

22 СЕН 1968

Цирюльничья К. "ИЗВЕСТИЯ" "НЕДЕЛЯ"
С. МОСКВА

КЛУБ ЗАВЯТЫХ ТЕАТРАЛОВ

Спектакли, поставленные Станиславским, мы видим на московской сцене и сегодня: «На дне», «Горячее сердце», «Синяя птица», «Евгений Онегин» в опере... Живую память об актере Станиславском хранят только люди старшего поколения. Рядом с Шалыпиным — Борисом Годуновым, с царем Федором — Москвитным для них стоит Вершинин и Астров, горьковский Сатин, комедийные роли, гениально сыгранные Станиславским. Одна из последних его ролей — кавалер Рипафратта из старинной комедии «Хозяйка гостиницы». В то же время это — первая роль, сыгранная не Станиславским — «любителем», но Станиславским — профессиональным актером на сцене только что открывшегося Художественно-общедоступного театра в 1898 году.

● Старинную комедию Карло Гольдони «Трактирщица» знают все — напоминать ее содержание нет нужды. Почти двести лет не сходит она с подмостков итальянской, французской, русской, английской сцены; заглавная роль ее — любиман, «гастрольная роль» антрис. Всегда, во всех спектаклях на первом плане была очаровательная Locandiera. А в молодом Художественно-общедоступном театре, назвавшем «Трактирщицу» на второй месяц после открытия, 2 декабря 1898 года, получилось иначе. Правда, критика отдавала должное лунавой и здравомыслящей Мирандолине, которую играла О. Л. Книппер, но героем спектакля решительно сделался неудачливый поклонник прекрасной трактирщицы, навалер ди Рипафратта в исполнении Станиславского.

Россия давно знала этого замечательного антера. Завяты московские театралы не пропустили ни одного спектакля «Общества искусства и литературы», где режиссировал и играл молодой «любитель». До Художественного театра Станиславский сыграл семьдесят шесть ролей. Ему приходилось играть в спектаклях с Ермоловой, с Федотовой, со Стрепетовой — и зрители ставили его рядом с Ермоловой, с Ленским, и выше Стрепетовой. Два «самодельных» спектакля Станиславского: «Сназна Гаутмана «Потонувший колокол» и историческая драма Писемского «Самоуправцы» перешли из любительского Общества в профессиональный Художественный театр и вызвали новый поток восторженных статей по адресу режиссера и антера. Первой ролью, сыгранной Станиславским уже в театре, стал Рипафратта, сразу пленявший зрителей и сразу подтвердивший высочайший профессионализм антера, не получившего театрального образования.

Критики писали, что «г-н Станиславский выдвигает роль женоненавистника кавалера на первый план, заслоняя ею все другие фигуры, и играет ее безупречно, с чрезвычайной характерностью, яркостью и искренним комизмом, с массой прелестных деталей». Старые рецензии и режиссерская разработка роли Станиславским (хранящаяся сейчас в музее МХАТа) сохранили нам эти «прелестные детали» исполнения. В поисках их Станиславский был неистощим. Его Рипафратта — солдафон, грубиян — повелительно разговаривал с трактирщицей не только потому, что он по натуре груб, но потому, что он — офицер, дворянин, а собеседница принадлежит к простонародью. Выпив вино, он гусарски лихо швырял в угол стакан. Он садился за стол с бумагами в руках, писал что-то, отдавал приказы хозяйке, повернувшись к ней спиной, и даже спина эта выражала презрение к суетному слабому полу.

И вдруг взгляд этого женоненавистника останавливается на прелестной женской ножке. Сначала кавалер только косился на нее, потом начал лорнировать, затем, опомнившись, бросал лорнет. Когда хозяйка желала вдруг пожать ему руку, он слизывал чернила с пальца, тщательно вытирал его, неуверенно подавал свою неуклюжую пятерню девушке и потом снова незаметно вытирал пальцы. А во втором акте — в шляпе набекрень, с цветком в петлице, он вприпрыжку прохаживался по комнате, подхватывая блюдо, принесенное трактирщицей, бросался за стулом для нее, забыв о том, что на него изумленно смотрит слуга. Спыхавшись, он давал пинок слуге, швырял ему вслед салфетку и снова устремлял влюбленный взор на Мирандолину: «Г-н Станиславский передает тип кавалера ди Рипафратты несколько своеобразно. У него кавалер вовсе не грубый солдат, и вся его грубость только напускная, но от такого истолкования роль во всяком случае не потеряла...»

Живой и многослойный характер, естественная гамма чувств открывались вдруг в этой неприятельной роли, волнующая и трогая зрителей. Только один недостаток отмечали критики: «Жаль, что в пределах замысла были пробелы: главный — неподвижность комизма, вылившегося целиком в первом акте, без запаса для остальных...»

Может быть, долго играя Рипафратту, Станиславский нашел бы новые светотени и новые детали — это «дозревание роли» было ему свойственно в высокой степени. Но «Трактирщица» прошла всего несколько раз. Через две недели после нее театр показал премьеру «Чайки», с которой началась новая эпоха в жизни мирового театра.

Начался новый этап и для Станиславского-актера. Он играл во всех чеховских пьесах, играл Сатина в премьеры «На дне», играл Штокмана (в драме Ибсена «Враг народа») так, что его исполнительные роли норвежского врача сделали огромным явлением русской общественной жизни («Вчера в Художественном с треском и громом прошел «Штокман». Что было после четвертого акта!.. Удивительно грандиозное зрелище!» — писал Горький в 1901 году).

Станиславский играл русскую классику — Грибоедова, Тургенева, Островского так, что и само его исполнение тоже становилось классическим. Он играл мольеровского «Многомного больного» — глупого, деспотичного, простоватого, наивного, хитрого Аргана — так, что, по словам рецензента, зрители от хохота «валились со стульев».

Во всех этих ролях Станиславский ищет и проверяет объективные, всеобщие, необходимые законы актерского искусства — законы, которые позволяют найти верный путь к воплощению роли и сохранить ее свежесть и волнение не только в дни премьеры, но на протяжении сотен спектаклей. Работая над ролью, он ищет ее «сверхзадачу» (обязательно в соотношении с задачей всего спектакля), ищет действенные задачи для каждого куска роли, обращается к своей «аффективной памяти»,

К ЮБИЛЕЮ МОСКОВСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО

ОЛНА ИЗ СТА РОЛЕЙ

к воспоминаниям о реальности жизни с тем, чтобы из нее выросла жизнь роли. И открытие этих законов приводит Станиславского не к робкому подражанию жизни, но к полной, прекрасной свободе творчества, к овладению всеми средствами сценической выразительности. Ему подвластны гротеск, буффонада и тончайшие различия стилистики не только пьес одного автора. И в 1914 году актер, находящийся в расцвете сил, в расцвете мастерства, снова обращается к роли, которую он играл 16 лет тому назад, — к кавалеру ди Рипафратта. Впрочем, сам спектакль называется теперь не «Трактирщица», но «Хозяйка гостиницы». На этом настаивает художник спектакля, великий знаток «галантного века» Александр Бенуа. Соответственно этому были выполнены изящные декорации: уютное «зало для постояльцев», комната кавалера, открытая терраса, где хлопотливая Мирандолина развешивает белье, а вдали в голубой дымке теснятся крыши прекрасной Флоренции.

Изменился актерский состав спектакля. Ушел из него, ушел из Художественного театра Всеволод Мейерхольд, ушла Книппер-Чехова, простодушно-русский В. Грибунин, игравший итальянца Фабри-

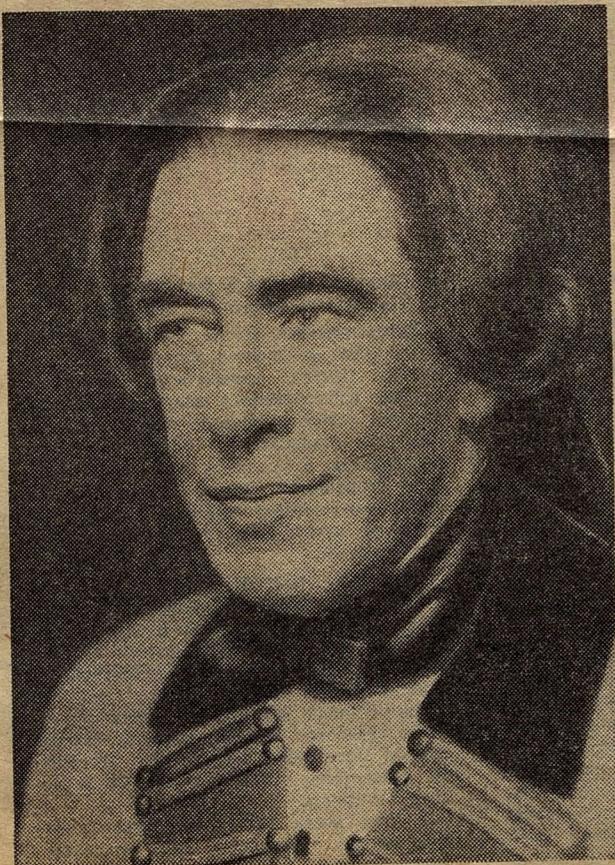


и Ма-
лег на-
от, со-
активче-
вершен
потонос-
содру-
Севера

дио. Их сменяют молодые «сотрудники» Художественного театра. Мирандолину играет недавно пришедшая в театр О. В. Гзовская. Только Рипафратта — тот же Станиславский.

Причем эта роль, такая, казалось бы, для него легкая, дается гораздо труднее, чем в первый раз. Исполнитель много репетирует, сосредоточенно ищет «сверхзадачу»: сначала видит ее в «женоненавистничестве», в том, что кавалер искренне избегает женщин, а потом определяет ее совсем по-другому: «хочу ухаживать потихоньку...» То есть его кавалер — вовсе не истинный женоненавистник, но тайный поклонник Мирандолины, своими невозможными манерами и грубостью прикрывающий робость и смущение.

Эта тема, намеченная уже в первом исполнении, сразу оживила образ. Станиславский соотносит с нею действительные задачи своей роли, увлеченно придумывает досценическую биографию героя — оказывается, в молодости некая бойкая дама «поймала» кавалера, и с тех пор он бежит от «чертовка».



Станиславский играет огромного, широкоплечего, шумного человека, офицера, привыкшего к походной жизни: в большой треуголке, длиннейшем плаще, в огромных ботфортах и перчатках, шитых на великана (за ним все время следует такой же «военизированный» слуга). Он врывается в гостиницу, как вихрь, загоняя в углы остальных постояльцев. Он рычит на слугу, кричит на хозяйку, занимает в зале лучшее место и, развалившись, начинает безбожно хвастаться. Он весь принадлежит комедийному театру, театру веселой озорной буффонады, ярких и озорных красок; он, по определению Станиславского, «Капитан Спавента», то есть знаменитый «хвастливый капитан» старой итальянской комедии масок. Даже шпага у него, как у Спавенты, длиннейшая, устрашающая, но с наполовину сломанным клинком.

В то же время Станиславский радостно пишет: «Бенуа подслушал мои мечтания и дал мне соответствующий рисунок и грим: полу-Дон Кихот, полу-Спавента». Хвастуна Спавенту могли сыграть и играли в этой роли многие актеры. Но воплотить в гольдониевском кавалере дон-кихотское начало, разглядеть и передать наивность и неожиданную беззащитность лихого вояки, которого обводит вокруг пальца хитрая женщина, смог только Станиславский. Об этой неожиданности решения снова пишут критики: «Кавалера обычно играют крикливым бурбоном... Станиславский же дает интересную фигуру благородного, простоватого, но милого человека — большого ребенка в своей любви к трактирщице...» Впрочем, этот отзыв, конечно, односторонен: играй Станиславский впрямую, все время «большого ребенка» — роль пошла бы вразрез с автором. А он не спорит с Гольдони, но воплощает его. В том-то и дело, что в исполнении изумительно сочеталось простодушие «ребенка», обладавшего зычным басом и пудовыми кулаками, простоватость и хитрость, монхгаузеновское хвастовство и вера в собственные подвиги.

Никто не мог упрекнуть на этот раз актера в «неподвижности комизма», он постепенно раскрывал характер своего героя, неисчерпаемость живого и в то же время комедийно преувеличенного образа. На протяжении всех трех актов спектакля зрители наслаждались этим сочетанием правды в театральности, театральности в правде. В первом акте Рипафратта самоуверен, громогласен, внутренне спокоен: он привык носить маску женоненавистника, ему удобно и приятно так жить; лишь еле заметные признаки нарушают это громогласное спокойствие. Постепенно, во втором-третьем актах актер превращал Рипафратту в «существо, озянувшее от страсти», как его характеризовал современник. Причем, неудержимо смеясь и восторгаясь легкостью и мастерством исполнения, зрители были целиком захвачены им: «Этот переход, это постепенное изменение всего душевного облика мы видели, почти не замечая перемен: до такой степени переход был самой жизнью. Игры не было: было действительное переживание, действительное превращение души под влиянием страсти...»

Трудно сказать, чтобы это было «совершенным исполнением роли», потому что ни на одну минуту это не казалось ролью».

Не только критиков 1914 года так трогало и поражало исполнение Станиславского. Возьмем недавнюю книжку воспоминаний поэта и переводчика А. Арго: как ясно, как отчетливо помнит он Рипафратту! Возьмем мемуары М. О. Кнебель: словно сейчас видит она кавалера, поглощающего обед, приготовленный прекрасной хозяйкой гостиницы (Гзовская, любившая и умевшая готовить, действительно сама стряпала дома обед, а вечером Станиславский «взаправду» съедал ее жаркое так, что у зрителей слюнки текли!). Возьмем книгу П. А. Маркова: «Какую гамму ревности и нарастающей страсти показывал он в кавалере ди Рипафратта — в этом грубом и невежественном бретере, не умевшем обращаться с женщинами... Когда Мирандолина падала в притворном обмороке в его объятия, этот мужлан терялся до такой степени, что, желая привести ее в чувство, тыкал ее пальцем в живот! Станиславский делал этот жест неожиданно и точно удивляясь, что такое сильное средство не возвращает сознания изящной и утонченной Мирандолине...»

Премьера «Хозяйки гостиницы» прошла в феврале 1914 года. А летом в сербском городе Сараево прозвучал выстрел, обозначивший начало мировой войны. Три года жила Россия этой войной, ее великими и напрасными жертвами, ее тяготами. Россия жила предчувствием революции, неизбежного конца романовской империи. А на сцене Художественного театра все шла искрометная «Хозяйка гостиницы». Привычных зрителей абонентов сменили рабочие и матросы, получавшие бесплатные билеты в «Аки», как назывались в 20-е годы Академические театры. Они смеялись над злоключениями Рипафратты и радовались любви Мирандолины и веселого слуги Фабрицио, и ахали, когда им открывалась Флоренция в голубой дымке. И больше всего нес эту радость жизни Рипафратта — Станиславский. Наивный и грубый, решительный и слабовольный, напористый и беззащитный перед женщиной, обманувшей и унизившей знатного кавалера, чтобы предпочесть ему простого слугу. Эта радостная искрометность исполнения сводила Станиславского — Рипафратту с давними героями уличной комедии масок. Эта безукоризненная психологическая точность сближала его с теми «образцами из жизни», которые навсегда заповедал русскому искусству Щепкин. Это неожиданное простодушие, доверчивость кавалера вдруг заставляла вспомнить «лирических героев» Станиславского, тех людей чистой души и доброй веры в будущее, каким был любимый актером полковник Ростанев из «Села Степанчиково» или простодушный и деятельный Томас Штокман... Одна роль Станиславского. Не самая главная, не самая знаменитая — всего одна из ста трех ролей великого актера.

Е. ПОЛЯКОВА,
кандидат искусствоведения, старший научный
сотрудник Института истории искусства.