

К СТОЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ К. С. СТАНИСЛАВСКОГО

II. ИСТИНА СТРАСТЕЙ, ПРАВДОПОДОБИЕ ЧУВСТВОВАНИЙ...

ДОКТОР АСТРОВ. «Дядя Ваня». Что-то большое, светлое, незабываемое осталось в моей памяти от Астрова — Станиславского. Сила воплощения актером этого образа — в исключительно верно раскрытии замысла Чехова. Врач по профессии, Чехов любил врачей. Характеры их с такой человеческой теплотой обрисованы в рассказах и пьесах писателя. У Станиславского образ Астрова собиратель. Актер рассказал нам о типичном, о том, что роднит врачей, — это святое отношение к своей профессии. Мы верим, что его Астров, не колеблясь, поедет в непогоду, в студеные морозы, в осенние дождливые ночи за 30, 40 верст к больному, которому необходимо оказать помощь. Причем сделает он это без всякой героической позы. Сделает потому, что это его труд, его обязанность, профессиональный долг.

Дядя Ваня осознает, что его грубая среда, что он мог бы сделать больше в жизни. Астров Станиславского — человек с широким кругозором, несущий большое, благородное чувство любви, вырастает перед нами как личность самобытная, талантливая, неповторимая. Этот светлый, чистый сердцем человек не понимает своего величия. Такое решение образа Станиславским славило всех, кто незаметным трудом своим приближал «небо в алмазах» — светлое будущее человечества.

Одно из лучших воспоминаний о виденном в театре за всю мою жизнь — сцена Астрова с Вафлей. Роль Вафли с присущим ему обаянием и талантом играл Михаил Чехов. Этот неповторимый по слаженности дуэт происходил под аккомпанемент гитары. Повторяющаяся нота плясовой мелодии, медленно звучащая «с подъездом» на квинте, переходила в басовые плясовые аккорды, и Станиславский — Астров поводит руками, как бы собираясь пуститься в пляс. Чехов, маленький, с трогательно улыбающимся худеньким личиком, был весь в партнере, стремясь, как послушный дирижерским движениям оркестр, передать всю тонкость нюансов, предлагаемых Астровым. В этой сцене встречались учитель с учеником. Встрелились два редких таланта, оказавших огромное влияние на актеров и режиссеров моего поколения.

Много чеховских спектаклей видел я после, но никогда больше не ощущал такого проникновенного, верного раскрытия Чехова, как в этой сцене и далее во всем 2-м акте. Здесь была эпоха, атмосфера, большая жизненная правда. Здесь представляла жизнь людей того времени. Зритель был убежден в достоверности всего происходящего на сцене.

Драматический писатель Чехов, раскрытый МХАТом в конце XIX века, продолжал звучать и через четверть века — в 1924 году, когда я смотрел «Дядю Ваню». Я убежден, что если бы мы смогли посмотреть двух замечательных актеров в наши дни, их игра была бы столь же убедительна, как и тогда.

Манера, стиль исполнения, вся форма, найденная создателями Художественного театра Станиславским и Немчиновичем-Данченко, живы и сегодня. Тем, кто хочет воплотить Чехова на театре в наши дни, надо идти по их стопам, уловить самый дух раскрытия чеховских пьес. Спектакль же надо не восстанавливать, а ставить заново, учитывая индивидуальности актеров.

Станиславский в докторе Астрове проникновенно рассказал нам о человеке со всеми его достоинствами и недостатками. И человека этого мы полюбили и трепетно храним память о нем как о реальном, живом. Станиславский — режиссер и актер — подказал нам путь углубленного реализма, ритмы, мелодию, паузы, присущие пьесам Чехова. Мы приносим благодарность великому мастеру, учителю за человечность и высокое, благородное театральное искусство, которое властно заставляло думать о жизни, о человеке о

Рубен СИМОНОВ,
народный артист СССР

самом себе. Мы уходили со спектакля просветленными, неся в сердцах добрые чувства.

Мои «университеты» пополнились и новыми знаниями; образами, созданными Станиславским. Один — решенный в психологически-реалистическом плане — доктор Штокман, сыгранный в том же человеческом, взволнованном ключе, что и Астров. Другой — в ярко-гротесковом — Крутицкий «На всякого мудреца довольно простоты». Я не смею писать подробно об этих двух ролях, так как видел их в концертном исполнении в отрывках. Но я еще раз делаю для себя важные выводы: Станиславскому как актеру были близки роли, созданные методом переживания и представления.

НАКОНЕЦ последовала встреча, где я познакомился с теоретическим обоснованием системы Станиславского. Казалось бы, с этого и надо было начинать встречи с Константином Сергеевичем... Но, на мое счастье, они пришли после практических занятий над мастерством актера в 1920 году в студии «Габима» и после виденных мною на сцене образов, созданных великим актером. Практические знания подтверждались теорией.

Летом 1937 года мне посчастливилось оказаться в подмосковном санатории «Барвиха» одновременно с Марией Петровной Лилиной и Константином Сергеевичем Станиславским. В ту пору там отдыхали А. Яблочкина, В. Массалитинова и Е. Корчагина-Александровская, известный хирург А. Очкин. Константин Сергеевич заканчивал и готовил к опубликованию книгу «Работа актера над собой».

В течение месяца почти ежедневно мы слушали главы из этой книги. Замечательно было то, что аудитория состояла из актеров самых различных направлений: Яблочкина, Массалитинова — Малый театр, Корчагина-Александровская — бывший Александринский, Ленинградский театр имени А. С. Пушкина, и в моем лице — Вахтанговский театр. Почти на всех встречах присутствовал профессор Очкин. Мы прослушали главы «Сценическое искусство и сценическое ремесло», «Действие», «Воображение» и подошли к разделу «Сценическое внимание». Константин Сергеевич прочитал:

«Внимание и объекты, как вы знаете, должны быть в искусстве чрезвычайно стойки. Нам не нужно поверху скользящее внимание. Творчество требует полной сосредоточенности всего организма — целиком». И тут произошел эпизод знаменательный, о котором необходимо рассказать.

Прослушав все, что предлагает Станиславский, наша добрейшая Александра Александровна Яблочкина заявила: «Я вспоминаю время, когда мне пришлось играть Дездемону с Томасо Сальвини. В последнем акте Сальвини — Отелло начинал душить меня, бросая на ложе, находящееся за пологом, и задерживал его так, что мы были не видны зрительному залу. Я кричала о помощи, а в это время Сальвини пел мне веселые песенки, рассказывал смешные истории... потом раздергивал полог. В разрезе занавеса появлялось его искаженное ужасом черное лицо, и весь зрительный зал медленно, словно загнипнотизированный, вставал».

Согласитесь, что пример противоречил только что прочитанной главе из системы. Я с интересом ждал, как разрешит эту дилемму Константин Сергеевич. Сделав небольшую паузу и постучав пальцами по столу, произнес свое любимое междометие «хм-хм». Станиславский ответил: «Что же, значит, темперамент хороший был».

Ответ Станиславского был логичен. У каждого актера — своя пси-

хотехника, свое умение включать и вызывать в себе необходимые чувства. Если актеру с обычным дарованием необходимо сосредоточиться, не отвлекаться от действия, то гениальному трагическому дарованию Сальвини достаточно была доля секунды, чтобы вызвать нужное предельно сильное чувство ужаса, охватившее обезумевшего от горя человека. Когда-то в процессе репетиций Сальвини пережил это чувство и в дальнейшем на спектаклях легко обрел необходимое состояние.

Станиславский, как никто, знал все тончайшие нюансы сценического самочувствия актера. Его знания базировались на изучении и анализе творчества великих актеров и своего собственного самочувствия на сцене.

Здесь мне хотелось бы высказаться о вопросе принципиальном, бесконечно волнующем меня, имеющем решающее значение для верного понимания системы. Понимания, которое сделало бы ее в сегодняшние дни инструментом для дальнейшего совершенствования методов воспитания актеров. Мне уже пришлось выдержать борьбу со старательными «защитниками» теории «переживания» в чистом виде, без учета всей системы как целостного сооружения, состоящего из двух гармонически соединенных воедино зданий: «Переживания» и «Воплощения». Я не боюсь сказать и более определенно: «переживания» и «представления». Обратимся к высказываниям самого К. С. Станиславского в главе «Сценическое искусство и сценическое ремесло»:

«Цель нашего искусства не только создание «жизни человеческого духа» роли, но также и внешняя передача ее в художественной форме... Поэтому актер должен не только внутренне переживать роль, но и внешне воплощать пережитое».

Разве в примере с Сальвини, приведенном Александрой Александровной, мы не угадываем это помогающее трагической сцене «внешнее воплощение пережитого». Разве глаза, мимика, ракурс головы, судорожно сжимающие полог руки не сыграли в этой ответственной сцене решающую роль. Конечно, да! На этой же странице книги Станиславского через несколько строк мы читаем слова, окончательно разбивающие позиции сторонников «чистого переживания»: «Вот почему артист нашего толка должен гораздо больше, чем в других направлениях искусства, позаботиться не только о внутреннем аппарате, создающем процесс переживания, но и о внешнем, телесном аппарате, верно передающем результаты творческой работы чувства — его внешнюю форму воплощения».

Как прав был Константин Сергеевич, когда на занятиях в студии «Габима», работая над Шекспиром, начал с воспитания актерского аппарата! Без воспитанного речевого аппарата невозможно произнести роковые строки шекспировского текста. Без вытрезившего сценического движения — жеста невозможно воплощение характеров людей эпохи Возрождения, обладавших иными жестами, осязкой, выразительностью лица. Откройте книгу Веласкеса, посмотрите его портреты. Как торжественно стоят его герои в выразительных мизансценах, как развернуты фигуры, сколь выразительны и содержательны их лица, глаза, как расположены их руки! При воплощении подобного характера героев на сцене одними переживаниями такого совершенства выразительности не добиться. Нужно изучать эпоху и уметь творчески воссоздавать ее на сцене. Так мы подходим к вопросу о предварительной подготовке актерского аппарата. Дело не в репетициях перед зеркалом, а в умении воссоздать необходимый характер внешнего выражения своего героя. Когда после длительных занятий будет найдена форма, всякое внутреннее переживание будет органически наполнять эту форму.