

ЗИМА 1920 ГОДА была тяжелым испытанием для молодой Советской республики. Гражданская война, разруха, голод... но театральная жизнь была ключом. Работали замечательные мастера, ставили на сцене спектакли Станиславский, Немирович-Данченко, Вахтангов, Мейерхольд. В Москве в то время выступали в опере Шалалин, Нежданова, в балете — Гельцер, Тихомиров. По вечерам театры до отказа были заполнены новым зрителем. Спектакли давались бесплатно.

Утром каждого воскресенья мы собирались на занятия К. С. Станиславского в студии «Габима», находившейся на Средней Кисловке. Константин Сергеевич приезжал на извозчике. Он поднимался на второй этаж в фойе. Всегда нарядно одетый обходил по кругу молодежь, здороваясь с каждым за руку (а нас было около ста человек). То, что я приобрел на уроках мудрого педагога, вошло в мой актерский и режиссерский багаж на всю жизнь.

Как это ни странно, Константин Сергеевич занимался с нами не своей системой, а воспитанием актерского мастерства в области движения и слова. Начинался урок с занятий по ритму. Мы ходили под музыку, целыми нотами, половинными, четвертными, восьмыми, иногда даже шестнадцатыми, переходя в бег. Мы двигались в ритме вальса, мазурки, польки, торжественного марша. Постепенно Константин Сергеевич подводил нас к вольному движению, не соблюдая счета, а заставляя ощущать ритм и находиться в импровизационном самочувствии. Это, с его точки зрения, было высшим мастерством в области ощущения ритма и умения владеть им.

Несколько уроков было посвящено сценической походке. Станиславский показал нам классическую манеру ходьбы с платки на носок, со свободно свисающими руками, с плавным движением всей фигуры, когда плечи плывут ровно — параллельно земле, с непринужденным поворотом головы. Тонкий педагог, он подводил нас к освобождению мышц и предельно свободному движению, столь необходимым для начинающих актеров.

Станиславский учил нас жесту. Жест начинается от плеча и плавно переходит в локоть, кисть, пальцы. Пальцы же должны «стрелять». Или, как говорил Константин Сергеевич, «жест должен быть наполнен; излучать прану» (выражение заимствованное у индийских йогов и означающее, что из пальца как бы излучается свет, который должен достигнуть цели, находящейся вдалеке). Жест должен быть целеустремленным.

бы ждущая приговора, появилась в гостиной Карениной Лиза — Германова и так расположила к себе публику своим обаянием, что мы понимали, почему строгая любящая мать после колебаний и сомнений приняла ее как невесту сына. И, конечно же, запомнился редкой музыкальности, поэтического благородства, интонационного богатства голос Качалова (к великому нашему счастью, сохранившийся и сейчас на пластинках

сти. Мы видели на лице его и во всей фигуре полную растерянность. Надо было поднять упавшую женщину, и в то же время он боялся высвободить ногу, на которой лежала симулирующая обморок Мирандолина. Пробы осторожно высвободить ногу, он в то же время боялся обеспокоить, потревожить удобно устроившуюся на ней кокетку. Эта сцена разыгрывалась очень долго и шла под неумолкающий смех зрительного зала.

И еще вспоминается завершающий этап роли, когда мы видели потерявшего голову, не владеющего собой, влюбленного Рипафратту. Станиславский играл эти сцены предельно искренне.

Молодые актеры учатся не только на уроках. Наши университеты — это роли, сыгранные старшим поколением замечательных актеров. Станиславский в роли кавалера Рипафратты преподавал мне урок, раскрыл секрет исполнения комедийных ролей.

Фамусов. «Горе от ума». Мне хочется сказать о досадном ощущении, которое всегда рождалось, когда я смотрел этот спектакль в разных театрах. Я нигде не находил звучания стиха, которое было бы близким мне по духу. Из всех виденных Фамусовых — Станиславский, Южин-Сумбатов, Тарханов, Климов — наиболее близок мне был Александр Иванович Южин. Точно отвечая требованиям, предъявляемым поэзией, — размер, темп, музыкальность, мысль, — Южин раскрывал характер своего героя в полную меру, не лишая его всего богатства красок, которые предоставляются нам, актерам, в прозаическом произведении.

Станиславский создал образ русского барина органично, с великолепно найденными бытовыми деталями. Мы верили в достоверность его отношений к дочери, Чацкому, Скалозубу. Но стих в его исполнении часто переходил в прозу, а где-то мы слышали последствия увлечения системой Волконского — чрезмерное следование правилам, что лишало стих содержания.

Проблема читки стиха неоднократно возникала в спектаклях Художественного театра. Возникла она и в дни постановки «Маленьких трагедий» Пушкина, и в недавно выпущенном спектакле «Зимняя сказка» Шекспира. Умение воплощать на сцене пьесы, написанные стихами, — дело очень сложное, и Художественному театру это часто не удавалось. Особняком надо поставить Качалова. Поскольку зашел разговор об исполнении Станиславским Фамусова в «Горе от ума», я хочу процитировать статью И. Гончарова «Миллион терзаний»:

«В таких высоких литературных произведениях, как «Горе от ума», как «Борис Годунов» Пушкина и некоторых других, исполнение должно быть не только сценическое, но наиболее литературное, как исполнение отличным оркестром образцовый музыки, где безошибочно должно быть сыграна каждая музыкальная фраза и в ней каждая нота. Актер, как музыкант, обязан доиграться, то есть, додуматься до того звука голоса и до той интонации, какими должен быть произнесен каждый стих: это значит додуматься до тонкого критического понимания всей поэзии пушкинского и грибоедовского языка».

Эта статья, написанная в 1871 году, находит во мне — художнике XX века — полное признание и отклик. Настолько мудро разобраться и предугадать на сто лет вперед прием исполнения спектакля «Горе от ума» мог лишь такой исключительно тонкий знаток русской литературы — писатель Гончаров. Его мысли должны быть реализованы театром, который захочет попробовать свои силы в осуществлении этого высокопоэтического произведения, где стих занимает центральное место. Как в опере нельзя ставить слова, а нужно ставить музыку, и тогда рождается сценический образ, так и в поэтическом произведении нужно ставить стих, который подскажет, мысли, чувства, характер, сценический образ.

I. СИЛА СЦЕНИЧЕСКОГО ОБРАЗА

Рубен СИМОНОВ,
народный артист СССР

Много внимания уделял Станиславский выразительному слову. Тут он пользовался законами, предлагаемыми С. Волконским в книге «Выразительное слово». Станиславский научил нас историческим поклонам: начиная от античных времен, через средние века, он привел нас к XIX веку.

Ставил с нами Константин Сергеевич «Венецианского купца». Сейчас мне понятно, что занятиями по ритму, движению, жесту, слову он подготавливал всех нас к тому, чтобы мы могли сыграть Шекспира. Без мастерства мы, молодые студийцы, конечно, не подняли бы спектакль.

Роли игрались на русском, армянском и древнееврейском языках. Навсегда запомнился урок, когда Константин Сергеевич принес из дому свой плащ и в течение трехчасового урока показал нам около 40 приемов обращения с ним. Плащ, как бы подчеркивал внутреннее состояние человека: то трагическое, то веселое. Материя принимала самые разнообразные формы, образуя неожиданные складки и линии. В заключение Станиславский собрал плащ в виде тюрбана, водрузил его на голову и заявил захваченной аудитории: «Когда шел дождь, греки и римляне пользовались плащом как зонтиком».

Вспоминая сегодня уроки Станиславского, понимаешь, как изумительно знал Константин Сергеевич все тонкости актерского мастерства в области слова и движения. Опытный педагог, раскрыв законы внутренней техники, утвердив их в своем театре и в Первой студии, он не останавливался на достигнутом и продолжал совершенствовать систему воспитания актера, переходя к проблеме воплощения. А воплощение в первую очередь требовало от актера безупречного мастерства внешней техники.

Уроки Станиславского чрезвычайно помогли мне в работе с актерами над «Принцессой Турандот». Опираясь на эти занятия, я создавал свою систему воспитания сценического движения.

К ЭТОМУ ВРЕМЕНИ я посмотрел Константина Сергеевича в ряде ролей. Впервые я увидел его в 1915 году в Благородном собрании (ныне Колонный зал Дома союзов) на благотворительном концерте. Шла сцена у Карениной из «Живого трупа». Партнерами Станиславского были М. Лилина (Каренина), М. Германова (Лиза), В. Качалов (Каренин).

Мне запомнился выход актеров Художественного театра на эстраду. Одетые в вечерние туалеты и фрак, они одновременно появились на сцене, встреченные долго не смолкающими аплодисментами. Перед публикой стояли замечательные мастера: скромная, застенчивая Мария Петровна Лилина, красивая блондинка с матовым цветом лица гладко причесанная, стройная и изящная Мария Николаевна Германова. Редкой красоты и в то же время строгого достоинства Василий Иванович Качалов. И очень высокий, на голову выше своих партнеров, седовласый, с черными бровями, молодыми глазами — создатель Художественного театра Константин Сергеевич Станиславский.

Началась сцена между Лилиной и Станиславским. Запомнилась простота и естественность, с какой вели себя актеры, создавая характеры светских людей. Запомнилось и замечательное произношение часто перемежающих русскую речь французских фраз. Вздвигаясь, как

и манитонфонных записях благодаря романтику, влюбленному в театр и актеров, Ивану Николаевичу Акиму — руководителю Дома звукозаписи). Станиславский был предельно естествен, прост. Он непринужденно сидел в кресле. С большой теплотой и вниманием относился к Карениной, разговаривал с ней, как старший с младшей. При выходе Лизы в наступившей неловкой, напряженной паузе его Абрезов опешил на помощь к двум растерявшимся дамам, находя тему для беседы.

Доселе многие актеры, которых я видел в ролях светских титулованных особ, изображали их напыщенными, величественными. Отсюда возникала некоторая неестественность, подчеркнутость, ходульность. Станиславский в роли князя Абрезова был естествен, человек, хорошо воспитан, похож на обычного простого человека, что, по сути, и было подлинным аристократизмом.

Кавалер Рипафратта. «Хозяйка гостиницы» К. Гольдони. Образ, созданный Станиславским, был для меня школой, научившей начинающего актера исполнению комедийных ролей. Кавалер раскрывался постепенно. Вначале мы видели предельно убежденного женоненавистника. Убежденного настолько, что ему не надо было специально подчеркивать, доказывать поведением свое отношение к женщинам. Он их почти не замечал. Для него Мирандолина (которую превосходно играла О. Гзовская) — пустое место. Но где-то по взгляду, кинутому в след удаляющейся очаровательной хозяйке гостиницы, мы начинали подозревать, что дело совсем не так просто. Что этот скрывающийся за маской безразличия темпераментный итальянец ведет большую внутреннюю борьбу, чтобы не поддаться искушению, соблазну. Станиславский нашел тончайшую особенность характера Рипафратты — его застенчивость. Мы видели не грубияна, а скромного, но убежденного холостяка. В блестяще разыгрываемых Гзовской и Станиславским диалогах мы сталкивались с находчивой Мирандолиной и тугодумом Рипафраттой. Отсюда возникала контрастность и тонкая музыкальность сцен: с одной стороны — изящная легкость и нежность женского голоса и монотонность, я бы сказал, «бубнящая» однообразность мужского. Контрастность рождалась и во внешнем сопоставлении двух фигур: маленькая, худенькая, легкая Мирандолина и огромный роста, плотный, неповоротливый кавалер.

Как известно, контрастность — выгодный прием для комедии. Он подготавливает основу для смешного, веселого. Зритель видит поведение персонажа и догадывается об истинных намерениях его. Станиславский давал простор для фантазии зрителя, он предоставлял нам тонкую возможность догадываться о несоответствии действия явного и тайного. Отказавшись от стремления подчеркнуть прямолинейность поведения своего героя, Станиславский приходит к безупречному чувству меры и тонкости исполнения.

До сих пор остались в памяти сцены, когда Мирандолина гладит белье и обжигает засмотревшегося на нее кавалера утюгом. И особенно обморок. Падающая, Гзовская — Мирандолина оказывалась лежащей на сапоге кавалера. Нам была ясна хитрость женщины, стремящейся влюбить в себя непокорного, упрямого постояльца. Станиславский — Рипафратта терялся от неожиданно-

СОВЕТСКАЯ
КУЛЬТУРА