

П. МАРКОВ

СТАНИСЛАВСКИЙ

(4 ГОДА СО ДНЯ СМЕРТИ)

Станиславский обладал великим даром мыслить сценически и разгадывать непонятное и свежее течение жизни в сухом драматургическом тексте. Когда он читал или слушал пьесу, в его фантазии уже возникало ее конкретное сценическое воплощение: светило солнце, шумели деревья, двигались люди, он уже видел образ того мира, в котором развернется действие, он видел комнаты, обстановку, прислонившуюся к дверной притолоке девушку или освещенного светом вечерней лампы старика, он видел сцену ослепительно ярко и в то же время он уже был занят тысячей различных в самых тонких и убедительных способов технического осуществления своего быстро возникавшего замысла. Он осыпал автора десятком замечаний, в которых с практическими режиссерскими советами сплетался тонкий психологический анализ. К слушанию пьесы он приступал, как к важному и существенному делу, но был слушателем открытым и до наивности восприимчивым. Я помню, как при чтении одной комедии он с первых же слов начал смеяться и смеялся до слез, принуждая автора прерывать чтение.

Порою его откровенная пленительная непосредственность приводила к несомненным ошибкам. Фантазия увлекала его далеко от автора, он приписывал ему замыслы, которых тот не имел, и возбужденный открывшимся перед ним миром, он толкал автора на непредвиденный путь. — и автор, воодушевленный безостановочной фантазией Станиславского, против воли подчинялся ему и неожиданно для самого себя оказывался перед нештатными противоречиями. Станиславский знал за собой это свойство и часто останавливал порывы своей фантазии, призывая участников собрания дать оценку с «литературной», как он выражался, точки зрения.

Но, когда хаос первоначальных впечатлений постепенно утихал в нем и укладывался в стройные и четкие формы, он все более последовательно вдумывался в общую режиссерскую линию, которая должна была объединить наброски и эскизы, прежде возникшие в его фантазии. Инте-

ресно было наблюдать за ним, когда он впервые принимал макет художника и входил всем своим существом в конкретную атмосферу, которая окружает действующих лиц пьесы. И здесь он бывал скрупулезно точен в своих технических требованиях. Великолепный и блестящий знаток театральной машинерии, он часами уточнял вопросы света, решения пространства, сложность перестановок, длительность их, удобства мизансцены. Но любой макет в основном он судил с точки зрения предельной, сгущенной жизненной правды, позволявшей так разместить актеров, чтобы мизансцены плавно переливались одна в другую, поднимая эту правду до степени высокой театральной убедительности. Он с завидным наслаждением переставлял отдельные части макета, изыскивая все новые и новые комбинации. Макет оживал под его умными и вдохновенными руками: Станиславский уже видел впереди живой образ спектакля. Его всегда интересовал реальный и выпуклый процесс жизни без какого-либо ущемления и мертвого схематизма. Он видел мир широко, и чем шире был его взгляд, тем горячее была его бурная и упрямая фантазия. Он владел всем богатством режиссерской выразительной техники и переводил на сценический язык самые отвлеченные грезы и самые неожиданные мечты. Он их конкретизировал так, как это случилось в ранней «Снегурочке» и затем в «Синей птице», где блестящая фееричность сочеталась с тонким и естественно выраженным вкусом.

Станиславский был отличным режиссером-импровизатором. Оттолкнувшись от одного утвержденного им положения, он делал из него последовательные выводы, предельно широко развешивал сцену. Он так и говорил: «Это — целая сцена. Ее надо развернуть». Это значило — довести ее до ярчайшего блеска, не пропустив ни одного важного звена в ее развитии. Это значило — жить в ней до конца, а не увлекаться ее внешним, поверхностным показом, свалившимся в результате к условному, хотя бы и внешне реальному,

подражанию жизни. Когда он впервые пришел на репетицию ночной сцены леса «Горячего сердца» — той самой, где опьяневший купец Хлынов с такой же пьяной компанией разыгрывает случайных прохожих, то каждая его находка, которую он подсказывал актеру и своим помощникам по режиссуре, была полна не только разительной яркости, но и внезапной удивляющей изобретательности.

Здесь, на репетиции, в его фантазии возникли и смешная поддельная лошадь, и балаганные свистульки, и масляничные ряженые, и метлы, неожиданно вырастающие из дырявой соломенной крыши полуразвалившегося амбара, и весь бурный хмельной ритм этой сцены, так сильно дисгармонизировавший с разбуженной ночной прохладой уснувшего леса. Но, как будто не доверяя полету своей фантазии, Станиславский и тут не раз обращался за тем же постоянно его тревожившим советом: «А как это о литературной точке зрения? А не противоречит ли это Островскому?».

Таким же виртуозом был он и в показах. Репетируя «Сестер Жерар», он сердился на актера, трафаретно по роли хромавшего. И он показал около двух десятков приемов «хромоты». Думаю, он наполовину импровизировал и здесь, находя верный рисунок хромавшего человека. В «Женитьбе Фигаро» в сцене Сюзон, Керубино и графа он виртуозно разработал притягивание друг от друга действующих лиц: блеск мизансцены вырастал из верно и точно схваченного действия и взаимоотношений. Он понимал всю опасность жонглирования мизансценой и часто предпочитал мизансцены, не столь внешне эффектные, но отмеченные благородной и сдержанной простотой. Он возмущался беспрестанно красивой мизансценой. Мизансцена была для него внешним выражением внутреннего действия («жизни человеческого духа», по его определению). Если остановить на минуту спектакль, то мизансцена без слов раскрыла бы зрителю внутренний смысл и содержание куска.

Он не любил на сцене никакой метафизики. Его мастерство покоилось на вполне конкретном и реальном ощущении материала жизни и материала сцены, освещенном высокой мыслью. МХАТ как-то ставил под руководством Станиславского

«Продавцы славы» Паньоля и Нивуа — пьесу, написанную в острой французской манере. Она, казалось, легко напрашивалась благодаря парадоксальности основной ситуации (отец торгует славой своего погибшего сына ради своей карьеры, и сын, случайно оказавшийся в живых, принужден скрывать свое настоящее имя), на неизбежный сценический гротеск. Порою ее так и играли в других театрах. Но Станиславский увидел в ней самое для себя дорогое — он увидел ее жизненный ход, ее жизненную правду, и эту жизненную правду он влил в яркую сценическую форму.

Нигде не преувеличивая, он создал в одной из сцен картины, полную ядовитой социальной насмешки. По ходу действия компания дельцов пытается путем подлога испльзовать пьесы без вести пропавшего солдата для пьесдыборных целей. Станиславский довел до предела реальную бытовую атмосферу. За стенами уютной комнаты льет дождь. Действие происходит вечером. Станиславский предложил исполнителям подвернуть мокрые брюки и снять сырые пиджаки. Собравшаяся за круглым столом, освещенная неясным светом одной лампы в полусумерках, лихорадочно перебирающая и уничтожающая бумаги, кучка занимающихся подлогом избирателей приняла вид бандитов. Это был почти гротеск, и в то же время до мелочей оправданный и абсолютно реальный. Обобщенный сценический образ возник у Станиславского из густоты реального быта: сцена и жизнь неразрывно связались, сценическая выразительность оказывалась одновременно жизненной типичностью.

Любя театр в самом его широком выражении, Станиславский никогда не мирился с искривлением актера. На своем опыте он понял и узнал, что только органическое рождение образа обеспечит высокую правду искусства. Упорно, шаг за шагом, он строил науку об актере — науку, которая сохранила бы в себе всю живую прелесть и обаяние театра, науку вне схоластики, простую, реальную, выведенную из богатства практики. Он заботливо воспитывал актера. Нетерпеливый по своей природе, он побеждал в себе нетерпение и не боялся долгого пути там, где он бывал для актера нужен. Любясь результатами своего труда, он вложил много усилий на разработку отдельных кусков, помогающих актеру схватить верное самочувствие в роли. Порою он начинал десяток репетиций с одного и того же места и вновь и

снова возвращался к куску, который в течение пьесы только промелькнет в сознании зрителя. Всякая неряшливость была для него отвратительна. В «Горячем сердце» он предложил Хмелеву опереться на перила лестницы: эту простую мизансцену Хмелев держал несколько минут, чтобы в высоком спокойствии, которое есть признак накопленного мастерства и внутренне-сдержанной наполненности, четко, ясно и просто звучали слова Островского. Как настойчиво он боролся со всяким физическим напряжением и безошибочно замечал его у самых крупных актеров, начиная с Москвина и Качалова и кончая Добронравовым и Тарасовой: и они послушно искали вместе со Станиславским актерского освобождения и покоя. Он следил за диалогом и любил легкую летящую борьбу словом и дал блестящие образцы мастерства диалога в «Женитьбе Фигаро» и в «Горячем сердце». Работая «Таланты и поклонники», он с нежной осторожностью относился к душевной ткани переживаний героев Островского, до такой степени, что порою становилось страшно, как бы не порвалась эта тонкая нить, так как она требовала самых совершенных и таких же тонких актерских средств.

Он понимал, что только через человека может торжествовать театральное искусство. Весь остальной очень им любимый и необходимый, хотя и несовершенный, театальный аппарат служил лишь помощью и поддержкой в его основной цели. Для нее Станиславский жертвовал и легкими успехами, и внешними эффектами; для нее он ограничивал свою фантазию и вновь и вновь пересматривал свои приемы и методы. Актер был для него драгоценностью. В нем было много общего с Толстым — и в восприятии красоты и силы жизни, и в ощущении ее безостановочного хода и развития, и во вкусе к отдельным фактам, и в каком-то прозрачно-суровом понимании человека. Станиславский мог создаться только на русской почве. Восприняв всю сложность западной театральной культуры, он всем сердцем принадлежал искусству Щепкина и после многих поисков ошибок и увлечений, провозгласил его своим учителем. Он победил свой ранний режиссерский деспотизм, потому что увидел полной жизни, театральности и человечности театр. Этому театру отдал свою жизнь подлинно национальный художник, ставший учителем искусства всех деятелей театра и всех верных друзей театра во всем мире.