

С. БИРМАН

Тяжело в учении, легко в походе

Горький писал Станиславскому: «...есть в деятельности Вашей скрытая где-то за кулисами еще работа, особенно глубоко ценяемая мной и восхищающая меня: какой Вы чуткий и великий мастер в деле открытия талантов, какой искуснейший ювелир в деле воспитания и обработки их!»

Много трудностей выпадает на долю будущего актера, еще не умеющего держаться на сцене, но сразу брошенного в «открытое море», то есть сразу попадающего в труппу профессионального театра. От работы не по силам может выветриться вера в себя. Ведь театр не может быть только питомником искренних «переживаний» начинающего артиста. Театру нужны и сила, и сценичность, — и молодой росток артистической жизни невольно может быть затоптан в напряженной трудовой атмосфере театра с его «ежедневными спектаклями, среди забот о бюджете и о кассе, среди тяжелых художественных работ и практических трудностей большого дела»¹. Не по жестокости, не по невниманию, но театр не щадит незрелости, и молодым бывает от этого очень «холодно».

Снисходительность зрителей, какую можно наблюдать на экзаменационных спектаклях учебной студии или театрального института, к большому сожалению, нередко принимается молодыми актерами как результат их личного творческого могущества. От легких успехов происходит головокружение. Теряется баланс, не учитывается действительная мера собственных возможностей. Все это приводит ученика к ошибочной самооценке. В студийной «знаменитости» расцветают самомнение и самовлюбленность, это ведет к неизлечимой болезни — параличу «трудовой мышцы». А без

этой скромной, но совершенно необходимой мышцы ученик никогда не станет актером.

Нельзя забывать и того, что какую бы хорошую подготовку ни давали драматическая студия, институт театрального искусства, они не в состоянии предотвратить той душевной растерянности, которая овладевает каждым, окончившим одно из этих учебных заведений, перед еще не разгаданным им миром театра — его сценой, его зрительным залом.

Как держать себя на подмостках? Чего ждут от меня в теплой и живой темноте с блестками от биноклей, с белыми бликами порхающих театральных программ? Что должно делать мне на сцене? Должно ли очнуться от переживаний, расстаться с «кругом внимания» и послать все переживания, все чувства туда, в зовущее пространство зрительного зала? Но как тогда поделить свои чувства между собой и зрителями? Как оставить неразлучными две радости артиста: радость переживания и радость воплощения — радость передачи чувств?

Чувствуют и мыслят все люди, но как передать свои чувства и мысли многим, чтоб они были бы нужны, понятны, занимательны для этих многих? — Вот постоянная тревога художников всех областей искусства.

С 1913 года у нас, сотрудников МХТ, была возможность «жить» на подмостках двух сцен: сцены МХТ и сцены студии. На сцене студии, под руководством Станиславского, мы исследовали законы творчества и применяли на практике новые приемы актерской игры. На сцене МХТ испытывалась жизнеспособность студийных открытий. Студия учила нас искренно «чувствовать», а Художественный театр требовал от своих актеров не только искренних чувств, но и выразительных средств, так как театр

¹ Станиславский. «Моя жизнь в искусстве», стр. 621.

не может не думать о зрителях, о доходчивости того, что показывается на сцене. В студии, в своем преклонении перед глубиной переживаний, мы опускались иногда на такую глубину, что там уже и оставались, не появляясь больше на поверхность, на свет рампы. Художественный театр подымал нас со дна и подводил к пониманию связи между зрительным залом и сценой. Мы крепили в студии и испытывались театром, Московским Художественным театром!

«Мы — люди тени, но и тень этого театра светла», — так сказал в день 20-летнего юбилея МХТ один его капельдинер.

Мы, сотрудники Художественного театра, в каком-то смысле были тоже людьми его светлой тени. Мы стучали за кулисами (рубят вишневый сад), звенели посудой в «Живом труп» (картина «Ржановка»), изображали «ужасы» и «черных людей» в «Синей птице». Для этого мы влезали в пустые футляры огромных кукол или в бархатные костюмы с бархатными капюшонами, и лица наши опять-таки не были видны зрителям. Мы шумели, звенели, стрекотали, стучали, кричали за сценой и под сценой, мы молчали на ней, но все это проделывали с увлечением, — и этим не только честно служили театру, но и сохраняли творчески самих себя.

Конечно, бывали и у нас свои трудности, испытывались нами обиды, иногда и горьчайшие, но не это главное, да и радостей-то было гораздо больше.

Нас не баловали. Воспитывали строго, но бережно. Нам говорили: «Береги платье снову, а честь смолоду». МХТ не прощал небрежности, рассеянности. Нас приучали к самодисциплине, и хотя нам не грозили мерами взыскания, устав внутреннего распорядка никогда не нарушался. «Отцы» подавали пример всего лучшего в театре. Какое очарование было в «старших», когда задолго до своего выхода они занимали места на небольшом диване под зеркалом у двери, ведущей на сцену. Сидели они тихо, взволнованные, какой бы по счету спектакль ни шел...

Они «жили» на сцене. Самый искусный обман не мог заменить им правды, — и это имело решающее значение в их творчестве. Вот почему так ценилось молодежью малейшее участие в ансамбле артистов МХТ.

Выходишь на сцену в «На дне», хотя бы монашкой — сборщицей подаяний, и толь-

ко высунешься через дыру забора во двор ночлежки — всему там веришь. Те несколько минут, а то и секунд, которые отведены тебе ролью, живешь с доверием к сцене и к себе. Такие выходы, в которых крепнет вера в реальность сценического существования, вносят щедрую лепту в золотой фонд артистического опыта.

Или выход ряжеными в «Трех сестрах». Попадаешь в дом Прозоровых. Будто печку здесь только что истопили. И кажется тебе, что и за стенами этого жилого дома не кулисы, а город, провинциальный город, и чувствуешь, что — святки. И зима... И снег так хорошо хрустит. И будто сейчас помчишься в розвальнях по улицам этого провинциального города... И зазвонят бубенчики...

Актеры Художественного театра не «делали» ролей. Образы были их творческими созданиями. Любезности и комплименты поклонников не могли улестить актеров МХТ, если сами они не считали свою игру до конца художественной.

В годы актерской юности, участвуя в народных сценах Художественного театра, я и мои сверстники имели возможность близко видеть блистательных его актеров. Мы стояли с ними на одних подмостках. Наблюдали их игру на сцене, их отношение к труду, их поведение за кулисами и в жизни. В этих народных сценах проходили наши актерские университеты. Народные сцены — первые ступени высокой лестницы актерского искусства, я со всей силой убеждения подчеркиваю, что первые, а не низкие.

**
*

Перед открытием Московского Художественного театра Станиславский сказал членам труппы: «Мы стремимся создать первый разумный, нравственный, общедоступный театр, и этой высокой цели мы посвящаем нашу жизнь».

Кое-кому эти задачи МХТ пришлось не по праву. Реакционная буржуазия мстила тем, кто осмелился ей противоречить, кто не прилаживался к ее вкусам и прихотям, кто не лыстил мещанству.

Вот строчки письма Станиславского к Владимиру Ивановичу Немировичу-Данченко:

«...злота критики представляется страшной. Точно они сговорились нанести последний удар ненавистному им театру...

...Ой, как мы всегда висим на волоске».

Но любовь и уважение лучших людей поддерживали молодой театр, укрепляли его авторитет и славу. Театр боролся. В него постоянно вливались свежие молодые силы.

Забота о пополнении, о новых кадрах всегда была основной заботой его руководителей. Воспитывая артистическую молодежь, Станиславский стремился создать для ее занятий самые благоприятные условия. Большая сцена Художественного театра была еще не по нашим силам. И Станиславский говорил:

«Сцена больших размеров требует большего, чем может дать начинающий артист; она насилует. На первое время молодому артисту нужно небольшое помещение, сильные художественные задачи, скромные требования, расположенный зритель»¹.

В поисках все новых и новых путей к правде сценического творчества, желая научить молодежь законам внутренней артистической техники, Станиславский создавал студии. Эти студии были теми лабораториями, теми опытными участками, на почве которых Станиславский хотел вырастить актеров, новых по мастерству, этике, новым по приемам труда и отношению к труду.

Система Станиславского в студиях испытывалась на практике. Во время своих занятий по системе Константин Сергеевич вырабатывал свой язык, свою терминологию, которая определяла нам словами переживаемые чувства и творческие ощущения.

«Умение трудиться — это ведь тоже талант, — говорил он, — и громадный талант. В результате его рождается вдохновение».

Умению трудиться, последовательности трудовых процессов, способствующей творчеству, умению искать правду сценического искусства хотел он научить нас. Эта правда не отыскивается раз и навсегда. Ее добиваются в каждой новой роли и в каждый новый вечер спектакля.

Станиславский решил «поверить алгебры гармонию». Он считал, что если творческое самочувствие как бы складывается из отдельных элементов, то возможен и обратный путь. От алгебры к гармонии. То есть, выполняя отдельные элементы системы,

можно в итоге добиться творческого самочувствия.

Это несколько похоже на то, как, овладевая грамотой, мы сначала знакомимся с каждой отдельной буквой и остро запоминаем отличительные признаки каждой. Но наступает момент, когда буквы (две и больше) складываются в слога, затем слога составляют слово. Первое прочитанное слово вызывает огромное волнение, почти нравственное потрясение и в ребенке и во взрослом человеке, овладевающих грамотой. Сам алфавит недвижим и нем, и только внутренняя связь, только взаимодействие букв алфавита рождает слова, понятия, образы.

В этом смысле система Станиславского, как истинное произведение высокой мысли, вся проникнута чувством целого. Связь и соотношение отдельных частей системы должны всегда бережно сохраняться. Всякий просчет в оценке масштабов той или иной составной части системы, тех или иных ее элементов, преувеличение или недооценка их значения грозят нарушением ее целостности. Всякое выпавшее звено неизбежно нарушает контакт.

Анализ целого, разделение системы на элементы возможны и нужны, но только для того, чтобы учесть связь элементов, чтобы хорошо знать путь к синтезу.

Если творческое состояние есть следствие тех или иных внутренних и внешних условий, то следует изучить все эти условия, все до одного, чтобы добраться до полной внутренней мобилизации творческих сил актера.

Работа актера, по Станиславскому, делится на внутреннюю и внешнюю работу над собой, на внутреннюю и внешнюю работу над сценическим образом.

Обе эти работы пожизненны. В работе над собой артист совершенствует себя, как инструмент (дикция, пластика, голос, тело) и как исполнителя, т. е. развивает в себе силы внимания, воли, фантазии. В работе над собой артист вырабатывает зоркое внимание, чуткий слух к действительности и к самому себе. Без прочной дисциплины мышления не добиться точности и активности в отображении действительности.

Только развив в себе все средства сценической выразительности, можно приступить

¹ Станиславский. «Моя жизнь в искусстве», стр. 622—623.

к работе над образом, то есть к искусству перевоплощения.

И, что мне кажется особенно важным, Станиславский был не только преподавателем актерского мастерства, занимающимся вопросами профессиональной технологии, он был подлинным воспитателем студийцев. Он интересовался нами не только как будущими актерами, но хотел знать нас как людей, чтобы легче было ему влиять на нас в должном направлении: «Я должен знать, кто вы? Кто были ваш отец, мать? Ваши дедушка и бабушка. Какое у вас было детство?.. Я не могу не знать вас — я не сумею тогда с вами работать», — говорил Станиславский.

Пристально следил он за нами всеми: во всем, всегда. Он учил нас даже тому, как следует раскланиваться со зрителями: «Если случится так, что вам вдруг зааплодируют, не улыбайтесь угодливо при поклонах, но не будьте и надутыми — это невежливо, неучтиво».

Как проказы, Станиславский боялся зазнайства. Он не выносил «разбухания» личности, которое наблюдается иногда у неосторожной юности после временного успеха. «Не зазнавайтесь, — говорил он, вглядываясь в нас прищуренными сероголубыми глазами, — не зазнавайтесь!». В недобрую минуту Константин Сергеевич и Евгения Вахтангова мог назвать «зазнавшимся гимназистом», хотя раньше всех разгадал его огромный талант. Одного Александра Ивановича Чебана Станиславский считал человеком, который никогда не зазнается. Он называл Чебана «недооцененным артистом».

Станиславский хотел оградить дарования молодых артистов от зазнайства и других актерских пороков двумя «оборонными линиями» — трудом и этикой, профессиональностью и человечностью.

Сущность трудовой этики, к которой звал Станиславский, — неуклонное и каждодневное соблюдение всех внутренних и внешних условий, благоприятствующих творчеству.

Артист обязан быть безукоризненным во всем, вплоть до строгой опрятности в одежде. «Если вам может нравиться такой галстук, вы не можете быть на сцене», — сказал раз Станиславский не в меру прифрантившемуся артисту. Поручая молодым делом обновления сценического искусства,

Константин Сергеевич сурово предостерегал нас от рутины: от нравственного паразитизма, обывательской поверхностности и рассеянности богемы.

Станиславский верил, что самая строжайшая дисциплина в театре не может помешать чувству творческой свободы актера, его человеческому и профессиональному достоинству, а подчинение законам системы — возможности принятия в каждом отдельном случае тех или иных самостоятельных решений.

Он учил шире смотреть на жизнь и глубже изучать ее. Актеру как человеку нужно иметь мировоззрение, как труженнику и мастеру — добиться такой внутренней и внешней техники и такого ею владения, чтобы, как ключом, открывать ходы к своей творческой природе. Актер должен знать действительность и самого себя, чтобы верно отобразить характеры и судьбы изображаемых им людей. Но гибель артисту, если он застынет в самосозерцании, станет сам себе целью, замкнется в себе.

Станиславский принадлежал к тем исключительным художникам театра, от которых окружающие ждали не только прекрасных актерских и режиссерских достижений, но и открытий. Он не давал процветать штампам, привычкам как жизненным, так и сценическим, в особенности — сценическим.

Отцовски нежный, он становился беспощадным к нарушителям законов творчества и актерской этики.

— Раз вы — актер, — говорил он провинившемуся, — выполняйте долг актера:

— Служите народу.

— Отдайте жизнь искусству.

— Любите искусство в себе, а не себя в искусстве.

Станиславский был против актеров, жаждавших жизненных лакомств, против богемы, лени, равнодушия, эгоизма. «Трудись!» — повторял он, делом и личным примером подтверждая свой завет.

Станиславский держался суворовского правила: «Тяжело в учении, легко в походе». Актеры, репетировавшие «Плоды просвещения», помнят, что на одну фразу лакея Григория: «А жаль усов!» ушло больше половины репетиции, а ведь она длилась обычно около пяти часов. За эти пять часов Станиславский ни на секунду не покидал репетиционного помещения, ни на

секунду не ослаблял своего творческого напряжения, не уменьшал накала внимания и энергии. Изредка прерывал он репетицию, чтоб отчеркнуть «куски» в режиссерском экземпляре пьесы, чтобы занести несколько строчек в свою записную книжку.

Рассказывают, что Чайковский не выходил на прогулку без записной книжки: он слушал. То, что слышал, записывал нотными знаками, чтобы потом это услышали миллионы. Так и Станиславский, любя театр, — а для него это значило любить и уважать тех, кто в зале, и тех, кто на сцене, — всегда, везде и из всего извлекал и копил знания для актеров, чтобы сцена была понятна залу, чтоб их взаимодействие было живей.

**
*

Константин Сергеевич действительно любил искусство больше себя. У него не ладилась роль полковника Ростанева в «Селе Степанчикове». Он дошел благополучно до генеральной репетиции, а на генеральных что-то застопорилось в каких-то уголках сознания Константина Сергеевича. Неуловимые нити мешали ему освободиться от самого себя, не давая ему возможности перевоплотиться в полковника Ростанева. Но в этой творческой неудаче как-то особенно сильно раскрылось величие личности Станиславского, сила и красота его духа.

Те, кто окружал Станиславского, видели его муки. Все участники «Села Степанчикова» загримированные находились на сцене. Станиславский тоже был на сцене, тоже загримированный, в костюме. Рампа включена, но занавес очень долго не расходуется: помощник режиссера ждет знака Станиславского. Станиславский недвижим. Недвижимы и мы все.

Мизансцена к началу последней картины была построена так, что мне (я играла девицу Перепелицину) было хорошо видно лицо Станиславского—Ростанева. Я знала, что смотреть в его сторону сейчас не надо, не полагается, но очень тянуло взглянуть... Не жалею теперь, что смотрела тогда на чудное лицо Станиславского в тяжелый и в то же время прекрасный миг его артистической жизни. Я видела, как Станиславский плакал...

Слезы скатывались по его загримированному щекам и застревали в наклеенных

усах и бороде. Жестокая внутренняя борьба шла в нем. Он отрекался от своего несовершенного творения. Но напрасно казнил себя великий артист. Ведь Ростанев Станиславского был тогда еще не готов, а не неверен. Ростаневу просто рано было еще являться на свет ramпы. Требовалось время, чтобы «дозрел», но времени не было, шла генеральная репетиция. В зрительном зале уже были зрители — актеры, свободные от этого спектакля, а за режиссерским столом сидел Владимир Иванович, и он ждал... Станиславский был предельно дисциплинирован. Он вытер глаза большим платком, подозвал к себе помощника режиссера. Тот подбежал с лицом, перекошенным от волнения. «Можно. Давайте», — сказал Станиславский и улыбнулся. Дали занавес, и репетиция прошла без сучка, без задоринки, для поверхностного, конечно, взгляда.

Ростанев Станиславского так и не был показан Москве. Станиславского заменил Николай Осипович Массалитинов. Его кандидатура была выдвинута Владимиром Ивановичем Немировичем-Данченко и поддержана Константином Сергеевичем.

В «Селе Степанчикове» я играла девицу Перепелицину, приживалку Ростаневых, существо ничтожное и эпизодическое, но моя девица Перепелицина принимала непосредственное и активнейшее участие во всем, что происходило в большом и знатном доме. Она регистрировала события счастливые и бедственные. Девушке Перепелициной пришлось, конечно, согласиться с новым «хозяином», но я считала, что новый полковник Ростанев гораздо хуже старого. Я чувствовала — допущена огромная ошибка. Нового Ростанева вводили в роль около месяца, то есть было потрачено как раз то время, какое понадобилось бы Станиславскому для того, чтобы его Ростанев был завершен.

Настал вечер премьеры. Мы — три молодые участницы «Села Степанчикова» — Корнакова, Крыжановская и я гримировались...

Обычно все сотрудницы гримировались вместе в очень длинной узкой уборной. По мере улучшения качества игры и повышения степени полезности для театра, нас по три, по четыре переводили в лучшие комнаты. Не помню, были ли мы в тот вечер

все три вместе или как исполнительниц более или менее значительных ролей нас рассадили по отдельным артистическим уборным, но помню тихий стук в дверь. Стучал Константин Сергеевич.

«Ребятишки, — сказал Станиславский, — я пришел поздравить вас с... премьерой... вот».

Он протянул каждой из нас по пакету, порывисто повернулся и вышел. Шел он так быстро, будто спешил скорее унести от нас свою печаль.

А мы пошли за ним. Мы видели, как он спустился вниз по лестнице второго этажа. Он думал, что уже один. Всегда великодушная и легкая, несмотря на богатырский рост, фигура Станиславского казалась сейчас сломленной.

Затрещал звонок. Мы не шевелились. Станиславский вдруг обернулся. Лицо его было грустным. Он посмотрел на нас и улыбнулся:

— Второй звонок! Опоздаете! Идите! — прошептал он.

Но мы стояли до тех пор, пока не хлопнула за Константином Сергеевичем небольшая дверь артистического входа.

В антракте, после первого акта, мы вернули пакеты: в них было по большой груше и по яблоку — всем трем одинаково. Если не считать пропусков по болезни, «Село Степанчиково» — первая премьера, когда ни на сцене, ни в зрительном зале не было Станиславского.

Исканию истины в искусстве отдал Станиславский всю свою жизнь, и она увековечена его вдохновенным созданием, его творческой теорией, его системой.

Станиславский был из тех людей, кто живет будущим. Он превел жизнь новатора. «художественного революционера», как он сам назвал себя, жизнь, прекрасную самоотверженной борьбой за искусство, достойное великого народа. Станиславский в числе первых художников услышал голос социалистической Родины и понял ее великие цели.

Уйдя, Станиславский оставил нам несметное богатство — руководство к творчеству, пути к правде искусства, пути ак-

тера к самому себе. На предпоследней странице его книги «Моя жизнь в искусстве» читаем: «Когда я оглядываюсь теперь на пройденный путь, на всю мою жизнь в искусстве, мне хочется сравнить себя с оискателем, которому сперва приходится долго странствовать по непроходимым дебрям, чтобы открыть место нахождения золотой руды, а потом промывать сотни пудов песку и камней, чтобы выделить несколько крупинок благородного металла. Как золотоискатель, я могу передать потомству не труд мой, мои искания и лишения, радости и разочарования, а лишь ту драгоценную руду, которую я добыл.

Такой рудой в моей артистической области, результатом исканий всей моей жизни является так называемая моя «Система», — нащупанный мной метод актерской работы, позволяющий актеру создавать образ роли, раскрывать в ней жизнь человеческого духа и естественно воплощать ее на сцене в красивой художественной форме.

Основой этого метода послужили изученные мною на практике законы органической природы артиста. Достоинства его в том, что в нем нет ничего, мной придуманного или не проверенного на практике, на себе или на моих учениках. Он сам собой, естественно, вытек из моего многолетнего опыта».

Система Станиславского — великий дар советскому театру на долгие-долгие времена. Она — всегда живая и развивающаяся. Но недостаточно щедрой руки дающего, необходима твердая рука берущего, иначе драгоценный дар упадет на землю.

«Легко понять, трудно поверить», — говорил Станиславский. — Пусть не тянут рук к системе люди, ленивые мыслью, холодные сердцем».

Только взыскательный и неутомимый в поисках правды актер отыщет в системе Станиславского ключ к своему дарованию, путь к творчеству. Станиславский предупреждал: «Система для талантливых». Она годится тем, в ком живет чувство нового, кто не боится труда, кто посвятил свое искусство народу. Именно таким был сам Станиславский.