станиславский – Паратов. Играют “Бесприданницу” на выставке в Нижнем Новгороде. Станиславский, играя с Ермоловой на одной сцене, постигал причину воздействия актрисы на зрителя, погружение её в тему, её полную самоотрешенность. Весь мозг, всё сердце, все физические силы собрать и отдать сегодня, на спектакле тем людям, которые пришли в театр, следуя потребности своей души в её желании совершенства и очищения. Отдать им через сердце свою веру, свою убежденность в ценности порядочных поступков, самоотверженности, бескорыстия, способности любить и жертвовать. Убедить их, что в этих высоких устремлениях – смысл и реальность, убедить в единственности этого смысла – тогда ты гениален. Всё остальное – от дьявола.

“Любительский кружок купца Алексеева” – звучит парадоксально, ибо по закону нашей профессии сценические гении рождаются профессионалами. Сохранившиеся фотографии Станиславского в пору условного любительства – поражают совершенством. Пластика, изящество манер, поз, а главное – глубина взгляда, выражение лица. Не то пошлейшее, заискивающее, молящее признание, которое столь свойственно жаждущему аплодисментов любителю. По определению Оскара Уайльда, актёр либо жрец, либо паяц. Станиславский был сценическим жрецом – сразу, с первых шагов на подмостках.

Внешне К. С. поразителен не менее, чем поразительно его “нутро”, его сердцевина, его суть, его “я”. Красота – не похожая, не сравнимая, оригинальная – высок, статен, гордо откинута голова, черты лица особые – чуть раскосые глаза, крупный прямой нос, губы казались бы большими, если бы не были столь красиво очерчены, густые волосы, высокие брови и усы. Любимые усы! Он ими тоже пожертвует во имя театра. Если вся жизнь театру, то будет ли он жалеть усы? И репетируя Брута в “Юлии Цезаре”, – он усы сбреет. И останутся контрастом его белым волосам только темные брови. А поседел он рано и сразу. Седина пришла как удар – стремительно и пугающе. В день смерти отца, после бессонной ночи, проведенной у гроба, когда один на один, когда мольба к Богу – “упокой, Господи, душу раба Твоего”, – К. С. вышел из комнаты, в коей прощался и молился, и волосы его были белые и серебристые. Молодое лицо и седина – сочетание трагическое.

На вопрос: “Что такое “талант”? – он отвечал: “Душа”. Главное определяющее условие, единственное право на сцену, на трибуну. Так какова же по безмерности его душа – его талант, если восприятие потери отца отразилось на нём как печать страдания на всю остальную жизнь?

Он унаследовал от отца добросовестное, серьёзное отношение ко всякому делу, за которое брался, умение доводить это дело до конца, до победного результата. Он просто не представлял, не понимал, что можно иначе.

“Артист – пророк, явившийся на землю для проповеди чистоты и правды. Надо быть идеальным человеком”, – пишет он в письме к своей невесте. Ну, обещать-то можно. Кто не говорил красиво, когда влюблён? И кто сумел выполнить обещания? Он сумел.

Он успевал всё. Наряду с постановкой спектаклей и участием в них в качестве актёра в “Алексеевском кружке”, добровольно выполняя свои обязанности на фабрике, К. С. занимается делами Русского музыкального общества, руководили которым П. И. Чайковский, С. И. Танеев и С. М. Третьяков, и разрабатывает устав Общества искусства и литературы. Общество – предвестник Художественного театра. Он тратил на него очень большие средства и усилия, привлекал таких профессионалов и таланты, как А. Ф. Федотов, Ф. П. Комиссаржевский, Ф. Л. Соллогуб, художник А. Ф. Поленов. Он переиграл в Обществе труднейшие и различные по амплуа роли, поставил спектакли, которые критики и знатоки театра приводили в пример императорским театрам. Он доходил в своих исканиях до “чистой любви к искусству”. Он готовился к подвигу под названием “Художественный театр”.

Кто, кроме К. С., мог написать о себе столь иронично-издевательски: “...готовил роль Дон Жуана. Прямо с постели облачился в костюм Дон Жуана. Подумал: если роль и не удастся, то, по крайней мере, покажу красоту свою, понравлюсь дамам, чего доброго кто-нибудь и влюбится! Неприятно, что такие мысли являются мне, это ещё раз доказывает, что я не дошёл до чистой любви к искусству”.

Перед созданием Художественного театра, в 1896 году, К. С. поставил в Обществе “Отелло” и сыграл заглавную роль. Молодой ученик драматического отделения Вс. Эм. Мейерхольд записывает: “От спектакля Общества искусства и литературы получил большое наслаждение. Станиславский крупный талант. Такого Отелло я не видел, да и вряд ли когда-нибудь в России увижу. Ансамбль – роскошь. Каждый из толпы живёт на сцене...”

Июнь 1898 года. Встреча с Вл. И. Немировичем-Данченко в “Славянском базаре”. “...Тут судьба снова помогла мне, столкнув меня с тем, кого я так давно искал. Я встретился с Вл. И. Немировичем-Данченко, который, как и я, был отравлен одной мечтой... Мы определяли, договаривались и утверждали новые законы театра...”

На этом же заседании было решено, что мы создаём НАРОДНЫЙ ТЕАТР приблизительно с теми же задачами и в тех планах, как мечтал Островский. Мы принимаем на себя дело, имеющее не простой частный, а общественный характер. Мы стремимся создать первый разумный нравственный общедоступный театр, и этой высокой цели мы посвящаем свою жизнь”.

Ему 34 года. Он подготовил, “вырастил”, освятил свою душу великой идеей, он стал профессионалом высшего класса, он имеет право на руководство театром под названием Художественный и Общедоступный. Создание не антрепризы, а именно стационарного театра, который должен вступить в творческий бой с театрами императорскими, признанными, любимыми и имеющими большую дотацию от государства.

“Художественность” – это понятие включало в себя целый список важного и необходимого, что способствует рождению спектаклей, созданных по законам высокого искусства.

Одно из определяющих – литературный материал, пьеса. Она должна быть безупречна по литературным и сценическим достоинствам. Она называлась “Царь Фёдор Иоаннович”. Сюжет понятен, близок сегодняшним проблемам. Страсти – сродни сегодняшним: слабость власти, борьба за власть. Необходимость “чистых” рук и чистой совести властителя. Что же стоит – закономерным и неизбежным – вслед за преступным правлением, за “убиенным мальчиком”? Убиенные, невинные, беззащитные и бессильные – становятся мощной противоборствующей силой, которая повергает самого мощного властителя и превращает в “ничто” его деяния.

Запрещённая на много лет пьеса нашла, наконец, свой театр, своих воплотителей. Я вижу в этом особую закономерность, то есть судьбу. Судьба пьесы – судьба театра. Чистота помыслов автора пьесы помножилась на чистую нравственную и духовную создателя спектакля. К. С. ездил в Суздаль, Ярославскую губернию – покупал колокола в храмах, они необходимы для спектакля. Эти звучащие гармоничным, безупречным, “дополняющим” друга друга мягким звуком колокола были доставлены в Москву. Они – красивы. Выгравированные надписи на старославянском языке опоясывали матовой лентой их маленькие купола. К. С. купил целую звонницу, целый колокольный оркестр. Некоторые из них были отлиты в XVII веке, Это были ещё “старобрядческие” колокола. (Несколько лет назад, когда стали, наконец,

возвращать к жизни православные храмы, наш театр передал безвозмездно сохранившуюся звонницу и в Оптину пустынь, и Большому Вознесению на Никитской, и в храм Иоанна Воина, и в старообрядческий храм, что у Рогожской заставы).

К. С. сумел “художественно” оформить сцену, одеть и загримировать актёров не по-театральному, а “как в жизни”. Он научил их произносить стихотворный текст органично, и не теряя при этом силу темперамента и звука. Научил “правдоподобно чувствовать” в обстоятельствах экстремальных – борьбы за трон. Пластика актёров, играющих бояр, воинов, представителей народной толпы, должна быть пластикой именно этих, столь различных слоёв народонаселения, а не пластикой вообще.

Небольшого роста, не с самым сильным голосом и не с самой выгодной для сцены внешностью, молодой Иван Москвин возглавит список актёрских побед, осуществлённых на художественном уровне в Московском Художественном общедоступном театре. Это он “проснулся знаменитым” на следующий день после премьеры. К. С. был счастлив свершившимся фактом – рождением театра, способного захватывать зрителя такой правдой сценического существования, которая была невозможна даже в его любимом Малом театре. Станиславский осуществил то, что через несколько лет не только станет Законом в лучших театрах России, но чему будут пытаться следовать театры мира – отказ от театральных жестов, театральных выкриков и “красивых уходов” с поднятой рукой со сцены. Эти знаки актёрского тщеславия будут определены как дурной вкус, как глупость и пошлость. Он изгнал эту дешёвую подачу, подверг её осмеянию. Своим театром и собою он воспитывал вкус, чувство меры. Он первый доказал, что спектакль – результат общих, верно направленных усилий, что театр – дело коллективное. А если так, то коллектив в основе своей должен быть стабилен. Никакая антреприза не может работать художественно. Чтобы подобрать исполнителей, обратить их в веру ансамблевого существования, нужны время, строгий отбор и дисциплина, нужна органика, чувство сцены, знание психологии. “Я в предлагаемых обстоятельствах” – формула, которую он вывел. Далее пояснил: “Идти к образу от себя”. Но идти, а не стоять на месте. Идти “от себя”, а не “к себе”.

Победы, открытия, сценические решения тончайших пьес А. П. Чехова К. С. понял сердцем, постиг, прикоснулся душою к ранимой и строгой душе автора “Чайки”, он первый создал на театре “четвёртую стену”, то есть органичное существование актёров – без нарочитых поворотов “на зрителя”. Он сумел научить артистов разговаривать, ходить по сцене, оценивать события, любить и не любить – как в жизни. Зрители впервые почувствовали себя участниками событий, а не сторонними наблюдателями. . .

Станиславский через Чехова окрылял сердца, воспитывал людские души для полёта. В театре Станиславского называли “наш орёл”. Кто всерьёз, кто с иронией. Вернее, талантливые – всерьёз, те, кого раздражала его высота и всегдашняя неудовлетворённость собой и своими свершениями, – с иронией. Поиронизировал, посмеялся – вроде как и сравнился с гением. Гений был неудобен. Ведь есть успех, есть признание – ну, и отдыхай сам и дай отдохнуть другим! Зачем эти студии, которые К. С. создаёт и тратит на них время и силы? Но эта студия воспитала усилиями “орла” для полёта Михаила Чехова, Евгения Вахтангова, Алексея Дикого, ставших совсем скоро создателями своих театров и настоящими великими артистами. А это только начало списка учеников Станиславского.

К. С. сумел передать им то главное, что определяется словом “служение”. Театру служение, а не тщеславию. Людям служение – через всего себя, через ухабы и глыбы сложнейших обстоятельств, которые лежат у них на пути. Ученики – такие умные, красивые и верные идее театра – сжигали себя, как старообрядцы в кровавые петровские времена жгли плоть свою в скинтах во славу истинной веры. К. С. научил их одержимости.

Неудобный, неверный, но такой интересный Мейерхольд, будучи учеником Вл. И. Немировича-Данченко, защищён был от неприязни своего учителя Станиславским. Небывало, странно. И что общего могло быть у Станиславского и Мейерхольда? Такие разные по привычкам, характерам, натурам. Такие непохожие в манере работать, имеющие разные политические пристрастия, ставившие спектакли: один – по законам переживания, другой – по законам представлений. Безукоризненный вкус в одежде и во всём прочем –

у К. С. Кожаная куртка, фуражка, красный шарф и маузер – у “мастера” Мейерхольда. (Играл Мейерхольд роль наркома или был им подлинно – этим наркомом, главою над всеми театрами? Мне кажется – играл. Новая, неожиданная роль интересна: игра с живыми людьми, и маузер заряжен. Почти вершитель судеб, почти сам Господь. Захватывает. То ли революционный Ричард III, то ли Гамлет? Кем он себя представлял?)

Блестяще созданные характеры в спектакле Островского “Горячее сердце” у Станиславского – и “биомеханика”, “гигантские шаги”, цветные парики актёров, почти клоунов у Мейерхольда в “Лесе” того же Островского. У Мейерхольда статьи об устарелости МХТа, которые сродни политическим доносам, – и невступление Станиславского в полемику, его убеждённость, что говорить и кричать не следует. Следует спорить “творчески”. Борьба за зрителя – через способность угадывать, что нужно сегодня зрителю втолковать, чем зажечь, чем удивить, куда направить – через правдиво, ярко и талантливо сыгранные характеры. И при таких расхождениях такое редкостное уважение друг к другу.

Когда Мейерхольду стало трудно, плохо, опасно, защитил его К. С. Когда у Мейерхольда закрыли театр, пригласил его на постановку в свой музыкальный театр К. С. Далее игра в театр своего имени – театр имени Мейерхольда.

Можно ли представить Станиславского? Невозможно, хотя по праву отдача своего гения этому театру – вполне соответствовало бы. Но не хотел, не мог, пришёл бы в ярость, и, наконец, чувство юмора бы не позволило.

Но когда опасность, когда вопрос о жизни, когда 1938 год, понимая, что подвергает себя опасности, – Станиславский совершает великую акцию, на которую в то время мало кто был способен. Он защищает своего бывшего артиста и вечного оппонента – Всеволода Эмильевича Мейерхольда. Ибо иначе он не мог!

Понять ценность “человека поиска” мог тот, кто сам является человеком поиска, досконально изучившим природу таланта, человеческую психологию и тайну сценической магии. Он видел в Мейерхольде “обратную сторону”, то, что в сердце, что стоит за пониманием “подлинный художник”. К. С. был велик. Однако то, что свойственно великому и невеликому, – страх – в нём был тоже. Он болезненно чувствовал ярость времени, в котором ему приходилось жить и творить. Но преодолев этот страх – он защитил, закрыл собою. Он оставался “орлом”. Он не умел быть иным! Какая подлинная мужественность. “Ученика и мастера” Мейерхольда арестовали вскоре после похорон К. С. Борис Николаевич Ливанов рассказал мне, как воспринял Мейерхольд известие о смерти К. С., потому что именно ему, Ливанову, пришлось волею судьбы и случая сказать ему об этом трагическом событии.

Санаторий в Кисловодске. Больной, после операции, Ливанов узнаёт по телефону о смерти К. С. Приглашённые в тот вечер к нему в гости Мейерхольд и Зинаида Райх появляются на аллее. Борис Николаевич видит их с балкона. Мейерхольд в тёмном костюме, Райх в ярко-красном парижском туалете, на голове – роскошная большая шляпа. Пара приближается, идут красиво, будто играя, будто танцую. И этот “почти танец” в сочетании чёрных и красных пятен выглядел траурным знаком, как бы специально нарисованной картиной, венчающей конец жизни и борьбы. Когда Ливанов, преодолевая рыдание, сказал им о случившемся, с Райх сделалась истерика. А Мейерхольд произнёс: “Конец”. Больше никто не защитит, больше – некому.

Собеседники К. С. – Чехов, Толстой, Горький, Чайковский, Рахманинов, Блок, Шаляпин, Морозов, Мамонтов, Добужинский, Бенуа, Ермолова, Федотова, Ленский и так далее до бесконечности. Гении. Среди гениев появление гения-реформатора театра – закономерно, но всё равно – чудо. И вдруг, и сразу, и как падение в пропасть, в которой нельзя творить, нельзя го-во-рить, невозможно жить – революция. Метаморфоза, превращение капиталистической формации в диктатуру пролетариата. Как это осмыслить, принять, пережить?

Гения сначала “уплотнили”, потом отняли дом, в котором жила его семья, его родные, который уютен, тёпл, привычен и так любим. До каких же низин падения нужно пойти, чтобы решиться на этот выгон из дома – не бездельника, не барчука, не вора и не тунеядца, а того, кто принёс славу России своим великим даром и сверхчеловеческой работоспособностью! Арестовать, посадить в ЧК – его, в ком соединились и мудрец, и ребёнок, и трепетная

душа, и редкостная интуиция? Что пережил, о чём думал, как перестрадал это унижение? Какие ему понадобились силы, чтобы “позабыть” это и продолжать играть, ставить спектакли, верить в смысл содеянного?

Высочайший, небывалый девиз: “Правда и только правда”. Задача актёра – создать на сцене живую жизнь человеческого духа и отразить эту жизнь в художественной сценической форме.

Ещё не менее важное и необходимое – чувство Родины, и он утверждает: “РУССКИЙ АКТЁР ВСЕГДА БЫЛ И БУДЕТ ПАТРИОТОМ, как бы он ни ругался, ни проклинал сгоряча все неполадки каждого отдельного дня”.

Сегодня не принято вспоминать, как его травили за неизменную преданность реализму, за утверждение, что “единственный царь и владыка сцены – талантливый артист”, за приверженность Островскому и Чехову, за неприятие “сверхяростных энтузиастов” Мейерхольда, Таирова. Говорили, что он покинут не только критикой, но и публикой. Кугель, Беляев, Блюм и К^о – “писатели театральных фельетонов – осыпали К. С. такими эпитетами, давали такие прозвища, кои определить возможно только одним понятием – глумление.

Американский режиссёр О. Сейлер, вернувшись из Москвы, писал: “Богами момента являются задорные “исты” и “измы”, но большинство их умрёт и будет забыто намного раньше, чем тончайшая художественная техника, благодаря которой созрели “На дне”, “Вишнёвый сад”, “Синяя птица” – достойные истории”.

После гастролей во Франции, Германии, Америке К. С. называли Патриархом, признав высоту его актёрского дара и режиссёрского гения. Но, как всегда, – нет пророка в своём отечестве.

У К. С. поражает, как подробно, обстоятельно он отвечал на письма. В этом не только природный такт и идеальное воспитание, а уважение к человеку, принятие его в свою душу. Из его ответа профессору русского права по поводу нападок прессы на Художественный театр: “От нападок мелкой современной прессы мы не уберёмся на будущее время до тех пор, пока будем работать для настоящего искусства. Те, кто его не знают, естественно, хотели бы, чтобы оно и не существовало И ЧТОБЫ НА СЦЕНЕ ВОЦАРИЛОСЬ НАГЛОЕ РЕМЕСЛО... ВОТ ЭТА БОРЬБА РЕМЕСЛА И КАБОТИНСТВА С ПОДЛИННЫМ ИСКУССТВОМ и его служителями – вызывает и будет вызывать бесконечные нападки на наш театр”.

Он – мудрец, он предвидец. Но чего ему стоило оставаться мудрецом, будучи восприимчивым ко всем, у сверхэмоциональным, нервным, возбудимым?

Отношения с Вл. И. Немировичем-Данченко. Многолетнее творческое содружество, любовь, ревность, вражда, прощение, уважение, послушание, разрывы, расхождения – и опять вместе во имя главного дела их жизни – театра. Как прекрасны их письма друг другу! Любые. Все... Какой уровень общения! Какая деликатность. Как захватывает их спор, как удивляет их духовная высота, эта многолетняя, на уровне почти дуэли битва и неразрывность друг от друга. Разность, непохожесть. По-разному работают с артистами, воспринимают людей, драматургов, художников, любовь женщин. Любящий женщин и не скрывающий, не желающий это скрывать Немирович – и К. С., которого однажды на свидание с Айседорой Дункан “отправляли” его жена Лилина и актриса его театра Книппер-Чехова. Такое могло быть только с ним, и ни с кем больше.

Гастроли в Петербурге. Роскошный номер гостиницы “Европейская”. Легкомысленная, очаровательная танцовщица, влюбившаяся в красавца и знаменитость – К. С., встретила его в лёгком пеньюаре, во всём блеске своей возбуждающей желанием женственности. С букетом цветов, надушенный и разодетый по последней моде, седой красавец стоял перед порочной красавицей, к прелестям которой не мог остаться равнодушным. Красавица была опытна и смела, но... Дальше, как у Чехова: “Свидание хотя и состоялось, но...” Но!.. К. С. спросил: “Что будет с нашими детьми?” Айседора хохотала. Хохотала Книппер. Хохотал театр. Хохотал Петербург! Если бы не знали, каков К. С., – никто бы в это не поверил. Но знали, поэтому поверили все. Это стало анекдотом: “Действительно, а детей-то куда?”

Ему поклонялись, восхищались его мужественной красотой, он был не лишён тщеславия, ему нравились красивые женщины. Но первая глава его книги называется “Этика”. Чтобы чему-то научить, к чему-то призывать, прежде всего, надо самому “быть”. Законы общения, театрального существования,

которое построено на постоянном соперничестве во всём — в ролях, в театральных романах, в одежде, в престижности, в отношении вышестоящих, в оценках прессы, в любви и нелюбви зрителей. Это всё мешает, это уводит от “служения идее”, это мельчит и уничтожает лучшее, что есть в каждом. Отсюда “этика” как определяющее, как главное. Надо создавать себя, быть выше, лучше, благороднее — это даёт право быть артистом. И К. С. “учит” собою, “как надо”.

Он был страшен в гневе. Он гневался, а не злился. Однажды Немирович-Данченко, не желая того, случайно сказал ему что-то, когда К. С. шёл на сцену, на выход. И К. С. закричал. Это было страшно для обоих. Сколько раз повторял К. С. слово “простите” в своём письме, которое написал на следующий день. И как в письме ответном Немирович извинялся перед К. С. и объяснял ему “срыв” К. С. своей, Немировича, ошибкой: “Я позволил сказать Вам что-то перед Вашим выходом на сцену”.

На выход К. С. шёл по сцене только на цыпочках. Когда в финале “Дяди Вани” (он играл Астрова) он уходил со сцены, он сам брал колокольчик и долго шёл, звеня этим колокольчиком, изображая звук отъезжающей пролётки доктора Астрова, не доверял помощнику режиссёра, “звенел” до своей гримёрной.

У него были авторские неудачи. “Мирискусник” художник А. Бенуа ставил пушкинский спектакль. Оформил он этот спектакль очень красиво, но стать режиссёром, научить К. С., как играть Сальери, он не смог. Ему это казалось, наверное, делом простым и лёгким, а К. С., памятуя о своей обязанности следовать законам, которые нельзя нарушать, а в данном случае “подчиниться”, соответствовать воле режиссёра, старался выполнять все пожелания Бенуа. Не получилось. Отличный критик, мэтр, художник и глава “Мира искусства” не понял того, что гениального актёра не надо учить, “как” играть. Надо было только одно — не мешать. В результате провал. Каково было К. С. — руководителю театра, первому артисту, руководителю студий и теоретику актёрского искусства — провалиться в потрясающей роли? Пишут — провалился, и всё тут. Невнятен. Не темпераментен. Вял. Обидно. Один спектакль взял и сыграл внятно и темпераментно. Все хвалили. Повторить не смог. Последующие играл тоже “невнятно”. Спросили его, почему не может сыграть опять, как играл. Ответил, что стыдно, что играл банально, что не может. “Банальным Сальери” он быть не мог. Он “им” вообще быть не мог, ибо был — “Моцартом театра”.

Один раз Немирович снял его с роли. Случай вообще редкий, а тут “Село Степанчиково”, роль Ростанёва. А К. С. будто создан для этой роли “полковника” — деликатного, самоотверженного, доброго, как никто другой, и влюблённого в гувернантку. На роль ввели другого актёра, который по таланту был несоизмерим с К. С. Удачи — не получилось, а К. С. пришёл поздравлять исполнителей с премьерой, принёс подарки и отдавал их с улыбкой и со слезами на глазах. Слёзы неловкости и стыда, что, дескать, учит, а сам-то и не может сыграть полковника Ростанёва. Этика. Трудно учить, как надо вести себя, если роль не получилась.

Идеалист. Актёрская братия жестока и самолюбива и никогда не согласится “сама отдавать”.

В 1921 году его поселили в доме чужом, не похожем на тот дом, который был весь его и в котором он был счастлив. В чужом доме стояли ещё чужие вещи, чужая мебель, висели ещё чужие люстры. Ему было тяжело и неудобно.

Ответственность К. С. перед совестью и людьми — уникальна. Ему было всего 30 лет, когда, уезжая за границу, он считает необходимым оставить завещание о воспитании дочери. Завещает, среди прочего: “С малых лет отдалить её от её сверстников аристократишек и будущих тунеядцев, каковые в большинстве попадают между богатыми семьями. Учить её шитью и не делать из неё белоручки. Никакой лишней роскоши и туалетов не допускать. Заставлять чтить бабушек, воспитателей и родню”.

И ещё, как главное: “Сделать всё возможное, чтобы она была верующая, так как только при этом условии можно сохранить в жизни поэзию и чувство высокого. Учить помогать бедным и входить в нужды других”. Он нежно любил своих детей, боялся их оставить без средств, тем более что сын был хронически болен. Игорь Константинович Алексеев. Я его помню. Учась в студии, которая располагалась на втором этаже дома, рядом с МХАТом, мы в перерыве

спускались обедать в столовую, что находилась на первом этаже. Там за столиком, справа и слегка в глубине, обедал вместе с сыном В. И. Качалова – Шверубовичем – очень высокий, худой, чуть сгорбленный, седоватый человек. Лицо удлинённое, и большие печальные глаза. Очень добрые. Мы всегда здоровались с ним. Он с улыбкой отвечал на наши поклоны. Наше любопытство, столь естественное, не раздражало его, а нам так хотелось поклониться сыну самого К. С. Борис Ильич Вершилов рассказал мне, как К. С. искал способ быть понятым К. Е. Ворошиловым, который тогда “курировал” искусство. К. С. искал “образный” ход для разговора. Просьба К. С. к Ворошилову состояла в том, что надо убрать из театра очередного “красного” директора, который был назначен на должность “сверху”. Красный директор ничего не понимал в театральном деле, но настойчиво, нагло указывал, что, по его мнению, нужно всем делать. Всем, включая самого К. С. Но как объяснить К. Е. Ворошилову, который тоже ничего не понимает в театре, что работа театра – дело особое, тонкое и имеет свои законы? К. С. придумал.

Он вошёл к наркому элегантно, в смокинге, безукоризненно на нём сидящем, с бабочкой на белоснежном воротничке “с углами”. Приветливо, “по-советски”, коротким наклоном головы поздоровался, сел на предложенный стул и медленно достал из бокового кармашка старинные круглые часы – почти “пушкинский” брегет. Из другого кармашка достал большой ключ от замка, положил то и другое на стол перед светлыми очами Климента Ефремовича и очень вежливо сказал: “Я вас очень прошу, заведите, пожалуйста, этим ключом мои часы”. Ворошилов, несколько опешив от странной просьбы, сказал, что это навряд ли у него получится. И тогда счастливый этим ответом К. С. спросил Климента Ефремовича: что же может получиться у “красного” директора в результате его активной деятельности во МХАТе?

Пример, столь образный и находчивый, воздействовал блестяще, и очередной комиссар от культуры был из театра отозван.

К. С. был счастлив. Он использовал верный ход. Он “заменял” флейту – ключом. Гамлет предлагает Розенкранцу: “Сыграйте на флейте. Это так просто. У неё такой нежный звук!” Розенкранц в ответ: “Я не смогу, принц! Я не умею играть!” И тогда Гамлет с горечью: “Каким же ничтожеством кажутся я вам, если вы хотите играть на МНЕ!” Не-е-льзя-я! На нём играть было нельзя! Был ли он – К. С. – Гамлетом от театра? Вступал ли в бой за право исследовать природу человека, природу актёрского таланта? По-моему – да! Да, да!

Отстаивание своего права на вечный поиск, всегда вперёд и ввысь. Мания учёного. Изучал, исследовал других и себя. “Другие” были недовольны, и он обозначил их как “прошлое” театра. “Вы – в прошлом. Я – будущее”. Тайна, притягательность МХАТа подлинного, того театра, коим руководили Станиславский и Немирович, заключалась, мне кажется, в этом единстве противоположностей: “настоящее” театра для Станиславского было “прошлым”, и “будущее” – поиск истины, каким должен быть театр, – осуществлён сам Станиславский.

А “настоящим” были прекрасная, умная режиссура Вл. И. Немировича-Данченко в “Анне Карениной” и “Воскресении”; спектакли, поставленные самим К. С. и сыгранные на высочайшем уровне: “Женитьба Фигаро”, “Горячее сердце”.

Труппа театра состояла из уникальных индивидуальностей разных поколений, они главенствовали, царили, блистали. Они восхищали. Беря сердца зрителей в полон, выходили на сцену театра Москвин, Ливанов, Добронравов, Хмельёв, Качалов, Андровская, Тарасова, Зеува, Еланская, Тарханов, Яншин, Станицын, Степанова, Соколова, Топорков, Книппер, Леонидов... Это небывало. Такой россыпи драгоценных камней не найдёшь ни в одном венце, ни в одной короне театрального правителя. Такую “шапку Мономаха” от театра имел только он! Все – его ученики, люди одной веры, общей одержимости. Они совершали открытия. Таких учеников не имел никто и никогда.

Чем же они не устраивали “Орла”? Почему он был так редко доволен и так мало их хвалил? Почему заставлял их репетировать ещё и ещё, не довольствуясь результатом? Почему “оставил” их и не появлялся даже на премьерях? “Ревновал к Немировичу”, – скажут одни и напишут об этой “ревности” целые тома. “Боялся времени”, – напишут другие, словно К. С. мог и умел чего-то бояться.

“Занялся оперой. Музыкальным театром. Ему было интересно ставить оперы”. Но в операх он тоже бежал от условностей и искал правду, искренность. Безусловность поведения, проявление различных характеров и темпераментов – в органичном, правдивом воплощении. Он искал в условном искусстве оперы – безусловность. Эта безусловность была свойственна одному русскому самородку – Фёдору Ивановичу Шаляпину. К. С. мечтал создать новых Шаляпиных.

Станиславский реформировал оперу, как сумел реформировать драматический театр. Не имеющий тех сил, которыми был столь богат когда-то, с ощущением человека, преданного своими учениками, живя в немилом сердцу чужом доме, боясь за будущее своих любимых детей, – он создаёт ещё одну студию и пишет ещё одну книгу под названием “Работа актёра над собой”. Работа! Актёра! Над собой! Книгу, которая, как говорят, талантливым – не нужна. У каждого таланта – свой закон. А “не талантлив” – никакая книга не поможет, они не должны переступать порог сцены. В своём желании “состояться”, быть первым, играть главные роли, получать награды, звания, высшие ставки – “неталант” может пойти на всё. И своей активностью, имея в голове одно скучное слово “карьера”, “неталант” способен низвести любой театральный организм до уровня коммунальной кухни. Станиславский знал это и написал, что его книга – для таланта. Беречь надобно в себе дар Божий. А чтобы беречь и “сберечь”, надо трудиться, совершенствоваться всегда – желание совершенства должно главенствовать у каждого, кто талантлив, нельзя останавливаться, только “вперёд” и “ввысь”. Полёт!

Книга Станиславского написана как евангелие для актёров. Она вечна. Она – на будущее. Несколько лет назад кто-то из зрителей преподнёс мне юбилейный, МХАТу посвящённый номер журнала “СССР на стройке”. Как он сохранился за 60 лет нашей разной и бурной вечной стройки? Не знаю. Надо очень любить МХАТ, чтобы сохранить эти большие листы с фотографиями, портретами, короткими поясняющими текстами. На первой странице фотография “правительственная”: Сталин, Ворошилов, Молотов, Ежов – сидят, чередуясь с Москвиным, Немировичем-Данченко, Книппер, Качаловым и другими основоположниками МХАТа. Станиславского среди них нет. Первый театр страны празднует своё сорокалетие. 38-й год. Октябрь. Станиславский умер в августе. До юбилея не дожил два месяца с небольшим.

Сегодня, когда в силу причин унижающих, нечеловечных, преступных – слово “актёр” звучит как “изгой”, как пария, когда из всех зарплат “бюджетников” зарплата тех, кто работает в театре, – стоит ниже всех, наша профессия считается непристойной. А это значит: “непрестижно” думать, анализировать, оценивать, делать выводы, сочувствовать, жалеть, сострадать. И пока длится этот “пир во время чумы” – драматического театра не будет. Он всегда “процветал и был” – в иные времена и при других законах. Сегодня “непрестижен” драматический театр, который в лучшем для человека времена считался высшим, наитруднейшим и необходимейшим из всех искусств! В драме работают “через всего себя”, в драме нужна личность, то есть нужен тот, кто обладает умом, сердцем, совестью, состраданием и желанием представить людям свои оценки, размышления, умозаключения о жизни, о её смысле, о красоте. Вера и смысл доказываются через мощную эмоцию. А эмоция забирает силы – физические и духовные. Она опустошает, вытягивает, как машина – безжалостная и злая, – “тебя из тебя”. Во имя чего? Кому это нужно? – Будущему.

Станиславский писал свои книги с расчётом на будущее. И будут изучать его евангелие как единственное пособие те, которым не дано было увидеть К. Станиславского, Василия Качалова, Бориса Ливанова...

Предчувствовал ли, предполагал ли К. С. падение искусства театра, которое уже наступило и долго не остановится в своей разрушительной наступательности? Я уверена, что знал и предполагал.

В серьёзном отношении своих артистов к славе, признанию, в их уверенности в своей исключительности он узрел ту бациллу разложения, которая величие поиска низводит к понятию “карьера”!.. Он писал: “Чем дальше я иду в тонкости искусства, тем меньше у меня последователей. Они делают как раз обратное тому, чему я их учил, и отдались временной моде, приняв её за новое искусство”. Станиславский в день своего семидесятилетия, будто подводя какую-то невидимую черту, написал: “Долго жил. Много видел. Был богат.

Потом обеднел. Видел свет... Имел хорошую семью, детей. Жизнь раскидала всех по миру. Искал славы. Нашёл. Видел почести. Был молод. Состарился. Скоро надо умирать. В чём счастье на земле? В познании. В искусстве и в работе, в постижении его. Познавая искусство в себе, познаёшь природу, жизнь мира, смысл жизни, познаёшь душу – талант! Выше этого счастья нет. А успех? Бренность!”

Я написала о том К. С., который доступен моему пониманию. Это не более чем эмоциональный знак, это косноязычно воплощённый мой восторг перед автором “Моей жизни в искусстве”, книги, которая сегодня, как никогда нужна всем.

Почему именно эта исповедь отечественного гения сегодня так необходима? Она возвращает каждого к себе, обращает ваши глаза внутрь себя и заставляет быть честным перед самим собою.

В сегодняшнем хаосе оценок мы все теряемся и забываем о критериях, которые определили для себя и которым так хотели следовать. Каким я хотел быть и каким я стал сегодня? Оправдывать отсутствие высоты в себе сегодня тем, что время экстремальное, – нельзя. Для К. С. тяжёлое время оправданием не было. (Хотя сравнить экстремальность “его” и “нашу” – невозможно.) Его потери не сравнимы с нашими. Но своей мудростью, чистотой, пониманием своего предназначения Константин Сергеевич Станиславский выстоял и победил, а как ему это удалось – можно узнать, прочтя его книгу. Он не пишет о своих победах, он будто признаётся в своих несовершенствах. Каким внутренним достоинством надо обладать, какой силой воли, чтобы, будучи признанным всем миром гениальным режиссёром и уникальным актёром, писать о своих несовершенствах!

Но именно эта искренняя вера в свои несовершенства сделала его великим, она вела его неустанно к поиску. Найти сегодня хоть какой-то приблизительный аналог “Моей жизни в искусстве” среди многочисленных мемуаров – невозможно. Сегодня, как правило, пишут по формуле: “Я и жизнь, которая мне много недодала”.

Станиславский писал иначе: “Я в долгу перед жизнью и перед Богом”. Этому надо учиться, этому надо подражать, это делает тебя человеком, а мир прекрасным.