



К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ
(1935 г.)

Т. Кристи

**РАБОТА
СТАНИСЛАВСКОГО
В ОПЕРНОМ
ТЕАТРЕ**



Государственное издательство

« ИСКУССТВО »

Москва

1952



ПРЕДИСЛОВИЕ

Влияние Станиславского на пути развития современного оперного театра огромно. Осуществленная им реформа драматического театра, его творческая «система» и, наконец, его деятельность непосредственно в области оперного искусства сыграли решающую роль в деле утверждения реализма на сцене советского музыкального театра.

Но завоевания Станиславского в области оперного искусства не получили такого широкого, всеобщего и неоспоримого признания, как в драме, которой он посвятил большую часть жизни, где он успел окончательно утвердить и доказать на многочисленных сценических созданиях правильность и жизнеспособность своих идей.

Рутиня в опере по ряду причин оказалась более цепкой и более прочной, чем в драме.

Станиславский не успел довести до конца всех своих замыслов в области оперного искусства.

Тем не менее созданные им спектакли, начиная от «Евгения Онегина» и кончая «Чио-Чио-Сан», явились ярчайшим выражением его гения и породили совершенно определенное направление в советском оперном искусстве, новую оперную школу, под прямым или косвенным влиянием которой находятся все современные деятели музыкального театра. Лучшие представители русского оперного театра, а среди них Шаляпин, Собинов, Нежданова, Рахманинов, Сук, Голованов и многие другие, поддержали Станиславского в его прогрессивной реформаторской деятельности, направленной на обновление музыкального театра, опирающейся на лучшие традиции, идущие от Глинки и его преемников.

Станиславский не только перенес на оперную сцену огромный опыт, накопленный им в драме,—повышая уровень сценической культуры артиста-певца, он нашел ряд законов творчества оперного артиста, опирающихся на органическую и неразрывную связь пения с музыкой и музыки с драмой. «Система» Станиславского в опере, мало известная даже специалистам, станет, несомненно, предметом самого пристального изучения будущих теоретиков музыкального театра, не говоря уж о творческих его работниках.

Опера для Станиславского — это не побочное увлечение и не отвлечение от драмы: работа в области музыки была необходима ему для разрешения ряда общих вопросов сценической техники и методики творческой работы. Несомненно влияние оперной деятельности Станиславского и на его деятельность в области драмы; оно сказалось, например, в разработке вопросов сценической речи, движения, ритма и прочих элементов «воплощения».

Работа в музыкальном и работа в драматическом театре проходят в биографии Станиславского не параллельно друг другу, но переплетаясь между собой и взаимно друг друга обогащая.

Изучение творческой биографии Станиславского было бы неполноценно без учета тех музыкальных влияний, которые в значительной мере помогли ему сформироваться как художнику.

Оперная деятельность Станиславского относится почти целиком к советскому периоду, когда перед ним открылись широкие возможности для преобразований в области музыкального театра, но к этому подводил его весь предыдущий путь творческой жизни.

Существует ошибочное мнение, что Станиславский подошел к оперному искусству как режиссер драматического театра, что его оперная реформа сводится лишь к перенесению на оперную сцену принципов и культуры Художественного театра.

Конечно, огромный творческий и организационный опыт, приобретенный Станиславским в драме, и созданная им система творчества актера явились большим вкладом в дело обновления оперного театра. Но есть и другая сторона, часто ускользающая от внимания. Станиславский до того, как принял на себя руководство оперным театром, прошел большой подготовительный путь в области оперы, музыки, пения, ритма и т. д., что и дало ему возможность и право возглавить впоследствии оперный театр.

Этому подготовительному пути и посвящена первая часть книги, отмечающая некоторые этапы «музыкальной биографии» Станиславского.

Три следующих раздела посвящены деятельности Станиславского как руководителя двух созданных им в разное время оперных студий и оперного театра его имени.

Эти три раздела охватывают двадцатилетний период времени от организации вскоре после Великой Октябрьской социалистической революции Оперной студии Большого театра до конца жизни Станиславского.

При описании оперных постановок Станиславского нас интересовало прежде всего, как работал Станиславский с актером-певцом над созданием сценического образа, как он подходил к сценическому воплощению музыкальной драматургии, какое преломление получила его творческая система в опере. Поэтому основное внимание уделяется нами не восстановлению результата работы, то-есть описанию самого спектакля, а процессу работы над спектаклем и стилистическим особенностям каждой данной работы от ряда других.

Как и в драме, каждая новая работа Станиславского в опере была не только новым творческим созданием — она помогала ему также уяснить нечто новое из области оперного искусства и творческой техники оперного артиста. С каждой постановкой в опере накапливались все новые и новые выводы, составившие материал для оперной системы Станиславского.

Обобщение этих выводов, которым посвящен последний раздел книги, и составляет содержание «оперного наследия» Станиславского.

Основным материалом для составления книги послужили личные воспоминания автора о работе Станиславского, дополненные мнениями и свидетельствами других участников его работы.

Кроме того, были использованы некоторые литературные труды, рецензии и архивные материалы, хранящиеся в библиотеках и музеях. Эти материалы указаны в конце книги.

Путь Станиславского в опере мало известен и мало изучен, и долг каждого, кто был свидетелем и участником его творческих исканий в этой области, заключается, как мне кажется, в том, чтобы сделать его творческие идеи и опыт всеобщим достоянием.

Это и заставило меня поделиться некоторыми мыслями, фактами и записями высказываний Константина Сергеевича на его занятиях в оперном театре и студии, где мне посчастливилось пройти под его руководством путь от артиста мимического ансамбля (с 1926 года) до режиссера и театрального педагога. Свои воспоминания я пополнил данными о деятельности Станиславского в оперном театре на основании изучения ряда источников и документов.

Таким образом, предлагаемый вниманию читателя труд является первой попыткой изложить «музыкальную биографию» Станиславского и основные принципы его работы в оперном театре.

Г. КРИСТИ

НА ПУТИ К ОПЕРНОМУ ТЕАТРУ





МУЗЫКАЛЬНОЕ ВОСПИТАНИЕ

Музыкальность — одна из важных особенностей многогранной и щедро одаренной натуры Константина Сергеевича Станиславского. Во всей артистической деятельности Станиславского проявляется эта черта его дарования, которая придает особую окраску созданным им сценическим образам и спектаклям.

Способность к музыке была, очевидно, семейной чертой Алексеевых. Об этом можно судить и по сестре Константина Сергеевича Зинаиде Сергеевне Соколовой, исполнявшей в юности опереточные партии и ставшей впоследствии оперным режиссером, и особенно по брату Владимиру Сергеевичу — отличному музыканту, который к тому же обладал великолепной музыкальной памятью. Присаживаясь к роялю, он мог воспроизвести все, что когда-либо слышал: отрывки из опер, романсы, народные песни. Владимир Сергеевич утверждал, что отец их, Сергей Владимирович, «памятью обладал изумительной: «Евгения Онегина» знал чуть не всего наизусть, знал французские стихи и куплеты и много русских ныне совершенно забытых стихов и песенок».¹

О музыкальной памяти отца говорит и сам Константин Сергеевич в письме к товарищу, которого приглашает на семейный вечер, где «папаня... будет чудесен со своими воспоминаниями о «Бойких барынях» и других отживших водевилях, которые так крепко засели у него в памяти».²

Мать К. С. Станиславского Елизавета Васильевна хорошо играла на рояле, легко справлялась с рапсодиями Листа и другими трудными пьесами. По свидетельству Владимира Сергеевича, «Николай Григорьевич Рубинштейн, не раз слышавший ее, выражал сожаление, что она не была его ученицей».³ Владимир Сергеевич вспоминает также, что его младший брат, Костя, «будучи еще совсем маленьким, сочинил

песенку», нотную запись которой он и приводит в своих воспоминаниях.

Природная музыкальность с детских лет поддерживалась и развивалась всей системой воспитания.

Первым воспитателем-гувернером Константина Сергеевича был музыкант В. И. Вильборг, который обучал его с шести лет игре на рояле. На это отводилось по два часа в день. Позднее появился учитель музыки П. Т. Конев, который проигрывал детям оперу Глинки «Иван Сусанин». Оба они были талантливые пианисты, воспитанники Московской консерватории, выступавшие в концертах Русского музыкального общества.

Из воспоминаний брата и сестер мы узнаем, что в детстве Станиславский неплохо играл на рояле.

Вместе с Ф. Кашкадамовым, своим близким другом, хорошо игравшим на скрипке и на рояле, Константин Сергеевич сочинил оперетку «Всяк сверчок знай свой шесток», которая была сыграна в домашнем кружке. Он считал эту драматургическую пробу «неудачей», но «...то, что... пришлось поработать в литературно-музыкальной области, было хорошо и полезно».⁴

Немало куплетов сочинял он и для других оперетт и водевилей. Позднее он часто исправлял в операх неуклюжие литературные обороты и несовпадения с ритмом музыки, а для «Риголетто» заново переработал слова арии герцога, написав для нее множество вариантов нового текста.

С раннего возраста Станиславский обучался танцам. Учителями танцев в доме Алексеевых была сначала Е. А. Санковская, затем И. А. Ермолов (дядя Марии Николаевны Ермоловой), оба — артисты Большого театра. Однако посещения балетных спектаклей в Большом театре и воспроизведение их во всех подробностях в домашней обстановке имели больший успех у детей, чем уроки танцев. По воспоминаниям Зинаиды Сергеевны, их любимыми балетами были «Сатанилла», «Наяда и рыбак», «Волшебная флейта», «Два вора», «Дева ада», «Корсар», «Жизель» и «Конек Горбунок». Музыку всех балетов мы знали наизусть, — записывает она. — ...Мы любили под влиянием виденных балетов изображать... танцы, которые... выходили недурно». Владимир Сергеевич писал, что позднее, в возрасте восемнадцати лет, «Костя сделался настоящим балетоманом и ни одного балета не пропускал».⁵ Посещая балет, Станиславский вбирал в себя музыкальные впечатления, у него рождались первые мысли о возможности сочетания действия актера с музыкой. Можно предполагать, что, копируя балетные танцы, Константин Сергеевич неплохо овладел техникой балет-

ного искусства. Он вспоминает, например, о своем выступлении «в качестве балетного кавалера»⁶ со знаменитой итальянской танцовщицей Цукки в «Эсмеральде». Даже на любительской сцене поддержка танцовщицы требовала известных навыков и ловкости от партнера.

Еще большее влияние на развитие вкуса и музыкальных способностей юного Станиславского оказала опера. Первое знакомство с оперой дал детям Алексеевым уличный старик шарманщик, исполнявший мелодии из «Риголетто», «Травиаты» и «Трубадура».

По обычаю того времени детей Алексеевых возили в итальянскую оперу. «...Мы мало ценили эти выезды,— признается Константин Сергеевич в своей книге «Моя жизнь в искусстве» (глава «Итальянская опера»).— Нам была скучна музыка. Тем не менее я очень благодарен родителям за то, что нас с детских лет заставляли слушать музыку. Не сомневаюсь в том, что это благотворно повлияло на мой слух и на выработку вкуса...»

Детям были показаны популярные тогда оперы классического репертуара: «Севильский цирюльник», «Сомнамбула», «Норма», «Дон Пасквале», «Дочь полка», «Лючия», «Линда», «Фенелла», «Динора», «Трубадур», «Травиата», «Риголетто», «Аида», «Марта», «Фауст» и т. д.

Частые посещения итальянской оперы (сорок-пятьдесят спектаклей в течение сезона) оставили глубокий след в памяти Константина Сергеевича: эти ранние впечатления, или, вернее, ощущения сохранились у него до конца дней.

Помню, как в ответ на наше предложение поставить в театре его имени оперу «Дон Пасквале» Доницетти он, лежа в постели (это было уже в период его болезни), начал напевать одну за другой все центральные арии этой давно забытой оперы. Более того, он помнил многие тонкости и нюансы исполнения певцов, слышанных в детстве.

В серенаде Эрнесто («Дон Пасквале») он демонстрировал особый прием итальянского пения, который заключался в следующем: при очень ритмичном аккомпанементе оркестра певец позволяет себе во время «крешендо» перегонять оркестр и ждать его, дойдя до высокой ноты, что образует «фермато» в пении при безостановочном движении аккомпанемента. Точно так же, работая над «Севильским цирюльником», он воспроизводил интонации Патти, которую слышал в двенадцатилетнем возрасте. Он сравнивал ее виртуозное пение с игрой на ксилофоне (в смысле точности интонации и остроты), показывал также тончайшие отступления от ритма, которые придавали особый блеск и изящество ее исполнению. Иначе,

говорил он, если петь точно по метроному, получается «шарманка». В словах арии Розины «но задева-а-а-а-ать се-бя я не поз-во-о-о-о-о-лю» он на последних двух слогах делал маленькое задержание (*ritenuto*) при очень мягком стаккато, опять-таки не останавливая ритмически точного аккомпанемента.

Перед приведенной фразой есть слог «но» (по-итальянски «та»), и Константин Сергеевич говорил, что не может забыть этого звонкого, легкого, острого и шаловливого «та» у Патти. Дикцию Аделины Патти он называл «перламутровой»; по его словам, «это были жемчуга гласных в золотой оправе согласных».

В книге «Моя жизнь в искусстве» Станиславский вспоминает о незабываемом впечатлении от голосов баса Джамета, баритонов Багаджоло, Грациани, сопрано Арто и Нильсон, об обаятельности тембров Лукки, Вольпини, Мазини, которому Константин Сергеевич усиленно подражал, об особенной манере пения тенора Нодена, об исключительной отточенности фразировки баритона Падиллы, который, по мнению Станиславского, был лучшим Дон-Жуаном из всех, кого ему пришлось видеть, о ритмичности тенора Капуля, целую страницу своих воспоминаний посвящает он тенору Таманьо, баритону Котоньи.

Имена этих итальянских знаменитостей Станиславский впоследствии часто вспоминал на оперных репетициях для иллюстрации и доказательства приемов бельканто — непрерывности, кантилены в пении, законченности, колоратурной отточенности и виртуозности — и особенно для подтверждения требований об отчетливом произношении гласных и согласных букв. В этом последнем случае Станиславский говорил и о Батистини, который, по его словам, обладая великолепной дикцией, при скромных голосовых средствах достигал большого впечатления.

Но впоследствии влияние Шаляпина и других русских артистов и музыкантов отразилось в творчестве Станиславского значительно глубже, ярче, нежели влияние корифеев итальянской оперы. «Итальянщина» с ее внешней эффектностью была вообще чужда эстетическим понятиям Станиславского. Он не только восхищался талантливыми итальянскими гастролерами, но и подчеркивал также сценическую беспомощность большинства итальянских артистов, условность приемов их игры. Позднее он утверждал, что большинство штампов и сценических нелепостей в опере родилось у нас под влиянием итальянцев. Борьба с этими штампами стала делом всей жизни Станиславского.

Впечатления же от русской оперы остались не только в слуховой памяти, но и глубоко запали в душу.

«В оперу мы впервые попали на «Жизнь за царя» («Иван Сусанин»),— вспоминает Зинаида Сергеевна.— Переживания Антонида и Сусанина захватили и поразили нас.

Даже краковяк не затмил впечатления от плача Антонида и арии Сусанина в лесу. Ария Вани о сиротстве растрогала до слез...

С этого момента нас потянуло петь слышанные арии, и когда приходил учитель музыки Конев, который играл великолепно именно эту оперу, мы становились вокруг него, и снова воскресала в наших детских душах глубина страдания Сусанина, Антонида и Вани. Скоро мы уж пели многое из этой оперы».

По свидетельству Владимира Сергеевича, «сильнейшие впечатления юности» они получили от спектаклей Московской консерватории (в помещении Малого театра). На одном из них в 1879 году был впервые исполнен «Евгений Онегин» Чайковского; эту оперу знали в доме Алексеевых «чуть ли не наизусть».

Кроме театров, юный Станиславский усердно посещал и симфонические концерты Русского музыкального общества.

«Много дирижеров слышали мы...— вспоминает Владимир Сергеевич,— много пианистов, скрипачей, виолончелистов прошло перед нашими глазами. Много певцов и певиц слышали мы в Благородном собрании (ныне Колонный зал Дома Союзов)... Особенно запечатлелся в...памяти концерт, в котором исполнена была музыка Чайковского к «Снегурочке» Островского».⁷

Детство Станиславского было богато разнообразными музыкальными впечатлениями, которые он жадно впитывал. Не случайно Константин Сергеевич уделяет этим ранним впечатлениям «из области звука, музыки, ритма и голоса» столь значительное место в своей автобиографии. «Со временем,— пишет Станиславский,— они сыграют роль в моей артистической жизни и работе. Об этом я только недавно узнал, уже на склоне моей артистической деятельности»,⁸ то-есть уже в период руководства оперным театром.

ОТ ВОДЕВИЛЯ И ОПЕРЕТТЫ К ОПЕРЕ

В юности Станиславский не удовлетворялся одними лишь впечатлениями — все виденное и слышанное он так или иначе пытался воссоздать, воспроизвести.

После балетных представлений, тут же вечером, дети показывали на ковре различные па, в кукольных спектаклях изображали поразившие их театральные сцены, разыгрывали в семейном кругу пантомимы, распевали арии и дуэты из опер. Помимо прямого подражания, копирования виденного и слышанного, постепенно зарождалось и собственное творчество. Появились импровизации, шарады, маскарадные пантомимы (в одной из них Константин Сергеевич с большим успехом изображал Мефистофеля). И, наконец, в 1877 году, когда Станиславскому было 14 лет, организовался Алексеевский кружок, который давал уже целые спектакли. На первых порах репертуар этого домашнего театра состоял почти исключительно из модных тогда водевилей, маленьких комедий, украшенных обычно пением и танцами. Будущий великий артист переиграл десятки таких пустячков, овладев в совершенстве техникой куплетного пения и вокальных ансамблей. Эти куплеты и ариэтки он всегда вспоминал с удовольствием и исполнял с большим блеском. Куплетное пение он считал полезным для оперного певца и поощрял постановку водевилей в студии под непосредственным руководством своих первых партнеров по домашним спектаклям — Владимира Сергеевича и Зинаиды Сергеевны. Куплетное пение, по мнению Константина Сергеевича, заставляет понимать, любить слово, развивает чувство речитатива, разнообразит фразировку, учит свободному, непринужденному обращению с ритмом. В куплетах старых классических французских водевилей много подвижности и игривости — качеств, недостающих, как правило, русскому певцу. Часто на оперных репетициях Константин Сергеевич сожалел о том, что жанр куплетного «полупения» исчез, что не осталось достойных исполнителей этого жанра. Он вспоминал замечательного певца-декламатора своего времени А. Д. Давыдова. В доме Алексеевых выступали, кроме того, известный тогда куплетист Пушкин (Чекрыгин), отлично игравший на гитаре и исполнявший народные песни, и талантливый артист и певец-куплетист Л. И. Градов-Соколов.

Сам Константин Сергеевич стал со временем мастером куплетного жанра, который был ему по душе.

При постановке водевилей в Алексеевском кружке исполнители часто становились и соавторами, дописывая слова и музыку по своему вкусу.

Куплеты в водевилях шли обычно в сопровождении танцев, с которыми отлично справлялся Константин Сергеевич. Среди многих водевилей были сыграны в эти годы «Старый матема-

тик», «Чашка чаю», «Полюбовный дележ», «Покойной ночи», «Аз и ферт», «Много шума из пустяков», «Тайна женщины» и «Слабая струна».

Особенно удались Станиславскому два последних водевиля. В «Слабой струне» он играл Калифурушона — смешного, наивного простака; в «Тайне женщины» — студента медицины, скептика и остряка Мегрио, который помогает своему другу-художнику жениться на прачке Сезарине. Мегрио — первая актерская удача Станиславского. Он играл его много лет и всегда с неизменным успехом.

Чрезвычайно взыскательный к себе и осторожный в оценке своего артистического успеха, Станиславский записал, что в «Тайне женщины» он имел «совершенно исключительный успех»,⁹ и даже приводит в 1924 году мнение своих давнишних поклонников, что тогда он играл лучше, чем теперь.

Важно отметить, что успех в «Тайне женщины» был не только успехом Станиславского-актера, но и Станиславского-певца. Исполняя этот водевиль почти через десять лет со дня премьеры, Станиславский записал в своем дневнике: «Я чувствую, что я играл очень оживленно и просто... Куплет «Известно всем» вызвал бурю рукоплесканий. Скажу в скобках — они адресованы были мне, так как Куманин и Сезарина совсем без голосов. Мы по обыкновению повторили куплет. Рукоплескания продолжались, кричали еще раз «бис»... и говорили... что со времен Садовского и Живокини не видали такого веселого водевиля...»

Через год после этого находим запись: «Тайна женщины» прошла превосходно. Говорят, лучше, чем в прошлом году. Пел я хорошо, открывал голос. Вставной куплет (дуэт) повторяли четыре раза. Очень нравилась моя низкая нота. Мою вставную арию просили повторить, но я отказался...» Или в другой раз после того же водевиля: «М. Д. Перевощикова (мать М. П. Лилиной.— Г. К.) рассыпалась в похвалах и в восторге была от голоса».¹⁰

Как подлинный певец, Станиславский начинает обращать все больше внимания на свои голосовые данные и тщательно записывает отзывы о них. Публика часто заставляла бисировать исполняемые им вокальные номера и в особенности финальный номер «Тайны женщины», о котором записано у Станиславского, что гризетка и художник «в финале целуются, а студент и привратник валяются под столом и поют очень смешной заключительный куплет двух пьяниц».¹¹ Вот текст

этого куплета и несложная мелодия, идущая в вальсообразном сопровождении, как исполнял его Константин Сергеевич:

Мегрио (пытаясь подняться)

Ах, что мне де.лать, я не зна.ю, под.
(увидев публику)

нять.ся, пра.во, си.лы нет. Мой друг Эр.нест, я пред.ла.

-га.ю не петь по.след.ний им куп.лет. По

ме.ре сил наших та.лан.тов мы им ста.ра.лись у.го.

.дить. А. вось ар.тис.тов ди.ле. тан.тов не
(Все)

бу.дут строго так су.дить. а. вось ар.тис.тов ди.лѣ.

.тан.тов не бу.дут строго так су.дить

Достигнув совершенства в водевиле, Станиславский обратился к оперетте — произведению с более сложными и развернутыми музыкальными формами (хоры, арии, дуэты, ансамбли). Молодые люди, участники Алексеевского кружка, усердно посещали оперетту Лентовского, гастролировавшую в Эрмитаже, и охотно подражали ей. Но скоро в репертуаре Алексеевского кружка появились и оригинальные пьесы. Как уже упоминалось, первую оперетту сочинил сам Станиславский совместно с Ф. Кашкадамовым и исполнял в ней роль Лоренцо-почтаря. В дневниковой записи по поводу этого спектакля снова проглядывает забота о своем голосе: «Перед началом пьесы я так хрипел, что просил сделать анонс о не-



Володя и Костя Алексеевы

фотографии 1879 года



М. Н. Климентова

Первая исполнительница Татьяны в опере
П. И. Чайковского «Евгений Онегин»



К. С. Станиславский в роли Мегрно
Водепиль «Тайна женщины» (финальный момент)

здоровье. Как назло, едва я вышел на сцену, голос сразу явился, и я спел Фифин (так прозвали Федю Кашкадамова.— Г. К.) вальс так, как никогда не пел на репетиции, взял даже верхнее фа, которого не мог брать раньше». ¹²

В том же 1883 году он исполнял роль вора Ника в «Жавотте» композитора Жонаса. В следующем году Станиславский исполнял партии атамана разбойников в оперетте Лекко «Камарго», Флоридора — в «Мадемуазель Нитуш» Эрве и Пипо — в «Маскотте» Одрана.

Само исполнение этих технически трудных классических французских оперетт уже свидетельствует об определенном уровне их исполнителей. Станиславский рассказывает, как много приходилось ему работать «над голосом, дикцией, жестом», чтобы добиться желаемых результатов в жанре оперетты, которая требует большой внешней техники. Помимо внешнего технического совершенства, оперетта требовала и внутренней мягкости, свободы, непринужденности в исполнении. «Все эти большие артистические требования оперетки мы понимали тогда,— пишет Константин Сергеевич,— и с меньшим мириться не могли...» ¹³ Жизнерадостность и бьющая ключом энергия юного Станиславского искали выхода, и ему по сердцу были бодрые и веселые комедии, украшенные музыкальным сопровождением.

Предъявляя к себе самые высокие требования, он стремился стать профессиональным артистом музыкальной комедии. «Было жаркое лето,— пишет он далее,— я решил отказаться от деревенского воздуха, от летней природы и удобств семейной жизни. Все эти жертвы приносились ради занятий в опустевшем городском доме. Там, в большой передней, перед огромным зеркалом, было хорошо работать над жестом и пластикой, а мраморные стены и лестница давали хороший резонанс для голоса. В течение всего лета и осени, по окончании конторских занятий, с семи часов вечера и до трех-четырех ночи, я без перерыва работал по составленной для себя программе».

Однако в трудной области постановки голоса Станиславский, мечтавший уже тогда о карьере оперного певца, не мог ограничиваться одной лишь самостоятельной работой. Он обратился за помощью к профессору консерватории Федору Петровичу Комиссаржевскому (отцу В. Ф. Комиссаржевской), известному оперному артисту-певцу, ставшему к этому времени педагогом по вокалу. Начались регулярные занятия по постановке голоса по одному часу в день, причем Константин Сергеевич не пропускал их и тогда, когда жил на даче, ежедневно приезжая в Москву. Очевидно, занятия шли

успешно; Комиссаржевский затеял спектакль из оперных отрывков с учениками своего класса и, вероятно, скучая по сцене, взял на себя теноровые партии. Станиславскому были поручены ответственные партии Мельника в первом акте «Русалки» Даргомыжского и Мефистофеля в прологе «Фауста» Гуно. В оперном жанре Константин Сергеевич уже пробовал себя в любительском спектакле, исполнив за три года до этого роль жреца Рамфиса в «Аиде» Верди (сцена на берегу Нила). Эта сцена из «Аиды» была тщательно срепетирована, хор так твердо знал свои партии, что обходился без дирижера. По поводу своего первого оперного дебюта Константин Сергеевич записал: «Рамфиса пел охрипшим от предыдущих ролей...», но «выказал пластику и голос, на который обратила внимание Милорадович, учительница пения».¹⁴

Этот удачный оперный дебют и зародил в нем, должно быть, мечту о карьере оперного певца. Возможно, что впоследствии на его интерес к оперному искусству оказала влияние и дружба с Л. В. Собиновым и другими известными оперными артистами (А. В. Секар-Рожанский, П. С. Оленин), которые были частыми гостями в доме Алексеевых и пели «в комнате, в лесу, днем — романсы, ночью — серенады. Пели на лодке, пели в купальне».¹⁵ Собинов принимал участие в вечерах Общества искусства и литературы, выступая с ариями и романсами после водевилей, в которых играл Станиславский.

Станиславский впоследствии говорил о том, что он не только мечтал, но и «готовился стать оперным певцом».¹⁶ Однако, «встав на одни подмостки с хорошими певцами, я понял непригодность своего голосового материала для оперы, недостаточность музыкальной подготовки,— писал он.— Мне стало ясно, что из меня никогда не выйдет певца и что мне нужно навсегда расстаться с мечтами об оперной карьере...»¹⁷ «А жаль! Приятно и необычайно легко играть в опере»,— замечает Константин Сергеевич. Он рассказывает о первых своих пробах из области ритма, об опытах сочетания движений актера с движением музыки, что впоследствии сыграло очень большую роль в его режиссерской работе в опере. В книге «Моя жизнь в искусстве» Станиславский дал главе, посвященной этому периоду, иронический подзаголовок «Оперная карьера», но крушение надежд на оперную карьеру он и тогда переживал тяжело и впоследствии вспоминал об этом с горечью. Шутка ли сказать! Сам П. И. Чайковский следил за успехами молодого певца, обещав написать впоследствии специальную оперу о Петре Великом, где он,

Станиславский, будет петь заглавную партию. На предполагаемый консерваторский оперный спектакль, в котором К. С. должен был исполнить роли Мельника и Мефистофеля, были приглашены лучшие друзья из Петербурга, премьера была назначена на пасхальные дни (1886 год), и вдруг... главный исполнитель начал хрипнуть со второй репетиции и «чем дальше пел, тем хуже было».

Спектакль пришлось отменить после генеральной репетиции, но встречи с Комиссаржевским продолжались еще долгое время.

Ф. П. Комиссаржевский был передовым, прогрессивным театральным деятелем своего времени и оказал немалое влияние на формирование эстетических взглядов своего ученика.

Комиссаржевский мечтал об обновлении оперного искусства, о повышении сценической культуры певца и искоренении оперной рутины. Выдающийся исполнитель Самозванца («Борис Годунов» Мусоргского), Вакулы («Черевички» Чайковского) и Дон-Гуана («Каменный гость» Даргомыжского), Комиссаржевский принадлежал к той славной плеяде русских оперных артистов, которая сыграла значительную роль в истории русской оперы. Его партнерами по сцене были О. А. Петров, Д. М. Леонова, Ф. И. Стравинский. Исполнительское мастерство этих крупнейших представителей русской вокальной школы формировалось на оперной драматургии Глинки, Даргомыжского, Чайковского, Мусоргского, Римского-Корсакова и других русских классиков. Комиссаржевский, отличный певец, талантливый актер и режиссер, был убежденным сторонником нового, прогрессивного направления в оперном искусстве, которое складывалось под влиянием передовых идей той эпохи и опиралось на русскую оперную драматургию.

Это новое направление, породившее и новую исполнительскую культуру актера-певца, сложилось в борьбе с ложной оперной условностью и утверждало реалистические традиции на оперной сцене.

Педагогическая деятельность Комиссаржевского и заключалась в передаче этих традиций молодому поколению. Он всячески заботился о повышении речевой культуры в пении, стремился к «достижению ансамбля», то-есть к взаимосвязи актеров между собой.

Будущий реформатор оперного театра Станиславский получил, таким образом, возможность воспринять традиции русской оперной школы от одного из лучших ее представителей.

Встречи с Комиссаржевским зародили у юного Станиславского первые мысли о будущих преобразованиях в опере.

Особый интерес для нашего исследования представляют указания Комиссаржевского Станиславскому по ходу работы над оперными отрывками.

Так, в письме к Станиславскому от 27 апреля 1886 года Комиссаржевский, разбирая исполнение роли Мельника («Русалка»), указывал своему ученику, что его «движения не всегда солидарны с музыкальным выражением», что он, увлекаясь Пушкиным, «игнорирует в драматических выражениях Даргомыжского».

«Надо развивать способность к самостоятельности творческих настроений,— писал Комиссаржевский,— но опять повторяю, что в опере эта самостоятельность должна быть много ограничена и подчиняться мыслям и чувствам композитора».¹⁸

Эта важная особенность сценической игры оперного артиста получила впоследствии обоснование в оперной системе Станиславского, где сценическое действие было поставлено им в полную зависимость от музыки.

Художественное влияние Комиссаржевского на юного Станиславского было весьма значительным, но Комиссаржевский своего пытливого и прилежного ученика не сумел воспитать как оперного певца.

И все же эта проба в области оперы оказалась отличной школой для Станиславского, будущего оперного режиссера, и он часто говорил: «Чтобы стать оперным режиссером, надо прежде всего побывать хоть немного в «шкуре» оперного певца, что дает возможность понять его психологию».

Станиславский не сразу отказался от своей заветной мечты стать оперным артистом. Он стремился проникнуть в тайну бельканто, изучая приемы работы знаменитых певцов своего времени.

Неоднократно обсуждал он вопросы постановки голоса с Шаляпиным, занимался вокалом до конца своей жизни и консультировался с рядом специалистов (М. Г. Гукова, А. В. Богданович и др.).

Длительный и сложный путь, пройденный Станиславским в области постановки голоса, изложен им во II части книги «Работа актера над собой».

Попытки некоторых критиков изобразить Станиславского режиссером, недооценивающим значения вокала в опере и невежественным в области пения, совершенно беспочвенны. Он отлично разбирался в вопросах пения и всегда боролся с дилетантизмом певцов, не совершенствующихся в своем искусстве.

После неудачи в партиях Мельника и Мефистофеля Константин Сергеевич отказался от серьезной оперы, но продолжал пробовать свои силы и оттачивать свое мастерство в жанре оперы комической.

Постепенно из дилетанта, любителя Станиславский превратился в выдающегося профессионального артиста комической оперы. С огромной тщательностью подготавливались в Алексеевском кружке опереточные спектакли «Лили» и «Микадо». «Лили» — четырехактная комическая опера Эрве — только что появилась в Париже, причем центральную роль исполняла знаменитая Жюдик, которой не переставал восхищаться Станиславский (о ней же восторженно отзывался Мусоргский).¹⁹ Жюдик, по рассказам Константина Сергеевича, была воплощением непосредственности и жизнерадостности. Самые рискованные трюки прощались ей, потому что она их исполняла совершенно серьезно, убежденно и грациозно.

Текст и музыка оперетты были записаны на память. Сами актеры были переводчиками. Исполняя роль Пленшара, Станиславский был в первом действии молодым человеком, а в последнем — древним старичком (подобная трансформация была и у героини оперетты, которую с успехом исполняла З. С. Соколова).

Через сорок лет Константин Сергеевич так оценивал этот спектакль и свое исполнение Пленшара: «Спектакль имел шумный успех и был повторен много раз, при переполненном зале... мы становились популярны. Героиней вечера была сестра... а я имел приличный успех».²⁰

Владимир Сергеевич Алексеев характеризует исполнение роли Пленшара Станиславским следующими словами: «Костя был великолепным Пленшаром... Куплеты... всегда пел мастерски».²¹

Появилась и газетная рецензия, в которой отмечено, что «пальма первенства по праву принадлежит симпатичной и талантливой г-же З. С. С-вой, тонко и грациозно проведеншей заглавную роль... очень и очень хорош по игре и по пению даровитый г. К. С. А-в в роли солдата Антуана Пленшара...»²²

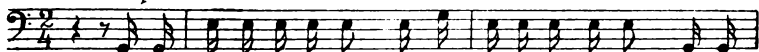
В 1887 году в Алексеевском кружке была поставлена опера Сюлливена «Микадо», причем героя Нанки-Пу играл Станиславский. На этот раз он был поставлен рецензентом на первое место «по красивому голосу» и «осмысленной фразировке».²³

Но наибольший успех в этом жанре выпал на долю оперетки-водевиля «Любовное зелье, или Цирюльник-стихотво-

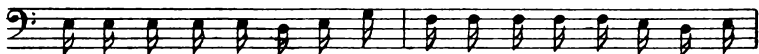
рец». Она пережила все другие постановки в Алексеевском кружке и перешла на сцену Общества искусства и литературы.

Станиславский с огромным успехом играл главную роль сельского цирюльника, глупого и самонадеянного фата, пьяницы и ловеласа, который терпит в конце пьесы полное фиаско в своем любовном приключении с деревенской мызницей. Вот какой скороговоркой рекомендовал себя публике Лаверже — Станиславский:

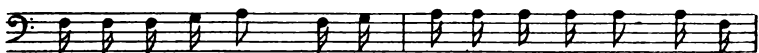
Лаверже



Я из-вестный ло-ве-лас, ли-це де-ем был не раз и в ин-



- три-гах труд-ных, сложных, препи- кант-ных, не-воз-мож-ных, не стра-



- ша-ся ни-че-го, дос-ти-гал я сво-е-го, ра-за



два лишь я по-пал так, что но-ги чуть та-скал

Все, кто видел Станиславского в этой роли, единодушно выражают свое восхищение его игрой, считая Лаверже безусловной актерской удачей Станиславского. М. Ф. Андреева, будущая актриса Художественного театра, писала: «У него был, несомненно, очень большой комедийный талант. Он неподражаемо исполнял роль парикмахера во французском водевиле «Любовное зелье», причем очень тонко, весело и легко передавал куплеты, с большим шиком и грацией». Н. А. Попов, режиссер и театровед, вспоминает, что «Константин Сергеевич был в то время молод и жизнерадостен, водевиль и оперетта занимали большое место в переигранном им репертуаре, и самая серьезная сценическая работа уживалась у него рядом с самыми экстравагантными импровизациями и шуточными представлениями, до которых молодежь, его окружавшая, и он сам были большими охотниками».²⁵

В газетных рецензиях отмечалась не только высокая арти-

стичность Станиславского в роли Лаверже, но и умение петь, произносить слова в пении; хвалили и качество голоса.

«Г. Станиславский превосходно исполнил роль Лаверже, особенно же удались ему куплеты, которые он исполнял с замечательным совершенством фразировки. К тому же даровитый исполнитель обладает очень недурным баритоном приятного тембра и известной школой».²⁶ Сам же Константин Сергеевич записал в 1882 году: «...Лаверже удался вполне, он был сыгран легко, красиво, весело. Это пока моя лучшая роль».²⁶ Этой оценки Константин Сергеевич не изменил и через много лет. «35 лет спустя, вспоминая о былом, Станиславский, очаровательно усмехаясь и точно сам стыдясь своих слов, признался мне: «Знаете, это моя самая любимая роль»,²⁷ — рассказывает Н. Эфрос.

Мемуаристы единодушно признают, что Лаверже был сыгран лучше драматических ролей Станиславского того же периода (Отелло, Уриэль и др.).

Очевидно, Станиславский по уровню своего актерского мастерства еще не достиг тогда той степени совершенства, которая нужна была для исполнения ролей трагического репертуара, в них он чувствовал себя, по собственному же выражению, точно «тенор без верхнего «до». Иное дело в комедийных ролях, с которыми он уже тогда отлично справлялся.

Кроме того, Станиславский, в тот период упорно преодолевавший природную застенчивость, удобнее себя ощущал в ролях характерных. Скрывшись за характерностью нелепого комедийного персонажа, он смелее раскрывал все свойства своего артистического дарования. При постановке комических опер его беглые показы-экспромты на репетициях были неподражаемы, когда дело касалось нелепых, самонадеянных стариков, смешных наглецов, наивных простаков, попадающих в затруднительное положение. В исполнении Станиславского самым неожиданным образом сочетались скромность, сдержанность с яркостью и остротой изображения. Его мастерство вполне соответствовало тому определению, которое он сам сделал однажды на репетиции: «Мастерство актера заключается в том, чтобы самыми нежными, мягкими и деликатными средствами достигать наиболее яркого впечатления». Это определение могло бы служить эпиграфом ко всем его ролям, и когда эти качества сочетались с легким, шаловливым юмором, Станиславский-актер был неподражаем.

Он был блестящим комедийным актером, и в соединении с необыкновенной ритмичностью и красивым голосом это делало его в свое время выдающимся актером музыкальной ко-

медии. Станиславскому не суждено было стать оперным артистом, но законченным артистом комической оперы он стал еще в период своей артистической юности и с особенным удовольствием возвращался впоследствии к этому жанру уже в качестве режиссера.

Станиславский нисколько не стыдился своего пристрастия к легкому жанру и, напротив, нападал на тех, кто пренебрежительно относился к оперетте вообще. «...Если русский актер талантлив,— писал он по этому поводу,— то он обречен играть... трагедии, комедии, драмы, хотя бы и не имеющие никаких достоинств, но претендующие на нечто серьезное, возвышенное... Забывают одно: что прекрасное, талантливое и художественное может одинаково проявляться как в трагедии, так и в оперетке, водевиле или простой шутке».²⁸

Пройдя через водевиль, оперетту и оперу в качестве артиста, Станиславский познал в этот период на собственном опыте всю сложность техники овладения вокалом и вокальной дикцией, опасность преждевременной эксплуатации неокрепшего еще голоса и трудность сочетания в опере пения с игрой. С другой стороны, он ощутил на собственном опыте возможность соединения ритма движений с ритмом музыки и силу воздействия оперного искусства. Этот период артистической практики в области музыкального театра подготовил в нем будущего режиссера оперы, отлично знакомого с особенностями искусства актера-певца.

Многое из своего опыта почерпнул Станиславский и для драмы; так, например, если прежде голос, по его утверждению, был для него помехой, то теперь, после изучения его и правильной постановки, голос стал помощником. Если прежде, при работе над Дон-Гуаном Пушкина, Константин Сергеевич писал: «Густота, неповоротливость и тяжеловатость звука поражают меня, я начинаю бороться с голосом, всецело занят им в ущерб увлечению, чувству...»,²⁹ то при работе над Отелло он, будучи уже «достаточно опытным певцом... сам изобрел для себя систему постановки голоса для драмы и, надо признаться, добился недурных результатов». Кроме овладения голосом, Константин Сергеевич, играя в музыкальной комедии, значительно освободился от мешавших ему зажимов, осмелел, приобрел легкость и живость, научился управлять своим телом и внутренним ритмом.

Овладев жанром музыкальной комедии, он, по собственному утверждению, «на один шаг приблизился к драме».³⁰ По мнению Станиславского, «...оперетка, водевиль — хорошая школа для артистов. Старики, наши предшественники, недавно начинали с них свою карьеру, на них учились драмати-

ческому искусству, на них вырабатывали артистическую технику».³¹ Творческие биографии многих корифеев русской сцены, от М. С. Щепкина до В. Н. Давыдова, полностью подтверждают правильность этого вывода.

С водевиля и оперетты начал свою артистическую деятельность и сам Станиславский.

В СТЕНАХ МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

В годы юности Станиславского центром борьбы за признание русского музыкального искусства было Русское музыкальное общество (РМО) и созданная при нем консерватория. В Москве в 80-х годах РМО возглавлялось пятеркой директоров, в числе которых были П. И. Чайковский, С. И. Танеев, нотоиздатель П. И. Юргенсон и известный меценат в области искусства, один из создателей картинной галлерей, С. М. Третьяков.

В число этих директоров РМО в конце 1885 года был избран единогласно, путем тайной подачи голосов еще один директор. После встречи с ним на заседании РМО 17 февраля 1886 года Чайковский записал в своем дневнике: «Новый директор очень симпатичен».

Этим вновь избранным директором РМО, занимавшим одновременно и должность казначея при управлении Московской консерватории, был не кто иной, как К. С. Алексеев (Станиславский). Должность директора РМО была весьма ответственна и почетна. Об этом можно судить хотя бы по переписке Чайковского с Танеевым.

Узнав, что нельзя по уставу РМО совмещать должность профессора консерватории с директорством в музыкальном обществе, Чайковский пишет Танееву: «Предоставляю Вам решить, что лучше и полезнее» и добавляет: «Мне кажется, что лучше остаться директором» (письмо от 13 апреля 1888 года), с чем Танеев соглашается, поддерживая мнение, что директором РМО быть «полезнее», чем профессором.

За что же двадцатитрехлетнему К. С. Алексееву была оказана такая честь? Никаких личных заслуг за ним еще в те годы не значилось. Оказывается, Константин Сергеевич занял столь почетную должность «вместо выбывшего из состава Дирекции Николая Александровича Алексеева», то-есть заместив своего деятельного и энергичного двоюродного брата. Семья Алексеевых всячески поддерживала организацию РМО, и в списках действительных членов его числятся за эти годы отец, мать, брат и сестра Константина Сергеевича. Деятельность молодого директора была прежде всего административ-

ной, что послужило ему хорошей школой к будущей организационной работе в театре. Он составляет финансовые отчеты, руководит реконструкцией нового зала, организует приемные экзамены, ведает печатанием афиш, выдает стипендии, подписывает представление к наградам, организует концерты, и в частности благотворительный концерт М. Н. Климентовой (первая исполнительница Татьяны в «Евгении Онегине» и Оксаны в «Черевичках»),³² улаживает конфликт между оркестром и дирижером (А. Г. Рубинштейн).

Кроме административных дел, у нового директора были и общественные обязанности: почетное представительство на музыкальных собраниях, концертах, спектаклях, банкетах и т. д. В письме к другу Станиславский пишет: «Сегодня я... по службе должен быть в театре, чтобы подносить венок Рубинштейну...» Об этом комическом эпизоде подношения венка и о юбилейном спектакле (сотый спектакль «Демона») красноречиво рассказано в автобиографии Константина Сергеевича.³³ «Мамонтов прислал мне особое приглашение на открытие своего театра и в видах той любезности, которую он оказал Русскому музыкальному обществу, мне, может быть, неудобно будет не поехать к нему»,³⁴ — находим мы в одном из писем того времени. Наконец, что наиболее интересно, выясняется участие Константина Сергеевича в составлении концертных программ, которыми дирижировал М. К. Эрмансдерфер — главный дирижер РМО, заступивший место умершего в 1880 году Н. Г. Рубинштейна. Эрмансдерфер, не владевший даже русским языком, плохо содействовал пропаганде русской музыки и тормозил ее развитие. Однако при выборе музыкальных произведений для концертного исполнения решающее слово оставалось за ним. Любопытно признание Константина Сергеевича, что в его общении с Эрмансдерфером он один умел к нему подойти, «чего нельзя сказать про других членов дирекции, которые не сумели к нему приспособиться... Понятно, что директора и музыканты (то-есть Танеев, Чайковский.— Г. К.) воспользовались мной для проведения намеченной ими программы».³⁵ В шутливой форме Станиславский рассказывает о тех хитростях, которые ему приходилось применять при составлении программы концертов. В заключение он замечает: «Так мне удалось провести довольно многое из того, о чем меня просили мои товарищи по дирекции». Очевидно, Станиславский был втянут в борьбу за русский репертуар в концертах РМО, что имело тогда огромное принципиальное значение. В черновиках концертных программ того времени сохранились записи, сделанные, пови-димо, рукой Константина Сергеевича, где значительное

место уделяется русской музыке. Выясняется также, что Станиславский принимал впоследствии деятельное участие в издании «Старинных русских сочинений» (очевидно, композиторов доглинкинского периода). Возлагая надежду на то, что именно Станиславскому удастся довести дело с изданием этих сочинений до конца, один из руководителей консерватории, К. К. Альбрехт, писал: «...И скажут вам великое спасибо не только я и наши современники музыканты, но и «тени» тех забытых первых пионеров на поприще музыкального искусства в России».³⁶

Из этих слов Альбрехта мы можем сделать вывод об отношении к юному Станиславскому руководителей Московской консерватории.

Однако не всем пришлось по вкусу настойчивое стремление молодого директора изменить существующий порядок работы консерватории и провести ряд усовершенствований в области учебной программы и концертной деятельности.

Его предложение, например, об учреждении класса ритма для оперных певцов было отвергнуто.

Станиславский вступил в неравную борьбу с группой консервативных педагогов и администраторов, которых Ф. П. Комиссаржевский в письме к нему называет «забывшимися лавочниками», людьми, «похожими на клопов». Учитель уговаривает ученика оставить консерваторию: «Та борьба, которую Вы выдерживаете, наполняет Вашу благородную душу разочарованием,— пишет он ему.— Вы слишком молоды, чтобы обречь себя на грустное зрелище разрушения того, что Вы любите».

Огромная энергия Станиславского и его новаторские устремления не находили достаточной поддержки в стенах консерватории. Он начал готовиться к самостоятельной художественной деятельности, что и выразилось вскоре в организации Общества искусства и литературы.

Ф. П. Комиссаржевский полностью поддерживал Станиславского в его начинании и стал одним из инициаторов этого дела. Он писал ему: «Я могу ошибиться, но мне кажется, что такой кружок (то-есть будущее Общество.— Г. К.), основанный на началах строгого разума и эстетических целей, может принести искусству более пользы, чем самая консерватория, которая по обширности и сложности предприятия склонна к большим масштабам...»

Станиславский расстается с Московской консерваторией, доведя до конца порученное ему сооружение новой сцены и реконструкцию концертного зала — работу, одобренную П. И. Чайковским.

С 1887 года Станиславский занят организацией Общества искусства и литературы. В 1888 году он официально выбывает «по собственному желанию» из числа директоров РМО, так же как и из дирекции консерватории, сохраняя за собой звание действительного члена РМО и члена ревизионной комиссии. Однако музыкальных связей Станиславский с тех пор не порывает до конца жизни. Самый принцип построения Общества искусства и литературы заключался в соединении под одной кровлей драмы и музыки. Сюда были приглашены и педагоги консерватории (Ф. П. Комиссаржевский) и наиболее выдающиеся ее воспитанники. В бытность Станиславского в консерватории, в 1887 году, в числе учениц, выпущенных с аттестатом, была Евгения Фабиановна Гнесина. Она оказалась привлеченной к работе Общества, и «со свойственной ей энергией принимала самое живое участие в работе молодого кружка, ведя там курс музыкально-теоретических предметов».³⁷

Программы вечеров Общества обычно составлялись из драматических и музыкальных произведений, например: 9 января 1890 года были показаны отрывки из «Русалки» Даргомыжского, «Тайного брака» Чимарозы и затем пьеса Гнедича «Горящие письма» (при участии Станиславского), 2 февраля 1890 года — отрывки из «Свадьбы Фигаро» Моцарта, «Тайного брака» Чимарозы и «Скупого рыцаря» А. Пушкина в исполнении Станиславского и т. п.

Исполнителями оперных сцен были консерваторские ученики класса Ф. П. Комиссаржевского, которые учились у Станиславского сценической игре. Кроме художественной помощи, Константин Сергеевич оказывал им помощь материальную. Сборы с некоторых спектаклей, в которых он был занят, поступали целиком в пользу «недостаточных» студентов Московской консерватории или в фонд «обеспечения их дешевыми квартирами».

Из стен консерватории Станиславский вынес не только опыт административной деятельности и финансового ведения дела, но также музыкальные познания, профессиональные навыки по постановке голоса и опыт режиссерской и педагогической работы с артистами-певцами.

Больше всего получил Станиславский в консерватории от живого общения с талантливыми людьми, с выдающимися музыкальными деятелями, которые оказали большое влияние на формирование его художественных взглядов и вкусов.

«Мое положение директора Русского музыкального общества,— вспоминает он,— давало мне постоянно случай знакомиться и сходитья... с... выдающимися и талантливыми

людьми... которые производили на меня большое впечатление и имели важное значение для моего артистического будущего». Он называет в первую очередь своих сотоварищей по дирекции: П. И. Чайковского, С. И. Танеева, С. М. Третьякова, а также будущих директоров консерватории В. И. Сафонова, А. Г. Рубинштейна.

Особый интерес для нас представляют отношения Станиславского с Чайковским, произведения которого были поставлены впоследствии Станиславским, чьи вкусы, взгляды и самый творческий метод чрезвычайно близки Станиславскому, чье художественное влияние на Станиславского было несомненным.

«Даже при поверхностном общении с великими людьми,— писал Станиславский,— сама близость к ним, невидимый обмен душевных токов, их иногда даже бессознательное отношение к тому или другому явлению, отдельные восклицания или брошенное слово, красноречивая пауза оставляют след в наших душах. Впоследствии, развиваясь и сталкиваясь с аналогичными фактами в жизни, артист вспоминает взгляд, слова, восклицания, паузы великого человека, расшифровывает их и понимает их настоящий смысл».³⁸

Молодой директор сумел завоевать симпатии великого композитора и не упускал случая поговорить с ним, оценивая впоследствии «отдельные восклицания или брошенное слово». Из дневника Чайковского мы узнаем, что К. С. Алексеев провожал его после концертов,³⁹ а сопоставляя некоторые данные, разбросанные как в дневнике Чайковского, так и в автобиографии Станиславского, можно установить целый ряд их встреч на концертах, собраниях РМО, спектаклях и банкетах (например, в период юбилейного чествования А. Г. Рубинштейна), а также на дружеских семейных вечерах, например у Климентовой (22 ноября 1886 года), у Пабста (30 ноября), у Эрмансдерферов (1 декабря), у самого Чайковского (11 декабря), у Зенкра в гостинице Билло.

Сближению Станиславского с Чайковским способствовали и некоторые родственные связи между ними (брат Чайковского был женат на двоюродной сестре Станиславского). Чайковский, по словам Константина Сергеевича, был внимателен и любезен с ним, интересовался его занятиями с Комиссаржевским.⁴⁰

Зная способность Станиславского брать от каждого человека то, что его интересовало, можно представить себе, с какой жадностью впитывал в себя молодой директор каждое слово великого композитора, тем более, что в этот период он мечтал о деятельности в опере и не мог не интересоваться

мнением Чайковского и других великих современников об оперном искусстве.

Знакомство с Чайковским и другими замечательными представителями русского оперного искусства дало возможность Станиславскому особенно ясно и конкретно понять внутренний смысл той борьбы, которую вели эти музыкальные деятели за русскую реалистическую оперу.

Чайковский в эти годы добивался проникновения на сцену своих опер, но испытывал множество разочарований в связи с неудачными постановками их на казенной сцене.

Чайковский в отличие от многих музыкантов относился к опере как к произведению для *театра*, где музыка должна быть подчинена обязательным законам *сценического действия*. Он утверждал, что природа музыки симфонической совершенно отлична от музыки сценической, которая нуждается в театральном воплощении. «...Опера, не поставленная на сцене, не имеет никакого смысла»,⁴¹ — утверждал он.

История русской оперы не может рассматриваться в отрыве от истории оперных постановок. Но в последней четверти прошлого столетия образовался огромный разрыв между двумя составными частями оперного искусства: в то время как оперная драматургия достигала своего полного расцвета и пополняла сокровищницу русского искусства все новыми и новыми шедеврами, на оперной сцене продолжала царить «коммерциальная, пошлая рутина», на которую так яростно нападали в своих фельетонах Чайковский, Римский-Корсаков, Серов, Стасов, которую так беспощадно высмеял Л. Н. Толстой.

Оперы Чайковского охотнее ставились на императорских сценах, чем оперы других русских композиторов, но «убийственная рутина», небрежность и беспомощность театров неизменно искажали замыслы композитора. «Как опошлится прелестная картинка Пушкина (речь идет об «Евгении Онегине». — Г. К.), когда она перенесется на сцену с ее рутинной, с ее бестолковыми традициями, с ее ветеранами и ветераншами, которые без всякого стыда берутся... за роли шестнадцатилетних девушек и безбородых юношей! — писал Чайковский в 1877 году. — Сколько мне пришлось вытерпеть при постановке моих опер, особенно «Вакулы». Между тем, что я воображал, и тем, что вышло на сцене Мариинского театра, нет ничего общего...» Чайковский, как известно, так и не решился отдать «Евгения Онегина» на казенную сцену, боясь сценического искажения своего любимого детища.

Для первой постановки «Евгения Онегина» он предпочел зеленую консерваторскую молодежь «заправским» актерам, хотя консерваторцы были так неопытны, что на премьере спек-

такля не сумели спеть ансамблей первой картины. Чайковский отлично сознавал их незрелость, но считал, что «при постановке не будет той пошлой убийственной рутины, тех кидающихся в глаза анахронизмов и нонсенов, без которых не обходится казенная постановка». ⁴² В этом убедил его печальный опыт постановок его опер, начиная с «Воеводы».

Возражая против постановки в Москве «Опричника», Чайковский писал в 1874 году: «Опера здесь (в Москве.— Г. К.) до того упала, что ничего порядочного исполнять не могут, и «Опричник» будет искажен самым непозволительным образом». Чайковский не ошибся. Его опера была заранее обречена на провал из-за крайней небрежности исполнения. «Такое исполнение оперы называется искажением,— писал один критик,— и нельзя не высказать сожаления, что дирекция допускает подобные представления». Другой критик отмечал, что «постановка оперы полна нелепостей со стороны сцены, начать говорить о них не хочется, потому что слишком долго было бы перечислять их». ⁴³ Если «Опричник», по мнению Чайковского, исполнялся самым «позорным», «срамовским» и «компрометирующим» его образом, то судьба остальных опер Чайковского, поставленных на императорской сцене в 70-е годы, была такой же плачевной, как и судьба первых его созданий. Неудачные постановки его опер породили мнение о том, что музыка Чайковского *несценична*, что автор хотя и хороший музыкант, но оперы его не для театра. Готовый временами согласиться с этим глубоко ошибочным мнением, подавленный сценическим неуспехом своих опер (музыкальная их сторона всегда оценивалась положительно), Чайковский не раз приходил к выводу о бесполезности «писать для театра». «Никогда не напишу больше оперы и останусь исключительно в сфере камерной и симфонической музыки...» ⁴⁴

В музыкальном отношении к этому времени новые оперы готовились уже достаточно тщательно благодаря стараниям дирижеров Направника и Альтани, появились отличные артисты-певцы, но драматургия Чайковского требовала и осмысленного сценического исполнения, ему нужны были не только талантливые певцы, нужен был и режиссер — создатель спектакля. «Получил сведения,— писал он в одном из своих писем,— что в то же время как в Петербурге будет поставлена моя «Дева» («Орлеанская дева».— Г. К.), в Москве будет итти в Большом театре «Евгений Онегин»... какое, казалось бы, счастье для композитора!» Но Чайковский восклицает: «...как я несчастлив по части исполнения моих опер. Насколько я уверен, что в «Деве» не будет достойной исполнительницы на роль *Иоанны*, настолько я уверен, что в Москве

не найдется ни Татьяны, ни Ленского, и только тогда, когда, может быть, я дождусь, что моя «Орлеанская дева» найдет подходящую исполнительницу или что «Мазепа» будет как следует поставлен и исполнен... тогда, быть может, перестанут утверждать, что я неспособен написать хорошую оперу. Но сознаю трудность победить предубеждение против меня как оперного автора». Это предубеждение держалось чрезвычайно долго. Рассеять окончательно это мнение о «несценичности» опер Чайковского удалось лишь значительно позднее, причем большую роль в этом сыграл Станиславский.

Направник — фактический руководитель петербургской оперы — не мог оценить в должной мере обращенных к нему слов Чайковского: «Оперы мои нуждаются в хороших певцах и *опытных артистах*».

Чайковский склонен был скорее уступить в первом требовании, чем во втором, и готов был для «Евгения Онегина» удовлетвориться певцами «средней руки», но, добавляя он при этом, нужно, чтобы они «*просто, но хорошо играли*».⁴⁵

Накануне премьеры «Мазепы» (1884) Чайковский писал, что опера подготовлена «в музыкальном отношении очень недурно, но в сценическом очень плохо».⁴⁶ «Неуспех «Мазепы» глубоко, убийственно уязвил» его. То же самое повторилось через три года при постановке «Чародейки», которая была исполнена в Москве один лишь раз и снята со сцены.

Чайковский с волнением следил за постановкой в Москве «Черевичек» (1886) — оперы, которая также недолго удержалась в репертуаре.

Так сложилась в общих чертах сценическая история первых произведений великого Чайковского, который всеми был уже признан выдающимся русским композитором.

Отдельные относительные удачи при постановках его опер следует рассматривать как счастливое исключение. «Безотрадное состояние» оперного театра зависело не от недостатка хороших певцов-артистов, — наоборот, о многих из них Чайковский говорит с восхищением и благодарностью; музыкальная часть в эту пору также находилась в руках опытных и добросовестных капельмейстеров, но общий бюрократический строй всего театрального дела в императорских театрах и низкий уровень *сценической культуры* на оперной сцене играли в этом смысле решающую роль. От этого страдали не только произведения молодых композиторов, но и прославленные оперы Глинки и Даргомыжского. Если при жизни Глинки его оперы были поставлены так, что автор едва досиживал представление их до конца и заболел «расстройством нервов... увидя, как небрежно давалась опера», то положение мало измени-

лось и через четверть столетия. При возобновлении оперы Глинки, по выражению П. И. Чайковского, были подвергнуты «позорному обезображиванию» и выглядели «печальной пародией». ⁴⁷

Не лучше обстояло и с другими первенцами русской оперы. «Русалка» Даргомыжского была поставлена так, что автор в отчаянии восклицал: «Не можете себе представить, как гнусная постановка оперы вредит эффекту музыки». ⁴⁸

Аристократическая публика, посещавшая оперные спектакли, и чиновники, призванные руководить театрами, относились с высокомерным пренебрежением к национальной русской опере, устанавливая русским певцам нищенское содержание, не отпуская часто денег на оформление новых постановок, которые шли в старых, потрепанных костюмах и стандартных декорациях. Между тем на приглашение итальянских гастролеров не жалели средств и старались придать их выступлениям видимость роскоши и богатства.

«Бедственное положение» русского театра, как оценил его Глинка еще в 40-х годах, продолжало оставаться почти неизменным и через четверть века. «В качестве русского музыканта,— писал Чайковский в критической статье,— могу ли я, слушая трели Патти, хоть на одно мгновение забыть, в какое унижение поставлено в Москве наше родное искусство, не находящее для приюта себе ни места, ни времени? Могу ли я забыть о жалком прозябании нашей русской оперы в то время, когда мы имеем в нашем репертуаре несколько таких опер, которыми всякая другая, *уважающая* себя столица гордилась бы, как драгоценнейшим сокровищем». ⁴⁹

Русские оперы и позднее с трудом попадали на императорскую сцену, а попав на нее, были часто обречены на неуспех, если не на провал, из-за косности и беспомощности театров, несмотря на наличие к тому времени отличных артистических сил. Великосветской публике и тем, кто вершил судьбы театров, была совершенно не по вкусу русская оперная драматургия, которая все больше и больше становилась выразителем прогрессивных, демократических идей своего времени.

Гениальная опера Мусоргского «Борис Годунов», например, была подвергнута прямому бойкоту, и после нескольких представлений ее постарались забыть на долгие годы.

Совершенно другое отношение культивировалось к легкой, развлекательной или высокопарно-чувствительной итальянской опере, для пропаганды которой не жалели средств и представляли все преимущества.

Римский-Корсаков также испытывал в эти годы немало мытарств с постановками своих опер на императорской сцене

и, как правило, всегда оставался недовольным сценической стороной спектакля. Лучшие места «Майской ночи», по словам автора, «особенно проиграли в постановке... вся фантастическая сцена была ведена грубо и безвкусно...» «Постановка «Млады» отнюдь не побудила меня к занятию сочинением». Произведение было грубо искажено театром, и автор иронически замечает, что дирекцию «императорских театров притянуть к суду нельзя, а потому следует быть смиренным и кротким». Искажениям подверглась также и «Снегурочка». «Что делать! — восклицает Римский-Корсаков. — Приходится терпеть... где же в другом месте опера может быть еще поставлена, как не на императорском театре».

Римский-Корсаков видел причину многих бед в отсутствии слаженности между декоративной, костюмерной, машинной, режиссерской и музыкальной частями в императорской русской опере; он видел, что «нет в дирекции лица, которое бы все это объединяло».⁵⁰ Другими словами, Римский-Корсаков сетовал на отсутствие художественного организатора, то-есть *режиссера* в нашем понимании этого слова, который все разрозненные части подчинил бы единому творческому замыслу.

Отдельные талантливые и культурные артисты оперной сцены, к числу которых принадлежал и учитель Станиславского Комиссаржевский, не могли спасти положения. Даровитые исполнители часто создавали успех произведению, но всегда сетовали на общую неслаженность, небрежность и дилетантизм драматической стороны спектаклей.

Между слуховыми и зрительными впечатлениями в оперном спектакле существовал разрыв, несогласованность, мешавшие восприятию оперных произведений.

Начиная свою оперную деятельность уже после Великой Октябрьской социалистической революции, Станиславский суммировал свои впечатления от императорского Большого театра следующими словами: «Опера Большого театра... услаждает хорошей музыкой и пением ухо и в то же время всячески старается уничтожить доставляемое удовольствие оскорблением зрения своей сценической пошлостью и оперной «вампукой» игры актеров».⁵¹

Понятием «вампука», вошедшим в обиход после сыгранной однажды под этим названием пародии на оперное представление, мы привыкли обозначать смешную, неестественную оперную условность, фальшивые и высокопарные приемы актерской игры. Они не так бросались в глаза в оперном репертуаре классического и романтического жанра, с «благородными» героями, возвышенными страстями и эффектными ситуациями, но совершенно стали нелепыми в реалистических

произведениях русской оперной школы. Глубоко укоренившаяся оперная фальшь и слащавость стали злейшим врагом русских композиторов в их стремлении к правде, простоте и глубине переживаний.

Станиславский испытал на себе самом силу привычки к оперным штампам, как только столкнулся с оперными героями. Он признается, что «увлекался оперными жестами и мертвым, отжившим шаблоном» в роли Пипо («Маскотта»). что в роли Нанки-Пу («Микадо») не хотел «расстаться с самой банальной, с самой театрально-оперной, посткарточной красотой», укореняясь «в старых ошибках и оперной банальности». Даже к драматическим ролям прилипали оперные штампы: так, Скупой рыцарь Пушкина превращался в «оперного» благородного отца вроде Сен-Бри из «Гугенотов». В Дон-Гуане («Каменный гость» Пушкина) Станиславский «снова копировал оперного баритона в парижских сапогах и со шпагой». Даже в Островском, в роли Петра («Не так живи, как хочется»), Константин Сергеевич, по собственному признанию, попал на «самый худший из всех богатырских штампов. И именно он-то и завладел мною, так как оперная закваска продолжала сидеть во мне и лишь на время заглохла».⁵²

Однако уже в этот период своей артистической работы в Обществе искусства и литературы Константин Сергеевич вступает в непримиримую борьбу с оперными штампами в себе самом и в окружающих.

Борьба против оперной рутины, «оперщины», оперного штампа стала первым лозунгом Станиславского в его будущей театральной реформе. Противопоставление искусства театра театральному ремеслу явилось своего рода программой борьбы за обновление театра.

Деятельность Станиславского в области оперы в значительной степени сводилась к искоренению «застаревших оперных традиций», то-есть оперной рутины, штампов и ложных условностей, превращающих оперное искусство в ремесло.

Он жестоко высмеивал привычные на оперной сцене, но нелепые с точки зрения здравого смысла приемы игры актеров и постановки спектакля.

В одной из черновых записей Станиславского сохранилось описание спектакля «Фауста» Гуно, выражающее его отношение к оперным постановкам старого типа. Приводим его целиком:

«Декорация представляет очень большой подвал, аршин в 25 ширины, 20 высоты и 15 глубины. Здесь приютился скромный философ Фауст. Направо — плита из накрашенной

парусины, сквозь которую просвечивает красная электрическая лампа. Тут же прибиты несколько приставных декораций, на которых написаны лейденская банка в рост человека, какая-то машина, похожая на десятичные весы, очень большой, треснутый глобус, покрытый красной бархатной мантией, и скелет в натуральную величину. По стенам развешены анатомические и географические карты.

Вся эта обстановка свидетельствует об обширности химических, медицинских и географических познаний ученого доктора философии.

Во всем подвале нет лишней мебели, напротив — нехватает необходимой, например кровати. Меблировка ограничена одним столом и стулом.

На нем сидит сам Фауст, читая аршинную книгу и глядя на капельмейстера.

Судя по снежно-белым волосам и плохо причесанной бороде, артист, игравший Фауста, изображал его пожилым человеком, но сильно нарумяненные щеки, белые зубы и черные брови изобличали в нем юношу. Борода была не приклеена, и потому подбородок шлепал в ней, как пятка в чересчур широкой туфле. Фауст одет был в черную монашескую рясу с широкими рукавами, из-под которых выглядывал его нижний костюм из пунцового бархата с гробовыми галунами. На голове — еврейская ермолка.

У Фауста — молодые, быстрые и красивые жесты и походка с сильным прихрамыванием. Его туловище наклонено вперед как бы от болезни спинного мозга.

Минутами Фауст походил на игривого старичка, минутами же он напоминал юношу, с детской наивностью представляющего старичка с палочкой.

Что пел артист, я не знаю, так как слов нельзя было разобрать при пении, но лицо его выражало сильную тоску, особенно при низких нотах. Он даже съеживался весь. Наоборот: при высокой ноте он сразу выпрямлялся и как бы костенел с сосредоточенным, страдающим лицом. В эти минуты артист поспешно вскакивал и подбегал к авансцене, для того чтоб мы могли рассмотреть описанную мимику и услышать верхнюю ноту, которую певец пускал с большой силой в публику, указывая рукой направление ее полета.

К сожалению, очень скоро артист перешел на другое место, и спина дирижера заслонила его от меня; я мог только наслаждаться его пением. На секунду он подошел к окну, чтоб любоваться сильным пожаром, но в это время пел хор за сценой и потому лицо и руки певца оставались неподвижными.

Я слушал, смотрел на спину дирижера и думал: «Зачем

у дирижера в руках палка? Чтоб бить музыкантов? Чтоб указывать? Но у нас на руке есть палец с специальным для сего назначением. К тому же он нарочно посажен так высоко и так ярко освещен, чтоб не только певец и музыканты, но и вся публика могла следить за его работой».

Тут я заглянул в оркестр и в душе порадовался тому, что эту интересную часть спектакля не скрыли от взоров публики. Оркестр во время игры напоминает фабрику в движении. Яркое освещение, листы нот шуршат и переворачиваются, десятки рук двигаются в разных направлениях со смычками и другими инструментами.

Огненный язык и дым, появившиеся на сцене, напомнили мне о ней. Там открыли правильный квадрат пола и под ним зажгли детскую присыпку.

Огонь появился снизу, а красный свет его освещал пол сверху. Послышался глухой удар: По-театральному это называется повесткой, то-есть предупреждение публики о том, что произойдет на сцене.

В театре черты появляются всегда из-под пола или из камина, и потому я сразу догадался, что следует ожидать Мефистофеля.

Стоит ли описывать его наружность? Она так хорошо известна по заглавным листам юмористических журналов или по коробкам пудры, мыла и духов. Рекламы косметики и парфюмерии послужили мотивом внешнему облику Мефистофеля на сцене. Он совсем не похож на гётевского злого духа: два закрученных уса кверху, два конца закрученной бороды книзу, две брови — кверху, нос — книзу, два пера — кверху, красный костюм акробата, красная шляпка дамского фасона и т. д.

Помню, как Мефистофель стоял в позе гимнаста, приступающего к трудному акробатическому номеру. Он нажал кнопку картонного кубка, и действительно, в нем вспыхнула детская присыпка. Я видел еще из-за спины капельмейстера, как правильный квадрат каменной стены поднялся кверху с шорохом накрахмаленного полотна, и весь подвал шатался долго после. Через образовавшуюся дыру я увидел соседнее владение: прекрасную виллу и сад. Очень белокурая и полная дама в белой амазонке сидела за прялкой в позе, принятой для фотографии. Она заменяла в опере простенькую гётевскую Маргариту.

Потом я видел, как Фауст стоял среди сцены с озабоченным лицом, растопыренными руками и ногами, как он выпрыгнул из своего старческого балахона точно вылипший из яйца цыпленок. После рождения, или, вернее, возрождения, Фауст выбежал на авансцену и встал в позу гимнаста,

на этот раз благополучно кончившего трудный номер и как бы приговаривающего: «Нор-la-la!»

В последующих актах я помню переодетую в костюм мальчишки даму с очень полными ногами и пышной грудью. Она заменяла Зибеля и ухаживала за толстой дамой в белой амазонке. Потом я помню, как ландскнехты собирались на войну. Народ танцевал по этому случаю, а человек 20 совершенно одинаковых старичков стучали палочками по деревянному полу улицы. Скоро войска вернулись с войны церемониальным маршем при звуках военного оркестра, заставивших испуганного дирижера вскочить со своего места. Я помню еще, как Мефистофель копировал «человека-змея» и ел свою шпагу, как он вместе с Фаустом и молодым офицером, заменившим гётевского Валентина, точили свои шпаги перед храмом, как там же Маргарита засмеялась и сошла с ума.

В последнем акте, очень суетливом, все бегали по сцене и пели вместе: «Бежим, скорей бежим!» При этих словах Маргарита ложилась на солому, а остальные становились около нее на колени.

Опера кончилась, и я, опьяненный музыкой и пением, вышел из театра с непреодолимым желанием еще раз прослушать «Фауста» Гуно где-нибудь в концерте».

В последних строках этого очерка о «Фаусте» Станиславский выносит смертный приговор оперным зрелищам подобного рода, доходит до полного их отрицания.

Готовясь к построению нового оперного театра, Станиславский прежде всего считал необходимым разрушить все старое и отжившее на оперной сцене, порожденное дурным вкусом и дилетантизмом.

Впрочем, оперные штампы и ложная условность, процветавшие на сценах императорских театров, определялись не только художественной беспомощностью, бездарностью театральных деятелей, но, что гораздо важнее, вкусами и *идеологией* «избранной» театральной публики, заполнявшей по вечерам партер и ложи бельэтажа. О таком театре и его посетителях Станиславский писал в неопубликованной статье «О трех направлениях театра»: «...зрители этого театра боятся и избегают подлинной правды на сцене. Они не хотят ни видеть, ни верить волнующей их правде, не хотят глубоких, потрясающих впечатлений в театре.

Зритель этого типа театра ходит туда, чтобы развлекаться, и потом он хочет видеть на сцене только красивое, забавное или занимательное зрелище... но... красоты театра не похожи на здоровую природу и на подлинную, естественную красоту...»

В результате весь ритуал актерского действия свелся к показной эффектности, к вульгарной подделке благородства... Сценические условности были провозглашены в искусстве выше и сильнее самой природы и правды».

Художественный консерватизм театров был в прямой связи с идейным консерватизмом их посетителей и руководителей, поэтому и борьба композиторов и артистов с театрами была борьбой идеологической. Штампы оберегались и культивировались многими посредственными и консервативными деятелями театра, и это шло от желания сохранить «традиции» обветшалого классицизма. По свидетельству А. В. Луначарского, «специфически помещичьим Ленину казался весь придворно-помпезный тон оперы».⁵³ Демократический дух, которым были проникнуты все лучшие русские оперные произведения, был глубоко чужд придворным чиновникам вроде Геденова, графа Борха или барона Кистера. Позднее, когда ослабло гонение на русскую оперу и на петербургской сцене появилась роскошно обставленная «Снегурочка» Римского-Корсакова, положение, по существу, мало изменилось. Глубоко национальное и подлинно народное произведение Островского и Римского-Корсакова было подано со сцены императорского театра фальшиво, и во всей постановке сказались, по выражению композитора, «французско-мифологические» вкусы Всеволожского, директора императорских театров, типичного представителя придворных кругов. Однако, вопреки господствовавшим вкусам правящей верхушки, под влиянием прогрессивных революционно-демократических идей, получивших широкое распространение в 60—70-х годах прошлого столетия, национальная русская оперная школа продолжала развиваться и в упорной борьбе завоевывать себе право на жизнь. «Пробуждение общественного сознания,— по словам Н. Кашкина, известного музыкального критика того времени,— коснулось всех сторон русской жизни, в том числе и музыкальной. После долгого перерыва опять раздались голоса, говорившие о необходимости развития в России национального искусства, и в музыке стали указывать на Глинку и его создания, как на тот путеводный свет, которым нужно было руководиться. Вслед за этим началось то движение, которое не более как в одно десятилетие доставило русской музыке такой расцвет, какого нельзя было и ожидать».⁵⁴

Глинкинские традиции оказались подлинными традициями оперного искусства. На них вырастала не только русская оперная драматургия, но и новая исполнительская культура русских актеров-певцов. Глинкинские заветы сыграли огромную роль в будущей реформе музыкального театра, они

оказали большое влияние и на музыкальную деятельность Станиславского.

«Наше коллективное творчество,— утверждал Станиславский,— начинается с драматурга — без него артистам и режиссеру делать нечего».⁵⁵ И если его «система» для драматического актера формировалась в работе над Чеховым, Горьким, Толстым и их великими предшественниками — Пушкиным, Гоголем, Островским, Тургеневым, то «система» для оперного артиста создавалась прежде всего на классических произведениях русских композиторов: Чайковского, Римского-Корсакова, Мусоргского, Даргомыжского — преемников и последователей Глинки.

Основные тенденции обновления русского искусства — его демократизация, стремление к реализму, к большим общественно значимым темам — в конце XIX столетия были присущи всем видам искусства: и литературе, и живописи, и драматическому и оперному театрам.

Реформаторская деятельность Станиславского в театре и созданная им театральная «система» полностью выразили эти новые воззрения на искусство, и не удивительно, что его эстетические взгляды родственны взглядам Чайковского и других композиторов. Несомненно и то, что Станиславский многое почерпнул непосредственно от Чайковского и других музыкальных деятелей в 80-х годах. Именно в эти годы Станиславский преодолевает в себе подражание чужим образцам, постигает сущность реалистического направления в искусстве, осознает его огромную воспитательную роль и общественную значимость.

Период работы в консерватории в биографии Станиславского является гранью между его «артистическим детством» и «артистической юностью». Многочисленные встречи с деятелями музыкального театра, несомненно, сыграли большую роль в воспитании его как самостоятельного художника. «В моей артистической жизни,— писал Станиславский в своем приветствии Московской консерватории (15 марта 1927 года),— Консерватория и Русское музыкальное общество сыграли большую роль, и потому я восторженно чту память их покойных деятелей».

Стремление Станиславского к правде и содержательной простоте в искусстве, отношение к художнику как к общественному деятелю, призванному воплощать идеи, «созданные самим народом», поиски ясной и доступной широкому зрителю формы выражения этих идей — вот черты, роднящие величайшего деятеля русского театра с великими композиторами — создателями русской оперы.

ПЕРВЫЕ ОПЫТЫ ОПЕРНОЙ РЕЖИССУРЫ

Известно, что еще до основания Художественного театра Станиславский прославился как выдающийся режиссер-новатор. К этому же периоду относятся и его ранние опыты в области оперной режиссуры, приемы которой уже тогда отличались от режиссирования в драме.

Первая из известных нам режиссерских экспозиций Станиславского относится к неосуществленной оперной постановке «Фауста» Гуно с Комиссаржевским в роли Фауста и самим Станиславским в роли Мефистофеля.

В аккуратной тетради, озаглавленной: «Театральный дневник любителя драматического искусства. К. Алексеев 1885 г.», сделан подробный разбор и детально разработан постановочный план пролога «Фауста». Режиссерские комментарии иллюстрированы чертежами планировки сцены. Отчетливо сказывается стремление юного режиссера перевести условное оперное представление в план реалистического спектакля, окружить оперных героев подлинной жизненной обстановкой, в которой могло протекать действие. В этой первой оперной режиссерской работе Станиславский хотел вернуться к первоисточнику, то-есть к трагедии Гёте, раскрыть философский смысл произведения и избавиться от дешевых оперных эффектов.

В этом первом опыте режиссерского плана детально разработаны вопросы мизансцен, костюмов и гримов, декорации и света. Точность и тщательность в решении каждой детали напоминают более поздние режиссерские работы Станиславского.

В Доме-музее Станиславского хранится и клавиш «Фауста», испещренный режиссерскими пометками К. С. В этом клавише сделаны и существенные исправления текста, уничтожены расхождения слов с музыкой. Подобная правка текста стала неотъемлемой частью работы Станиславского над клавирами поставленных им опер (в особенности переводных).

Постановка оперетты «Лили» в Алексеевском кружке была отмечена рецензией в «Русском курьере», в которой сказано: «Пьеса поставлена с большим вкусом и умением и превосходно срепетирована на небольшой, но очень красивой домашней сценке. Исполнение не оставляет желать ничего лучшего».⁵⁶

По отзывам зрителей, эта оперетта удалась в постановке Алексеевского кружка лучше, чем в Михайловском театре в Петербурге.

Постановка оперетты «Микадо» по времени совпадает с периодом работы Станиславского в консерватории. В ней опре-

деленно сказалоcь увлечение ритмическим действием под музыку, возникшее еще на занятиях с Комиссаржевским.

«Я доказывал Комиссаржевскому необходимость культивирования физического ритма для певца,— узнаем мы из книги «Моя жизнь в искусстве».— Он увлекся моей мыслью. Мы уже нашли аккомпаниатора-импровизатора и по целым вечерам жили, двигались, сидели, молчали в ритме». Станиславский после этого перенес ритмические пробы в свой домашний театральный кружок, и вскоре консерваторское начальство получило пригласительные билеты на «Микадо» (образцы их поныне хранятся в архиве Московской консерватории).

В этой постановке Станиславский впервые использовал прием ритмического действия актеров под музыку, что соединяло игру актеров с движением музыки и придавало всему спектаклю стройность и законченность. Это было первым шагом на пути к овладению синтезом музыки и драмы.

«...На каждый пассаж, такт, сильную ноту был определен свой жест, движение, действие с веером. В массовых сценах, т. е. в хорах, каждому из поющих была дана своя скала жестов и движений с веером на каждую акцентируемую музыкальную ноту, такт, пассаж».

В письме к своему бывшему репетитору и другу И. Н. Львову Константин Сергеевич писал: «На этот раз, не хватаясь, скажу, что спектакль был замечательно удачен». В московской прессе отмечалась «стройность и осмысленность хоровых массовых сцен... что касается солистов, то все они были так жизненны и остроумны, что и опереточным нашим артистам можно бы многому у них поучиться».⁵⁷

Уже этот спектакль, оформленный тогда начинающим театральным художником К. А. Коровиным, был по уровню постановки выше многих опереточных постановок того времени.

Этот спектакль убедил Станиславского и в том, что овладение музыкальным ритмом полезно не только артистам-певцам, но и актерам драмы, что темпо-ритм помогает зафиксировать интенсивность и характер переживаний на сцене, придает законченность речи и движениям.

С этого момента через всю жизнь Станиславского проходит стремление сблизить оперное и драматическое искусство ради благотворного влияния их друг на друга.

Через год после постановки «Микадо», в 1888 году, идея соединения драматического и музыкального искусства нашла свое выражение в организации при Обществе искусства и литературы драматическо-музыкального училища, имевшего два отделения: оперное, под руководством Ф. П. Комиссаржев-

ского, и драматическое, возглавляемое А. Ф. Федотовым. Станиславский всегда считал такое содружество драмы и оперы взаимно полезным. «В опере надо поднимать сценическую сторону, поэтому пусть оперные (артисты.— Г. К.) равняются в этом отношении на драматических,— говорил он,— а драматическим полезно слышать музыку и пение и равняться на оперных в смысле выработки голоса, произношения, ритма и т. д.». Пользу от общения с музыкой Константин Сергеевич познавал на собственном артистическом опыте. При создании Студии на Поварской в 1905 году Станиславским также была организована при студии музыкальная часть во главе с И. Сацем. Здесь была разучена с консерваторской молодежью опера «Евгений Онегин», причем партию Татьяны исполняла будущая помощница Станиславского во всех его оперных начинаниях студентка Московской консерватории М. Г. Гукова. В 1907 году на страницах газет появилось сообщение о намерении Станиславского открыть оперный театр, построенный по принципу МХТ. Но этому замыслу не суждено было осуществиться. В период работы в Первой студии Художественного театра в 1914 году Станиславский открыл при студии оперный класс, привлекая в него молодых певцов из Большого театра.

Вскоре после Октябрьской революции Станиславский организовал Оперную студию Большого театра, параллельно занимаясь и с оперной и с драматической молодежью (Вторая студия МХАТ в Каретном ряду). Опыт, приобретенный в оперной студии, он переносил на учеников драматической студии (ритмические упражнения, изучение законов речи и т. д.) и наоборот. В 1935 году он организовал Оперно-драматическую студию, сознательно объединяя под одной кровлей оперу и драму.

Перечисленные факты говорят сами за себя. Станиславскому опера нужна была для драмы и драма для оперы, и так было на протяжении всей его артистической жизни.

«Будущее искусство несомненно пойдет по пути синтеза музыки и драмы, синтеза звука и слова»,— утверждал он в одном из своих публичных выступлений в 1925 году.⁵⁸

Ежегодно в марте традиционные консерваторские спектакли выносились на широкую публику. Оперным классом консерватории руководила М. Н. Климентова-Муромцева, в 1879 году впервые исполнившая роль Татьяны в «Евгении Онегине» на сцене Малого театра в таком же консерваторском спектакле.

27 марта 1897 года силами учеников ее класса поставлена была одноактная опера Чиполлини «Юный Гайдн», сцена из

оперы «Маковей» Рубинштейна и отрывки из «Руслана и Людмилы» Глинки, «Пиковой дамы» и «Черевичек» Чайковского. «Московский листок» отметил, что особого внимания «заслуживает... отличная режиссерская сторона спектакля». Газета «Новости дня» обратила внимание на то, что «...режиссерская часть находилась в умелых и опытных руках, а это отзывалось благоприятно на игре солистов и на общей постановке».

На афише спектакля сохранились инициалы «К. А.», по которым не трудно догадаться, кто был режиссером.

Этот спектакль в биографии Станиславского является первым опытом его оперной режиссуры с профессиональными певцами. Ровно через год, в разгар работы, связанной с подготовкой к открытию Художественного театра, Константин Сергеевич сумел найти время и для оперной постановки на сцене Большого театра с комбинированным составом исполнителей из консерваторской молодежи и артистов театра, среди которых был П. С. Оленин. Поставлены были четвертый акт из оперы Глинки «Иван Сусанин», третий акт «Ратклифа» Ц. Кюи, второй акт «Губернатора из Тура» Рейнеке. Газеты отметили успех постановки и отдельных исполнителей, слаженность ансамбля: «Публика отнеслась весьма сочувственно к спектаклю и много и дружно вызывала».

Среди исполняемых отрывков в центре внимания был, конечно, акт из «Ивана Сусанина». О том, как была задумана постановка этой сцены, рассказывает сам Станиславский в одной из сохранившихся в его архиве рукописей, предназначенной первоначально для книги «Моя жизнь в искусстве»:

«Мы репетировали одну из сцен знаменитой оперы Глинки «Жизнь за царя»: «У монастыря». Легендарный русский герой крестьянин Сусанин, по преданию спасший русского царя от поляков, завел их в глухие Муромские леса, где он вместе с врагами замерз. Тем временем его сынишка — мальчик Ваня помчался верхом в монастырь, где скрывался царь со всем своим двором. Мальчик, едва доставая ручонками до железных колец ворот, которыми они отворялись, стучит отчаянно, чтоб разбудить и поднять на ноги весь монастырь. В промежутках, озябши, он молится у иконы или, свернувшись калачиком, сидит у громадных ворот. Певица, изображавшая Ваню, была маленького роста, в большом, не по ее росту отцовском полушубке, в большой отцовской шапке не по мерке, с подвязанными от мороза, для тепла, щеками. Ее маленькая, превратившаяся в комок фигурка у громадных ворот монастыря, с молящимися детскими глазками, устремленными к образу, перед которым горела лампада, среди высокого леса и высоких белых монастырских стен, давала хо-

рошую картину. Знаменитая ария, которую она пела в этой сцене, получила подходящую иллюстрацию, довершала ее. Наконец детский голос был услышан, монастырь начал просыпаться: вышел монах-сторож, за ним — другой, третий; разбудили казначея, просвирника... Прибежали послушники; нищие, калеки, схимники, свита царя и царицы; наконец явился и сам настоятель. Мальчишка вскочил на пень, чтобы стоять выше толпы собравшихся монахов, и в великолепной тревожной нервной арии рассказывает им о случившемся и о грозящей беде.

Толпа черных строгих монахов на белом фоне монастырской стены и снега была чрезвычайно эффектна по краскам и группировке. Так была задумана картина».

Осуществление режиссерского замысла натолкнулось на некоторые препятствия, типичные для императорского театра.

Дело в том, что Контора императорских театров, заинтересованная в подборе кадров молодых певцов, как правило, обеспечивала выпускные спектакли консерватории своим театральным хором, оркестром, декоративным оформлением и костюмами.

Отношение хористов к этой дополнительной для них работе, да еще с никому не известными певцами и «режиссером-чудаком», каким тогда считали Станиславского, нельзя было, по словам Константина Сергеевича, назвать примерным.

По ходу репетиций произошло забавное недоразумение между ним, молодым режиссером-новатором, уже тогда крепко стоявшим на почве реалистического искусства, и хористами и Конторой императорских театров, закостеневших в привычных оперных условностях и трафаретах.

Вот как выглядит этот эпизод в записи Станиславского:

«На репетиции, когда очередь дошла до хора, который ждал за кулисами и разговаривал о своих частных делах, он не вступил во-время. А я со своего режиссерского места закричал:

«Хор монахов, вступайте!»

Послышалось хихиканье.

Я снова повторил свой приказ.

Послышался громкий смех.

Я бросился за кулисы.

«В чем дело? — спрашиваю я. — Почему же хор монахов не выходит?»

На этот раз все захохотали и смеялись, хватаясь за бока.

Ничего не понимаю!

Отделяясь от группы хористов, подходит ко мне какой-то старый, опытный, очевидно наиболее уважаемый и знающий

свое актерское дело хорист-чех, с акцентом говоривший по-русски. Он не без яда и злобы заявляет мне поучительно:

«Не монахи, а пейза́не».

Я недоумеваю.

«Какие пейза́не?» — спрашиваю я.

Он повторяет:

«Мы не монахи, а пейза́не!»

«Кто же живет в монастыре?» — недоумеваю я.

Чех-хорист остолбенел. У него сделалось почти трагическое лицо.

«Монахи», — сдавленным стоном вырвалось у него из гортла.

«Значит, кто же выходит из монастыря?»

Тут весь хор пришел в полное обалдение. Смотрят друг на друга, пожимая плечами. Между хористами пробежало восклицание изумления:

«Мо-на-хи!!!»

Что же оказалось? Давным-давно, при постановке оперы, было запрещено выпускать на сцену монахов, священников, всех лиц, принадлежащих к церкви. Театр, поддерживаемый государством, считался греховным делом, и в клавирауссуге и партитурах, и во всех монтировках и списках слово «монахи» было заменено словом «пейза́не», так как первое издание печаталось за границей, а составитель либретто русской национальной оперы был также иностранец (барон Е. Ф. Розен.— Г. К.). И действительно, с тех пор из монастыря выходил хор крестьян. Интереснее всего то, что такое же, как и у хора, изумление охватило и всю контору театра, когда ей подали мою монтировку, в которой я выписывал определенное количество костюмов монахов для хора. Не без яда мне была прислана официальная бумага из конторы театра, извещающая меня о том, что в опере «Жизнь за царя» никаких монашеских костюмов не требуется. На это я ответил также официальной бумагой и просил сообщить мне: кто живет в русских монастырях, монахи или пейза́не? Как мне рассказывали потом, мой вопрос произвел такое же ошеломляющее впечатление, как на хористов».

С тех пор, несмотря на настойчивые предложения со стороны директора императорских театров Теляковского, Станиславский решительно отказался от мысли о режиссерском участии в работе императорских театров. Для осуществления его новаторских замыслов требовалось коренное изменение всего строя дела.

Но все же эти удачные в общем режиссерские пробы в опере утвердили в нем мысль о необходимости осуществле-

ния оперной реформы и столкнули его с некоторыми профессиональными особенностями оперного дела.

Константин Сергеевич много бился над тем, чтобы создать живую массовую сцену, причем его намерения вступали иногда в противоречие с требованиями хормейстера, которому было удобнее всего поставить хор неподвижно, лицом к дирижеру.

Но замыслы композитора шли дальше простого вокального воспроизведения написанной им партитуры,— глубина и искренность переживания легли в основу его творчества.

«Я так живо переносился в положение моего героя,— рассказывает Глинка о создании партии Сусанина,— что волосы у самого меня становились дыбом и мороз подирал по коже».⁵⁹

Глубины и искренности чувства требовал Глинка и от актера, который должен поставить себя в обстоятельства действующего лица и пережить то, что подсказано пьесой. Сам Глинка придерживался именно такого метода при исполнении своих произведений. По воспоминанию А. Н. Серова, Глинка при исполнении, например, арии Финна сам «превращался в Финна и рассказывал нам повесть о любви, как будто это все с ним самим случилось. В строфе:

Ах! и теперь, один, один

Глинка протягивал слово «Ах!» долгою ферматой, но это не была ничуть *нота*, протянутая вокалистом: это был вздох из глубины сердца,— вздох, в котором сосредоточилась вся горькая участь Финна. В голосе Глинки звучали слезы... (Глинка переменялся в лице, становился бледен от внутреннего волнения.) О, если б и на сцене оперной могли почаще являться такие исполнители-художники, совсем, донельзя сливающиеся со своей задачей. Такие, чтоб могли «воплощать» характер, а не «нарочно» «петь свою партию» и «играть свою роль»! Драматизм, выразительность были в Глинке так сильны, что слушать эту музыку *как музыку, как звуки* не было ни малейшей возможности...»⁶⁰

Вот такого исполнения и следовало добиваться от певцов, чтобы вполне выразить музыку Глинки.

Традиции Глинки наметили не только пути развития русской музыки, но и русской школы пения, в которой звуками выражается чувство.

Главная режиссерская забота Станиславского, понимавшего искусство актера как «искусство переживания», и была направлена на то, чтобы заставить актера-певца искренне и

глубоко почувствовать свою роль и слить свою творческую задачу с задачей композитора.

Но подобный результат не мог быть достигнут сразу же, по ходу нескольких сценических репетиций, если певец сам не одарен талантом. Станиславский понял, что для достижения подобной цели нужна долгая, систематическая работа по воспитанию актера-певца, необходимо создание новой школы, новых методов творческой работы в музыкальном театре.

К осуществлению подобной задачи он вплотную подошел лишь после того, как Великая Октябрьская социалистическая революция открыла ему широкое поле деятельности для оперных преобразований.

ВСТРЕЧИ С МАМОНТОВЫМ

Несмотря на успех своего режиссерского дебюта на большой оперной сцене, Станиславский надолго отошел от оперного театра и лишь в 1918 году, то-есть ровно через двадцать лет, снова переступил порог Большого театра, чтобы уже не расставаться с оперным искусством до конца жизни.

Тогда, в 1897—1898 годах, подготовка к открытию Художественного театра, реформа драматического театра занимали его целиком.

На поприще же обновления оперного театра выступил в эти годы Савва Иванович Мамонтов.

Талантливый, необычайно живой, он еще с детских лет поддерживал в Станиславском интерес к опере. Станиславский прямо говорит, что увлечение оперой началось у него под влиянием Мамонтова, «который был одновременно и певцом, и оперным артистом, и режиссером, и драматургом, и создателем русской частной оперы...»

Станиславский еще в юные годы выступал в спектаклях домашнего Мамонтовского театра у Красных ворот и с тех пор поддерживал с ним теснейшую связь. Мамонтов горячо откликался на всякое живое дело, охотно поддерживал всякое интересное начинание в искусстве. Он содействовал и Русскому музыкальному обществу, одним из директоров которого был Станиславский.

Мы находим Мамонтова также в числе организаторов «консультантов» Студии на Поварской. Станиславский считался с его мнениями, доверял его художественному вкусу. Рассказывая, например, о впечатлении, произведенном на него Айседорой Дункан, Станиславский ссылается на авторитет Мамон-



Спелка Алексеевского кружка
Слева стоит К. С. Станиславский



Мизансцена из оперетты «Микадо»
В центре стоит К. С. Станиславский



С. И. Мамонтов
С портрета И. Е. Репина

гова, который, «к его радости», так же восторженно аплодировал Дункан, как и он сам.

Мамонтову довелось сыграть значительную роль в истории русской оперы, стать пионером в деле обновления оперной сцены. Вот как оценивал Станиславский роль Мамонтова — деятеля оперы: «... Мамонтов, меценатствуя в области оперы и давая артистам ценные указания по вопросам грима, костюма, жеста, даже пения, вообще по вопросам создания сценического образа, дал могучий толчок культуре русского оперного дела: выдвинул Шаляпина, сделал при его посредстве популярным Мусоргского, забракованного многими знатоками, создал в своем театре огромный успех опере Римского-Корсакова «Садко» и содействовал этим пробуждению его творческой энергии и созданию «Царской невесты» и «Салтана», написанных для Мамонтовской оперы и впервые здесь исполнявшихся».⁶¹ Можно бы добавить к этому перечню заслуг и первую постановку «Снегурочки» Римского-Корсакова (1885) и возрождение «Псковитянки», которая, по свидетельству самого автора, имела успех в мамонтовской постановке (1898) «благодаря высокодаровитому Шаляпину, несравненно создавшему царя Ивана».⁶² А ведь именно Мамонтов и помог Шаляпину создать этот образ, «осветив, как молнией»,⁶³ его главную сущность одним, мимоходом брошенным замечанием. За одного только Шаляпина, которого Мамонтов сумел разыскать и бережно вырастить для русского искусства, ему уже принадлежит почетное место среди деятелей оперного театра.

О Шаляпине Мамонтов говорил «с экстазом», вспоминает Станиславский, как «о своей новой любви». «Не выгонишь его со сцены,— умилялся он,— передает Станиславский рассказ Мамонтова о Шаляпине.— Сегодня, например, собрал мальчишек и репетировал с ними марш из «Кармен». И ведь никто его не просил; сам, собственной охотой...»

«Шаляпин был, конечно, самым большим увлечением Саввы Ивановича, который сгруппировал вокруг любимца интересных людей,— продолжает Константин Сергеевич.— Он с восхищением рассказывал мне во время одной из вагонных поездок о том, как Федор, так звал он Шаляпина, «жрет» знания и всякие сведения, которые ему приносят для ролей и искусства. При этом, по своей актерской привычке, он показывал, как Федор Иванович жрет знания, сделав из обеих рук и пальцев подобие челюсти, которая жует пищу».

Станиславский считал великой заслугой Мамонтова привлечение в театр целой плеяды лучших художников-современников: Васнецовых, Серова, Поленова, Коровина, Антокольского и др. «У Мамонтова мы впервые увидели вместо

прежних ремесленных декораций ряд замечательных созданий кисти этих великих художников»,— пишет Константин Сергеевич.

Художники, глубоко проникая в замыслы авторов произведений, сами становились режиссерами и сорежиссерами многих спектаклей, помогая актерам совершенствовать свой вкус и даже технику.

Станиславский говорил, что именно Серов и Коровин толкнули Шаяпина на отчетливое произношение слов в опере. После премьеры «Демона» они бранили его. «Да ты понимаешь, что поешь?» — говорили они ему, заставляя проникнуть в смысл произносимых слов.

Мамонтов был переводчиком либретто некоторых забытых опер и создателем новых. Станиславский вспоминал, как во время железнодорожного путешествия «Савва Иванович вынимал несколько листков нот, вырванных из клавира.— Я перевозжу. Вот слушай! — и он вполголоса пел какую-то арию...»⁶⁴ Им было написано либретто для оперы из быта неаполитанского простонародья — «Каморра». На первом листе клавира этой оперы Мамонтов записал свои главные требования к исполнителям: «Комическая опера требует *отчетливой передачи текста и соответствующей оживленной игры*». Эти требования он и предъявлял артистам.

Мамонтов сыграл большую роль в продвижении русской оперы на сцену и был первым, по существу, оперным режиссером в нашем понимании этого слова, то-есть идейным толкователем и художественным организатором всего спектакля.

Мамонтовская опера была серьезным шагом вперед на пути к уничтожению «костюмированного и декорированного концерта», к созданию искусства оперного спектакля, доступного и понятного более широкому кругу зрителей. Частная опера противопоставила себя казенной императорской опере, сделала первый шаг к будущей оперной реформе, необходимость которой в 90-х годах начинали ощущать все крупнейшие деятели театра и музыки. А. П. Ленский выступил со статьей, которая имела тогда большое принципиальное значение. «Вслушиваясь в музыку наших современных композиторов, убеждаешься все более и более, насколько замысел их выше исполнения на сцене... — утверждал он и совершенно основательно замечал, что «оперных певцов... справедливее было бы назвать оперными актерами».

«Наступит время,— мечтал Ленский,— когда певцы станут и актерами, и публика будет воспринимать в чарующих звуках полное впечатление от единства звука и мысли... когда-

нибудь... укажут им (оперным артистам.— Г. К.)... что, кроме правой руки — пения, у них есть левая — игра, и будет время, когда с одной правой или с одной левой рукой нельзя будет стать оперным артистом».⁶⁵

К великому сожалению, Мамонтов, оставаясь до конца дилетантом во всех областях искусства, лишь приблизительно, начерно осуществлял свои идеи на оперной сцене. «Странно,— замечает Станиславский,— что сам Мамонтов — такой чуткий артист и художник — находил какую-то прелесть в самой небрежности и поспешности своей театральной работы».⁶⁶ И на этой почве Станиславский и Мамонтов всегда расходились, так как Станиславский был законченным профессионалом даже в любительский период своей артистической работы.

Как писал Станиславский, спектакли Мамонтова восхищали и злили в одно и то же время: в них сочетались талантливость замысла с небрежностью исполнения. На премьере «Садко» Римский-Корсаков был очарован общей артистической увлеченностью всего мамонтовского коллектива, но огорчен до крайности любительщиной в исполнении — результатом всегдашней спешки. Хористы, например, держали перед глазами ноты «наподобие обеденного меню».

И все же Мамонтова по праву считают зачинателем оперной сценической реформы. В Мамонтовском же театре зародились истоки оперной режиссуры. О режиссерском искусстве в опере до Мамонтова говорить не приходится (консерваторские спектакли являются исключением). Напрасно поэтому некоторые современные исследователи осуждают честных тружеников оперного театра вроде Палечка и Кондратьева, оценивая их как слабых режиссеров; мы скорее могли бы назвать их помощниками режиссера. Они лишь организовывали элементарный порядок на сцене, помогая актерам расположиться в тех декорациях, к выбору которых эти режиссеры не имели никакого отношения, освоиться с теми костюмами, подбор которых от них не зависел. Они добросовестно «вели» спектакли, «разводили» актеров, вводили дублеров, расставляли на сцене хор, выполняя функции скорее современного «помрежа», чем режиссера. Потребность же в режиссере — идейно-художественном руководителе спектакля — ощущалась лишь немногими, наиболее талантливыми артистами и композиторами.

Дальнейшая (после Мамонтова) история оперной режиссуры находилась уже под влиянием творческого метода Художественного театра и связана с именем Станиславского.

Один из режиссеров Мамонтовской школы, будущий руководитель Ленинградского театра оперы и балета В. П. Шкафер так говорит об этом влиянии: «Мне казалось ужасным быть оторванным от Художественного театра, где мы, молодые оперные режиссеры, имели возможность очень многому учиться, хотя бы и бегло, поверхностно, случайно, но иметь какую-то зарядку на новые взгляды, течения, запросы передового театра, отвернувшегося от старого, привычного, заштампованного трафарета, в котором пребывал многие годы и театр русской драмы».⁶⁷

Идеи Станиславского стали проникать на оперную сцену через его учеников и последователей, к числу которых следует отнести оперных режиссеров А. А. Санина — воспитанника МХТ, П. С. Оленина — участника первой оперной постановки Станиславского, И. М. Лапицкого, В. А. Лосского и др.

Следует заметить, что прямое перенесение приемов раннего Художественного театра на оперную сцену часто приводило и к отрицательным результатам, тем более, что новаторство МХАТ перенималось прежде всего с его внешней, наиболее доступной стороны. Так, новаторство Лапицкого, добивавшегося бытовой и натуралистической подлинности в оперных постановках, не могло оказать существенного влияния на обновление оперного дела. Не мог иметь успеха также подход некоторых режиссеров в опере непосредственно от литературного текста.

«Музыка должна давать указания и направлять творчество режиссера,— заявлял Станиславский перед открытием своего оперного театра,— я иду в оперном деле от музыки».⁶⁸

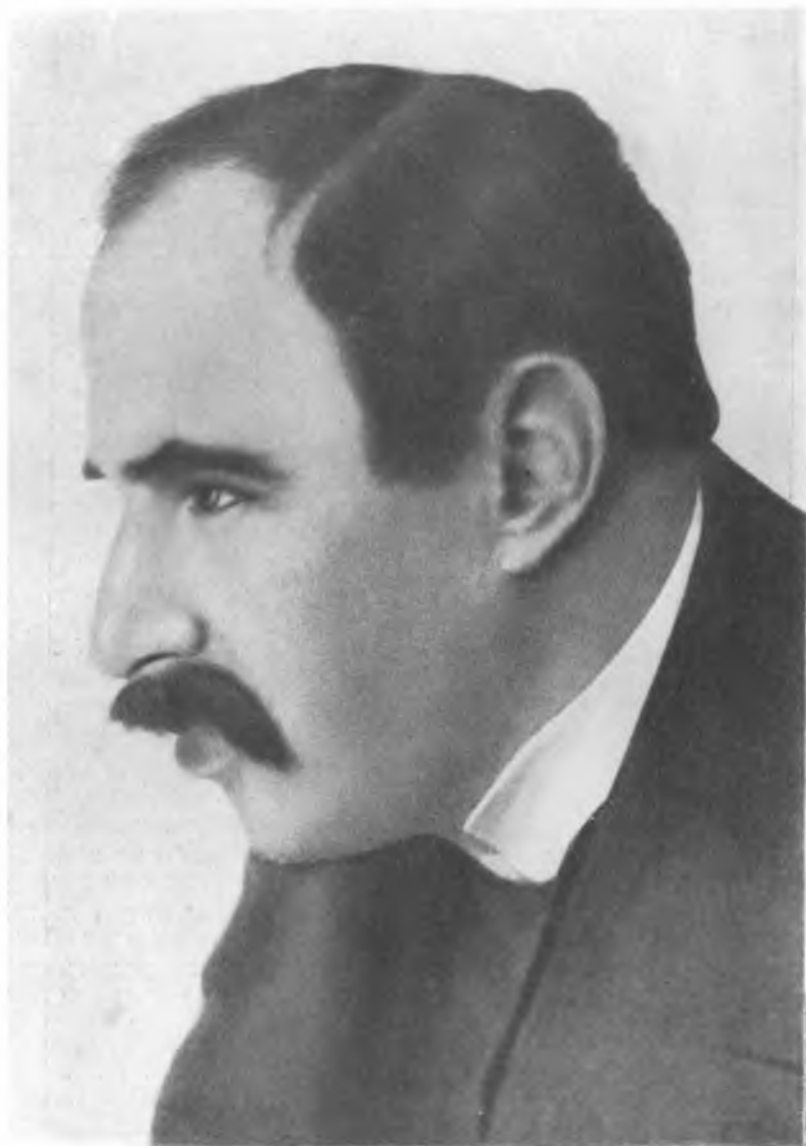
Для него оперная режиссура была самостоятельной областью режиссерского искусства, имеющей свои собственные законы. Отсюда и возникла потребность Станиславского глубже изучить музыку и оперное дело, прежде чем начинать ставить оперные спектакли.

Одного лишь сценического опыта, приобретенного в драме, он считал недостаточным и потому искал все новых и новых связей с деятелями музыкального театра.

Мамонтов исторически стал предшественником Станиславского по обновлению оперного искусства. Станиславский воспринял положительный опыт его театра и вспоминал о нем всегда с благодарностью. Некролог о Мамонтове он заканчивает словами: «Низкий поклон за все то добро и за ту пользу, которую он принес мне как человеку и артисту».



М. Н. Гукова в роли Татьяны
«Евгений Онегин» П. И. Чайковского



И. А. Сан

МУЗЫКА ОБОГАЩАЕТ ДРАМУ

С момента открытия Художественного театра Станиславский целиком посвятил себя драме, но музыкальные впечатления и навыки оказали огромное влияние на всю его артистическую и режиссерскую деятельность.

Познав силу эмоционального воздействия музыки на зрителя, Станиславский вводил ее в драматический спектакль.

Он отказался от развлекательной музыки в антрактах и целиком подчинил музыку требованиям драмы.

«Во всех театрах того времени драматические спектакли начинались музыкой. Оркестр, вне всякой связи со сценой, жил на глазах у зрителей, на самом видном месте, перед сценой, своей обособленной жизнью, мешая актерам играть, а зрителям — смотреть. Перед началом спектакля и в антрактах оркестр обыкновенно играл увертюры Зуппе, польки с кастаньетами и проч. Какое отношение они имеют к «Гамлету», исполняющемуся на сцене? Легкая музыка только мешала Шекспиру, так как настраивала зрителя совсем на другой лад... Но где взять композитора, который знаком с требованиями драмы?» — писал Константин Сергеевич.

Вскоре появились и специальные театральные композиторы, воспитанные Станиславским, и первым из них следует назвать И. А. Саца, который «явил пример того, как нужно относиться к музыке в нашем драматическом искусстве. Прежде чем начать работу, он присутствовал на всех репетициях, принимал непосредственное участие как режиссер в изучении пьесы... Вот почему его музыка была всегда необходимой и неотъемлемой частью целого спектакля. Она бывала более или менее удачной, но всегда она была особенная, не такая, как у других».⁶⁹

Театральный композитор, по мнению Станиславского, должен быть и режиссером; его музыка должна быть органичной в спектакле.

Во многих постановках Художественного театра музыка являлась весьма существенным дополнительным средством эмоционального воздействия на зрителя.

Организации звукового и шумового оформления уделялось большое внимание. Закулисный оркестр в «Снегурочке», для которой музыку написал Гречанинов, состоял из семидесяти человек, играющих на двухстах — двухстах пятидесяти инструментах. Многие инструменты были изобретены самим Станиславским и его помощниками: пищики, трещотки, свистки, кри-кри, гнусавые дудки и всевозможные придуманные ими самими самодельные инструменты.

В «Снегурочке» же был создан «...оригинальный оркестр

из одних досок, наподобие того, который мы слышали в Ростовском кремле. Разница только в том, — отмечает Станиславский, — что там звенели колокола, а у нас стучали доски. Одни из них — большие — заменяли низкие колокола; далее шли доски все меньше и меньше, вплоть до самых маленьких, точно подборы колокольного лада. На каждой доске выколачивали свой ритм, свое мелодийное выстукивание. Был и созвучный аккомпанемент, подобранный аккордом из досок разной тональности. Для этого оркестра из досок были написаны ноты и производились репетиции».

Понятно, что введение в драматический спектакль музыки потребовало от актеров и особой музыкальной речи и движения, которые сливались бы с ней, а не противостояли ей.

Голоса в массовых сценах были подчас организованы подобно хору в опере. Например, в «Снегурочке» возгласы и крики «были обработаны музыкально, с типичными народными речитативами, узорчатыми фиоритурами, оригинальными каденциями, которыми украшают свои крики и возгласы разносчики, протодиаконы, плакальщицы, церковные чтецы Евангелия или Апостола. Глашатаи были расставлены во всех концах сцены и за пределами ее, с соответствующим распределением по голосам. Басы громоподобно выкрикивали свои крики, тенора заливались в своих фиоритурах, одни — увесисто, тяжело, другие — весело, точно кудахча, третьи мелодично пели с забористыми переливами. Иногда тенора скликались с альтами, потом их заменяли низкие мужские голоса».⁷⁰

Звуковая разработка массовой сцены была новшеством, введенным Станиславским. На драматической сцене был создан новый жанр — драматическо-музыкальный спектакль.

В содружестве с И. А. Сацем Константин Сергеевич организует при Студии на Поварской специальный музыкальный отдел, который ставит себе задачей обновление обычного оркестра. Изготовленные фабричным способом инструменты — гобой, кларнет — казались далекими от природы. «...Разве не красив звук пастушеской жалейки, которую мы слышим в тишине летнего утра, при восходе солнца?» — спрашивает Станиславский. С целью обогатить оркестр новыми тембрами обратились к всевозможным народным инструментам: «перебирали разные... народные и старинные инструменты, вроде домр, лиры (рыля)... вспоминали кавказские инструменты с их специфическими звуками, которых нет в оркестре». Была организована экскурсия «по всей России», чтобы собрать труппу «непризнанных музыкантов и артистов из народа, составить оркестр, обновить музыку...» Привезли «совершенно исключительного... гениального» виртуоза на жалейке, па-

стуха, который мог бы конкурировать силой и музыкальностью звуков своего доморощенного инструмента с виртуозами на духовых инструментах, сохраняя при этом наивность и аромат полей и лесов. Привезли удивительное трио: мать и двух ее детей, с замечательными голосами и т. д. Станиславский пытливно выискивал новые музыкальные краски, которые могли бы обогатить звуковую сторону спектаклей.

Но даже те спектакли Станиславского, в которых не было музыки и не участвовал оркестр, можно было бы назвать музыкальными. В них были, как и в опере, установлены ансамблевое звучание, точный ритм, динамические оттенки, паузы. Спектакли эти были как бы продирижированы Станиславским. Подобно дирижеру, размечающему в партитуре композитора все нюансы звучания, темпы, кульминации, акценты и паузы, добывающемуся на репетициях точного их выполнения, Станиславский создавал на основе литературного текста партитуру спектакля, осуществляя ее во время репетиций. Недаром Константин Сергеевич называл себя «режиссером-дирижером»⁷¹ в отличие от обычного режиссера старого типа.

Займствованное из музыкального арсенала понятие «темпо-ритм» было принято Станиславским «на вооружение» для драматического актера. Темпо-ритм вошел в «систему» Станиславского как один из основных ее элементов, помогающих возбудить и закрепить нужное самочувствие актера на сцене. Помимо темпо-ритма, Станиславский заимствовал из области музыки многие понятия, вошедшие в практику работы с драматическими актерами. Он постоянно употреблял выражения: «музыкальная речь», «музыкальное движение», «музыка чувства», «партитура роли», «кантилена голоса» и т. д.

Но сближение Станиславского с музыкой, пением и оперным искусством имело гораздо более глубокое значение, чем использование музыкальных понятий для драмы. Оно чрезвычайно расширило творческий диапазон Станиславского, обогатило его новым пониманием правды и сценической условности, что занимало его с юношеских лет. Еще в 80-х годах он поставил перед собой задачу «внести на сцену жизнь, миновав рутину (которая убивает эту жизнь) и сохранив в то же время сценические условия. Вот это и есть главная и, может быть, одна из последних трудностей для актера...»⁷² Где же грань между сценическим реализмом и натурализмом, между необходимой сценической условностью и ложной театральной условностью? С особенной остротой эти вопросы возникли после ряда неудач Станиславского в жанре трагедии. Так, постановка «Юлия Цезаря», по мнению Станиславского, не раскрывала полностью Шекспира, и Константин Сергеевич был

крайне неудовлетворен собственным исполнением роли Брута. По поводу постановки «Гамлета» он записал: «Я понял, что мы, артисты Художественного театра, научившиеся некоторым приемам новой внутренней техники, применяли их с известным успехом в пьесах современного репертуара (то-есть Чехова, Горького, Толстого.—Г. К.), но мы не нашли соответствующих приемов и средств для передачи пьес героических, с возвышенным стилем, и нам предстояла в этой области огромная, трудная работа еще на многие годы».⁷³

Пушкинский спектакль 1915 года, в котором Станиславский играл роль Сальери, стал поворотным моментом в его биографии. «Я жестоко провалился в роли Сальери»,— записал Станиславский со свойственной ему беспощадностью к самому себе. Критики по-разному оценили его исполнение, но появились и такие отзывы, убийственные для Станиславского — художника с мировым именем: «Артист совершенно лишен чувства стихотворного ритма. . . он не чувствует, какие звуки можно извлекать из стиха, из пушкинского стиха!» Писали, что пушкинские стихи прозвучали глухо, как «глухая слава Сальери», что забота о будничной правде влечет Станиславского «к ряду ошибок», «пушкинский стих не звучит на сцене Художественного театра».⁷⁴

Несомненно, что в этих отзывах было стремление умалить ценность работы Художественного театра и самого Станиславского. Но Константин Сергеевич сумел сделать для себя важнейший вывод, что на сцене нельзя говорить, «как в жизни», что «наша житейская тривиальная простота речи недопустима на сцене».

Станиславский называет свою неудачу в роли Сальери самым тяжелым кризисом из всех пережитых им ранее. «Казалось, что вся прошлая жизнь прожита зря, что я ничему не научился, так как шел по ложному пути в искусстве»,— писал он.

Станиславский ощутил на опыте этой роли известную ограниченность своего артистического диапазона. Пушкинский стих и жанр трагедии требовали особых выразительных средств, которых не оказалось тогда в распоряжении Станиславского.

Сальери был не единственной неудачей в пушкинском репертуаре. Станиславский в юности играл Скупого рыцаря — роль, которая давалась ему с большим трудом, и потому-то он называл ее самой нелюбимой и тяжелой.⁷⁵ Дон-Гуана он также не считал своей артистической победой; неудачен был и опыт постановки в Художественном театре «Бориса Годунова», по поводу которого писали, что «к Пушкину Художественный театр ничего не прибавил» и что ошибки театра «вызывают не

гнев, а боль».⁷⁶ А между тем Станиславский целиком разделял эстетические взгляды Пушкина и изречение поэта об «истине страстей и правдоподобию чувствований в предполагаемых обстоятельствах» положил в основу своего учения об актере. Неудача с ролью Сальери завершала, таким образом, целую цепь разочарований при попытках воплотить на сцене Пушкина. Случай помог Станиславскому отыскать выход из тупика:

«В этот мучительный период я случайно попал на концерт одного из наших превосходных струнных квартетов. Какое счастье иметь в своем распоряжении такты, паузы, метроном, камертон, гармонизацию, контрапункт, выработанные упражнения для развития техники, терминологию... Там (в музыке.— Г. К.) есть узаконенные основы, на которые можно опираться, чтобы творить не на авось, как у нас. Случайности не могут быть основой, а без основ не будет подлинного искусства, а будет лишь дилетантизм. Нужны основы нашего искусства, и в частности — искусства речи и чтения стихов.

В тот вечер, на концерте, мне почудилось, что прежде всего надо искать этих основ в музыке».⁷⁷

Константин Сергеевич обратился к опере, желая раздвинуть рамки своей «системы». Ведь именно там в соединении с музыкой пушкинская поэзия и драматургия оживают новой жизнью. Оперы, написанные на сюжеты Пушкина, завоевали почетное, прочное место на сцене оперного театра, между тем как на сценах драматических театров Пушкин является редким гостем и, как правило, в репертуаре не удерживается. Большинство популярнейших русских опер создано на пушкинские сюжеты: «Руслан и Людмила» Глинки, обе оперы Даргомыжского («Русалка» и «Каменный гость»), лучшие оперы Чайковского («Пиковая дама», «Евгений Онегин», «Мазепа»), гениальное создание Мусоргского «Борис Годунов», оперы-сказки Римского-Корсакова («Сказка о царе Салтане», «Сказка о золотом петушке»), его же «Моцарт и Сальери»; «Алеко» и «Скупой рыцарь» Рахманинова и т. д. Пушкин прочтен языком оперы и не прочтен еще языком драмы. Небезинтересно, что при постановке пушкинских трагедий в Малом театре А. П. Ленский, создавая роль Дон-Гуана, изучал клавира Даргомыжского, и благодаря этой работе ему «удалось освоить несколько очень верных интонаций и много уяснить себе».⁷⁸

В том же 1915 году после постановки пушкинских трагедий Станиславский начал занятия с певцами-артистами Большого театра, «уча-учась»; то-есть, повышая уровень их сценической культуры, он и сам изучал при этом искусство пения,

произношения, законы соединения музыки со словом, музыкального движения.

Оперные артисты были допущены к занятиям в студии Художественного театра.

В одном из писем Константин Сергеевич дает описание своих первых встреч с оперными артистами и открывает свои дальнейшие намерения: «Я познакомился с молодыми певцами оперы. Была назначена первая беседа, на которую неожиданно для меня пришли многие свободные премьеры и премьерши. На второй беседе к ним присоединились еще некоторые. Должен признаться, что я был умилен вниманием, интересом и простотой, с которой все относились к делу. Но из этого еще нельзя делать многообещающих выводов. Очень многие возьмут то, что им придется по душе, и отойдут. Одним из них уже поздно переучиваться, другим — нет времени, третьи, поняв умом, подумают, что они уже усвоили все, что нужно. Но в нашем деле понять — значит почувствовать, а это и трудно и долго. Наконец, многие не захотят усложнять обычную работу новой, психологической.

Ведь актеры очень прилежны на всякую механическую работу на сцене и очень ленивы на душевную — волевою. В конце концов, я думаю, останется несколько человек. Это немногочисленные, но ярые поклонники нового направления. Их-то и можно будет довести до конца. Но результаты скажутся не скоро — через 2—3 года. Как распорядиться в будущем этим ядром — решать теперь преждевременно. Как видите, мои задачи скромны. Не ждите же и вы слишком многого от моих опытов, тем более, что я могу уделить этому делу лишь часть досуга, которого у меня мало».⁷⁹

Константин Сергеевич оказался совершенно прав. Лишь несколько человек сохранились в том «ядре», вокруг которого уже после Великой Октябрьской социалистической революции образовалась Студия Большого театра.

Обращаясь к опере, Станиславский стремился к расширению выразительных средств в своем искусстве, к обогащению своей художественной палитры новыми красками.

Нежная «акварель» тургеневских и чеховских настроений оказалась неподходящей для изображения сильных героических характеров и трагедийных ситуаций.

Необычайно чуткий к пульсу и дыханию окружающей его жизни, Станиславский чувствовал в предреволюционный период, что надвигается новое, иное время, которое потребует «героического напряжения» от всех, кто не захочет остаться в стороне от жизни. Он тяготился узостью духовно обнищавшего, упадочного искусства тех лет. «Лучше закрыть театр,

чем ставить Ф. Сологуба и Л. Андреева»,⁸⁰ — говорил он и тянулся к искусству мужественному и жизнеутверждающему. Об этом же мечтали и другие выдающиеся деятели искусства и среди них А. М. Горький и Ф. И. Шаляпин, которые затевали тогда организацию «большого настоящего театра трагедии, романтической драмы и высокой комедии».⁸¹ Они и помогли Станиславскому найти выход из идейного и творческого кризиса, который он считал самым глубоким за всю свою жизнь.

ВСТРЕЧИ С ШАЛЯПИНЫМ

Интерес Станиславского к оперному искусству, усилившийся после Пушкинского спектакля, выразился не только в занятиях с оперной молодежью, но и в стремлении завязать творческие связи с крупнейшими оперными и музыкальными деятелями, и в первую очередь с Шаляпиным, который, по мнению Станиславского, достиг в опере того, чего он, Станиславский, искал в драме.

Считая Шаляпина лучшим исполнителем пушкинских ролей и выдающимся мастером слова, Станиславский встретился с ним тогда, когда готовил роль Сальери. Об этой встрече вспоминает Л. М. Леонидов: «Они сидели вдвоем — Константин Сергеевич слушал, а Шаляпин читал ему монолог Сальери».⁸²

Дружба Станиславского с Шаляпиным началась давно, очевидно с момента поступления Шаляпина в Мамонтовскую труппу. Шаляпин принимал участие в подготовительных работах Станиславского перед открытием Художественного театра. Станиславский не только восхищался игрой Шаляпина, но и изучал его творчество, учился у него и говорил не раз: «Я свою «систему» списал с Шаляпина». В письме к труппе оперного театра в 1928 году Станиславский подчеркивал, что его искусство идет «от источников самих М. С. Щепкина и Ф. И. Шаляпина».⁸³

Станиславский и Шаляпин были связаны не только дружбой. На протяжении творческой жизни этих великих художников русского театра можно проследить взаимное влияние их друг на друга. Станиславский считал Шаляпина неоспоримым авторитетом не только в области оперного искусства, но и вообще в области звука, произношения, речи, пластики. Уже после постановки «Евгения Онегина» в Оперной студии он проверял с Шаляпиным все свои недоумения в отношении фразировки в пении, особенно трудной у Чайковского из-за частого несовпадения музыкальной и словесной фразы, обсуждал с ним все тонкости оперного дела.

На уроках и репетициях не только с оперными, но и с дра-

матическими артистами Константин Сергеевич часто заводил граммофон с пластинками Шаляпина, заставляя обращать внимание на дикцию и лепку фразы.

В период болезни последних лет Константин Сергеевич, лежа в постели, прослушивал иногда пластинки с записью выдающихся певцов, в том числе и Шаляпина, хотя граммофона не любил. «Эта машина отнимает от пения что-то самое главное — резонанс живой аудитории», — говорил он.

Вспоминая о Шаляпине, Константин Сергеевич в самые последние годы с огорчением отмечал, что, оторвавшись от родной почвы, Шаляпин изменил себе, попал «под влияние французов» (это было после просмотра его в роли Дон-Кихота в кино. — Г. К.).

Тем не менее Шаляпин оставался для него всегда непревзойденным образцом оперного артиста, и когда певцы жаловались на технические трудности соединения пения с игрой, Константин Сергеевич отвечал вопросом: «А как же Шаляпин?»

Многое почерпнул и Шаляпин от Станиславского. Шаляпин обращался к Станиславскому за советами, дорожил его мнением по поводу исполнения той или иной роли и внешней ее характеристики (Дон-Кихот, Кончак). Их переписка, которую Константин Сергеевич называет «деловой», началась с 1902 года. В письмах из эмиграции, «из гнилой Европы», Шаляпин жалуется на скуку и одиночество. Он пишет, что скучает без родины, «без всех вас, мои милые друзья!!»⁸⁴ В период отдыха и лечения Константина Сергеевича в 1934 году в Ницце Шаляпин специально приезжал навещать его.

В 1938 году в день рождения Станиславского была получена телеграмма: «Поздравляю сердечно с любовью обнимаю Шаляпин».

Станиславский мечтал работать с Шаляпиным, звал его в Советский Союз, однако Шаляпин в эти годы избрал путь эмиграции, отказался от своей родины и навсегда оторвал себя от русского театра.

На чужеродной почве искусство Шаляпина-гастролера постепенно утратило свою самобытность и силу. За последние двадцать лет своей работы в эмиграции Шаляпин не создал ни одного сколько-нибудь значительного сценического образа.

Но в период своего расцвета творчество Шаляпина было явлением глубоко национальным, его искусство было ярчайшим выражением русской театральной школы. В юности Константин Сергеевич ставил себе в заслугу подражание французской манере игры, однако пример Шаляпина лишний раз убедил его в том, что французская школа чужда русской природе. «Русский актер меньше, чем его заграничные коллеги, —



Ф. И. Шаляпин



Ф. И. Шаляпин в роли Дон-Кихота
«Дон-Кихот» Массне



Ф. И. Шаляпин в роли Мефистофеля
«Фауст» Гуно

ремесленник,— утверждал Станиславский в 1909 году,— славянской натуре это претит. Но во Франции даже Коклен не стеснялся заявлять: «На сцене не должно переживать, должно обманывать зрителя».⁸⁵

Главную особенность русского актера Станиславский видел в простоте и содержательности его игры, при подлинном переживании роли. Русское искусство он называл «искусством переживания» в отличие от французской школы «представления». Даже по поводу самой блистательной игры заезжих гастролеров Станиславский говорил: «Эта система, утверждаю, не *русская* — пусть она и останется на Западе».

Небезинтересно привести свидетельство В. П. Шкафера об одновременном выступлении в «Фаусте» Шаляпина в роли Мефистофеля и известного гастролера Ж. Девойода в роли Валентина: «Здесь наглядно были перед нашими глазами продемонстрированы две различные манеры «оперной игры». Французский певец был на эффектной позе, на темпераментной, но строго рассчитанной пластике французской школы. Пафос и аффектация, подчеркнутость мастерства ни на минуту не покидали артиста, он весь был нашпигован виртуозным актерским темпераментом, которым щеголяли и наши прославленные тогда артисты, вроде, например, Б. Б. Корсова. Шаляпин давал как раз совершенно противоположное: характер, силу и выразительность, выдержку, скупость движения и поз. Мамонтов потом говорил: «Да, эта французская игра была хороша до тех пор, пока не пришел и не стал рядом талант «милостью божьей». Шаляпин ничего не делает на сцене, стоит спокойно, но посмотрите на его лицо, на его скупые движения: сколько в них выразительности, правды, а француз всю роль проплясал на ходулях, на шарнирах; старается, напряжение огромное, играет во всю мочь, а не трогает, не волнует, не убеждает».⁸⁶

В отличие от большинства оперных певцов Шаляпин избегал пения «в публику», чтобы не нарушить правды сценической жизни. Это стало законом и в работе Станиславского с оперными певцами. Он говорил полушутя-полусерьезно, что запрещает певцам поворачиваться лицом в зрительный зал «сроком на пятнадцать лет». В тех моментах оперы, где по смыслу следовало прямое общение актеров со зрительным залом, Станиславский требовал изменения текста, что и было, например, сделано мною по его указанию в финале «Севильского цирюльника». «Театр существует и творит для зрителей,— записал Станиславский в статье «О театре»,— но ни зритель, ни театр не должны подозревать об этом в момент творчества и его восприятия. Тайна этой связи зрителей с ар-

тистом еще больше сближает их между собой и еще больше усиливает их взаимное доверие».

Оперный штамп, оперная рутина, «вампука», вычурная аффектация и манерность оперного представления всегда противопоставлялись Станиславским внешне скупой, но внутренне содержательной, правдивой и сильной манере игры Шаляпина.

Станиславский видел в Шаляпине не только огромное стихийное артистическое дарование и темперамент — он ценил в нем совершенное овладение сценическим мастерством, в котором проявились все особенности русской школы.

Приведенное выше замечание Мамонтова о том, что Шаляпин был артистом «милостью божьей», выражает распространенный взгляд на Шаляпина как на некое «чудо природы», «бессознательную стихию», «исключение из общего правила» и прочее, что весьма вредно отражается на изучении шаляпинских традиций. Сам Шаляпин, заявивший, что он вообще не верит «в одну спасительную силу таланта, без упорной работы», и полагавшийся в своей работе только «на сознательное творческое усилие», оставил нам великолепное свидетельство о процессе создания сценического образа, полностью совпадающее с тем, как понимал этот процесс и Станиславский. «Как у актера возникает и формируется сценический образ,— писал Шаляпин,— можно сказать только приблизительно. Это будет, вероятно, какая-то половина сложного процесса... Скажу, однако, что *сознательная часть работы имеет чрезвычайно большое, может быть даже решающее, значение* (курсив мой.— Г. К.) — она возбуждает и питает интуицию, оплодотворяет ее». Далее Шаляпин проводит аналогию между вдохновением и полетом аэроплана в стратосферу, напоминая, что в обоих случаях необходимо оттолкнуться от земли (этот пример точно повторяется и в книге Станиславского «Работа актера над собой», часть I, а также в «Режиссерском плане «Отелло»». «Какие там осенят актера вдохновения при дальнейшей разработке роли... этого он и знать не может и думать об этом не должен — придет это как-то помимо его сознания, никаким усердием, никакой волей он этого предопределить не может. Но вот от *чего* ему оттолкнуться в его творческом порыве, это он должен знать твердо. Именно знать. То-есть сознательным усилием ума и воли он обязан выработать себе взгляд на то дело, за которое он берется». Мысль о необходимости овладения своей творческой природой проходит через все искания Станиславского. Его реалистическая «система» срывает мистический покров непознаваемости с подсознательных процессов творчества.

Эти великие деятели русской оперной сцены ставили под-

линное, искреннее, глубокое переживание роли актером в основу своего творчества. «Зритель непременно почувствует... если глубоко прочувствовал сам актер, почувствовал до того, что стало «больно», — утверждает Шаляпин.

Шаляпин понимал, что «для того, чтобы роль уродилась здоровой, надо долго, долго проносить ее под сердцем (если не в самом сердце) — до тех пор, пока она не заживет полной жизнью». «Рождение роли подобно рождению ребенка», — утверждал Станиславский, понимая творчество как процесс глубоко органический. Эстетические взгляды, методика творчества, понимание путей к обновлению и новому расцвету оперного искусства — все это не только родственно друг другу у Шаляпина и Станиславского, но и полностью сливается в одну общую систему взглядов, единую «школу». Никто так отчетливо, как Шаляпин, не понимал национальных особенностей русской оперы, для которой глубокая правда и содержательная простота являются первыми двумя ступенями на пути к достижению прекрасного в искусстве.

«Никакая работа не может быть плодотворной, — писал он, — если в ее основе не лежит какой-нибудь идеальный принцип. В основу моей работы над собой я положил борьбу... с пустым блеском, заменяющим внутреннюю яркость, с надуманной сложностью, убивающей прекрасную простоту, с ходульной эффектностью, уродующей величие...»

Можно по-разному понимать, что такое красота. Каждый может иметь на этот счет свое особое мнение. Но о том, что такое правда чувства, спорить нельзя. Она очевидна и осязаема. Двух правд чувства не бывает. *Единственным правильным путем к красоте я поэтому признал для себя правду*.⁸⁷

Этот эстетический принцип является существенной чертой русского реализма. Сравнивая французское искусство с русским, Мериме утверждал, например, что русская поэзия «ищет прежде всего правды, а красота потом является сама собою; наши поэты, напротив, идут совсем противоположной дорогой: они хлопочут прежде всего об эффекте, остроумии, блеске, и если ко всему этому им предстанет возможность не оскорблять правдоподобия, так они и это, пожалуй, возьмут впридачу». ⁸⁸

Врожденное чутье художественной правды, присущее Шаляпину, получило развитие и оформилось в определенный метод, школу лишь на почве исполнения *русских* опер.

В первое время своей артистической деятельности он чувствовал себя сидящим «где-то между двух стульев», потому что «видел, как резко отличаются оперы Римского-Корсакова от «Риголетто», «Травиаты», «Фра-Диаволо», «Фауста». Но

разобраться в этом, предъявить к самому себе точные требования не мог. Он видел, что «Даргомыжский в «Русалке», явно придавая некоторым фразам драматизм, как бы стремился соединить оперу и драму в одно целое, и видел, что, наоборот, певцы и режиссеры всегда подчеркивают в опере моменты лирические в ущерб драме и тем обездушивают, обессиливают оперу».

Идея соединения оперы и драмы не дает покоя Шаляпину. Русская оперная драматургия наталкивает его на мысль о необходимости создания и новой исполнительской техники. Работая над ролью Бориса Годунова, он писал: «Я сразу увидел, что мои товарищи понимают роли неправильно и что *существующая оперная школа не отвечает запросам творений* такого типа, какова опера Мусоргского. Несоответствие школы новому типу оперы чувствовалось и на «Псковитянке». Конечно, я и сам человек этой же школы, как и вообще певцы наших дней, это школа пения, и только. Она учит, как надо тянуть звук, как его расширять, сокращать, но она не учит *понимать психологию изображаемого лица*, не рекомендует изучать эпоху, создавшую ее. Профессора этой школы употребляют темные для меня термины «опирать дыхание», «поставить голос в маску», «поставить на диафрагму», «расширить реберное дыхание». Очень может быть, что все это необходимо делать, но все-таки суть дела не в этом. Мало научить человека петь каватину, серенаду, романс, надо бы учить людей понимать смысл произносимых ими слов — чувства, вызвавшие к жизни именно эти слова, а не другие».⁸⁹

В этом высказывании уже намечена и определенная программа воспитания актера-певца, так как различное понимание смысла произносимых слов придает, по мнению Шаляпина, и различную окраску звуку, в чем и заключается вся тонкость искусства пения. Умение по-разному окрашивать звук скрытой за ним мыслью и эмоцией и обрамлять его великолепным произношением составляет величайшую силу искусства Шаляпина; это качество наряду с совершеннейшей пластикой и законченностью движений, выражающих движение музыки, стало для Станиславского предметом пристального изучения.

Творчество Шаляпина с полной ясностью определило дальнейший путь развития оперного искусства. Его творческая практика отчетливо доказала возможность синтеза музыки и драмы, что составляет сущность русской оперной драматургии. Методы его работы наметили пути воспитания актера-певца нового типа, подсказали принципы создания реалистического оперного спектакля. Шаляпин показал на личном примере, что музыка может быть воплощена в действии, что

«игра» актера не есть добавление к музыке, но представляет собою физическое ее воплощение, образную ее иллюстрацию. Пение, музыка и сценическое действие слились у Шаляпина воедино.

В творчестве Шаляпина проявились все особенности русской оперной школы, однако практически он ничем не закрепил своих завоеваний. От его блестящей, но глубоко эгоистической театральной карьеры хранятся лишь яркие впечатления у современников, которых остается все меньше и меньше, да несколько записей, очень ценных, но, как всегда, слабо сохраняющих живую традицию театрального искусства.

Систематизировать опыт Шаляпина, изучить и закрепить технические приемы его творчества, сохранить традиции его искусства, сделать их всеобщим достоянием — эту задачу принял на себя Станиславский, который, по шутливому выражению Шаляпина, «ограбил» его. Станиславский положил шаляпинские традиции в основу своей педагогической и режиссерской оперной деятельности. Он говорил молодым артистам студии: «Моя система — для вас средство, а Шаляпин — цель». Шаляпин создал непревзойденные образцы исполнительского искусства в опере, ряд сценических образов, ставших классическими, но не создал ни одного спектакля, который по уровню своей художественной ценности мог бы быть поставлен рядом с его артистическими достижениями. Шаляпин явил собой идеал артиста русской школы, но не оставил после себя театра. Подводя итог своей деятельности, Шаляпин написал несколько строк, проникнутых глубокой горечью: «Сколько лет, сколько сезонов прошло в моей жизни, сколько ролей сыграл, грустных и смешных, в разных театрах всего мира. Но это были *мои* роли, а вот *театра* моего не было никогда, нигде. Настоящий театр — не только индивидуальное творчество, а и коллективное действие, требующее полной гармонии всех частей. Ведь для того, чтобы в опере Римского-Корсакова был до совершенства хороший Сальери, нужен до совершенства хороший партнер — Моцарт. Нельзя считать хорошим спектаклем такой, в котором, скажем, превосходный Санхо-Панчо и убогий Дон-Кихот. Каждый музыкант в оркестре участвует в творении спектакля, что уж говорить о дирижере. И часто я искренно отчаивался в своем искусстве и считал его бесплодным. Меня не утешала и слава...

Я искренно думал и думаю, что мой талант, так великодушно признанный современниками, я наполовину зарыл в землю, что отпущено мне многое, а сделал я мало. Я хорошо пел, но где мой театр?»⁹⁰

Шаляпин-эмигрант понял, что с его смертью умрет и его

искусство, осознал, что он не создал *ни одного спектакля*, который явился бы результатом коллективного творчества.

Поэтому особенно велика заслуга Станиславского, собравшего сразу же после Октябрьской революции оперную молодежь ради создания именно такого театра. Именно ему, Станиславскому, принадлежит почин в создании *искусства спектакля* на оперной сцене, искусства, еще не осуществленного его предшественниками. О выразительной сценической форме оперного произведения, о подлинном режиссере в опере мечтали и русские композиторы и актеры, но в дореволюционном театре оперное представление было преимущественно *«костюмированным и декорированным концертом»*, обставленным с большим или меньшим вкусом, где отсутствовало взаимодействие актеров между собой. На смену декорированному и костюмированному концерту в музыкальной драматургии пришел «новый тип» оперы, названный Римским-Корсаковым произведением *«музыкально-драматическим»*, но музыкальная драма как театрально-сценический жанр утвердилась окончательно лишь после Октябрьской революции, и честь создания этого театра нового типа Шаляпину уже не принадлежит.

Взаимоотношения и взаимовлияние Станиславского и Шаляпина могли бы стать предметом особого изучения.

Оба они многое почерпнули друг от друга, причем творческая практика Шаляпина легла в основу «системы» Станиславского в опере, послужила критерием того будущего оперного театра, о котором оба мечтали.

Сказалось влияние Шаляпина на Станиславского и в области драмы, особенно при разработке вопросов внешней выразительности речи, движения, интерес к которым возрос у Станиславского после неудачи с Пушкинским спектаклем.

Исполнительское искусство Шаляпина и режиссерская деятельность Станиславского в опере представляют собою два звена одной и той же цепи, одного и того же направления в истории русской оперы.

Их творческое сближение совпало с тем моментом, когда Шаляпин уже завоевал всеобщее признание как корифей русской оперы, а Станиславский, пройдя длительный путь подготовки в области музыкального театра, лишь готовился к борьбе за преобразование оперной сцены. Но условия работы казенных императорских театров, так же как и неустойчивых частных антреприз, не создавали благоприятной почвы для выращивания зерен нового искусства. Лишь после Великой Октябрьской социалистической революции Станиславский мог подойти вплотную к осуществлению заветной мечты.

ОПЕРНАЯ СТУДИЯ БОЛЬШОГО ТЕАТРА





В ГОДЫ ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ

Подобно тому как в 1897 году встреча К. С. Станиславского с Вл. И. Немировичем-Данченко в «Славянском базаре» стала поворотным моментом в истории драматического театра, так и встреча в декабре 1918 года в фойе Большого театра артистов этого театра с деятелями МХТ имела решающее значение для развития оперного искусства. Большой театр открыл свои широкие парадные двери Художественному театру, осыпая цветами мраморную лестницу, по которой поднимались Станиславский, Немирович-Данченко и группа артистов МХТ. При их появлении солисты оперы «...торжественно пропели кантату, сочиненную на этот случай. Потом был товарищеский ужин с речами и взаимными приветствиями. После обмена приветствиями состоялся сборный концерт с выступлениями А. В. Неждановой, Д. А. Смирнова, В. Р. Петрова от Большого театра и В. И. Качалова, И. М. Москвина, К. С. Станиславского и студийной молодежи от Художественного театра. Вечер кончился танцами, играми, развлечениями. «Это был очень милый, веселый, трогательный вечер»,⁹¹ — вспоминает Станиславский. Этот вечер закрепил начало сближения двух театров. Встрече предшествовали следующие события. При Большом театре был создан своего рода художественный совет для определения новых путей работы только что зародившегося советского театра. Членами его были и музыканты — Ипполитов-Иванов, Сафонов, Кусевицкий, и художники — Вальц, Юон, Федоровский, П. Кузнецов, и деятели драматического театра — Южин, Немирович-Данченко, Таиров.

В этот совет входил и Станиславский.

В коллективе Большого театра давно назревала потребность в обновлении обветшалых приемов оперной игры, в изменении общей организации дела, в повышении сценической культуры актеров и спектаклей.

Многие изменения происходили сами собой: в Большой

театр приходили выдающиеся дирижеры, требующие осмысленного сценического действия, художники, режиссеры и актеры, предъявившие к театру новые художественные требования. Не говоря уж о мощном воздействии Шаляпина на творческую жизнь оперного театра, можно проследить влияние на художественную жизнь его таких взыскательных к своему искусству артистов, как Л. В. Собинов, А. В. Нежданова и др. Их новый, пытливый подход к исполняемым ролям влиял на изменение трактовки всего спектакля; происходил пересмотр привычных оперных амплуа, текстов переводных опер, часто безвкусных и топорных, обновление костюмов, гримов, декораций.

Но все же вековой уклад работы императорского театра накладывал свой отпечаток на все стороны дела. Октябрьская революция сломала этот уклад. Раззолоченный зал наполнился новой публикой, в тужурках и шинелях, которая приходила не только «слушать» оперу, но слушать и смотреть ее, не только наслаждаться звуками, но понимать все происходящее на сцене, волноваться вместе с героями спектакля.

Если и прежде передовыми деятелями театра ощущалась потребность в обновлении оперы, то теперь, после революции, это становилось необходимостью. Станиславский отлично сознавал, что для осуществления реформы оперного театра нужно прежде всего воспитать новые кадры оперных артистов, понимающих требования современности, сознающих ответственность перед новым зрителем, хлынувшим в театральные залы. «...Сердце билось тревожно и радостно при сознании огромной по важности миссии, выпавшей на нашу долю», — писал Станиславский. Он внимательно изучал этого нового зрителя и сделал единственно правильный вывод, который наполнил его сердце радостью и бодростью: если вчерашний зритель искал в театре развлечения, то сегодняшний «ищет в искусстве направляющего ключа к жизни».⁹²

Станиславский ненавидел всей душой этого «*вчерашнего*» оперного «слушателя», этих «меломанов», которые «*ввели* у нас дурной шик приезжать в театр с большим опозданием, входить, усаживаться и шуметь в то время, как великие певцы оттачивают серебряные ноты...» «Когда начинался акт, — вспоминал он о днях своей юности, — передние ряды были еще не полны, но за несколько времени до прославленной ноты подымался шум, говор и скрип мебели. Это съезд «знатоков» — клубменов. Нота взята, ее по несколько раз бисировали, и снова подымался шум, — клубмены уезжали доигрывать партию в карты. Безвкусные, пустые и бездарные люди».

И вот наступил «...важный для театра исторический момент... встречи его с многомиллионным новым зрителем».⁹³

Этот зритель пришел в театр не для забавы, а для познания жизни.

В своих беседах с оперной молодежью Станиславский доказывал, что и опера теперь должна быть иная, чем прежде, и само пение также. «Мне нужны от вас не голые ноты, а мысле-ноты», — говорил он.

«Время, когда публика искала в музыке развлечений от нечего делать, прошло... Хвастать верхней нотой, бесконечной на ней фермой, чтобы получить побольше хлопков, — это не задача студийца (да и все равно Карузо не переплюнет)... Нужно... чтобы весь человек в вас пел, а не только голосовой аппарат работал. Публике, культуре не нужны вокальные, звукоиспускательные машины, а нужны живые люди, поющие артисты».⁹⁴

Таково было кредо Станиславского в опере. Оно складывалось в его сознании давно, вместе с мечтами о будущей оперной реформе. Теперь сама жизнь укрепляла Станиславского в его убеждениях и подталкивала на создание задуманного.

Станиславский, осуществляя свой давнишний план, приступил с весны 1918 года к организации оперной студии при Большом театре для повышения сценического мастерства оперных артистов.

В это же время Вл. И. Немирович-Данченко формировал ядро своей будущей музыкальной студии и принял участие совместно с В. В. Лужским в постановке на сцене Большого театра оперы «Снегурочка».

Первый период работы с певцами, загруженными в текущем репертуаре театра, оказался мало плодотворным: кроме участия в спектаклях, певцы заняты были еще и в концертных поездках и часто пропускали уроки Станиславского.

С необычайными усилиями и препятствиями к концу мая 1919 года были показаны без декораций и костюмов, на квартире Станиславского в Каретном ряду, сцена из «Риголетто» (Джилда — Е. А. Степанова, Риголетто — Ф. Б. Павловский и С. И. Мигай, Спарафучильо — Х. Б. Толкачев) и сцены из «Русалки» (Наташа — Н. П. Сыроватская, мельник — П. И. Тихонов, князь — Б. М. Евлахов, княгиня — К. Е. Антарова).

На показе присутствовали певцы, музыканты, артисты Художественного театра с Вл. И. Немировичем-Данченко во главе. Показ имел успех и вызвал интерес к новому начина-

нию. «Но, главное, он убедил меня в том,— записал Станиславский,— что я могу быть полезен в оперном деле».

Станиславский обратился к опере для обогащения своей техники драматического артиста и режиссера, но, начав работу в опере ради драмы, он «полюбил и самую оперу, так как понял ее скрытые и неиспользованные возможности».

Работа с опытными, зрелыми певцами, утвердившимися в старых приемах игры, не могла полностью удовлетворить Станиславского. Не в первый раз он приходит к выводу, что при всей своей благожелательности к новому начинанию уже сложившийся, опытный артист не захочет променять свою «завоеванную ценой больших усилий старую артистическую технику на новую, которая существует пока только в мечтах и не дает сразу никаких ощутительных результатов». Станиславский добился права, продолжая занятия со «стариками», постепенно набирать неискушенную оперную молодежь, которая к тому же будет на первых порах свободна от театральной работы. «Я не считал и сейчас не считаю возможным,— утверждал он,— вливать молодое вино в старые мехи. . . Я был уверен, что для обновления застаревшего дела надо работать в студии, которая, показав зрителям новое, заставит не актеров, а самое общество требовать от устарелого театра то, чего они не захотели проводить в жизнь самостоятельно. Я согласился помочь Большому театру не прямым, а косвенным путем».⁹⁵

Этот «косвенный» путь оказался настолько отличным от проторенной театральной дороги, что вскоре же привел к отрыву студии от породившего ее Большого театра. Тогда в стенах этого старого театра оперная рутина все еще была сильна, и легче было начинать все дело заново, чем реставрировать обветшалые, узаконенные десятилетиями оперные навыки.

Станиславский понял, что для успеха дела нужно совершенно оградить молодое начинание от «тлетворного» влияния театра. Он постепенно перенес занятия студии на свою квартиру, чтобы установить там свою «атмосферу» работы, без которой нельзя воспитать актера».

С осени 1919 года начались регулярные занятия в студии с вновь набранной молодежью, к которой примкнула и группа артистов Большого театра. Кроме работы над оперными отрывками, начались и регулярные занятия: по технике актера — со Станиславским, по музыке — с музыкальным руководителем студии Н. С. Головановым, по вокалу — с М. Г. Гуковой, А. В. Богдановичем, Е. И. Збруевой и В. Р. Петровым, по танцам — с балетмейстером Большого театра А. А. Поспехи-

ным и по законам речи и вокального произношения — с С. М. Волконским и Н. М. Сафоновым. Занятиями последних двух преподавателей Станиславский чрезвычайно дорожил, сам посещая их в качестве ученика и ведя тщательные записи уроков.

Уже 1 декабря 1919 года в фойе Художественного театра был публично показан первый акт «Евгения Онегина» (Татьяна — Г. Н. Горшунова, Ольга — К. Е. Антарова, Онегин — С. И. Мигай, Ленский — Б. М. Евлахов).

В следующем, 1920 году состоялось также несколько показов студийной работы, на одном из которых присутствовал А. В. Луначарский (были показаны сцены из «Русалки» и «Риголетто»). Советским правительством было решено отделить Оперную студию от Большого театра и предоставить ей помещение в Леонтьевском переулке (переименованном впоследствии в улицу имени Станиславского). Таковы внешние события первых двух лет существования студии.

Студия создавалась в трудные годы послевоенной разрухи и гражданских войн.

Сохранился дневник Станиславского тех лет с протоколами занятий студии. В нем, помимо записей художественного порядка (анализ произведений, творческие выводы, перечень упражнений по «системе»), можно найти лаконичные заметки, которые красноречиво свидетельствуют о тех суровых бытовых условиях, в которых рождалось новое детище Станиславского.

Станиславский требовал высокопрофессионального отношения к делу и железной дисциплины от своих учеников, не делая никаких скидок на «объективные условия». Он убеждал их, что каждый современный человек должен отчасти быть героем. Но не всякий был на это способен. Многие студенты и педагоги не обладали терпением и выдержкой Станиславского, который считал продолжение работы во что бы то ни стало своей «патриотической обязанностью».⁹⁶

Огромных трудов стоило сохранять нужных для дела педагогов.

Некоторые руководители Большого театра постепенно охладевали к тогда еще неясному по своим результатам делу, затянному Станиславским.

Многие артисты, не слишком глубоко убежденные в необходимости переучиваться заново, привлеченные на первых порах авторитетом Станиславского, скоро разочаровались. Они надеялись, что им «подбросят» два-три ярких приема, научат их, как «играться та или другая роль», они думали, что Станиславский откроет им «магическую тайну» своего артистиче-

ского успеха, а Станиславский требовал огромного самоотверженного труда, творческого горения, усилия воли и никаких «особых тайн» не открывал. Многие студийцы, кое-что усвоив на первых занятиях Станиславского, запомнив несколько терминов его «системы», покидали студию ради более простой для них и материально выгодной работы в театре.

«...Молодые певцы,— с горечью признавался Станиславский,— мало сознавали необходимость повышения этой (сценической.— Г. К.) стороны своего искусства. Научившись общим приемам, переделав их в свои, приспособленные к себе штампы, научившись, как играется та или другая роль, они глубоко внутри себя убеждены, что большего им и не надо для оперы. Вот почему многие певцы с голосами легко расставались со студией, когда их сманивали в так называемый настоящий оперный театр».⁹⁷

Станиславский требовал от своих помощников и учеников огромного творческого труда, полной самоотдачи и бескорыстия, что многим оказалось не под силу.

Нельзя в связи с этим не вспомнить двух самоотверженных тружеников и ближайших помощников Станиславского во всех его оперных начинаниях. Это его сестра З. С. Соколова и брат В. С. Алексеев. Они были близки Константину Сергеевичу беспредельной увлеченностью театром, неутомимой энергией, оптимизмом. В большинстве спектаклей, поставленных Станиславским, имена З. С. Соколовой и В. С. Алексеева стоят рядом с его именем. Они были и педагогами-воспитателями коллектива, и хранителями спектаклей театра, а главное, хранителями тех новых традиций, которые создавались в опере Станиславским.

Особенно возростала организаторская роль Зинаиды Сергеевны и Владимира Сергеевича в театре в периоды отсутствия Станиславского, иногда довольно длительные в связи с гастрольями (в 1922—1924 годах) или по болезни. Вступив в 1934 году в должность заместителя художественного руководителя театра, Л. В. Собинов обратился к Станиславскому со следующим предложением: «Как Ваш заместитель по художественной части, познакомившись с общей работой, прошу Вас премировать за исключительное отношение к делу и приносимую ему пользу З. С. Соколову и В. С. Алексеева. Это было бы справедливой наградой за преданнейший и полезнейший труд их обоих».⁹⁸

На первых порах вновь организованная Станиславским оперная студия была мало популярной и не пользовалась поддержкой в театральных кругах.

Некоторые театральные критики, активно боровшиеся про-

тив идейной реалистической направленности советского искусства, выступали и против оперной реформы Станиславского, пытаясь всячески дискредитировать его начинание.

Провозглашая себя революционными новаторами, а на деле идя по стопам упадочного буржуазного искусства, формалисты разных оттенков и толков боролись со Станиславским, называя его искусство устаревшим и чуждым пролетариату.

В адрес Станиславского и его театральной «системы» сыпались всевозможные обвинения с устрашающими определениями, вроде «буржуазный психологизм», «субъективный идеализм», «психологический натурализм» и т. д.

Не осмеливаясь совершенно отрицать значение «системы» Станиславского, подобного сорта театральные критики требовали ее полного пересмотра, ревизии.

Но поддерживаемые и направляемые партией и правительством, передовые деятели советского театра уверенно шли по пути дальнейшего развития реалистического русского искусства, отмечая шелуху формализма.

Станиславский считал своим долгом перед народом отстаивать и развивать традиции передового реалистического русского театра. Что же касается проблемы пролетарского искусства, так, как ее ставили лженоваторы, формалисты, то по этому поводу Станиславский высказал свое мнение в автобиографической книге, где он между прочим раскрыл подлинный смысл формализма как явления упадочной буржуазной культуры.

«...Неужели современная изощренность внешней художественной формы,— писал он,— родилась от здорового вкуса пролетария, а не от гурманства и изысканности зрителя прежней, буржуазной культуры? ...Пролетарский зритель стремится туда, где можно посмеяться и поплакать подлинными слезами, идущими изнутри. Ему нужна не изощренная форма, а жизнь человеческого духа, выраженная в простой и понятной, незамысловатой, но сильной и убедительной форме...»

Пусть же скорее будет изжит опасный и вредный предрассудок, будто внешнее искусство, внешняя игра актера необходимы пролетарию.⁹⁹

Вредные «новаторские» теории проникали и в область музыки. Некоторые «музыковеды» договорились до того, что «музыка в самой себе никакой идеологии не заключает» и «представляет собой чисто звуковую организацию».¹⁰⁰

Всем этим враждебным течениям Станиславский противопоставил в те годы программу укрепления реалистических позиций в искусстве и разработки внутренней техники актера, программу, не допускающую формалистических вывихов.

Подводя итоги первого периода своей работы, Станиславский писал: «Я не могу жаловаться на отношение ко мне артистов: оно было очень внимательным. Многие интересовались теми пробами и упражнениями, которые я производил, и охотно работали, без ложного актерского самолюбия. Другие лишь присутствовали в качестве зрителей, полагая, что можно познать все тонкости драматического искусства и творческого самочувствия артиста на сцене с помощью простого наблюдения. Едва ли они были правы. Не станешь сильнее от того, что смотришь, как другие упражняются хотя бы, например, в гимнастике. Наше дело во многом требует, как и гимнастика, систематического упражнения. Те, которые увлекались занятиями и продолжали их, сделали успехи и через некоторое время обратили на свою игру внимание публики».¹⁰¹

Многие выдающиеся оперные артисты-певцы даже от такого кратковременного общения со Станиславским все же многому научились у него, обогатившись новыми мыслями и приемами творческой работы.

Вот как оценивает влияние Станиславского на него С. И. Мигай, проходивший с ним партию Онегина:

«Должен сказать, что не только своим Онегиным, но и всей своей дальнейшей творческой работой я всецело обязан дорогому Константину Сергеевичу Станиславскому. С горячим чувством благодарности я вспоминаю светлый образ моего великого учителя, первого из всех людей, встретившихся на моем артистическом пути, сумевшего пробудить во мне жажду правдивости и искренности в творчестве. Характерно, что даже тесное соприкосновение с такими крупнейшими музыкантами и режиссерами того времени, как Сук, Рахманинов, Ипполитов-Иванов, Лосский, Санин и др., не дало мне столько, сколько дал один Станиславский».¹⁰²

Сила Станиславского заключалась в том, что он говорил с актерами не только о нормах сценического поведения, но и открывал общие законы творчества.

Многие выдающиеся деятели оперного театра, будучи уже зрелыми мастерами своего дела, обращались к Станиславскому, как к источнику всего передового и живого в искусстве, обогащаясь от общения с ним. К их числу относятся А. В. Нежданова, В. В. Барсова, Е. А. Степанова, Н. Н. Озоров и др. Л. В. Собинов, уже на склоне дней, говорил, что пришел к Станиславскому поучиться.

Путь развития оперного искусства советского периода теснейшим образом связан с именем Станиславского, который своей любовью к делу, убежденностью и энергией пробуждал новые творческие силы в окружающих его людях.

Станиславский широко открыл двери студии для молодежи, оканчивающей консерваторию. Он стал воспитателем нового поколения советских артистов.

Если в занятиях с опытными артистами трудность заключалась в преодолении привычных, штампованных приемов игры, то в занятиях с молодежью выяснилась новая трудность: будущие оперные артисты оказались совершенно неподготовленными к предстоящей работе на сцене. «Оперные» в смысле театральной культуры очень отстали от драматических артистов. Дальше постановки голоса, пущенного звучка — верхнего, грудного, открытого, закрытого, — самой ноты их искусство и представление о нем не идет...¹⁰³ — писал К. С. — ...тут меня ждало и, вероятно, еще ждет в будущем немало разочарований. Повидимому, «звучок» певцов — такое же непобедимое зло, как дилетантизм драматических артистов. Психология певца, которому природа вложила в горло капитал, совсем особая. Он чувствует себя избранником, единственным, необходимым, и это вызывает в нем преувеличенное представление о своей художественной ценности... Борьбаться с этим злом непосредственно, повидимому, нельзя. Единственное средство для борьбы с ним — это повышение общей и артистической культуры певцов и укрепление в них соответствующей идеологии».¹⁰⁴

В заключительных словах выражена программа воспитания оперного актера, которую Станиславский и начал осуществлять на практике. Кто знакомился с содержанием занятий Станиславского того времени с оперными артистами по записям одной из его учениц, заслуженной артистки республики К. Е. Антаровой, тот мог заметить, что большая часть его высказываний посвящена вопросам не технологии, а именно идеологии и этики артиста-певца — вопросам особенно острым в эти первые годы революции и для самого Станиславского.

Понимая театр как активное *отображение жизни*, Станиславский отрицал «искусство для искусства», противопоставляя «бредовым, бесплодным фантазиям» *«плодотворное творческое воображение»*, всегда подчиненное «логике, здравому смыслу земли».

Станиславский призывал будущих оперных артистов не сторониться современной окружающей их жизни, но, напротив, входить в нее и изучать ее. На первых же беседах он говорил им: «Актер — это сила, отражающая жизнь... нельзя оторвать человека от жизни и думать, что из него может выработаться истинный актер». «Только из цельно воспринимае-

мой жизни может артист вывести всем понятные, простые задачи своей роли».

Искусство, оторванное от «земли», от реальной жизни, от современности, представляется ему совершенно бесполезным. «Никогда не забывайте, что вы живете на земле, для земли, а не над нею... — говорил он, — вы слуга тех, кто хочет вас видеть... никогда не считайте себя *выше* их».

«Артист — слуга своего народа».

«Я вам говорил много раз, что, по моему глубокому убеждению, театра, оторванного от масс народа... *не должно существовать*».

Далее он утверждает, что *истинный театр* — это театр идейный, что подлинный артист лишь тот, кто сможет отразить «духовные потребности своей современности, того «сейчас», в котором живет».¹⁰⁵

Таких высказываний множество. Они рисуют Станиславского не только великим художником-мыслителем, но прежде всего великим патриотом, гражданином своей страны, и в этой гражданственности заключена мощная сила его искусства, бессмертие его учения. В то время, как некоторые представители старой художественной интеллигенции были растеряны, настороженно и часто недоброжелательно относились к советской действительности, Станиславский, полный бодрости и оптимизма, взялся за организацию нового, молодого дела, в труднейших условиях первых послереволюционных лет закладывая фундамент нового, советского оперного театра.

«Надо жить всей полнотой чувств и мыслей, — говорил он своим ученикам, — и все время строить новое, звучащее нотами современности сознание».

Станиславский не дорожит своими прошлыми успехами в искусстве, положением и славой, завоеванными упорным трудом, он не ищет спокойствия и готов к полному пересмотру своих позиций.

«Самое ужасное для творческих сил человека — жить прошлым. Ставя себе задачей стать артистом-творцом, захлопните хорошенько дверь в прошлое и поймите, что оно существует только в вас, вовне нигде его уже нет. Жизнь умчалась вперед... а вы остались в прошлом, и между вами и всею окружающей жизнью произошел разрыв — дыра, а может быть, и пропасть».

«Наше «вчера» как творческое начало — нуль»,¹⁰⁶ — говорил он, отдавая всего себя настоящему и будущему в советском искусстве. Он объявил сразу же непримиримую войну всякому лженоваторству, призывая укреплять и совершенствовать свое мастерство.

В день двадцатипятилетия МХАТ, отвергая нападки на Художественный театр со стороны формалистов, Станиславский говорил, что Художественный театр не должен становиться на путь чисто внешних исканий, потому что «внутренние наши завоевания,— сказал он,— сулят нам блестящие перспективы в будущем».¹⁰⁷

Воспитывая артиста-художника, Станиславский начинал с воспитания в нем человека. Для нового театра ему нужны были не манекены, действующие по указке режиссера, не «дрессированные блохи», как он называл актеров, лишенных инициативы, но художники мыслящие, живые, творцы своих ролей.

«Время режиссерского деспотизма кончилось,— заявлял Станиславский,— вы сами должны стать режиссерами своих ролей, самостоятельными художниками-творцами. Но для этого,— добавлял он,— надо иметь что сказать публике, надо быть богаче ее, чтобы вести публику за собой...»

«Все тайны [в искусстве], весь путь творчества... только вы один, и самое большее, что я, режиссер, могу для вас сделать,— говорил он артисту на репетиции,— это вернуть вас к самому себе...»

Педагогический принцип Станиславского заключался в совершенствовании личной творческой природы актера и в воспитании его сознания.

Каждый человек может видеть и претворять в своем искусстве окружающий его мир «так, как ему позволяет живущее в нем сознание», и поэтому «нет одних и тех же путей в творчестве для всех.

Нельзя навязать Ивану и Марье одних и тех же внешних приемов, приспособлений, мизансцены...»¹⁰⁸

Добиваясь того, чтобы актер стал живым человеком на сцене, проявлял свою творческую индивидуальность, Станиславский всяческими путями пытался улучшить, усовершенствовать, освободить творческое «я» актера от тисков бытового, эгоистического «я», преодолевая все «маленькое, эгоистическое», «злобные, раздражительные побуждения, тщеславие и его спутника — жажду первенства».

«Эта борьба в самом себе... лежит в основе достижений артиста, так как... ценность роли и всего того, что артист вынес на сцену, всегда зависит от внутренней жизни самого артиста». Все это ведет к необходимости «самовоспитания артиста, и каждому талантливому актеру необходимо понять,— говорил Станиславский,— что работа над ролью будет прямым отражением работы над собой».

Работа над собой заключается, по его мнению, не только в выработке актерской техники, но прежде всего в идейном,

этическом самовоспитании, в расширении своего кругозора и познании окружающей жизни, наполняющих человека «первой любовью — любовью к родине».¹⁰⁹

Чтобы стать передовым человеком в искусстве, надо быть передовым человеком своего времени, патриотом своей родины.

Поэтому свою роль в искусстве Станиславский рассматривал как выполнение патриотического долга, считая себя призванным и обязанным сохранить и для советского театра и для передового, прогрессивного театра всего мира живые традиции русского искусства.

«Наша [русская] культура духа может уцелеть и сыграть огромную первостепенную роль в мировой жизни человечества,— писал он в дневнике этого времени,— одним из звеньев такой культуры духа [является] театр, причем театр специфически русский, цель которого не развлекать зрителя постановкой, виртуозностью актера, зрелища, а воздействовать непосредственно на живой дух зрителя [путем] органического создания жизни... Мировое первенство в области театра — несомненно, за Россией».

Глубокое убеждение Станиславского в своей правоте и сознание ответственности за состояние искусства театра придавали ему силу и бодрость в его творческой работе.

Огромное внимание он всегда уделял и этическому воспитанию актера. Значение этики в коллективном творчестве актеров было им познано давно, но для советского театра, для советского актера вопросы этики и идейности в искусстве возникли в новом качестве и с особой остротой. Станиславский как раз в эти годы возвращается к мысли о необходимости создать особый труд, посвященный этике, считая, что эта его книга, может быть, будет самой важной из всех. Сохранились наброски очерка на эту тему: «Театр как арена общественной деятельности» и другие, причем этику Станиславский понимал очень широко, подразделяя ее на профессиональную, общественную, или гражданскую, артистическую, товарищескую, личную.¹¹⁰

Станиславскому была необходима определенная этическая атмосфера в коллективе как почва, на которой только и могут произрастать зерна подлинного искусства. «Порядок, дисциплина, этика и прочее нужны нам не только для общего строя дела, но главным образом для художественных целей нашего искусства и творчества».¹¹¹

Все это создает, по мнению Станиславского, *«предтворческое состояние»*, первым условием для создания которого является выполнение девиза: *«Люби искусство в себе, а не себя в искусстве»*.



К. С. Станиславский, З. С. Соколова и В. С. Алексеев среди артистов оперного театра
(1935 г.)



Группа артистов студии Большого театра
Справа сидят К. С. Станиславский и К. Е. Антарова

Этот девиз, или лозунг, является, быть может, главным для понимания искусства Станиславского. В нем душа «системы». Без него вся технология актерского творчества, хотя бы и изученная самым тщательным образом, делается формальной. Станиславский убеждал своих оперных учеников (в 1935 году): «Посвятите свою жизнь искусству, и оно вас щедро вознаградит, и, наоборот, начните эксплуатировать его для своих личных корыстных целей, и оно жестоко отомстит».

Вся жизнь Станиславского является ярчайшим примером того, что значит любить искусство «в себе». Для него работа в искусстве была исполнением радостного долга, высокой общественной миссией, служением своей Родине и своему народу. Этические требования Станиславского и вытекают из его понимания театра как «общественной трибуны», «кафедры», с которой актер «убеждает публику подобно оратору», но более могучими средствами — средствами искусства. Он считал, что по силе воздействия на общественное сознание театр «могущественнее» книги, так как не требует даже грамотности и выражает «настроения души, не передаваемые в книге».¹¹²

Средством этического воспитания молодежи для Станиславского были коллективные обсуждения поступков учеников, предосудительные факты из быта молодого театра, на которые Станиславский обращал внимание всех и заставлял делать выводы.

В студии долго помнили, как Константин Сергеевич не выпустил на концертную эстраду студийца, потому что тот был не чисто побрит, а это Станиславский называл неуважением к публике; как он удалил с репетиции актера, который явился без воротничка и галстука: это Константин Сергеевич расценивал как неуважение к женщинам — партнершам по сцене.

Опоздавшему на репетицию режиссеру он предложил самому на себя наложить взыскание, как руководителю коллектива. «Читать лекцию по этому поводу одному из основателей и старых студийцев было бы смешно,— записал Константин Сергеевич в журнале театра.— Выражать грусть, что это может случиться с такими людьми, которые не хуже меня знают важность дисциплины в коллективном деле, тоже излишне. Поэтому я прошу виновного самому назначить себе взыскание, которое было бы показательно для тех, с кого ему как режиссеру приходится требовать обязательного порядка».¹¹³

Когда студия стала превращаться в театр и начались регулярные спектакли, Константин Сергеевич стал особенно нетерпим к всяким дисциплинарным и этическим проступкам.

На замечание в журнале об опоздании двух артистов на репетицию Константин Сергеевич откликается следующей

негодующей записью: «Как! Хорист, статист, оркестрант, рабочий пришли и исполняют свой долг, а главных исполнителей нет! По какому праву? Несерьезность, легкомыслие, пренебрежение к чужому труду или премьерство.

Вон премьеров! Я их не потерплю ни одной минуты и не советую никому становиться на эту почву. Я специалист по сшибанию гонора с зазнавшихся актеров.

Неприлично актерам вести себя, как гимназистам. Надо помнить. Надо иметь достоинство. Нельзя в государственном серьезном деле отговариваться детскими отговорками, вроде: вызвали в домком (?!). А на репетицию не вызвали? В домком ходят во всякое время дня и ночи, кроме часов службы. В эти часы никакие частные дела не могут быть выполняемы. Ни зубы, горло и другие врачи, ни болезни тети и кузины, ни опоздание трамвая, ни остановка и порча часов и ничто в этом гимназическом тоне недопустимо и не серьезно, а оскорбительно в том деле, которому служим и вместе с другими создаем. В этом легкомысленном отношении сквозит неуважение к своему делу и большая эгоистическая любовь к себе самому. . . прошу поучиться артистическому достоинству, вежливости и осознать свои обязанности, подходящие артисту и студийцу. К. Станиславский».¹¹⁴

Ради поднятия общей дисциплины Константин Сергеевич шел и на жертвы, исключая иногда даже нужных ему для дела людей.

6 апреля 1921 года Станиславский обратился к коллективу студийцев со следующим письмом: «Б. А. Л. без всякого предупреждения не пришла во-время на публичный показательный концерт-спектакль студии. . . такое нетоварищеское и профессиональное нарушение дисциплины и оскорбительное неуважение к государственному учреждению и его деятелям заслуживает самого строгого наказания.

Я предлагаю общему собранию студийцев — исключить Б. А. Л. . . из корпорации студийцев. . .»

Станиславский грозно и безжалостно обрушивался на каждого, кто мешал созданию нужной ему атмосферы в искусстве.

Сам он был всегда подчеркнуто вежлив со всеми работниками театра. Всех сотрудников и хористов он знал по имени и отчеству, тщательно записывая себе и запоминая имена новых работников. Он никогда не делал различия между большими и маленькими членами коллектива, называя всех своими сотрудниками.

Зайдя, например, в декорационную мастерскую, где стоял только что выкрашенный павильон, он указал стоявшему тут

маляру, что в жизни таких комнат не бывает. «Я же не художник,— отвечал маляр,— мое дело загрузить и наложить общий тон». «А разве вы не хотите быть художником, мастером своего дела? — возразил Станиславский.— Посмотрите-ка у себя дома, что стены не все одинаковы, что те, которые находятся против света, выгорают, что дверь от частого открывания темней около того места, где ручка, и т. д., наблюдайте жизнь, и вы тоже станете художником». Через несколько лет маляр стал действительно живописцем-декоратором и всегда с благодарностью вспоминал Станиславского за то доверие, которое он ему когда-то оказал.

При организации театра Станиславский воспитывал не только художественный, но и административный персонал в том направлении, что все в театре делается для художественных целей и что главным лицом в театре является актер, но, к сожалению, здесь, в административной среде, указания Станиславского имели значительно меньше успеха.

Станиславский заботился о самых скромных творческих работниках, требуя к ним внимания и уважения. Автор этих строк был в мимическом ансамбле театра, причем когда кто-либо называл нас статистами, Станиславский строго заявлял: «В нашем театре статистов нет, а есть сотрудники». Когда же мы однажды оказались высланными из своей артистической уборной по прихоти коменданта театра, Станиславский, узнав об этом, написал для всеобщего прочтения следующее:

«Комендант, повидимому, не знает того, что я, почти 50 лет работая в театре, посвятил жизнь на то, чтобы главным лицом в искусстве и театре сделать артиста... Первая забота всех, без всякого исключения, чтобы было хорошо на сцене и за кулисами. Если там плохо, то и спектакль плох, то и театр, а с ним и администрация. Стыдно тому коменданту, который в теперешнее время, при обновлении жизни, предпочитает разыгрывать роль начальства и сидеть в своей комнате, в то время как комендант должен наподобие Фигаро быть всюду и все знать. Делаю выговор за малосознательное отношение к своим обязанностям».

Авторитет Станиславского в театре был огромным и неоспоримым. С нарушителями порядка он был беспощаден.

Впрочем, Станиславский вовсе не был таким суровым деспотом, каким его некоторые себе представляют. В нем было гораздо больше доброжелательности, желания увидеть в актере хорошее, чем плохое. Перед Станиславским было необычайно легко и приятно играть. Он радовался всякому чужому успеху и достижению, но воспитание в актере этических норм и требование дисциплины в театральном коллективе всегда

считал особенно важными. Актеру необходимо выработать в себе доброжелательство к товарищу, говорил он, веру в него и внимание к нему, без чего невозможно подлинное «общение» на сцене.

Воспитывая окружающих прежде всего личным примером, Станиславский создавал актеров — общественных деятелей нового качества, нового морального облика, заставляя публику относиться с большим уважением к профессии актера и к театру.

Старое представление, связывающее воедино понятия «гений» и «беспутство», уступило место новому представлению об артисте — общественном деятеле. Сам Станиславский являл пример именно такого актера нового склада, и это особенно хорошо выражено в словах Горького о Станиславском: «Красавец-человек!»

Пытливое отношение Станиславского к событиям окружающей его жизни, острое ощущение современности, органическое отвращение ко всякому рутинерству и консерватизму, вера в духовные силы своего народа и горячий патриотизм сделали его с первых же лет революции передовым деятелем молодого советского театра.

ЗНАЧЕНИЕ СЛОВА В ПЕНИИ

(РАБОТА НАД ОПЕРАМИ ДАРГОМЫЖСКОГО)

Принимая на себя руководство Оперной студией, Станиславский определил ее цель следующими словами: «Студия Большого театра — студия актера. Она существует для работы над внутренней и внешней техникой его и для искания новых подходов к музыкально-драматическому творчеству». Подчеркивая первенствующую роль актера-певца в оперном спектакле и определяя оперное искусство как творчество музыкально-драматическое, Станиславский ставил перед молодой студией следующие задачи: «1) искания в области вокально-драматического искусства, 2) обновление застаревших оперных традиций, 3) создание новых приемов игры, на основе так называемой «системы Станиславского», 4) слияние музыки, пения, слова, ритма, движения при подлинном творческом переживании».¹¹⁵

Последний пункт этой программы — гармоничное сочетание всех составных элементов оперы, — как показала практика, представлял наибольшую трудность.

Опера труднее драмы в смысле самого процесса овладения всеми составными частями оперного искусства, говорил Константин Сергеевич, но, добавлял он, «раз что они восприняты, певец получает такие большие и разнообразные возможности для воздействия на зрителя, каких не имеем мы, драматические артисты». ¹¹⁶

При подходе к оперным произведениям Станиславский исходил в первую очередь от музыки, и в этом было принципиальное отличие его режиссерской и педагогической работы в опере.

«Я иду в оперном деле от музыки,— говорил он в беседе с корреспондентом накануне открытия театра, в 1926 году,— стараясь найти точку отправления, которая заставляла композитора писать само произведение, стараюсь разгадать линию его творчества на протяжении всей оперы. Я стараюсь найти эту музыкально-драматическую линию, в чем бы она ни выражалась: в музыке, в драматическом действии, в слове, фразе, стараюсь передать ее в сценическом отображении, в активном действии». ¹¹⁷

Действительно, раскрытие и воплощение музыки составляют основу всей работы Станиславского в опере.

Первая же проба певцов в студии обычно превращалась и в первый их урок.

Часто, прослушав арию или романс, Константин Сергеевич, откинувшись на спинку своего кожаного кресла, говорил: «Спасибо. Приятный голос, но только... я ничего не понял». В ответ на недоумение певца Константин Сергеевич продолжал: «Я слышу ноты, но не слышу слов; но бессловесное пение теперь никому не нужно. Пожалуйста, еще раз спойте мне первую фразу романса». Певица повторяет, например, начало романса Чайковского «Забыть так скоро. Боже мой!» — Константин Сергеевич делает вид, что ничего не понял. «Абы такоро! — передразнивает он. — Что это значит?» Певица, обычно с некоторым раздражением, повторяет снова, утрированно скандируя каждый слог. «Вот теперь кое-что начинаю понимать,— говорил он,— но этого мало, чтобы пробить толщу оркестра,— согласные не звучат, а без них не может быть бельканто».

Он приводит в пример дикцию Патти, Батистини, Шаляпина. «Гласные — река, согласные — берега,— говорит он.— Пение при вялых согласных расплывчато, точно болото». Если же певец или певица, стараясь исправить свою ошибку, начинают удваивать или утраивать согласные, он говорит: «А теперь рвется кантилена — непрерывная линия вашего пе-

ния. Нельзя произносить согласную отдельно, гласную отдельно, но непременно целый слог. *За*, но не *зз-а*, *бы*, но не *б'ы*. В словах «боже мой» нет двух одинаковых *о*, но есть два разных *о*: одно в слоге *бо* и другое в слоге *мо*. Вы должны почувствовать этот набухающий и лопающийся звук *бо*. У вас плохо притерты клапаны губ, и потому получается в дикции не то до, не то до-диез (не в смысле ноты, но в смысле точности буквы), не то *бо*, не то *по*» и т. д.

Добиваясь точности и звонкости дикции, Константин Сергеевич был неутомим.

Часто занятия со студийцами или репетиции начинались с проверки дикции у певцов, и тогда вся аудитория начинала мычать, цокать и т. д. Но подобная механическая отработка дикции была лишь первым звеном, первым этапом в работе над словом. «Если согласная буква — «оправа» или «скелет», то душа слога заключена в гласной, — говорил Константин Сергеевич. — Произнесите какое-нибудь слово, — добивался он, — положим, «море». Смотря по тому, какое море, в этом «о» будет либо затишье, либо шум».

В различной окраске гласных Константин Сергеевич видел главную тайну вокальной выразительности.

Добивался он этой выразительности не механическим, но органическим путем, заставляя прежде всего отчетливо видеть внутренним зрением то, о чем поет артист. «Изъяны дикции следует исправлять не в языке, а в воображении»,¹¹⁸ — говорил он. Часто Станиславский предлагал певцу рассказать содержание арии или романса. Нисколько не преувеличивая, скажу, что это никогда не удавалось сразу.

Чтобы рассказать содержание романса своими словами, певцу обычно приходилось пропевать его про себя, вспоминая слова, и затем уже по-ученически перекладывать его на обычную человеческую речь. Очень редко певцы могли ответить на вопрос, по какому поводу произносятся слова.

Вопросы Константина Сергеевича казались элементарно простыми. Вот певица спела романс-песню Чайковского «Кабы знала я, кабы ведала». Стараясь угодить Станиславскому, она изображала страдания покинутой девушки, заламывая руки, с дрожанием в голосе и чуть ли не плача. «Вы что-нибудь чувствовали?» — спрашивает Константин Сергеевич. «Конечно, — отвечает певица, — я так волновалась, так переживала!» — «Отлично... а что же случилось, что вы узнали?» (Константин Сергеевич всегда заставлял отвечать артиста от первого лица, ставя его в положение роли.)

«Я страдаю, — отвечает певица, — от измены моего возлюб-

ленного». — «Хорошо, но в чем заключается измена? Что вы узнали такого, что заставило вас страдать? Ведь у вас слова: «Кабы знала я, кабы ведала», так вот я и спрашиваю, что же именно вы узнали, от кого, когда и что вы теперь собираетесь делать?»

После подобного вопроса обычно наступала пауза, так как ответа на него не находилось.

«Значит, ваше страдание было «вообще», но в искусстве ничего «вообще» не существует, а все должно быть чрезвычайно конкретно. Вы пытаетесь играть конечную цель, результат, не зная причины и пройденного пути. Это и привело вас к наигрышу, и то, что вы называете «переживанием», было всего-навсего истерией, кликушеством, самовозбуждением — типичной принадлежностью ремесла».

После этого начинался анализ слов и музыки с точки зрения заложенного в них содержания.

Оказалось, что в музыке романса есть не только страдания «вообще», но мысли и действия: проверка всего случившегося, пересмотр всех событий последних дней, и воспоминания о былом счастье, и мольба, и угроза, и восхищение своим милым, и досада на него.

Для этого пришлось воссоздать во всех подробностях всю историю события, в результате которого родилась эта горестная песня.

Станиславский обладал свойством удивительно ярко изображать все обстоятельства жизни, итог которых вылился в произведении автора. «Актёр, — говорил он, — должен пройти по стопам композитора, понять причины, которые заставили его написать именно так, а не иначе, воскресить те образы, которые побудили его к творчеству, и лишь тогда только он станет сотворцом автора, а не просто передаточным механизмом, вроде механического тапера фирмы Циммермана, который отстукивает в нотном магазине написанные ноты».

К сожалению, к такому творчеству молодые певцы были мало подготовлены, не владея даже самыми элементарными приемами психотехники.

Эмоции, переживания обычно выражались у певцов излишним напряжением мышц и связок и часто безвкусной аффектацией на цыганский лад; они пытались сыграть, изобразить самое чувство, что не имеет никакого отношения к подлинному переживанию и темпераменту.

Но чаще встречалась и другая крайность: приходившие на пробу певцы, добросовестно разучив ноты и слова, докладывали их ровным и холодным звуком.

Вспоминаю случай с баритоном, который бесстрастно спел арию Валентина из «Фауста», демонстрируя свой голос.

«Разве сверхзадача этой арии — баритон?» — спросил Станиславский. Певец не понял вопроса.

«Кому вы это пели?» — «Вам, Константин · Сергеевич». — «Разве я бог? Ведь у вас по тексту: «бог всемогущий, бог любви»; значит, ваша ария — обращение к богу, молитва. О чем же вы просите бога?»

После подробного выяснения содержания арии и обстоятельств, при которых она возникла (о чем певец имел весьма смутное представление), К. С. заставил его встать спиной к нему в угол, на колени и просить бога о помощи.

«Почему же вы теперь не кричите, как прежде? — спрашивает К. С. — Почему вас потянуло теперь на пиано, да и слова оказались нужны, а от этого и дикция стала лучше? Это потому, что я вас поставил в естественное положение, при котором ваш личный жизненный опыт подсказал вам, как надо действовать».¹¹⁹

Станиславский иногда ошеломлял всех присутствовавших удивительной простотой и логичностью своих доводов, задавая простейшие вопросы исполнителю: кому он поет, зачем поет, о чем поет, при каких обстоятельствах.

«Голос должен выполнять задачу, возложенную на него природой, — говорил часто К. С., — то-есть передавать свои мысли и чувства другим.

Вы мне хотите сказать своим пением: «Удивляйтесь, какой у меня голос», а я вовсе не хочу удивляться, а хочу узнать, зачем вы пришли на сцену и о чем поете».

Однажды дирижер предложил кандидатуру молодого певца Н. на центральную партию в опере. «Он бессмысленно поет», — возражал Станиславский. «Но у него большой голос». — «Тем хуже. Если певец ничего не выражает голосом, то чем больше у него голос, тем хуже для оперы».

Станиславский говорил певцам:

«Я прошу вас вашу беспомощность и даже наигрыш, если он идет от неопытности, но холодного, ремесленного пения — не прошу: оно для меня высшее оскорбление».

Пение для Станиславского — главное средство выразительности в опере. Соединение пения с драмой — это, по мнению Станиславского, прежде всего выразительное, *действенное пение*.

«Когда из вас выработаются подлинники мастера, — мечтал К. С., — я сделаю такой спектакль: никаких декораций! никаких жестов и мизансцен! — сядьте друг против друга и сыграйте всю оперу одним только голосом и словами».

Очень часто, чтобы оградить певцов от лишней жестикуляции, он заставлял их садиться, подложив под себя руки, чтобы все действие перевести на одно лишь пение.

«Когда вы поймете, что такое действенное пение, укрепленное яркими видениями,— говорил он перед выпуском спектакля,— вы не побойтесь тогда петь при полном безжестии.

Вы должны так хорошо петь, чтобы публика перестала замечать, что вы поете».

Все педагогические приемы Станиславского были направлены на то, чтобы «звукотворчество» сделать органической потребностью на сцене, «и тогда,— добавлял он,— сама природа придет на помощь певцу».

«Один певец во время прогулки жаловался мне, что он потерял голос,— рассказывал К. С.,— но когда на нас напали собаки, то он закричал так, что было слышно на другом конце селения».

Выразительность пения, по мнению Станиславского, начинается тогда, когда певец перестает думать о голосе и начинает думать о действии, выполняя голосом определенную задачу.

Тенор Р. Марковский на первой своей репетиции со Станиславским начал доказывать, что на среднем регистре он еще может не думать о звуке, но, дойдя до «си-бемоль», он ни о чем думать не может, как только о правильной позиции звука. К. С., помолчав, ответил: «Давайте заключим с вами сделку. На «си-бемоль» я вас оставляю в покое, но на всех других нотах буду требовать выполнения задачи».

«Пойте не ноты, а мысли»,— говорил он. Донесение слова, мысли Станиславский считал «первой обязанностью певца» и не признавал в опере бессловесного пения.

Когда ему однажды хормейстер доказывал, что в женском хоре первого акта «Кармен» («Вьется дым, синий дым сигар») не следует делать упора на дикцию ради большей плавности звучания, что композитор здесь на слова и не рассчитывал, К. С. отвечал: «Поймите раз и навсегда, что для нас бессловесного пения не существует, это главный закон нашего театра».

Станиславский, ссылаясь на Шаляпина, утверждал, что «надо петь, как говорят», то-есть что законы логической речи полностью распространяются и на пение, что иногда существующее расхождение музыкальной фразы с фразой речевой не снимает с певца ответственности за отчетливое построение мысли и донесение ее до слушателя. Немало трудностей в этом смысле представляли, например, оперы Чайковского своими частыми несовпадениями музыкальной и речевой логики. Например, слова хора из «Евгения Онегина»: «Вот так

сюрприз. Никак не ожидали военной *музыки*. Веселье хоть куда» музыкально организованы так, что получается: «Вот так сюрприз, никак не *ожидали*. Военной музыки *веселье, хоть куда*». В первой картине у Ленского вместо «люблю я этот сад» при механическом пении получается: «люблю я *этот сад*», а у Татьяны вместо «повесть *мук* сердечных» получается: «повесть *мук сердечных*» и т. д. и т. п. Эти логические неточности следовало преодолеть, чтобы сделать пение понятным слушателю.

Наиболее удобным в смысле соединения пения со словом оказался Даргомыжский, который стремился, чтобы звук «прямо выражал слово», строил мелодию, следуя интонациям человеческой речи и соблюдая все ее законы.

С опер Даргомыжского и начал Станиславский свою работу с певцами.

В творческой биографии Станиславского встречается немало случаев возвращения к ранее испробованному драматургическому материалу, на котором он потерпел творческую неудачу или в связи с которым испытал неудовлетворение. Он не успокаивался до тех пор, пока не разрешал до конца однажды поставленную перед собой задачу.

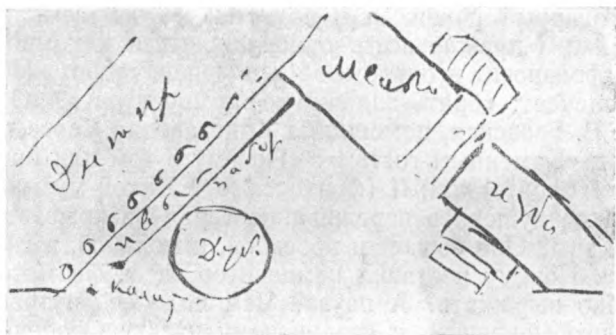
Свою работу над операми Даргомыжского Станиславский начал с того первого акта «Русалки», в котором пробовал свои силы в стенах консерватории 35 лет тому назад. «Русалка» вместе со сценой из «Риголетто» была уже в начале 1920 года показана в студии (на квартире Станиславского, в Каретном ряду) в следующем составе: Наташа — Сыроватская, князь — Евлахов, мельник — Тихонов. К. С. мечтал о постановке «Русалки» в студии и, позднее, в театре. «Вот пьеса,— говорил он,— которую после Даргомыжского уже в драме не сыграть. Попробуйте продекламировать: «Невольню к этим грустным берегам меня влечет неведомая сила» — и вы непременно попадаете на интонации и ритм речи Даргомыжского». И он с удовольствием пропевал целые куски оперы.

В блокнотах сохранились записи и наброски планировок, свидетельствующие о том, что Станиславский думал о постановке «Русалки», намечая план будущей декорации. Он всегда старался реально представить себе ту обстановку, в которой будет протекать жизнь спектакля. Вот набросок планировки первого акта, где в щели между мельницей и избой было задумано вращение колеса¹²⁰ (рис. на стр. 91).

С самого же начала работы в Оперной студии появилась и вторая опера Даргомыжского — «Каменный гость», где следование музыки пушкинскому тексту и интонациям человеческой речи доведено композитором до совершенства. Приступая

ж «Каменному гостю», Станиславский привлек к работе над этим произведением и Вл. И. Немировича-Данченко, который встретился с исполнителями 4 февраля 1920 года.

Сохранилось несколько черновых записей Станиславского, относящихся к самому первому этапу работы над этой неосуществленной постановкой. По этим записям можно понять, что Станиславский рассматривал «Каменного гостя» Пушкина как трагедию, опирающуюся на глубокие корни народных преданий о Дон-Жуане, который восстал против средневековой морали и дерзко бросил вызов самому Року. Дальше Станиславский делает разбор оперы Даргомыжского и нахо-



дит в ней известные противоречия со своим прежним пониманием пушкинского текста.

За кем же следовать режиссеру — за поэтом или композитором?

Ответ на этот вопрос дает нам следующая запись: «Многие задачи надо (брать) по *Даргомыжскому* (в Даргомыжском умер Пушкин, а Пушкин с Даргомыжским умерли в артисте)» — другими словами, творчество поэта целиком перерабатывается, поглощается творчеством композитора, и, по существу, мы имеем дело в опере с новым произведением. «Каменный гость» Пушкина — это одно, а «Каменный гость» Даргомыжского — нечто другое, хотя и родственное первому. Попытка некоторых режиссеров корректировать трактовку композитора своим собственным пониманием литературного первоисточника всегда ошибочна, так как композитор всегда «отомстит» за подобную вольность.

Артист-певец должен быть творцом роли, а не механическим исполнителем написанной композитором партитуры. Он должен пропустить роль через себя, через свои живые чувства, оправдать ее своим воображением, напитать ее своими

личными эмоциональными воспоминаниями. Только так родится сценический образ. Взгляд на актера как на объективного докладчика роли порочен, он противоречит самой природе сценического искусства, предполагающего активные действия актера с момента выхода на сцену; актер сам отвечает за себя и действует от своего имени, думая не о композиторе и поэте, а лишь об обстоятельствах роли и о своих сценических задачах. Значит, поэт «умирает» в композиторе и оба они «умирают» в актере. Это принципиальное положение осуществлялось во всей режиссерской работе Станиславского над оперными спектаклями. «Самый навязчивый, требовательный,— продолжает Станиславский,— будет Даргомыжский». При анализе произведения оперный режиссер и артисты, не отбрасывая вовсе поэта, должны прежде всего прислушиваться к композитору, который произносит в опере свое решающее слово.

Что означает: «брать задачи по композитору»? Об этом пишет О. В. Гзовская, помощница Константина Сергеевича по работе над «Каменным гостем»: «Почему в том или ином случае стоит *f* (форте) или *ff* (фортиссимо)? Какой музыкальный смысл, какое душевное переживание героя раскрывает это *f*? И что это за *f*? Оно бывает и просьбой, и мольбой, и гневом, и отчаянием. Почему поставил композитор здесь фермато и что оно должно выражать? А пауза? Чем надо ее внутренне наполнить, чтобы перейти к следующему куску? Особенно ясно доказала нам необходимость такой работы опера «Евгений Онегин», которая была также начата в этот период».¹²¹

Как видно из приведенного свидетельства, из музыки извлекалось *чувство*, состояние, чтобы при дальнейшей работе отыскать действия, этому состоянию свойственные.

Позднее Станиславский старался непосредственно определить действия, сознательно или интуитивно выраженные композитором в музыке.

«Играть в опере, — говорил он впоследствии, — это значит уметь услышать скрытые в музыке физические действия и выполнить их».

«Каменный гость» был разучен уже к началу 1920 года под музыкальным руководством Н. С. Голованова, который сам же и аккомпанировал на сценических репетициях. Но ни тогда, ни позже «Каменный гость», требовавший высокого исполнительского мастерства, не был доведен до спектакля (хотя опера стояла в плане театра), так же как и «Русалка». Трудность заключалась в партии Дон-Гуана, для которого Станиславский не нашел тогда подходящего исполнителя.

К сожалению, он и позже не возродил к жизни этой замечательной камерной оперы, которая сыграла большую роль

в истории русской оперной драматургии, но не была полноценно воплощена на сцене.

Работа над операми Даргомыжского помогла Станиславскому многое понять в технике оперного артиста и прежде всего толкнула его на внимательное изучение законов речи как в пении, так и в драме. Он возобновил в этот период связь с С. М. Волконским, пригласив его педагогом в студию.

Наравне с учениками Станиславский изучал технику речи, применяя ее сейчас же в практике своей работы.

В дневнике занятий 1919/20 года попадают такие записи: например, 27 декабря: «Пробовали по-Волконскому петь «Мой дядя самых честных правил» и «Слыхали ль вы», речевые такты отчеканивали ударами (в медленном темпе), потом пели логические ударения на разных словах, исправляя в этом отношении Чайковского. Потом делали логические паузы. Потом психологические. Потом давали фразе верх и дно и т. д.». ¹²²

Тренировка законов речи происходила не только на вокальном материале, но и на стихах и баснях. Вот пример разбора басни «Осел и соловей» с характерным для К. С. образным восприятием технических правил:

«*Тут* соловей...» — *тут* содержит все отчаяние, содержит в себе все то, что говорится в последующих строках (поэтому слово *тут* — архибеременное)...

При всяком перечислении опасно однообразие, надо разнообразить. Например: «соловей защелкал» (коротко и резко, точно редиску вытаскивают из земли), «засвистал» (длинно, протяжно) и т. д. «Затихли ветерки» (верхняя плоскость, т. к. ветер поверху), «Замолкли птичек хоры» (средняя плоскость), «и прилегли стада» (земля, положить все на землю) (то-есть опустить голос.— Г. К.). «А жаль, что незнаком ты с нашим *петухом*» (слово *жаль* — верх, *петухом* — низ) — эту фразу как бы снимать с вешалки. «Вспорхнул и улетел» (на слове *вспорхнул* замахнуться голосом, на *улетел* — ударить)» и т. д.

На этот период времени падает огромное количество записей Станиславского по технике речи, сделанных на уроках Волконского и Сафонова.

Н. М. Сафонов занимался вопросами вокальной дикции и орфоэпии, то-есть законами произношения и выговора в пении, отличающимися от обычных правил разговорной речи (так, например, звук *е* в пении приближается к *э*; если в разговорной речи в словах «тебя», «меня» гласная *е* приближается к *и*, то в пении, особенно если первый слог обладает известной длительностью, открытое *и* делается вульгарным и потому неприемлемым и т. д.).

Впоследствии Станиславский в области речевой техники пошел дальше своих учителей и создал приемы для овладения «словесным действием», разрабатывая не только внешнюю, но и внутреннюю, психологическую сторону речевого процесса.

В отличие от драмы в опере определена заранее и ритмическая структура речи, вопрос, которому Станиславский также уделял много внимания.

В числе упражнений по дикции были и такие, где студийцу предлагалось оправдать различные ритмы в произношении отдельных слов и целых мыслей.

Огромное внимание к смысловой и действенной основе пения всегда отличало работу Станиславского с певцами.

Редкая репетиция Станиславского обходилась без работы над словом. «Слова, слова», — выкрикивал К. С. по ходу действия, напоминая актерам о дикции.

Перед началом первого выездного спектакля «Царской невесты» (в железнодорожном клубе КОР) Станиславский собрал всех актеров за закрытым занавесом и сказал: «Рабочий зритель, которому мы сегодня показываем спектакль, прежде всего хочет понимать все, что происходит на сцене. Доносить текст — первая обязанность певца». Дело заключалось не только в отчетливой дикции, но и в ясной лепке фразы, которая у Римского-Корсакова часто строится по музыкальной логике, но не по логике человеческой речи. Чтобы сделать, например, понятной первую фразу арии Марфы — «Как теперь гляжу на зеленый сад», — следовало выделить в этой фразе ударные слова: «гляжу», «сад», между тем как музыкальный акцент сделан на словах «на» и «зеленый».

Для преодоления всех этих мешающих обстоятельств нужна была техника пения в опере, отличная от техники в драматической речи. Изучением этой техники и был всегда занят Станиславский ради того, чтобы сделать слово в опере понятным.

Оперная школа Станиславского была прежде всего школой осмысленного пения.

ПЕРВЫЙ ВЫХОД НА ПУБЛИКУ

(«ВЕРТЕР»)

Помимо вопросов речи и произношения, Станиславский вводил в свои занятия со студийцами и многие другие элементы «системы», добытые на опыте работы Художественного театра и трех его студий.

К этому периоду времени уже сложилось в общих чертах учение Станиславского об актерском искусстве, названное им

«системой». Элементы «системы» изучались на ряде упражнений и выверялись в работе над оперными отрывками.

Постепенно изучение элементов «системы» Станиславский начал соединять с музыкой, создавая таким образом особую «систему» сценического воспитания для артистов музыкального театра.

Исключительное значение приобрели вопросы ритма, ритмического действия.

Путь соединения действия актера с музыкой был найден не сразу, и на первых порах Станиславский часто после ряда безрезультатных попыток возвращался к простейшим упражнениям по выработке правильного самочувствия актера на сцене, так, как он это делал с артистами драмы.

Привожу для иллюстрации запись занятий 27 декабря 1919 года, сделанную рукой К. С. в его дневнике:

«Аренская пела без слов, какую-то мелодию, грустную, которую симпровизировал Погребов. Другая [студийка] ее слушала.

Она мысленно рассказывала свою жизнь, молодость, замужество и т. д., общаясь при этом глазами.

Это было «вообще» грустное пение.

Я предложил разбить на куски и передавать прошлую жизнь — замужество, измену, смерть, вдовство, одиночество — отдельно, чтоб *потом* просквозить сквозным действием.

Я нашел упражнение трудным для начинающего, предложил вернуться к главному, т. е. освобождению мышц... Делали упражнения в освобождении, оправдании и т. д. со стулом (фантазия), изучение поз вокруг стула и прочее; походка и ритмическое действие, шалости ритмичности. Погребов играл, а мы ходили и действовали по 1/16, 1/8, 1/4»,¹²³ оправдывая различные ритмы. Характерно в записи К. С. то, что не ученики, а «мы» ходили, действовали и т. д. Он проверял все упражнения на себе самом и проделывал все вместе с учениками.

На этом первом этапе обучения главным для Станиславского было умение *освобождать мышцы*.

Он заставлял «вспоминать свои партии и отдельные заштампованные места в них спеть и сыграть так, как раньше играли... потом то же самое сделать без напряжения. Будет ближе к правде. А если удастся оправдать каждый жест...», штампы будут вытеснены живым действием. Брались самые напряженные моменты в пении: например, из партии Ленского — «вы бесчестный соблазнитель», из партии Онегина — «о жалкий жребий мой», Татьяны — «пускай погибну я» и т. д. В самые сильные моменты К. С. останавливал певца, предлага-

гая ему замереть в принятой позе, ослабить мышцы и затем найти новое оправдание позы.

«Существенно важно певцам,— записал К. С. в своем блокноте,— уметь расслаблять мышцы лица, шеи и гортани». Нередко приходилось бороться с искаженной мимикой лица при пении (пение «на зевке» или «на улыбке»). Опыт показал, что и расслабленная, несобранная мускулатура вредит делу, так же как и излишнее напряжение. Певец нуждается «в опоре во всем теле, собранном в одно целое, в теле активном и гибком при внешней скупости движений»,— записал себе К. С.

В движении актера Станиславский искал новых качеств, вызванных особенностью музыкальной природы, игры оперного артиста.

«Действие на сцене, как и само слово, должно быть музыкальным,— писал Станиславский.— Движение должно идти по бесконечной линии, тянуться, как нота на струнном инструменте, обрываться, когда нужно, как стаккато колоратурной певицы... У движения есть свои легато, стаккато, фермато, анданте, аллегро, пиано, форте и проч. Темп и ритм действия должны быть в соответствии с музыкой...»¹²⁴

Чтобы добиться этого, создавались многочисленные упражнения по развитию ритмичности и пластичности движения актера.

Основные принципы «системы», общие всем видам театрального искусства, применялись Станиславским в равной степени как в драме, так и в опере.

Были упражнения на внимание и воображение, на логику и чувство правды, и в частности на беспредметные действия, на общение с объектом и т. д., но постепенно все больше и больше в эти упражнения для оперных артистов вводилась музыка как основа работы воображения, внимания и вообще как основа сценического действия в опере. Сначала К. С. устраивал игры под музыку («в жмурки», «в соседи»), затем вводил музыку и даже пение (с оговоркой «низкая тесситура», чтобы не утомлять голосов) в простые действия и этюды, исполненные сперва драматически.

Станиславский заставлял также слушать музыку, немедленно претворяя ее в действие, и в этом помогал ему концертмейстер и будущий дирижер театра М. Н. Жуков, обладавший даром импровизации. Некоторые этюды строились на основании музыкальных произведений.

Приобретенные в упражнениях навыки переносились в работу над романсами, водевилями (были поставлены водевили: «66» Оффенбаха, «Слабая струна» и «Тайна женщины») и над оперными отрывками.



«Евгений Онегин»
Начало 1-й картины



«Евгений Онегин»
Начало 2-й картины.

В первые же годы студией были поставлены, кроме первого акта «Русалки» Даргомыжского, отрывки из «Риголетто» Верди, «Евгения Онегина» Чайковского, «Ночи перед Рождеством» Римского-Корсакова, его же пролог к «Сказке о царе Салтане», а также к «Псковитянке» — «Боярыня Вера Шелога» и опера «Вертер» Массне, не считая работы над «Каменным гостем» Даргомыжского, «Филемоном и Бавкидой» — комической оперой Гуно — и другими оперными произведениями, не осуществленными на сцене.

Из этих оперных сцен и романсов составлялись программы концертных вечеров, показанных публике.

Ю. А. Бахрушин вспоминает об одном из таких показов, где были соединены в одной программе сцена письма Татьяны из «Евгения Онегина», сцена Оксаны и Вакулы из «Ночи перед Рождеством» и «Боярыня Вера Шелога», представляющая собой самостоятельную одноактную оперу. «С первых же фраз последний отрывок — «Вера Шелога» — отрезал от меня все окружающее, — пишет Ю. А. Бахрушин. — Забыв все, я, зачарованный, следил за развертыванием действия».¹²⁵

Длинный рассказ — монолог Веры Шелоги — был решен одними лишь средствами речевой и вокальной выразительности. Это соответствовало педагогическим целям Станиславского на этот период времени. Нужно было прежде всего сосредоточить певцов на внутренней задаче, помочь им убрать из ролей накопившийся мусор многожестия.

Летом 1921 года были уже подведены первые творческие итоги двухлетней работы Станиславского в опере.

Были показаны две концертные программы: одна из произведений Римского-Корсакова, другая на тексты Пушкина.

Первый открытый выход студии на публику состоялся в Малом зале консерватории 21 мая 1921 года, где был дан концерт.

9 июня 1921 года был показан в помещении Художественного театра спектакль-концерт Римского-Корсакова, пушкинский концерт — 14 июля того же года.

Концерты, поставленные Станиславским на сцене Художественного театра, были мало похожи на концерты обычного типа, где исполнители по очереди выходят на голые подмостки эстрады или «влепляются» в углубление рояля, чувствуя себя перед публикой «докладчиком» объявленного произведения.

Занавес открывал на сцене уютную гостиную, в глубине которой на пьедестале находился бюст Пушкина (на пушкинском концерте) или Римского-Корсакова, если концерт был посвящен произведениям этого композитора. Все участники концерта

располагались в этой гостиной, как гости, собравшиеся на музыкальный вечер.

Для каждого романса создавалась особая мизансцена, при которой исключалась возможность пения-доклада в зрительный зал. Романсы исполнялись в зависимости от их содержания, сидя или стоя, среди группы слушателей или отдельно от них, причем исполнители, как правило, выбирали живой объект среди сидящих товарищей и обращали к нему слова романса. Почти никакого внешнего действия — жестов, движений — не допускалось. Все внимание артиста, да и слушателей, было обращено на вокально-словесную сторону произведения, которая была отработана с большой тщательностью.

Искусство камерного пения Станиславский считал тоньше и труднее оперного исполнения, так как в нем отсутствует помощь художника, гримера и режиссера-постановщика.

«Чтобы петь арии, надо быть актером-певцом,— записал Станиславский в своем блокноте,— чтобы петь романс и камерный репертуар, надо быть режиссером и певцом».

Это первое выступление студии было отмечено прессой, причем в одной из рецензий ставился вопрос, может ли быть названа новая Оперная студия студией Большого театра.

«Ведомственно, топографически — «да», но художественно — «нет»,— отвечает рецензент.— Это студия Художественного театра, насаждающая совершенно определенно его «традиции» и обращающая студийцев Большого театра в свою веру...

Это музыкальная драма...»¹²⁶

Действительно, это было рождение нового оперного театра, где элементы драмы в оперном спектакле начали занимать подобающее им место.

В это же время созданная Вл. И. Немировичем-Данченко музыкальная студия с успехом демонстрировала первый результат своей работы — оперетту Леока «Дочь мадам Анго» (постановка 1920 года) — и готовила к выпуску постановку «Периколы» Оффенбаха.

Эти спектакли, положившие начало обновлению жанра музыкальной комедии в духе реалистических традиций МХАТ, были восторженно приняты Станиславским.

Реформа музыкального театра осуществлялась, таким образом, одновременно обоими создателями МХАТ по двум параллельным руслам — оперы и музыкальной комедии.

Вскоре же после выхода в свет двух полуконцертно-полуспектаклей, 2 августа 1921 года, был выпущен и полный спектакль — «Вертер» Масснэ. К сожалению, он недолго продержался в репертуаре студии. В этом спектакле уже

отчетливо наметились все основные принципы оперной режиссуры Станиславского, получившие впоследствии свое развитие.

Искренняя музыка Массне и удачная инсценировка романа Гёте, положенная в основу либретто оперы, помогали показать весь путь несчастной любви героев оперы — Вертера и Шарлотты — и создать правдивую картину быта провинциального немецкого городка.

В спектакль были введены дети в возрасте от восьми до двенадцати лет, для чего при студии была организована специальная детская группа.

С первого же акта оперы на сцене раздавались звонкие детские голоса и смех (это предусмотрено и партитурой оперы).

Дети в ритме музыки вприпрыжку выбегали на сцену, встречая гостей, висли на них, теребили, заставляя обратить на себя внимание.

Ту легкость и непосредственность, с которой маленькая, восьмилетняя Люся выполняла любое задание режиссера, Константин Сергеевич ставил часто в пример взрослым актерам: «Учитесь у детей наивности и чувству правды,— говорил он.— Мы с годами приобретаем опыт, но теряем непосредственность и веру в то, что делаем на сцене. Появись актер с такой же верой в свою игру, как у ребенка,— это, вероятно, был бы гениальный актер».

Огромное внимание уделял Станиславский точному восстановлению всего течения жизни в доме судьи и за его пределами.

Публика должна ощущать жизнь действующих лиц не только на сцене, но и за кулисами. Сценическая жизнь есть лишь отголосок, небольшой отрезок жизни действующего лица.

Каждый участник спектакля должен до полной реальности и правдоподобия нафантазировать себе последовательную и непрерывную *линию жизни* в провинциальном городе, знать все его обычаи и распорядок дня. Рынок, церковь, кабачок, посещение соседей — все это должно реально ощущаться публикой и не только в пределах сцены.

«Ваша сценическая жизнь продолжается и за кулисами и в промежутках между действиями,— говорил К. С.— Не поленитесь еще до выхода на сцену включить себя в *линию дня* роли и хранить эту линию до конца спектакля». Эту закулисную жизнь в образе К. С. называл «игрой для Аполлона».

Любовь между Вертером и Шарлоттой вспыхивала внезапно, как любовь Ромео и Джульетты. Эта любовь не была любовью вообще, вне времени и пространства, как это часто бывает на оперной сцене. Шарлотта окружена множеством жи-

тейских дел, связана заботами о братьях, сестрах и об отце, она посещает воскресную мессу и принимает гостей. К своей любви оба влюбленных относятся как к преступлению: Шарлотта обручена с другим и считает своим долгом выполнить волю отца. Она отвергает любовь Вертера.

Благородным романтическим порывам героев оперы Станиславский противопоставил узкую, мещанскую мораль обывателей провинциального немецкого городка.

С большим юмором создавались Станиславским бытовые, сатирические эпизоды. Помню, как на одной из репетиций он постепенно превратил довольно официально сыгранную сцену — мужской ансамбль в кабачке — в веселую попойку распоясавшихся бургеров. «Мне не нужно, чтобы вы кого-то изображали на сцене, — говорил он, — но ведите себя точно так же, как вы вели бы себя на домашней вечеринке.

...Нет, — поправлял он актеров, — так ведут себя после первой рюмки, а мне нужно, чтоб это было после десятой».

«Весь постановочный план, — вспоминает участник спектакля П. И. Румянцев, — был построен на контрасте между мещанской патриархальной жизнью немецкой семьи, жизнью добродушно-приятной, с большой дозой приторной сентиментальности, жизнью, ограниченной домашним хозяйством, воскресной церковью и вечерними посещениями кабачка, с одной стороны, и романтическими порывами бурной протестующей души Вертера — с другой. . .»

В канун рождества Шарлотта с тоской вспоминает отвергнутого ею Вертера. Ее ария выглядела не как обычная оперная ария с декламацией в сторону зрительного зала и с напряженным заключительным соль-бемоль. Шарлотта занята работой, она готовится к наступающему празднику, но мысли о Вертере не дают покоя, и работа валится из рук. Шарлотта мужественно борется с охватившим ее чувством, старается отвлечься от него.

Входит сестра с елочными подарками.

— Что у вас в руках? — спрашивает Станиславский актеру.

— Корзинка с вещами, — отвечает исполнительница роли Софии.

— Какие вещи, откуда вы их взяли?

Актриса, не улавливая смысла поставленного вопроса, отвечает:

— Это мне дала за кулисами Зинаида Сергеевна.

В зале смех.

— Но ведь София-то знает, какие подарки она покупала для детей? — продолжает Константин Сергеевич. — Расскажите



«Евгений Онегин»
Сцена из 4-й картины



М. Л. Мельтцер в роли Татьяны
Сцена письма

точно, что вы выбрали для каждого из членов семьи, в каких были магазинах, долго ли выбирали.

После этого точно восстанавливается весь ход закулисной жизни, предшествующей выходу актрисы на сцену.

— Вы не обязаны знать расположение улиц во Франкфурте, где происходит действие пьесы,— это нам не важно... Но важно, чтобы вы конкретно представляли себе город, и если вы не знаете расположения улиц во Франкфурте, то пусть игрушечные магазины будут на Арбате и в Столешниковом переулке.

Выясняется, какие игрушки принесла актриса на сцену.

Бутафория в ее руках оживает.

Она иначе начинает относиться к тем сверткам, которые вынимает из корзины во время разговора с сестрой.

От этой маленькой правды и веры в свои действия актриса находит верный жизненный тон и всего разговора с сестрой.

Лирическая опера Массне оказалась удобным педагогическим материалом для перевоспитания техники и актерской психологии певцов. Ход работы над «Вертером» отражен в записках одной из участниц спектакля — К. Е. Антаровой.

На материале «Вертера» Константин Сергеевич учил певцов устойчивому сценическому вниманию, общению с партнером и другим элементам «системы», помогающим создать на сцене подлинную жизнь.

Неожиданными и парадоксальными казались певцам утверждения Станиславского о том, что певец отвечает за свое молчание на сцене не меньше, чем за свое пение.

«Как вы себе представляете, что такое пауза на сцене? — спрашивает он.— Вы сейчас окончили арию. Все куски и задачи были четко выполнены. Вы были Вертером, но куда же он сейчас девался? Я вижу не Вертера, а человека, который доволен, что благополучно опел до конца арию и его ни разу не прервали... А ведь музыка не кончилась...» «Что важнее для зрителя, тот момент, когда артист говорит или поет, или та внутренняя реакция, которая происходит на его глазах на сцене как следствие произнесенных артистом слов? — Конечно, второе...» Публика не замечает, «что вы подавали нам ярче: слово или паузу. А вы сами, можете ли вы сейчас сказать, различали вы в жизни роли, что важнее, когда вы пели или когда молчали? Вы и сами, конечно, не различали ни слов, ни пауз как *самодовлеющей силы*. И то и другое было одинаково выражением жизни вашей человеко-роли».

Что же это, репетиция или урок? Кем был Станиславский на занятиях студии этих лет? Педагогом-воспитателем новых актеров или режиссером, постановщиком «Вертера»? И тем и

другим. Эти две линии неотделимы друг от друга в деятельности Станиславского. Работа над «Вертером» была поводом для воспитания актеров новой техники и нового понимания искусства и вела к подлинному раскрытию внутренней жизни героев Гёте и Масснэ. Часто незаметно для самих актеров Константин Сергеевич вел их с первых же репетиций к определенному творческому результату, готовил с первых же уроков краски и эскизы для будущей картины.

«Вы знаете, что Вертер в конце оперы застрелится, значит, что же? С самого начала так и красить его черной краской муки и отречения?» Наоборот: «Важно показать публике жизнерадостного, светского, цельно влюбленного человека». Режиссер Станиславский здесь отлично учитывал перспективу трагической роли Вертера.

«Лицо — роковое. Сугубо серьезная, выдержанная походка — сам «Рок» по сцене ходит. Взгляд — томный, из-под опущенных ресниц. И голос с первых же фраз — с трагическим оттенком. Словом, сразу же поднялся занавес — и повеяло со сцены могильным унынием, а не радостью, миром и поэзией уютного домика судьи. . . — вышучивал актера Станиславский.

— Всегда вспоминайте и вспоминайте: если хотите показать злодея — ищите, где он добрый. Вы хотите показать гибель двух очаровательных существ, потому что они не послушались голоса природы, не подчинились любви. Покажите ярко моменты их радости и счастья. Покажите, как, когда, где они действительно *были* счастливы и радостны, потому что шли, повинаясь природе, а не против нее».¹²⁷

Спектакль «Вертер» в скромном оформлении, сделанном по макету В. А. Симова, шел в Москве и в Ленинграде в период 1921—1923 годов.

В известной нам рецензии о спектакле, напечатанной в «Известиях», отмечалось, что в спектаклях «Вертер» и «Евгений Онегин» поражает «глубокая правда» игры актеров.

«Перед подобной работой в области оперы можно только преклониться,— добавляет автор рецензии.— Можно ручаться, что на всем земном шаре подобного подхода к опере нет и нигде не было, и только надо радоваться за тех счастливых, у которых была возможность пройти эту школу».¹²⁸

Тем не менее этот первый оперный спектакль, поставленный Станиславским, прошел, в общем, незамеченным и не удержался в репертуаре студии. Он имел, как принято говорить в театре, лишь «проходное» значение и, по существу, только подвел итоги трехлетней учебной работы. Для открытия студии

нужен был иной драматургический материал, более близкий и актерам и публике.

Подлинной художественной победой молодого оперного коллектива стал другой спектакль, выпущенный вскоре после «Вертера», — «Евгений Онегин» Чайковского.

«Евгений Онегин» — постановка этапная не только в жизни молодой студии, созданной Станиславским, но и во всей истории русского оперного искусства.

РАСКРЫТИЕ ПАРТИТУРЫ ЧАЙКОВСКОГО

(РАБОТА НАД «ЕВГЕНИЕМ ОНЕГИНЫМ»)

Если бы Станиславский ограничился в своей оперной деятельности одной лишь постановкой «Евгения Онегина», то и тогда мы вправе были бы назвать его реформатором оперного театра. В этой студийной постановке были уже в значительной мере осуществлены на практике все теоретические положения, все взгляды Станиславского на оперное искусство.

Постановка «Евгения Онегина» в Оперной студии Большого театра ознаменовала собой не только рождение нового театра, но была подлинным началом нового, советского периода в русском оперном искусстве, которое и теперь продолжает развиваться на органическом слиянии пения, музыки и драмы.

По признанию музыкальной критики, партитура Чайковского в этом спектакле была впервые подлинно воплощена. «Евгений Онегин», поставленный Станиславским в Оперной студии, — писал музыковед А. И. Шавердян, — это целая эпоха не только в сценической истории опер Чайковского, но и во всей истории русского театра. Правильно оценивая роль музыки как основного элемента синтетического оперного спектакля, Станиславский разгадал психологическую глубину и художественную правду образов Чайковского, гармонически слитых с поэзией Пушкина. Станиславский нашел для музыки Чайковского теплое, поэтически сдержанное, бесконечно богатое отдельными тонкими штрихами сценическое воплощение. Лучшая постановка оперы Чайковского — работа Станиславского — явилась вместе с тем и лучшим пушкинским спектаклем в оперном театре». ¹²⁹

Подобная высокая оценка спектакля была почти единодушной.

«Эта работа является крупной оперной реформой, таит в себе залог возрождения русского оперного театра», — писал рецензент Евг. Крейн.

Постановку называли «замечательной, небывалой», воспринимали ее как «величайшее событие нашей театральной жизни», как «одно из значительнейших явлений нашей театральной современности». Спектакль оставлял впечатление «почти потрясающее, небывалое в опере», «каждое движение в опере воспринималось как новаторство, вконец стирающее все театральные предания, легенды, традиции», постановка была принята как «единственно правильный подход к опере».¹³⁰ Так оценивали «Евгения Онегина» после первых же студийных представлений, такую же высокую оценку получил спектакль и впоследствии. Через несколько лет, после переноса спектакля на сцену Димитровского театра (ул. Пушкина), писали, что «Константин Сергеевич Станиславский вернул «Онегину» его первоначальную сущность. Едва ли можно найти на нашей сцене лучший спектакль, в котором так тонко была бы отображена эпоха и сущность художественного произведения».

«Евгений Онегин» в постановке Станиславского был назван «классическим спектаклем», открывающим «новую страницу в развитии русского оперного искусства».¹³¹

Рядом с этими восторженными отзывами о спектакле были и отрицательные мнения. Так, ленинградский театральный журнал объявлял постановку «неудачной», указывая, между прочим, на то, что в первом акте были сделаны «антимузыкальные» купюры.

Действительно, Станиславский взял на себя смелость сократить в первой картине хор с плясками, который казался ему лишним, мешающим раскрытию образа Татьяны. Вставные танцы в экспозиции оперы Константин Сергеевич расценивал как дань композитора оперным условностям. Во всяком случае, нельзя на этом основании согласиться с выводом рецензента, что Станиславский «не привел свою постановку в достаточную связь с музыкой». Скорее можно прислушаться к противоположному обвинению в чрезмерном увлечении Станиславского ритмической стороной — совпадением музыки с движениями на сцене, доходившим до известной крайности (в ариозо Ольги, в сцене письма и интродукции заключительной сцены). Может быть, здесь и сказалось временное увлечение Станиславского чисто внешним совпадением, иллюстрацией музыки движениями, но, как объяснял впоследствии сам Станиславский, подобное закрепление ритма в движениях служило гарантией того, что спектакль, исполняемый молодыми, еще малоопытными артистами, имея крепкую внешнюю форму, надолго сохранится, не будет разваливаться на публике. В этом смысле Станиславский-режиссер полностью достиг своей цели.

и даже через много лет после выпуска спектакль казался «отточенным, отполированным, как мраморное изваяние». ¹³²

Некоторое основание имели и обвинения, часто повторяемые впоследствии, в недостаточно качественном подборе ансамбля голосов. Это объяснялось тяжелыми материальными условиями первого периода работы студии, из-за которых многие артисты, обладавшие отличными голосами, часто покидали студию «ради других аттробированных театров». Позднее, когда студия окрепла и появились хорошие певцы, положение существенно изменилось, но мнение о том, что в театре Станиславского плохо поют, держалось долго по инерции и сильно мешало репутации театра. Сложилась даже совершенно необоснованная легенда о том, что «система» Станиславского якобы портит голоса. Как бы то ни было, но прав был критик, который утверждал, что «реформу оперного спектакля, которую предпринял Константин Сергеевич со своей студийной молодежью, надо было производить, не дожидаясь момента, когда в студию придут первоклассные певцы». ¹³³

Все скептические замечания и теневые стороны, вытекающие из условий студийной работы, не могли умалить основного — огромной творческой победы Станиславского в области оперного искусства.

«Станиславский словно вскрыл наши представления, — писал критик Ю. В. Соболев. — Впервые в опере увидели мы один из прекраснейших и трагических образов нашей поэзии, самая нежность лирики и сила страсти которых стала еще глубже от того, что была показана на фоне музыки. . . Только теперь, после того, как Станиславский встретился с Пушкиным и Чайковским, эта простая правда ожила на сцене и заговорила тем языком страсти, который должен звучать в театре так же мощно, как звучит он в стихах Пушкина и в музыке Чайковского». ¹³⁴

Многие оценивали этот скромный студийный спектакль как начало долгожданной оперной реформы.

«Вся история русской музыки доказывает, что синтез действия, слова и музыки, который был достигнут великими нашими композиторами, должен непременно быть дополнен решительной реформой оперного исполнения, исполнительским синтезом». ¹³⁵ И, считая Шаляпина основоположником подобной реформы, писали, что Станиславскому удалось ее осуществить, превращая шаляпинские традиции в определенную систему, школу, которая станет впоследствии общим достоянием.

Эта мысль была выражена и в рецензии, помещенной в «Известиях». «Делавшиеся до сих пор попытки сдвинуть оперу с мертвой точки не дали заметных результатов. По боль-

шей части эти попытки были направлены в сторону чисто внешнего новаторства. Не давали ничего существенного и попытки режиссеров сделать оперу реальной. Единственно правильный подход к опере — шаляпинский, подход не от внешней, а от внутренней реальности, от психологических глубин образа, от звука-слова, а не от самодовлеющего звука, рассчитанного только на музыкальный эффект.

То, что у Шаляпина вылилось стихийно, К. С. Станиславский положил в основу организации... К. С. Станиславский обратил все свое внимание на психологическое содержание спектакля, достигнув здесь огромных результатов».¹³⁶

Эта реформа, произведенная Станиславским в опере, впоследствии благотворно отразилась и на его работе в драме.

«Режиссерский опыт Станиславского в опере,— утверждал П. А. Марков,— оказался необходим и закономерен по отношению ко всему жизненному делу Станиславского.

После глубокой неудовлетворенности Станиславского в связи с неоднократными неудачами при воплощении на сцене пушкинских образов встреча Станиславского с Пушкиным в «Онегине» дала сценическое воссоздание «Онегина», конгениальное поэту».

Но не только и не столько Пушкин был воплощен в этом спектакле, но прежде всего Чайковский, или, вернее, Пушкин, прочитанный и услышанный Чайковским.

Легкая пушкинская ирония, которая неизменно сопровождает героев романа даже тогда, когда поэт, полный сочувствия к ним, рисует их страдания, почти ускользает из оперы Чайковского, кроме, может быть, некоторых черт в характеристике Онегина, Зарецкого, Гильо, в эпизодах ларинского бала да в моменте, предшествующем первому появлению Онегина.

В опере совершенно нет пародийной нотки Пушкина, вложенной им, например, в предсмертную элегию Ленского «Куда, куда вы удалились», которую Пушкин сопровождает словами: «Так он писал *темно и вяло*...» Нет иронического отношения к влюбленности Онегина, который «чуть с ума не своротил, или не сделался поэтом». Нет в опере и сатирического описания великосветского общества.

Почти полстолетия, отделяющие время создания оперы от написания романа, наложили свой отпечаток на понимание образов и событий произведения. Не энциклопедию быта и нравов 20-х годов изобразил в опере Чайковский, не эпоху, героем которой был Онегин, но борьбу человеческих страстей, поединок любви и долга, историю женской души. Героиней у Чайковского стала Татьяна, и роман «Евгений Онегин» превратился

в оперу, которую можно было бы назвать «Татьяна Ларина». Вырос в опере и образ Ленского, более близкий дарованию Чайковского, чем образ Онегина. Кроме того, трагическая гибель Пушкина опоэтизировала образ Ленского для всех последующих поколений.

Многие лирические и драматические элементы романа получили в опере свое новое развитие и особое толкование и благодаря особенностям дарования Чайковского. «Евгений Онегин» Пушкина и «Евгений Онегин» Чайковского — родственные друг другу, но тем не менее различные и самостоятельные произведения искусства.

Станиславский не повторил ошибки многих режиссеров, приходящих в оперу из драмы. Он считал, что «поэт умер в композиторе» и отстаивал это мнение перед теми режиссерами, которые строили свой режиссерский замысел не на партитуре композитора, но на словесном тексте.

Некоторые критики подметили и эту черту режиссуры Станиславского в опере.

«Уже в первом студийном опыте постановки «Евгения Онегина», — писал Г. А. Поляновский, — Станиславский дал наглядный урок, как надо стремиться к творческому слиянию замыслов композитора и поэта».¹³⁷

Справедливо отмечалось, что убедительность спектакля заключалась в том, что режиссер дал такую трактовку оперы, которая целиком совпадает с «замыслом композитора», что Станиславский «верно расслышал живые, музыкальные характеристики, данные Чайковским, и на каждой из них построил образ, исполненный сценического красноречия и художественного лаконизма. . .»¹³⁸

Точнее было бы сказать: «не построил образ», а *создал, вырастил* живые образы из тех молодых артистов (Горшунова, Лезина, Бителев, Садовников, Афанасьева, Ананьина и др.), которые были первыми воспитанниками его студии и первыми исполнителями «Евгения Онегина».

Напомним, что, по мнению Станиславского, не только поэт должен «умереть» в творении композитора, но и поэт и композитор должны «умереть» в актере. Артисты должны были не сыграть, не представить Татьяну, Онегина, Ленского, но *стать* ими по мере своих способностей и жизненного опыта. Не делать роль предлагал Станиславский актерам, но *пережить* роль, не сыграть образ, но *действовать* в образе. Вся творческая сила Станиславского была направлена на то, чтобы сделать самих актеров творцами своих ролей, а не исполнителями партий, все его режиссерское искусство направлено на то,

чтобы режиссер был не замечен в спектакле, «умер» бы в актере, подобно композитору и поэту.

Все примеры режиссерских приемов работы Станиславского, почерпнутые из личных записей и воспоминаний, так же как и из записей и воспоминаний других участников его работы, сводятся, по существу, лишь к иллюстрации именно этих основных положений «системы» Станиславского.

Если вникнуть во все рецензии и отзывы о спектакле, то не трудно заключить, что наиболее сильное впечатление произвела на публику именно подлинность переживания актерами своих ролей.

«Подлинное, *реальное*. . . волнение исполнительницы [Татьяны], вдохновенный трепет «ее музыкальной речи» возбуждает ответное волнение и улыбку сочувственной радости». Так объясняли зрители секрет воздействия на них постановки Станиславского. «И когда вместо грима в глазах Татьяны сверкают огнем слезы, мы в его власти и хочется благодарить его (Станиславского. — Г. К.)», — писал режиссер В. М. Бебутов.

«. . . Из этой ощущаемой нами живой связи между действующими лицами создается впечатление художественной цельности того, что перед нами происходит; из этих живых токов, которые соединяют их естественно, на наших глазах рождается сценическое действие», — писала Л. Я. Гуревич.

Заставить *жить* актера-певца на сцене оперного театра и научить его трепетать подлинным волнением при каждом исполнении роли — вот главная цель и смысл режиссерского метода Станиславского.

Этот творческий метод применялся им всегда, при каждой новой постановке, но именно в «Евгении Онегине», опираясь на музыку Чайковского, Константину Сергеевичу удалось достигнуть наиболее отчетливых и ярких результатов.

По свидетельству одного из исполнителей роли Евгения Онегина и в дальнейшем режиссера «Пиковой дамы» П. И. Румянцева, «Станиславский считал музыку Чайковского самым ценным и благодарным материалом для работы с актером, а самого Чайковского — гениальным провидцем и знатком человеческой души.

Музыка Чайковского поражала Станиславского логической закономерностью развития изображаемых ею чувств.

Он учил певцов на этой музыке логике человеческих действий на сцене, в результате которых приходит правда чувств».¹³⁹

Этот прием закрепления логики чувств логикой действий был главным приемом Станиславского — педагога и режиссера. Именно при начале работы над «Евгением Онегиным»



«Евгений Онегин»

Сцена из 3-й картины. Онегин — П. И. Румянцев, Татьяна — К. Г. Малькова



«Евгений Онегин»

Сцена из 6-й картины. Татьяна — М. Л. Мельтцер, Онегин — Ю. П. Юнцкий

(1919 год) Константин Сергеевич сформулировал, что «физические задачи — это ячейки для чувств». Эта основа игры актера на сцене получила впоследствии большое развитие и к концу жизни Станиславского воплотилась в определенный метод так называемых «физических действий».

Музыка Чайковского прежде всего рисует нам чувства, настроения действующих лиц, логику развития страстей.

«Мне кажется,— писал Чайковский, определяя главную черту своего дарования,— что я действительно одарен свойством правдиво, искренне и просто выражать музыкой те чувства, настроения и образы, на которые наводит текст.

В этом смысле я реалист и коренной русский человек».¹⁴⁰

Поэтому в работе над Чайковским проникновение в замысел автора шло не столько по линии изучения и последующего оправдания интонаций музыкальной речи, как это приходилось делать при работе, например, над «Каменным гостем» Даргомыжского, сколько по линии выяснения природы того чувства, которым был захвачен композитор и которое вложено им в душу образа.

«Чувственный анализ» (выражение К. С.) был первой ступенью работы над «Евгением Онегиным».

В этот период Станиславский намечал уже путь работы над музыкальным произведением. Вот, например, его запись, сделанная 17 декабря 1919 года:

«1) Играли вступление.

2) Делили на 4 куска.

3) Определяли название каждого куска (определяя невольно переживания).

4) Определяли и называли его (сперва) именем существительным.

5) Существительное переводили на глагол» (например: *тревога, томление, метание* Татьяны переводили так: «хочу отыскать выход из положения», «хочу объяснить с ним», «открыться ему» и т. д.— Г. К.).

6) Глагол переводили на действие.

7) Действие воспроизводили (без музыки и под музыку).

Чтобы оживить действие,— читаем дальше,— существует *задача* (для воли), *мысль* (для ума), *темп* и *ритм* (для чувства)».¹⁴¹

Эти записи, относящиеся к 1919 году, не только открывают методические приемы работы Станиславского над «Евгением Онегиным», но и свидетельствуют о том, что эта работа обогащала его «систему» новыми выводами и элементами.

«Мы в нашей работе должны пройти по стопам автора,— говорил Константин Сергеевич,— но только обратным ходом.

Отталкиваясь от партитуры, записанной условными значками, мы должны докопаться до переживаний композитора, чтобы пересадить их в свою душу».

Станиславский интуитивно проникал во все тонкости музыки, умел волноваться и жить ею. Он увлекал артистов своим видением и ощущением музыки, зажигал их своей неисчерпаемой фантазией, заражал своим темпераментом.

Методы работы Станиславского с актером были самыми разнообразными и неожиданными, часто разрушающими ту схему работы, которую он сам создал, однако приведенный выше способ работы является наиболее характерным для описываемого периода.

Станиславский находил в музыкальной драматургии Чайковского необычайно точную и тонкую логику чувств.

В партитуре Чайковского содержатся все звенья зарождения и развития чувств, нередко выпадающие из поля зрения других композиторов. В музыке оказались отраженными все моменты внутренней жизни, из которых складываются взаимодействия между партнерами на сцене и само сценическое событие. Например, начало сцены письма. После первой реплики няни, оканчивающейся словами убеждения, увещевания — «Засни скорей», — музыка утверждает дважды эту последнюю интонацию, наталкивая исполнительницу няни на какие-то действия, закрепляющие ее требования. Легкое и светлое арпеджио заканчивает этот момент общения с няней; в нем есть прощание, успокоение, завершение действий няни. После этого — развитие первой темы Татьяны, но на этот раз взволнованной, смятенной. Это — возвращение Татьяны к ее беспокойным поискам выхода. Заканчивается эта тема синкопированной интонацией, напоминающей подавленное всхлипывание или скрытый, прерывистый вздох. После слов «не спится, няня» снова повторяется это стремление подавить в себе волнение, выдающее внутреннее беспокойство при внешне очень спокойном разговоре.

Дважды оркестр напоминает о внутренней тревоге Татьяны — *до* и *после* реплики няни: «Что, Таня, что с тобой?» Предложение Тани «поговорим о старине» не сразу воспринимается няней. Интонация «поговорим о старине» дважды повторяется во время паузы, когда Татьяна глазами, позой продолжает передавать няне свою просьбу. Прежде чем прозвучали слова: «О чем же, Таня?» — в музыке уже начался нянин мимический ответ. После отказа няни — снова дважды — новая просьба Татьяны, обращенная к няне, и уточнение вопроса. Перед словами: «и полно, Таня» — аккорд, выражаю-

щий протест, удивление няни. Словам «да как же ты венчалась, няня?» предшествует большой музыкальный вопрос Тани и т. д.

Вот так или приблизительно так из музыки извлекались действия, сопровождающие диалог и создающие органическую связь между партнерами.

Весь режиссерский план постановки «Евгения Онегина» опирался на музыкальное толкование того или иного сценического эпизода. Иллюстрацией к этому могут служить комментарии Станиславского к сцене ларинского бала:

«Что обычно видят в известной сцене бала? . .

Большей частью — пустые передвижения (движения), в которых теряется действие. А ведь бал этот является лишь *фоном действия*, которое разыгрывается на авансцене.

Спрашивается: какие музыкальные темы определяют действие?

Уже вступление к этому акту имеет *драматическое значение*, почему занавес и поднимается вместе с началом музыки. *Любовный мотив Татьяны*, который звучит в оркестре, должен быть сценически выражен. Татьяна стоит в задумчивости за колонной и смотрит на Онегина, героя ее девической любви. Затем слышится *тема вальса в оркестре*. Пока вальс в оркестре, так сказать, продолжается, взволнованные звуки смычковых инструментов соответствуют волнению молодых девиц, которые радуются танцам и военной музыке. Они бегут в глубь сцены, где начинается танец.

Тяжелая, длительная тема в оркестре воплощается на сцене медленно, с достоинством проходящими пожилыми помещиками, кокетливая музыкальная фигура выявляется кокетливым движением Ольги, которая ссорится со своим женихом Ленским. Эта сцена, так же как и ссора Онегина с Ленским, разыгрывается около большого стола, находящегося на авансцене, таким образом публике делается более понятным замысел композитора».¹⁴²

Язык Чайковского был близок и понятен Станиславскому; творческие индивидуальности Чайковского и Станиславского оказались родственными друг другу, они полностью сходились в понимании Пушкина.

Вообще в постановке «Евгения Онегина» мы находим редкий и счастливый пример совпадения вкусов и эстетических воззрений у композитора и его интерпретатора — режиссера.

Тонкий почерк Чайковского был отлично расшифрован Станиславским, который считал, что высшее мастерство художника заключается в достижении «самых глубоких и сильных впечатлений самыми нежными и тонкими красками». Такова же

была и актерская сущность Станиславского. Он мечтал о спектакле, где не будет громкого смеха и восторженных рукоплесканий, но только *шорох* в зрительном зале. Что же касается понимания самого творческого процесса, то можно установить полное совпадение взглядов Чайковского и Станиславского, который называл свое искусство искусством «переживания». Под этим же заголовком можно было бы рассматривать и творчество Чайковского.

Вот как объясняет Чайковский самый процесс своего творчества:

«Обыкновенно вдруг, самым неожиданным образом, является *зерно* будущего произведения. Если почва благодарная, т. е. если есть расположение к работе, зерно это с неопостижимой силой и быстротою пускает корни, показывается из земли, пускает стебелек, листья, сучья и, наконец, цветы. Я не могу иначе определить творческий процесс, как посредством этого уподобления».

Почти теми же словами Станиславский говорил на репетициях о творчестве актера, уподобляя себя режиссеру-садовнику: «Творчество — процесс органический, подобный выращиванию цветка. Ремесленники от искусства пытаются вылепить самый цветок из воска или бумаги, скопировать конечный результат, но копия — не искусство. Мы же поступаем иначе, высаживая зерно роли на заранее подготовленную почву, и следим за его ростом. Не следует уподобляться тем неразумным детям, которые, посадив зерно, раскапывают его, чтобы посмотреть — не дало ли оно ростков, или пытаются тянуть живой росток из земли, желая ускорить его рост. Все должно произрастать естественно в установленный природой срок. Наше дело лишь ухаживать за растением, поливать его, окучивать и т. д., можно даже сделать прививку, правда, прививку следует делать умело, можно привить к апельсину лимон, но не репу... но точно предугадать результат мы не можем, — предоставим это самой природе».

Уточняя свой взгляд на произведение искусства, Чайковский говорит:

«Артисты называют свои произведения детьми своими. Смешанное ощущение острой муки, испытываемое при создании их, и наслаждение в самом деле может сравниться с муками деторождения, среди которых и страдают и в то же время радостно ожидают свое дитя».

«Рождение роли подобно рождению ребенка, — говорил Станиславский. — В ребенке есть черты отца и матери, но он ни то и ни другое, он создание самой природы».

У Чайковского и Станиславского общий взгляд на «вдохно-

вание», которого нельзя ждать, но следует всегда подготавливать почву для его прихода.

«Вдохновение — это такая гостья, которая не любит посещать ленивых,— пишет Чайковский.— *Нужно, необходимо побуждать себя, чтобы не впасть в дилетантизм. . . Я пишу или по внутреннему побуждению, окрыляемый высшей и не поддающейся анализу силой вдохновения, или же просто работаю, призывая эту силу. . . мой призыв к вдохновению никогда почти не бывает тщетным*».¹⁴³

«Нужна еще, в помощь природе, хорошо разработанная психотехника,— пишет Станиславский.— Но у вас еще всего этого нет, точно так же, как и у артистов нутра, которые не признают техники. Они, как и вы, полагаются на одно вдохновение. . . Отсюда — долгие периоды нервного упадка при исполнении роли, полное художественное бессилие и наивный дилетантский наигрыш».¹⁴⁴

Как понимает Чайковский творческое состояние?

«Для артиста в момент творчества необходимо полное спокойствие. В этом смысле художественное творчество всегда *объективно*, даже музыкальное. Те, которые думают, что творящий художник в минуты *аффектов* способен посредством своего искусства выразить то, что он чувствует, ошибаются».¹⁴⁵

«Человек, остро переживающий душевную драму, не может рассказывать о ней связно,— пишет Станиславский,— так как в такие минуты слезы душат его, голос пресекается, волнение спутывает мысли. . . Но время — лучший целитель, оно смягчает внутренний разлад в человеке и заставляет людей спокойнее относиться к минувшим событиям. . . Тогда сам рассказчик остается сравнительно спокойным, а плачут слушающие. Наше искусство добивается таких же результатов. . .»¹⁴⁶

«Служенье муз не терпит суеты»,— писал Пушкин, понимая вдохновение как «расположение души к живейшему принятию впечатлений, следственно к быстрому соображению понятий, что и способствует объяснению оных. Вдохновение нужно в поэзии, как и в геометрии».¹⁴⁷

Все три вдохновенных создателя «Евгения Онегина» понимали вдохновение не как мистическое наитие «свыше», не как некое возбуждение, подобное угару или опьянению,— напротив, с этим понятием для них связана высшая сосредоточенность чувств и отчетливость мыслей, ясная и активная деятельность психики.

Остроты мыслей и глубины чувств при внешней скупости жестов, благородной сдержанности в проявлении страстей, мыслечной свободы при душевном напряжении — вот чего требо-

вал Станиславский от исполнителей «Евгения Онегина». «Сокращайте все внешнее и углубляйте все касающееся внутренней жизни роли,— говорил он актерам.— Жизни человеческого духа не передашь многожестием». Иногда же на свойственном ему условном жаргоне бросал не в меру разыгравшемуся актеру реплику: «Поменьше физики — побольше психики».

В памяти от ранних спектаклей «Евгения Онегина» осталась изящная простота и скупость игры актеров при подлинном переживании роли, их заразительная искренность и подлинное волнение. Произошло то слияние роли с актером, о котором мечтал Чайковский, видя при этом «истинное торжество актерского искусства».¹⁴⁸

«Евгений Онегин» стал не только школой нового поколения оперной молодежи, но и полноценным творческим созданием Станиславского. Зрителям воочию была доказана возможность разрешения оперного спектакля в новых традициях. «Система» Станиславского, примененная в опере, одержала здесь новую победу.

ПОСТАНОВКА «ЕВГЕНИЯ ОНЕГИНА»

История постановки «Евгения Онегина» и описание ее даны в книге «Моя жизнь в искусстве», в воспоминаниях П. И. Румянцева и других участников спектакля.

Полное представление оперы состоялось 1 мая 1922 года в небольшом студийном зале в Леонтьевском переулке, разделенном колоннами, которые стали основой оформления «Евгения Онегина» (в настоящее время здесь находится Дом-музей Станиславского). Этот спектакль, подобно «Чайке» в Художественном театре, определил и лицо будущего театра и дальнейшее направление его работы. Как «Чайка» стала эмблемой МХАТ, так и ампирный портик студийного зала, между колоннами которого были сыграны первые спектакли «Евгения Онегина», стал эмблемой нового театра.

Когда в январские дни 1921 года Станиславский, только что получивший новое помещение для занятий студии, вошел в этот зал, он обратился к сопровождавшим его студийцам со словами: «Вот вам и готовая декорация для «Онегина».

«Вероятно, это и был момент зарождения постановки «Онегина»,— вспоминает П. И. Румянцев.

Впечатление от «Евгения Онегина», сыгранного на маленьком пространстве зала в Леонтьевском переулке, без рампы и

оркестра, где стиралась грань между партером и сценой, где актеры иногда проходили на сцену прямо через публику (если можно назвать публикой полсотни гостей, окружавших актеров), останется навсегда одним из самых значительных художественных впечатлений его участников и зрителей. Этот спектакль вселил веру в богатство и силу оперного искусства и окончательно убедил в возможности широких перспектив его дальнейшего развития.

П. И. Чайковский, давший «Евгению Онегину» название «лирические сцены», мечтал именно о подобной постановке своей оперы, но не был уверен, что театр когда-либо справится с подобной задачей. «Чем более я думаю об исполнении этой оперы, тем более убеждаюсь, что оно *невозможно*, т. е. такое исполнение, которое соответствовало бы моим мечтам и замыслам. . . Поэтому я склонен думать, что. . . опера моя никогда не увидит сцены».¹⁴⁹

Отдавая своего «Евгения Онегина» в консерваторию для постановки на маленькой консерваторской сцене, он писал в декабре 1877 года К. К. Альбрехту: «Если мне ждать *настоящую* Татьяну, *настоящего* Онегина, *идеального* Ленского и т. д. — то опера моя, конечно, никогда не пойдет на сцене. . .» Далее Чайковский пишет, что он для ролей Онегина, Ленского, Татьяны предпочитает воспитанников Консерватории оперным певцам, «потому что они ученики, юноши, у них не будет этой омерзительной, пошлой рутины, которой для моей новой оперы я боюсь больше всего. . . Я *никогда* не отдам этой оперы в Дирекцию театров, прежде чем она не пойдет в Консерватории. Я ее писал для Консерватории, потому что мне нужна здесь не Большая сцена с ее *рутиной, условностью*, с ее *бездарными режиссерами, бессмысленной, хотя и роскошной постановкой, с ее махальными машинами вместо капельмейстера* и т. д. и т. д. Для Онегина мне нужно вот что: 1) певцы средней руки, но хорошо промуштрованные и твердые, 2) певцы, которые вместе с тем будут *просто*, но *хорошо* играть, 3) нужна постановка не роскошная, но соответствующая времени очень строго; костюмы должны быть непременно того времени, в которое происходит действие оперы (20-е годы), 4) хоры должны быть не стадом овец, как на императорской сцене, а *людьми*, принимающими участие в действии оперы, 5) капельмейстер должен быть не машиной и даже не музыкантом à la *Направник*, который гонится только за тем, чтобы там, где *Cis* не играли *C*, а настоящим вождем оркестра. . . Словом, мне нужны для этой постановки. . . *Губерт*,

Альбрехт, Самарин, Рубинштейн, т. е. артисты, и притом мои друзья...*

Я не отдам *Онегина* ни за какие блага ни Петербургской, ни Московской Дирекции, и если ей не суждено итти в Консерватории, то она не пойдет нигде.¹⁵⁰

Эти требования композитора, так ясно сформулированные, соответствовали полностью тому, что осуществил Станиславский.

Скромный масштаб сцены и зрительного зала, создававший особую теплоту и доходчивость оперы, не только не противоречил, но прямо соответствовал замыслу Чайковского.

«Певцы средней руки, но хорошо промуштрованные». Да, в студии не было больших голосов, но в этих условиях в них и не было надобности.

Певцы, которые «будут *просто*, но *хорошо* играть», — и это было достигнуто в полной мере.

«Постановка не роскошная, но строгая», — она и была таковой, причем обрамление ампирами колоннами создавало отличную рамку для оживших образов пушкинской эпохи.

Хор не был «стадом овец», поскольку и хора-то не было, но был ансамбль артистов, каждый из которых создал живой образ, сохранявшийся в спектакле на протяжении всей его сценической жизни.

Наконец, капельмейстера не было вовсе видно в момент исполнения, его участие сказалось в точной музыкальной выучке и незаметной помощи актеру в момент исполнения. В ранней постановке «Евгения Онегина» вовсе не было этого развлекающего публику, жестикулирующего дирижера, который своими руками точно отсекает сцену от зрительного зала.

Трудно описывать постановку «Евгения Онегина», так как вряд ли подобное описание заменит хоть в малой степени художественное впечатление от спектакля, но нельзя не отметить несколько режиссерских приемов работы и толкование отдельных моментов оперы.

В опере часто склонны забывать, что герои пушкинского романа очень юны (одному лишь Онегину более двадцати лет).

Станиславский-режиссер раскрыл не просто логику любовных переживаний Татьяны, Ольги, Ленского, но логику *первой* юношеской любви, ее предчувствие и первое познание. Аро-

* Н. А. Губерт и К. К. Альбрехт — профессора музыкальных классов консерватории; И. В. Самарин — актер Малого театра, профессор драматического класса и режиссер «Евгения Онегина»; Н. Г. Рубинштейн — музыкальный руководитель, дирижер «Евгения Онегина».

мат спектакля заключался в его необыкновенной юности, свежести и чистоте изображаемых страстей.

В первом же квартете мечта о будущем счастье (дуэт Татьяны и Ольги «Слыхали ль вы») оттенялась воспоминаниями о прошлом Лариной и няни. Станиславский отказался от всяких бытовых деталей (вроде варки варенья, которое многие режиссеры считают необходимым «физическим действием»), чтобы ничем не отвлекать от внутренней жизни действующих лиц и от произносимых ими слов. Хор крестьян и последующая сцена использовались для характеристики Татьяны и Ольги. Константин Сергеевич сознательно отказался от дивертисментного пения и плясок, которые, по его мнению, могли бы отвлечь от главного.

Известие о приезде гостей создавало суматоху, в которой Станиславский не боялся показать Татьяну и Ольгу провинциальными «девчонками», растерявшимися перед появлением столичных гостей.

Ленский почти выбегает на сцену, не в силах скрыть радость встречи с Ольгой. Онегин сохранял степенность, едва обращая внимание на взволнованность Лариных, вызванную его приездом.

Трудный квартет после ухода Лариной («Скажи, которая Татьяна») был, так же как первый квартет, виртуозно отработан в смысле *слововедения*. Несмотря на четыре различных текста, звучащих одновременно, отлично был слышен весь диалог между Онегиным и Ленским, из которого возникал первый конфликт — первая мимолетная ссора друзей. Любовь Ольги и Ленского Станиславский строил на сочетании пламенных излияний с детской шаловливостью и резвостью. Когда Ларина заставляла Ольгу и Ленского вместе, притаившихся на ступеньке террасы, они чувствовали себя провинившимися школьниками, застигнутыми на месте преступления. Все это оттеняло юношескую чистоту и непосредственность их любви.

Скромная декорация студийного зала по всему ходу действия была обогащена и украшена тонким и, я бы сказал, музыкальным световым сопровождением спектакля.

Чтобы показать степень внимания Константина Сергеевича к световой партитуре, привожу его замечания, сделанные по первой картине после просмотра спектакля, перенесенного на сцену театра: «...светом испорчены многие декорации и многие сцены... отсутствие чуткости, артистичности, понимания того, что и для чего делается,— все время удивляло и злило. Бессмысленная, механическая работа. Но хуже всего это то, что работа выказывала небрежность и непонимание, что такое заход и восход солнца и какие их физические, элементарные

законы. То лицо, которое вело освещение,— не понимает их. Он без внимания делал это, без старания и любви. Но дело электротехника важное. Это работа подлинного артиста, а не ремесленника. . . »

Далее следовали замечания по картинам: «1 карт. Внутри дома вначале было слишком светло (скатерть — по сравнению с наружным светом). А потом, когда зажгли [люстру], свечи и огни около самовара должны блестеть весело и давать уют,— внутри дома было скучно и темно. 2) Во время арии Ленского («Я люблю вас. . .») лампы в окнах загорелись не в указанные на музыке моменты. . . Левое от зрителя окно горело совсем тускло. 3) Растение жидко (К. С. говорит о кустах сирени под окнами дома.— Г. К.). Надо втрое больше, чтобы было в длину всей сцены — под окнами. Когда мы разбогатеет, надо будет и по стенам (без окон) дать растения (или кусты). Может быть, сейчас можно посадить туда елок (если дешево стоит). 4) Красный свет заката — слишком огненно-красный, а не солнечный. Светят не на самую верхушку, и луч уходит не вверх, а остается на середине колонны, там и тухнет. В сущности, картины и впечатления заката совсем нет. А между тем эти картины забываемы в домашнем спектакле на Леонтьевской сцене при скудности нашего освещения. 5) Как неуютно у Лариной в столовой. Повесить картинки. Сделать так, чтоб был хорошо виден самовар, или, может быть, просто нарисовать буфет, если место не позволяет поставить настоящий. Оставить так, как есть, невозможно. Это не помещение дома — больница. 6) Дуэт происходит без луны. Вначале было темно, а потом незаметно прибавляли, после того как эффект окон пройдет. В этом-то и поэзия. . . что объяснение любви — в темноте». ¹⁵¹

И так по всем картинам. С огромным вниманием и любовью отрабатывалась и внешняя форма спектакля и свет, аккомпанирующий настроению на сцене. Во второй картине одна лишь свеча на столике освещала лицо Татьяны и листок белой бумаги, остальная часть сцены тонула во мраке, не считая оранжевого огонька лампы в углу.

Тема любви Татьяны, выраженная музыкой, передавалась пластически, движения иногда сливались с музыкой, иногда контрапунктировали с ней (например, полная неподвижность в финале сцены на кульминации музыкальной темы).

Массовая сцена «ларинского бала» относится к вершинам режиссерского искусства Станиславского, что он и сам признавал, записывая в главе о ритме: «Недавно я ставил оперу и в ней народную «хоровую» большую сцену. . . оперная народная сцена получилась в нашем драматическом смысле такая,

какой мне ни разу не удавалось достигнуть в нашем театре (К. С. имеет в виду Художественный театр.— Г. К.) при несравненно лучшем составе и при более тщательной репетировке».

В чем же секрет?

И Константин Сергеевич видит секрет в помощи *темпа-ритма*, который «...придал стройность, слаженность недоделанной сцене... придал игре артистов великолепную четкость, плавность, законченность, пластичность и гармонию... помог артистам, еще не очень изощренным в психотехнике, правильно зажить и овладеть внутренней стороной роли».¹⁵²

Некоторые мизансцены строились так, чтобы помочь актерам естественно попасть на верную линию действия, раскрывающую содержание произведения. Например, в третьей сцене (в саду) режиссер посадил Татьяну на низенькую скамеечку (причем Константин Сергеевич настаивал именно на том, чтобы она была низкой), заставив, таким образом, Онегина объясняться с нею сверху вниз и подчеркивая унижительное положение Татьяны.

В предпоследней же сцене, на балу, встреча Онегина с Татьяной построена по контрасту так, что спускающаяся по лестнице Татьяна разговаривает на этот раз с Онегиным сверху вниз («Встречались прежде мы...»). К сожалению, театр впоследствии отказался от этой мизансцены ради большей помпезности бала. Вообще, перенос «Евгения Онегина» на большую театральную сцену не усилил художественного впечатления от первой, скромной студийной постановки. Сохранение архитектурной рамки казалось несколько искусственным, но и отказ от нее в некоторых сценах лишил постановку композиционной строгости и интимности, что особенно касается заключительной сцены.

Чайковский писал Н. Рубинштейну о том, что «Онегин» рассчитан на скромные средства и небольшую сцену. Не раз высказывалась им мысль, что опера будет выигрывать в условиях камерной постановки и проигрывать на большой сцене. Современник Чайковского, известный критик Г. А. Ларош прямо утверждал: «Онегин» — произведение интимное, чем больше зала, тем больше оно теряет, какова бы ни была виртуозность передачи».

Сцена дуэли в спектакле Станиславского, так же как и заключительная сцена, была необычайно выпуклой по своему внутреннему рисунку и предельно скупой по рисунку внешнему.

Действующие лица, их мимика, интонации, переживания — все было показано крупным планом, что невозможно на большой театральной сцене. Крупный план позволял режиссеру прибегать к тончайшим средствам выразительности, когда из-

менение в переживании действующего лица могло быть выражено одним лишь движением глаз; это же обстоятельство удерживало актеров от наигрыша, аффектации, нетерпимых в такой интимной обстановке, заставляло их углублять внутреннюю линию роли.

В сцене дуэли огромной выразительности достигал дуэт «Враги, давно ли друг от друга. . .» Он начинался чуть слышно, как затаенная надежда Ленского, как укор совести Онегина. Ленский и Онегин стояли с двух сторон толстого ствола дерева, готовые протянуть друг другу руки. Весь дуэт шел на постепенном сближении их; вот уже чувствовалось, что примирение между ними решено, они готовы броситься в объятия друг другу, но малейшая неточность в поведении того или другого будет непоправимой и приведет к гибели. Дуэт оканчивается тремя «нет». На первом из них Онегин, потянувшись к Ленскому, уже готов схватить его руку,— это первое «нет» звучало как предложение о мире, как просьба о прощении; но Ленский, встретившись глазами с Онегиным на одно мгновение, опускал их в нерешительности. Самолюбие не позволило ему сразу же откликнуться на призыв Онегина. Второе «нет» звучало как вопрос, как проверка. Ленский все еще упорствует, но готов сдаться. Он уже ищет глаза своего противника и тянется к нему, но Онегин, первое движение которого осталось без ответа, снова становится официальным, и его последнее «нет» звучит как отказ от примирения. Друзья расходятся, чтобы исполнить «долг чести».

В следующей сцене бала все двери студийного зала открывались настежь, и пары танцующих проходили прямо между рядами зрителей, как бы делая их также участниками бала. Грань между зрителями и актерами была стерта окончательно тем, что танцующие на балу были в современных костюмах и почти без гримов. Нельзя найти достаточно доказательных объяснений этой художественной вольности Станиславского, необычайно требовательного ко всем деталям спектакля, отлично знавшего эпоху 20-х годов XIX века. Но в условиях студийного зала подобное решение оказалось единственно верным. Когда при постановке пятисотого спектакля «Евгений Онегин» был снова возвращен из театрального помещения в студию, пришлось отказаться от роскошных театральных костюмов, которые в этой обстановке казались чужими. Можно объяснить это, казалось бы, грубое нарушение законов сцены, установленных самим Станиславским, именно тем, что Станиславский отлично понимал законы театра и с дерзновением гения позволял себе иногда отступления от им же созданных правил. Как бы то ни было, уже к началу третьего акта, то-есть к сцене

бала, публика была настолько захвачена художественной правдой спектакля, что даже и не замечала этого нарушения правды бытовой.

Муж Татьяны отводил Онегина в сторону, чтобы поделиться с ним своим счастьем. Исполнитель Гремина пробовал было показать свой голос в арии «Любви все возрасты покорны», но получил немедленный отпор:

«Это самый интимный разговор о любви, да еще в окружении посторонних людей на балу,— убеждал Станиславский,— он ведется почти шопотом».

Вообще, Константин Сергеевич любил *пиано* в пении, при котором можно достигать наибольшего разнообразия в интонациях голоса, физической свободы и выразительности.

Характер великосветского петербургского бала своей скучной, холодной официальной резкостью контрастировал с непринужденным весельем провинциального ларинского бала, на котором простодушные помещики и провинциальные франты лихо отплясывали котильон.

Заключительная сцена была вылеплена в маленьком пространстве — рамке, образованной двумя колоннами,— точно живая иллюстрация к музыкальной повести Чайковского. Ничто не отвлекало зрителей от глаз Татьяны, наполненных слезами, от фигуры Онегина, бросившегося перед ней на колени.

В спектакле почти отсутствовали декорации. Сама архитектура зала служила декорацией. Соседние с залом помещения: вестибюль, входная лестница, маленькая деревянная лесенка на второй этаж — все было подлинное, «онегинское». Переступая порог студии, зритель точно переступал порог давно ушедшей эпохи начала прошлого столетия.

Константин Сергеевич сам проводил первые спектакли, проверяя каждую мелочь на сцене, устанавливая фонари и укрепляя занавески. Он сидел со шнурками от занавеса в руках, втиснувшись в оконную нишу, за единственной кулисой этой импровизированной сцены и шептал текст, произносимый актерами.

В студийной постановке «Евгения Онегина» все дышало ароматом юности, свежести, нравственной чистоты. Сквозное действие оперы Станиславский строил на борьбе любви и долга, на противоречии зова сердца и голоса рассудка, что лишает счастья и Татьяну и Онегина и приводит к трагической гибели Ленского.

Опера Чайковского приобрела в постановке Станиславского еще большую социальную остроту: «высший свет» с его условностями, «штампами» поведения оказался в спектакле высшим злом.

На «Евгении Онегине» воспиталось целое поколение советских оперных артистов, совершенствовавшихся на этом глубоком по содержанию, изящном по форме, до конца отточенном спектакле свою артистическую технику. Среди них следует в первую очередь назвать отличную Татьяну — М. Л. Мельцер и Ольгу — М. С. Гольдину.

В начале 20-х годов, когда оперная сцена была засорена ложными экспериментами «новаторов» и трюками формалистов, значение «Евгения Онегина» Станиславского было огромным и решающим в деле поворота советского оперного театра на путь реализма.

Пренебрежительному отношению к классическому наследию в опере, выразившемуся в искажениях шедевров русского музыкального гения, Станиславский противопоставил бережное и любовное отношение к национальной оперной драматургии. Подлинный новатор в опере, он снял ненужную шелуху театральных штампов с гениального произведения Чайковского и воскресил живые поэтические образы Пушкина на оперной сцене. Он выдвинул в опере на первый план актера-певца, поставив ему на службу все остальные компоненты оперного спектакля. Постановкой «Евгения Онегина» Станиславский разрушил представление об оперном спектакле как о «костюмированном концерте», об оперном певце как о бездарном актере, об оперном режиссере как о лице третьестепенном в музыкальном театре. Постановкой «Евгения Онегина» было заложено прочное основание новому реалистическому направлению в оперном искусстве.

Опера перестала быть искусством для избранных или для группы специалистов, так как оперные спектакли Станиславского стали так же понятны для всех, как и лучшие спектакли драмы.

В зале с колоннами в Леонтьевском переулке решались важнейшие проблемы о дальнейших путях развития советского оперного искусства.

«ТАЙНЫЙ БРАК» ЧИМАРОЗЫ

(ВОПРОСЫ РИТМА)

Ампи́рный портик стал эмблемой театра не только благодаря «Евгению Онегину» — все последующие постановки театра были созданы в этом «онегинском» зале с колоннами, где ежедневно оперная труппа встречалась со своим учителем, творчески раскрываясь и обогащаясь от общения с ним.



«Тайный брак»
Сцена из I акта



К. С. Станиславский и В. И. Сук
(1927 г.)

После лирико-драматической оперы Чайковского была поставлена комическая опера итальянского композитора конца XVIII века Доменико Чимарозы «Тайный брак». Выбор ее для постановки определялся прежде всего задачами педагогического характера.

В главе о юношеских годах Станиславского нами был изложен его взгляд о пользе комедийного жанра для начинающего актера. В комедии, по мнению Станиславского, могли быть использованы молодость и темперамент студийцев. Кроме того, староитальянская виртуозная опера «Тайный брак» давала отличный повод для отработки голоса, дикции и чувства ритма у молодых певцов.

Опера Чимарозы пользовалась успехом у ее современников не только благодаря своей виртуозности. В ней под видом шутки скрывалась и критика и мораль. Автор комедии высмеял в ней одряхлевшего аристократа и чванного купца, противопоставил тупому деспотизму родителей свободолюбивую борьбу молодежи за свои права, сделал героем произведения простого бедного юношу.

Сюжет этой популярной в свое время оперы, написанной в годы французской революции, несложен.

Купец Джеронимо, отец двух дочерей, мечтает выдать старшую за «благородного» человека и приглашает к себе в дом жениха-аристократа, старую развалину, носящую титул графа. Знакомясь с дочерьми, старый граф влюбляется не в старшую — Лизетту, а в младшую — Каролину, которая тайно обвенчана со своим возлюбленным Паолино. Но Паолино — давнишняя любовь старой девы Фидальмы, воспитательницы сестер, и она всячески препятствует сближению молодых людей.

Весь этот узел любви и корысти распутывается в занимательном сюжете оперы, где ссоры сменяются нежными признаниями, где хитрости и обманы приводят все к новым и новым недоразумениям, но наконец молодость и любовь побеждают корыстные расчеты старости.

«Тайный брак», поставленный под руководством Станиславского З. С. Соколовой в 1925 году, был обаятельным студийным спектаклем, пленяющим своей искренностью и изяществом.

Первые представления состоялись все в том же «онегинском» зале, который с помощью специальных ширм, сделанных художником А. И. Кравченко, из ампира превращался в барочный.

Многие театральные критики, сравнивая «Тайный брак» с другими спектаклями театра, считали его наиболее совершен-

ным из всех по своей отделке. В нем талант Станиславского оживил забытое произведение XVIII столетия. Слияние музыки с действиями актеров помогало передать характер и дух века.

Отлично слаженный коллектив артистов без запинок пропевал сложные ансамбли без участия дирижера, глаза актеров не были пугливо устремлены на дирижерскую палочку в ожидании своего вступления, как это обычно бывает при исполнении оперных ансамблей.

Для исполнения своих виртуозных партий певцам приходилось отрабатывать вокальную технику, кантилену и подвижность, оттачивать дикцию и фразировку, что особенно было необходимо при скороговорках. Полуразговорный, полупевческий речитатив (сессо) требовал от певцов и умения разговаривать. Константин Сергеевич добивался постепенного перехода от разговора к пению и обратно, находя в этом особую прелесть староитальянского речитатива. Сперва идет простой разговор в тональности; с приближением к музыкальному номеру и речь должна делаться более певучей. «Переходите теперь на более протяжную речь,— говорил Константин Сергеевич,— словно вы декламируете стихи Блока... дальше поднимайтесь до Шиллера, говорите нараспев. Теперь пойте окончательно и... звонко утверждайте голосом тональность. Здесь конец речитатива и начало нового музыкального номера».

Связующим звеном между драмой и музыкой был *темпо-ритм*, понимаемый Станиславским чрезвычайно широко, как «пульс наших переживаний», отражением которых будет и внешнее движение актера на сцене. «Чтобы привести музыку, пение, слово и действие к единству, нужен не внешний, физический темпо-ритм, а внутренний, духовный. Его нужно чувствовать в звуке, в слове, в действии, в жесте и походке, во всем произведении.

Над этой стороной я много работал и, кажется, достиг некоторого практического результата»,— утверждал он.¹⁵³

В действительности Константин Сергеевич владел ритмом в совершенстве. Он безукоризненно умел сочетать свои действия с музыкальной фразой, передать ее оттенки и характер.

Вопросы темпо-ритма были всегда предметом особого увлечения Станиславского. Он видел в этом главную особенность игры оперного и балетного актера и пытался еще в консерватории организовать класс ритма для оперных певцов, в чем ему было отказано.

Интерес к вопросу физического воплощения музыки еще более возрос у Константина Сергеевича после встречи с А. Дункан, искусством которой он некогда восхищался.

Наконец, уже после организации Оперной студии, ставя

«Каина» в Художественном театре, Станиславский пришел к убеждению, что и драматическому актеру необходимо уметь *ритмично двигаться*, что учиться этому следовало бы у искусства балета, не того балета, который пользуется готовым ассортиментом раз и навсегда установленных условных движений, но другого, идеал которого сложился в представлении Константина Сергеевича. Станиславский мечтал даже о создании балетной студии, которая возродила бы подлинные, лучшие традиции балетного искусства. Он выписал себе изречение «учителя балета» Жана Новерра: «Жест условный — плох до смешного, жест, вызванный чувством и страстью, — правилен и выразителен. Жест, как я его понимаю, есть второй орган речи, который природа дала человеку, но его можно услышать тогда, когда душа приказывает ему говорить».

Вопросы пластического и ритмического движения волновали Станиславского не меньше вопросов выразительной, музыкальной речи. С первой же встречи с артистами Большого театра он начал развивать свои мысли о необходимости соединения драмы с музыкой через ритм.

— Прежде шли в театр *слушать* оперу, — говорил Константин Сергеевич, — теперь приходят и *слушать* и *смотреть*.

Поэтому нужно достигнуть *полного слияния слышимого с видимым*, в противном случае создается противоречие сценического действия с музыкой, разрушающее искусство оперы в самой своей основе.

«Темп и ритм действия должны быть в соответствии с музыкой, — писал Станиславский. — Чем объяснить, что эта простая истина не усвоена до сих пор оперными певцами?»

В первых же отрывках, показанных Оперной студией, эти идеи получили свое воплощение. Были тщательно отработаны со стороны темпо-ритма и первые спектакли студии — «Вертер» и «Евгений Онегин». Что же касается постановки «Тайного брака», здесь темпо-ритм оказался тем ключом, который помог раскрыть блеск и изящество этой комической оперы.

Станиславский считал, что ритмическое действие придает ту законченность, которая превращает игру даже молодого, неопытного актера в художественное произведение. Тончайшее совпадение движений артистов с музыкой надолго фиксировало и закрепляло найденную однажды мизансцену и самую атмосферу спектакля, потому что «темпо-ритм непосредственно воздействует на чувства», — не раз утверждал Константин Сергеевич. «Нужно своим телом пропевать музыкальные фразы, — говорил он, — что в особенности касается музыкальных фраз, разделяющих или, напротив, связывающих певческие моменты».

«Вы должны купаться в волнах темпо-ритма Россини»,— говорил он при постановке «Севильского цирюльника».

У каждого композитора Константин Сергеевич находил свой, ему одному присущий темпо-ритм, утверждая, что «в каждой музыке есть своя ритмическая физиономия». Темпо-ритм оперы Чимарозы наталкивал актеров на определенный стиль поведения и раскрывал характер их взаимоотношений, типичный для изображаемой эпохи. В музыке «Тайного брака» оказалось немало «поклонов», «приседаний», «реверансов», широких, изящных «жестов» («в XVIII веке мысль договаривалась жестом, доходящим до кончиков пальцев»,— говорил К. С.), которые либо сопровождали высказанную мысль, либо подготавливали ее, привлекая внимание партнера.

Все музыкальные фигуры были переведены, подобно танцу, на ряд движений. На первой странице режиссерского клавира «Тайного брака» (выход Паолино) рукой Станиславского были сделаны пометки, определяющие действия и даже движения актеров на каждую музыкальную фигуру:

- 3 шага вперед
- 3 шага назад
- крадется
- сходит (по ступеням лестницы)
- стучит (в дверь Каролины)
- появление Каролины (на новый музыкальный темп)
- поцелуй
- поцелуй руки
- шаг, шаг, взгляд — Каролина прячется
- шаг, шаг, взгляд
- оглядка
- поворот (обратно) и т. д.

У певцов, помимо вокальной, появилась и ритмическая партия, которая также тщательно ими изучалась.

Многие осуждали такую чрезмерную детализацию движений в ритме музыки, но подобная ритмическая разработка была необходимым этапом поисков Станиславского, переходной ступенью к действенному анализу музыки.

«Почему мы требуем точности в исполнении вокальной партии,— ставил он вопрос,— а всю остальную музыку должны оставлять без внимания? Как в пении, так и в движении нужно достигать полного соответствия с музыкой».

Иногда актеры воспринимали лишь внешний ритмический рисунок движений, предложенный им режиссером Станиславским, упуская главное, то-есть динамический рисунок развития чувств, «пульс переживания». Кроме того, было бы неверным

утверждать, что гармоничное слияние трех искусств, то-есть пения, музыки и драмы, Станиславскому удалось найти сразу. Как это бывало и прежде, увлекаясь чем-нибудь одним, Станиславский подчас забывал остальное, в особенности когда рядом с ним не было сильного помощника-музыканта.

Станиславский искал путей к воплощению музыки на сцене, и темпо-ритм был наиболее сильным и доступным элементом для этой цели в период ранних его исканий. Впоследствии он убедился, что не только темпо-ритм музыки подсказывает характер сценического действия, но и все ее составные элементы: мелодия, гармония, оркестровка. Все это нащупывалось постепенно и было отчетливо сформулировано лишь в заключительный период деятельности Константина Сергеевича. Новая школа, созданная Станиславским для оперных артистов, была на первых порах и школой оперной режиссуры для него самого. Однако принципы слияния драмы с музыкой и пением были найдены и успешно осуществлены в первых же постановках студии, к числу которых относится и «Тайный брак».

Виртуозные ансамбли в опере стали не только ансамблями вокальными, но и ритмическими, где все действия, мизансцены были подчинены изящной, точной музыке вступлений, интермедий, концовок. Переходы из одной мизансцены в другую были отработаны точно и четко, как движения в танце.

Критика оценила спектакль как «явление значительное в нашей музыкальной жизни», отмечая между прочим, что «молодым певцам-актерам студии... удалось решить трудную задачу декламационного и психологического оправдания повторностей в тексте, вызываемых требованиями классической музыкальной формы».

Оправдание подобных повторов достигалось отыскиванием все нового и нового смысла в одних и тех же словах, переменой объекта, к которому они обращены, и переносом логического ударения с одного слова на другое. Например, реплика графа «От меньшей я в восхищеньи, к ней влечет меня любовь» при четырехкратном повторении всякий раз меняла свой смысл. В первый раз, сравнивая обеих сестер и отдавая предпочтение младшей, граф произносил фразу так, что ударение падало на слово «*меньшой*», при втором повторении, объясняя, что меньшая ему не просто симпатична, но что он в восторге от нее, он выделял слова «*в восхищеньи*», затем переносил акцент на слова «*к ней*» или «*любовь*», всякий раз окрашивая фразу новым смыслом. «В итоге,— заключает рецензент,— получился живой, тонко-комедийный спектакль, где элементы игры, декламации, вокализации — в строгом контрапункте и проработаны мастерски. Это та подлинная музыкаль-

ная комедия, которой до сих пор не имела московская оперная сцена». ¹⁵⁴

Были критики, которые не хотели признать завоеваний Станиславского в опере, требуя от него создания не живых образов на сцене, а каких-то условных «социальных масок».

Впрочем, даже из этих «бранных» рецензий можно понять достоинства работы Станиславского над «Тайным браком».

«Режиссера в этом спектакле нет,— заявляет критик.— Что с того,— не совсем по-русски развивает он свою мысль,— что актеры, не глядя на дирижера, почти все во-время вступают,— разве в этом реформа оперного искусства? Что с того,— продолжает он,— что актеры каждую незначительную иллюстративную мелодию изображают руками и ногами? Разве это драматургия (?). Что с того, что каждая пядь декоративного фона исчерпывающе использована? Разве в этом коренная ломка оперного штампа? Опасный спектакль... — предупреждает критик,— от понятности слов (дикция актеров совершенна) до выявления масок-образов(?) — бездна, через которую весьма трудно перейти...» Об исполнителях в этой рецензии сказано: «...мила Шарова — Каролина, совсем хороша Фидальма — Романова, недурен граф — Полянский. Симпатичны, но надоедают (?) декорации художника Кравченко... вокальный материал почти у всех и свеж и богат». ¹⁵⁵

Из этого своеобразного обвинительного заключения выясняются достоинства спектакля.

«Режиссера в спектакле нет»!

«Режиссер в спектакле не должен быть замечен — он должен умереть в актерах» — вот, по мнению Станиславского, главная тайна режиссерского искусства. И в «Тайном браке» актеры были не марионетками в руках режиссера, а самостоятельными творцами своих ролей. Выясняется, что актеры пели, не глядя на дирижера, обладали свежими и богатыми головами, что они были «милы», «недурны» или «совсем хороши», что музыка все время сопровождалась действиями актеров на сцене (в чем, кстати говоря, и заключался главный принцип постановки), что «каждая пядь» декорации обыгрывалась актерами, что дикция была «совершенна», а декорации «симпатичны», хотя и раздражали чем-то критика.

«Тайный брак» лишний раз утвердил репутацию нового начинания Станиславского. Этот спектакль, поставленный в студии «на Леонтьевском», был в дальнейшем также перенесен на сцену Оперного театра им. К. С. Станиславского.

**ОПЕРНЫЙ ТЕАТР
ИМЕНИ
СТАНИСЛАВСКОГО**





«ЦАРСКАЯ НЕВЕСТА»

(ОТКРЫТИЕ ТЕАТРА)

28 ноября 1926 года состоялось открытие государственной студии — театра им. Станиславского — в помещении Димитровского театра. Первым спектаклем театра была опера Римского-Корсакова «Царская невеста». Для оформления спектакля был приглашен художник В. А. Симов, многолетний сотрудник Станиславского. Симов отлично знал эпоху Ивана Грозного, изучив XVI век еще в связи с оформлением первого спектакля Художественного театра — «Царь Федор Иоаннович» и позднее спектакля «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого. Рядом с режиссером — Станиславским встал сильный и опытный музыкант — В. И. Сук, участие которого в работе студии очень помогло успеху нового дела.

Выбор именно этой оперы для первой постановки театра следует признать чрезвычайно удачным. Она действенна, как, может быть, никакая другая опера Римского-Корсакова; развитие образов и столкновение страстей выступают здесь на первый план. Опера глубоко национальна и раскрывает черты русского характера. В ней нет исторической декоративности и самодовлеющего изображения старорусского быта, того псевдорусского стиля, которым увлекались в конце XIX столетия некоторые художники и писатели. Наряду с широкой напевностью автор достигает в этой опере большой выразительности речитатива, передавая в нем интонации речи, ее окраску и самую мысль. Работа над оперой Римского-Корсакова открывала новые пути для создания сценических образов.

Ярко очерченные композитором характеры действующих лиц, выраженные соответствующими музыкальными темами, должны были получить выразительное сценическое воплощение.

Путь к этому шел через действенное раскрытие музыки. Так, образ Грозного начал вырисовываться, когда актер стал

свои сценические действия укладывать в широкую и беспокойную музыкальную тему Грязного.



Суровая и неуклюжая тема Малюты Скуратова определила его медвежий поступь, неторопливую и увесистую манеру себя держать, весь его внешний и внутренний облик.



Мечтательность Лыкова и пластичность его движений определялись напевной, полной лиризма музыкальной характеристикой его, а в теме немца Бомелия Константин Сергеевич находил вкрадчивую, скользкую и шаркающую походку лукавого царедворца.



Характерность в опере зарождалась от верного раскрытия и воплощения характерности музыки, которая, по утверждению Римского-Корсакова, рисует не только настроения, но также образы и мысли.¹⁵⁶ Раскрытие и сценическое воплощение му-



А. Г. Детистов в роли Малюты Скуратова
«Царская невеста»



«Царская невеста»
Начало I акта. Грязной — П. И. Мокеев

зыкальных образов стали и здесь основой оперной режиссуры Станиславского.

Царствование Грозного изображено в произведении как эпоха великой бури, грозы, которая «гнилую сосну изломает да целый бор дремучий оживит». Это время утверждения нового порядка и ломки старого, порождающее острые столкновения, и часто в водовороте больших исторических событий — крушение личного счастья. Царская воля и необузданные страсти Грязного и Любаши приводят к гибели Марфы и Лыкова, любовь которых изображена как любовь наивная, чистая, почти детская.

Разбирая оперу, Константин Сергеевич прежде всего обращался к музыке, используя в ней все, что могло натолкнуть на действие. «Пропускайте музыку через свою душу», — говорил он актерам. «Композитор суфлирует вам, что делать, — научитесь его слушать».

Однако были случаи, когда Станиславский отклонялся от этого непреложного закона оперной режиссуры. Так произошло отчасти и при постановке «Царской невесты». Неправильно понимая причину, как силу реакционную, искусственно поддерживающую власть деспотичного монарха, Станиславский дал опричникам отрицательную характеристику, не совпадающую полностью с замыслом композитора.

Постановка приобрела антимонархическое звучание, но не отразила объективной исторической картины царствования Грозного. Несомненно, что с течением времени Станиславский пересмотрел бы свое режиссерское решение спектакля, который, несмотря на указанный недостаток, должен быть отнесен к лучшим его достижениям в области оперной режиссуры.

Первый акт «Царской невесты» Константин Сергеевич называл «солдатской попойкой», оргией, женский хор — «дворовыми девками, гаремом Грязного».

Когда на генеральной репетиции женщины загримировали себя красавицами, он пригласил всех сойти в фойе и подойти к нему по очереди. Беря палец каждой актрисы и опуская его в коробку с гримом, он заставил всех вымазаться, кого мукой, кого сажей. «Они же кухонные девки», — говорил он, предлагая переделать «римские носы» на курносые.

Разнузданная «слава» царю сменялась разнузданной пляской, после которой все скатывались под столы и лавки. Появление красавицы Любаши несколько отрезвляло буйную компанию. Мизансцена с песней Любаши была построена так, что при помощи освещения на сцене было видно только ее лицо и лицо Грязного, который ничем не мог рассеять своих дум о Марфе. Звон церковного колокола к заутрене мгновенно

преображал всю сцену. Опричники, накидывая на себя скатанные до этого черные рясы, из кутил военных становились монахами. «Это, конечно, трюк,— говорил Константин Сергеевич,— но он выражает эпоху».

Дуэтная сцена Грязного и Любаши развивалась постепенно.

Обостряя взаимоотношения действующих лиц, Константин Сергеевич говорил Любахе: «Как бы вы укрощали тигра? Вот так же ищите подхода к Грязному. Начинайте с пианиссимо, чтобы не спугнуть его, не раздражить. Ищите постепенного нарастания отчаяния, постарайтесь оттянуть трагедию как можно дальше». Сравнивая темперамент актера с бегом коня, Константин Сергеевич говорил: «Держите коня на мундштуке, дайте набрать ему пены, а потом уж пускайте во весь дух у самого финиша, в этом секрет «crescendo».

На показе репетиции второго акта из собора высыпала пестрая, оживленная толпа богомольцев.

«Разве это «светлое Христово Воскресение»? — спрашивал Станиславский. — Послушаем музыку. . . блям-блям. . . я слышу тут совершенно другое: обыкновенная, будничная вечерня. Несколько нищих у ворот да несколько старушек богомолков», — и он бесподобно изображал этих кряхтящих старушек, выползающих из церкви. За ними выбегали играющие и резвящиеся Дуняша и Марфа. Они садились на лавку у крыльца и поверяли друг другу свои тайны.

Константин Сергеевич долго не мог найти актера для Ивана Грозного и некоторое время репетировал сам эту мимическую роль. Он собирался даже выступить в ней на сцене, пока не нашел исполнителя для Грозного в лице В. Ф. Виноградова. Помню на репетициях лицо Станиславского — Грозного, когда он, не закончив крестного знамения, замечал Марфу и впивался в нее глазами.

После ухода Грозного появляется Лыков; Константин Сергеевич добивался, чтобы произошла радостная, счастливая встреча влюбленных. Он говорил актеру: «Не пытайтесь сыграть ни боярина, ни влюбленного, ни эпоху Ивана Грозного, но *действуйте*, как влюбленный: как можно скорее увидеть свою невесту — вот все, что от вас требуется».

В сцене Любаши и Бомелия Константин Сергеевич строил, по его собственному выражению, «последовательный и сложный путь человеческого падения». Любаха не должна сдаваться до последней реплики, иначе незачем играть сцену, говорил он.

В финале акта опричники возвращаются после удачного набега. «Все идут танцую», — требовал Константин Сергеевич.

Однако танцующий хор почти совершенно переставал петь и терял все свое звучание, тем более, что оркестр играл здесь в полную силу.

Тогда Константин Сергеевич дал каждому опричнику в руки зажженный фонарь, чтобы «плясали хотя бы фонари».

Благодушие и «домовитость» царили в доме купца Собакина. Готовилось обручение Лыкова и Марфы. Но враждебные силы уже вступили в действие. Грязной, сам того не подозревая, подносил невесте отраву и заставлял выпить «все до дна». Этот момент был подчеркнут огромной паузой. К паузам вообще часто прибегали в нужном месте для усиления сюжетной линии. Когда Грязной подсыпал в кубок Марфы порошок, Константин Сергеевич звонко кричал ему из партера: «Поменьше злодейства и побольше деловитости», уводя актера от создания образа оперного злодея. «Делайте свое дело, и больше ничего, остальное дорисует музыка». Введенный в оперу Станиславским увод Марфы из родительского дома, построенный в финале акта, выглядел как жестокое насилие над любовью, как беспощадное вмешательство злой воли. Марфу буквально отрывали от жениха.

Последний акт — дворцовая палата (по определению К. С. — «Золотая клетка») — был обставлен с холодной, официальной роскошью. За золоченой дверью чахла от тоски царевна. Все вели себя так, как ведут себя в непосредственной близости к умирающему человеку. Когда актер, изображавший отца Марфы, начал громогласно петь свою арию, Константин Сергеевич остановил репетицию и обратился к нему со следующими словами: «Как вы можете кричать, когда в соседней комнате умирает ваша дочь? Покажите в вашей арии не голос, а горе посредством голоса».

Появлялась обезумевшая Марфа в сопровождении нарядных «придворных дам» в подлинных парчовых сарафанах той эпохи.

Сама Марфа была словно придавлена огромным, тяжелым венцом и грузной роскошной одеждой. Хоры располагались справа и слева от умирающей Марфы, почти неподвижно, строго, как при исполнении кантаты. Трагическая развязка оперы решалась в очень скупых скульптурных мизансценах, средствами одного лишь вокала и мимики. В финале появлялась Любаша в черном, монашеском одеянии, олицетворяя собой возмездие за преступление, совершенное Грязным.

Режиссерское толкование углубляло трагическое начало, заложенное в музыке и в тексте. Так, например, скульптурное, монументальное построение мизансцен в четвертом акте помогало слушателям еще острее воспринимать музыкальное

развитие нарастающей катастрофы. Режиссер здесь доверился композитору, не иллюстрируя лишними движениями его музыку, но заставляя вникать в нее и подчиняться ее внутреннему динамическому нарастанию. В драматическом спектакле такой прием был бы невозможен: там ритмическое напряжение должно все время выражаться и в зрительных образах, но опере доступна большая скупость во внешних средствах выразительности, так как оркестр, все время рисуемый нам переживания действующих лиц и хранящий ритм этих переживаний, дорисовывает действия актера на сцене.

К счастью, в работе над спектаклем существовала полная согласованность между режиссером и дирижером, явление не частое в практике работы оперных театров.

Вячеслав Иванович Сук был необычайно чутким художником и помогал Станиславскому, утверждая и поддерживая его режиссерские замыслы. Своей работой с певцами и оркестром он доводил эти замыслы до конца, оттеняя в спектакле именно то, чего добивался режиссер на репетициях.

Особенно отчетливо результаты их совместной работы сказались как раз на двух операх Римского-Корсакова: «Царской невесте» и «Майской ночи». По воспоминаниям дирижера Б. Э. Хайкина, Станиславский и Сук волновались перед первой встречей, боясь возможных противоречий.

Спевка «Майской ночи» началась в напряженной атмосфере.

Но уже к концу этой совместной репетиции Константин Сергеевич пришел в полный восторг от работы Вячеслава Ивановича Сука.

«...Когда в отдельных случаях Сук брал темпы, не вполне отвечавшие намерениям Константина Сергеевича, последний ни разу не обратился к нему с просьбой их изменить, а требовал от исполнителей, чтобы они находили, как он сам выражался, «иное приспособление», более соответствующее данному темпу. И если актер оказывался в затруднении, Станиславский намечал десятки путей, которыми можно было разрешить новую задачу».¹⁵⁷ Следует сказать, что и В. И. Сук шел всегда навстречу замыслам Станиславского. Приходилось добиваться звучания голосов в необычных для оперы мизансценах, звучности, активно действующих, иногда танцующих хоров, часто из художественных соображений численно сокращенных. Например, при постановке первого акта «Царской невесты» Станиславский говорил: «Ведь к Грязному явилась не рота солдат, а несколько гостей. Какое наименьшее их количество допустимо, чтоб звучали хоры?» Сук во всем шел навстречу, заведомо усложняя свою задачу музыкального руко-

водителя спектакля. Эту традицию не восприняли дирижеры, заместившие впоследствии Сука,— они часто добивались музыкального звучания, разрушая идейный и художественный замысел спектакля. Я не говорю о молодых дирижерах Б. Э. Хайкине и М. Н. Жукове, которых можно назвать воспитанниками Станиславского. О Жукове, например, Станиславский говорил: «Вот, кажется, вырабатывается тот музыкальный режиссер, которым должен стать каждый дирижер нашего театра».

В понятие «музыкальный режиссер» Константин Сергеевич вкладывал тот смысл, что дирижер должен, во-первых, уметь расшифровать «жизнь человеческого духа», скрытую в партитуре, и разъяснять ее актеру и, во-вторых, по ходу спектакля помогать актеру выявлять эту внутреннюю жизнь, иногда подчиняя ему оркестр, а иногда и суфлируя актеру оркестром характер данного сценического куска.

Сук был близок Станиславскому именно тем, что дорожил внутренним содержанием оперы и вел оркестр в зависимости от логики переживаний актера на сцене. Известие о том, что Сук сможет уделить в будущем больше времени театру, «делает меня счастливым,— писал Константин Сергеевич,— окрыляет и открывает новые перспективы».¹⁵⁸ Но смерть внезапно оборвала деятельность Сука, и это нанесло театру огромный ущерб.

Репетиции «Царской невесты» происходили все в том же «онегинском» зале с четырьмя колоннами. Ящиками, ступеньками, «онегинскими» скамейками выгораживались и хоромы Грязного, и крыльцо Собакина, и вход в монастырь. Через день, обычно в два часа дня, вся труппа собиралась на репетицию. Посреди зала ставилось кожаное кресло Константина Сергеевича и другое, с огромной спинкой — для очередного почетного гостя.

В назначенный час Константин Сергеевич являлся всегда торжественный и бодрый, внося с собой праздничную атмосферу. Он здоровался со всеми за руку или приветствовал всех широким жестом, оглядывая всех так, словно это были не артисты, вызванные по расписанию на репетицию, а долгожданные гости.

Наконец он усаживался в кресло, взбивая легким движением пальцев седые виски, поправлял пенсне и, откинувшись на спинку кресла, строгим голосом объявлял начало репетиции.

Все затихали. «Ну-с, пожалуйста»,— обращался он к актерам, приглашая их на сцену.

Константин Сергеевич был необыкновенно доброжелательным зрителем. Официальное, строгое выражение лица, которое он принимал в первый момент, исчезало без следа, как только

начиналось действие. Он или страдал за актеров, или радовался за них, выражая каждую секунду готовность прийти им на помощь. Необычайно подвижной рот его, который то широко открывался, то вытягивался вперед, всегда выдавал его отношение к происходящему на сцене.

Спектакль был срепетирован в студийном зале, но поставить его на маленькой домашней сцене было невозможно без риска обеднить монументальное историческое произведение далеко не камерного масштаба. Студии нужен был выход на широкую публику, настоящий театр для регулярных выступлений. По решению правительства студии было предоставлено здание Димитровского театра.

Получение театрального помещения было огромным праздником для коллектива. Константин Сергеевич прислал труппе специальное поздравление, которое заканчивалось словами: «Организуйтесь, вводите самую строжайшую дисциплину, приносите всевозможные жертвы и делайте все это, руководясь одним лозунгом: «Так нужно для пользы дела, которое мы создаем для того искусства, которое должно нас греть и питать всю жизнь. . .»¹⁵⁹

Успех или неуспех постановки «Царской невесты» в значительной мере определил бы дальнейшую судьбу студии, которая превращалась в театр. Общественное мнение складывалось в пользу нового театра, но еще колебалось тогда в оценке значения оперной реформы Станиславского.

Скептики утверждали, что успех «Евгения Онегина» в постановке Станиславского объясняется своеобразием этого камерного, лирического произведения, что в применении к большому историческому полотну, к музыкальной драме, близкой к трагедии, «система» Станиславского не даст большого результата, что тонкость переживаний не всегда может и должна быть выражена в опере, что оперы Римского-Корсакова требуют масштабности в оформлении, больших голосов, хоров, оркестра и т. д. Для самого Станиславского вопрос об успехе «Царской невесты» был вопросом глубоко принципиальным, это была проба своих сил в новом жанре и проверка жизнеспособности своего метода в оперном искусстве. Впрочем, основные принципы постановки оперного спектакля были уже тогда для него совершенно ясными и неоспоримыми. Перед открытием театра он выразил главную цель своей работы в опере следующими словами: «Публика должна понимать все, что происходит на сцене».

Отсюда вытекают и повышенные требования к драматической выразительности исполнения, к донесению текста до слушателей и т. д. «Мне бы хотелось,— говорил он,— чтобы не

только в ариях, но и в ансамблях и хорах слушатель всегда понимал слова, текст».

О своем подходе к оперному искусству Станиславский заявил тогда следующее: «Я иду в оперном деле от музыки, а не от литературного первоисточника». Новаторство в опере, по его мнению, должно заключаться в новых, более глубоких и тонких приемах сценического воплощения оперного произведения, в новом отношении к нему, а не в переделке на новый лад старых произведений, как это практиковалось тогда во многих театрах. В опере возможна подлинность переживания актера на основе овладения определенным методом творчества, разработкой которого и был занят Станиславский.

Свою беседу с корреспондентами по поводу открытия театра он заканчивал словами: «Мы приступаем к работе в Димитровском театре с той верой, с какой начинали дело студии семь лет назад, и надеемся преодолеть... затруднения, стоящие на нашем пути. Мы их должны преодолеть совокупными усилиями всех работников этого молодого дела».¹⁶⁰

В период выпуска спектакля за кулисами царил необычайный творческий подъем, поддерживаемый личным примером неутомимого и влюбленного в свое дело Станиславского. Все солисты театра, не занятые в главных партиях оперы, составили хор, тщательно и любовно отделявая свои маленькие роли. Станиславский очень ценил всякое проявление личной инициативы, и когда мы для образов нищих у церковных ворот приносили репродукции картин из Третьяковской галереи (юродивого из «Боярыни Морозовой» Сурикова, горбуна из «Крестного хода» Репина), то он охотно утверждал найденные нами гримы и костюмы, заказывая по ним парики и костюмы в мастерских.

Ведущие артисты театра не считали для себя зазорным выступать в мимических ролях. Так М. Л. Мельтцер, с большим успехом исполнявшая роль Татьяны в «Евгении Онегине», выходила на сцену в мимической роли боярыни в третьем акте «Царской невесты», Н. Д. Панчехин, готовивший роль Бориса Годунова, когда было нужно, выходил служкой Грязного и т. д. Станиславский с гордостью говорил: «Мы строим наш театр по завету Щепкина: «нет маленьких и больших ролей, но есть маленькие и большие актеры».

После успешной премьеры, ночью, в фойе театра был устроен торжественный чай для всех работников театра.

«Ну, что теперь скажут скептики и малoverы!» — начал свою речь К. С., а дальше следовали тосты: «Пью... хотя бы чай, за здоровье...» Тут были перечислены все участники спектакля: Шарова, Гольдина, Мокеев, Смирнов, Детистов, Нивер-

ский, Романова и др., хор, оркестр, режиссура, художники, подсобные цехи и т. д. Никто не был забыт, так же как и друзья театра, которые помогли театру стать на ноги. Приветствие от М. Н. Ермоловой, которая в эти дни была уже прикована к постели, К. С. зачитал с особым чувством. «Сама Ермолова шлет нам свое благословение,— говорил он,— это вселяет веру в успех нашего дела».

Действительно, «Царская невеста» утвердила успех нового начинания Станиславского, доказала, что не только в камерной опере, но и в опере большого плана, широкого исторического полотна новые принципы создания музыкальной драмы выдержали испытание.

Отзывы прессы были разноречивыми. Критики-формалисты, не принимавшие главного направления в развитии советского театра, были настроены к театру и его создателю недружелюбно, а к спектаклю — отрицательно.

«То, что дал Станиславский,— писал ленинградский театральный журнал «Жизнь искусства»,— нисколько не революция, но некоторая культурная реформа... больших задач сам режиссер себе не ставил. Не хотел или не мог — не нам решать».

Журнал осуждал Станиславского за «почтительный пиетет к партитуре Римского-Корсакова», утверждая, что классические произведения нуждаются «в их художественной трансформации(?)... А в теперешней инсценировке (?) «Царской невесты» Станиславский ограничил себя обычными рамками слишком щепетильного, несколько служебного по отношению к композитору характера».

Здесь оспаривались самые принципы подхода Станиславского к классическим произведениям, которые, по его мнению, могут быть каждый раз заново прочитаны и поняты, но «трансформации» подвергаться не должны. Обвиняли Станиславского и в том, что в постановке «преобладает подход от литературного сюжета, а не от музыки».¹⁶¹ В процессе работы над оперой Станиславский обращался к разбору драмы Мея, послужившей литературной основой оперы, лишь для того, чтобы глубже вникнуть в обстоятельства пьесы. Но подобно тому, как это было и прежде в работе над операми Даргомыжского и Чайковского, Станиславский считал, что поэт «умирает» в композиторе.

Однако К. С. боролся и против того, чтобы рассматривать оперу как произведение чисто музыкальное. Он прежде всего считал оперу произведением театральным, основу которого составляет действие, вытекающее из музыки и поддерживаемое музыкой, действие, основным оружием которого яв-



«Царская невеста»

Сцена из II акта. Малюта — А. Г. Детистов, Грозный — В. Ф. Виноградов, Марфа — Н. Л. Ерамишанцева



«Царская невеста»

Финальная группа из IV акта. Грязной — П. И. Мокеев, Дуняша — Н. С. Лверкиева, Петровна — Л. А. Пан, Собакин — Г. Л. Ниверский, Марфа — М. Н. Шарова, Сабурова — А. А. Росинская

ляется пение. Он противопоставлял (вслед за Римским-Корсаковым) опере-концерту оперу — *музыкальную драму*.

«...Оперная музыка должна подчиняться *сценическим законам*, — писал Станиславский в 1932 году. — Эти законы гласят: каждое сценическое представление есть *действие*, является *активным*... (акт).

...Обновление оперных постановок должно исходить из музыкального произведения. Задачей оперного режиссера является — услышать в звуковой картине *закрывающееся в музыке действие* и превратить эту звуковую картину в драматическую, т. е. *в зрительную*.

Другими словами: действие должно определяться *не только* текстом, но и в гораздо большей степени и партитурой. Задача режиссера — выяснить, что именно хотел сказать композитор каждой музыкальной фигурой своей партитуры, какое драматическое действие имел он в виду, даже если он имел его в виду бессознательно.

Дело заключается в том, чтобы превратить костюмированный концерт, каким большей частью является оперное представление, в настоящее драматическое зрелище.

По этому поводу нужно заметить, что, по моему мнению, деление опер на оперы для пения и музыкальные драмы неосновательно, ибо каждая опера является музыкальной драмой». ¹⁶²

В этих немногих словах отлично выражено мнение Станиславского о природе оперного искусства и о взаимоотношении музыки и драмы, — вопросы, в которых бесконечно путались (да и сейчас путаются) оперные теоретики. Ограничиваясь общими замечаниями о музыке и ее исполнении, критика обычно обходила молчанием разъяснение основных законов оперного спектакля, не проникая в природу оперного искусства. (В виде исключения можно указать на статью А. Родинова, помещенную в № 3 журнала «Музыка и революция» за 1929 год.)

На долю Станиславского выпала честь не только заложить практические основы новой оперной школы, но и впервые дать ей теоретическое обоснование.

Весьма сдержанно отзывался о спектакле «Царская невеста» и театральный журнал «Новый зритель», причем рецензент хотел бы видеть «более гротескное выявление характеристик всех героев оперы»; впрочем, в рецензии указывалось, что дальнейший рост студии служит залогом «нового подъема оперного творчества». ¹⁶³

Во всех отрицательных рецензиях проглядывало в первую очередь влияние «модных» тогда формалистических теорий.

И весьма любопытно проследить по рецензиям последующих лет, как постепенно менялось отношение критиков к творчеству Станиславского, который, вопреки всем недоброжелателям, утверждал свое собственное понимание оперного искусства на дальнейших постановках театра.

Центральные органы нашей прессы, выражая линию партии и правительства, всячески поощряли работу Станиславского в опере. О «Царской невесте» писали «Правда» и «Известия». «Открытия спектаклей государственной студии им. К. С. Станиславского в новом помещении театральный мир Москвы ждал с величайшим нетерпением. От студии Станиславского ждали осуществления лозунга «борьба с оперной рутинной», ради которого создан был этот молодой театр. То, что показал театр в «Царской невесте» Римского-Корсакова, вполне осуществило на деле этот лозунг»,¹⁶⁴ — писала «Правда». В рецензии, помещенной в «Известиях», день премьеры «Царской невесты» — 28 ноября 1926 года — назван примечательной «датой в истории русской оперы. Спектакль не только преодолевает все традиции оперы, как костюмированного концерта, но прокладывает и новые пути, закладывает первый камень «художественного оперного театра».

«Царская невеста» в студии — это спектакль в духе художественно-психологического реализма, исчерпанного, быть может, до конца драматическим театром, но в опере составляющего новую эру, новую отправную точку работы... Спектакль показал невиданное доселе в опере развитие единого связного целого, дал первый урок синтетической музыкальной драмы.

Театр студии им. Станиславского становится, таким образом, *первой школой оперного актера*.

На первом месте по достижению синтетического ансамбля (пение, четкая дикция, осмысленная декламация, живые и ритмизованные движения) — хор, действительно живущая на сцене масса».

Это мнение о хоре раздавалось и впоследствии, при оценке многих постановок театра. Композиторы М. О. Штейнберг и А. К. Глазунов, близко знавшие Н. А. Римского-Корсакова, говорили, что театр воплотил на сцене то, о чем мечтал автор, который считал «Царскую невесту» сценически наиболее удачной из своих опер.¹⁶⁵

А. К. Глазунов записал в книге отзывов:

«Артистам-художникам Оперной студии имени великого Станиславского, под глубоким впечатлением после виденных мною двух студийных постановок высокой художественной ценности.

Искренний почитатель настоящего искусства в передаче его студий.

12 июня 1928 г.

А. Глазунов»

Советский зритель полюбил вновь открытый оперный театр

В ПОИСКАХ НОВОГО РЕПЕРТУАРА

(«БОГЕМА»)

Опираясь в своей оперной реформе в первую очередь на произведения русских классиков, Станиславский в поисках нового репертуара обращался и к операм Пуччини. В противовес установившимся оперным шаблонам, герои опер Пуччини как правило, — обыкновенные люди, представители низших классов, угнетенные жизнью, но отстаивающие свое право на счастье.

В опере «Богема», написанной по роману Мюрже, изображается быт Латинского квартала в Париже: нищета уживается здесь с беспечной жизнерадостностью. Мир разврата, корысти, денежного расчета противопоставлен в опере подлинной дружбе и бескорыстной любви обитателей парижских чердаков-мансард — артистов, студентов, мастеровых.

«Богема» была поставлена в первом же театральном сезоне студии-театра (в апреле 1927 года). Помощником Станиславского в работе над «Богемой» и другими операми Пуччини был В. С. Алексеев, лично знавший композитора, страстный его почитатель, переводчик либретто его опер. Станиславский так объяснял выбор этой оперы для репертуара театра: «Опера «Богема» взята для постановки в нашей студии не случайно. Я смотрю на Пуччини как на одного из таких композиторов, который наиболее подходит к осуществлению поставленных нами задач. Пуччини был не только музыкантом, но и исключительным режиссером.

Он чувствовал сцену. У него музыка тесно слита со словами, и они вместе с музыкой составляют в его произведениях как бы компактную массу. Пуччини — глубоко театральный человек, что особенно ценно в его произведениях».¹⁶⁶

Глубоко театральный язык Пуччини — это язык действия. Речевые интонации его чрезвычайно жизненны, вокальные «номера» хотя и существуют в опере, но органически вытекают из развития действия и являются моментами кульминации, этапами в развитии сюжета. Музыка отчетливо рисует состояние и поведение действующих лиц. Она, точно ремарки

в драматической пьесе, говорит о том, что происходит на сцене и как действуют актеры.

Оказалось достаточным расшифровать музыку Пуччини, и режиссерский план спектакля был готов сам собой.

Умение извлекать действия из музыки Станиславский считал главным звеном в технике оперного актера. Но далеко не всегда композитор отчетливо выписывает логику действия в своей партитуре. В большинстве случаев актеру и режиссеру оперы лишь в результате долгих усилий удастся найти линию поведения действующего лица в соответствии с линией музыкального развития, часто застревающей на одном месте в операх «старого типа».¹⁶⁷

Иначе обстоит дело в операх Пуччини. С первых же тактов «Богемы» оркестр вводит нас в атмосферу мансарды, где, преодолевая холод и голод, отгоняя шутками невеселые мысли, художник и поэт трудятся над своими новыми произведениями. Через чердачное окно открывается вид на праздничный Париж, сверкающий огнями. Бурное веселье врывается на сцену с приходом товарищей — музыканта и студента. Невзгоды жизни забываются среди веселых проделок, шуток и остроумных выходов.

Соседка — цветочница Мими, случайно заглянувшая в комнату, встречается здесь с поэтом Рудольфом. Задутая сквозняком свеча, совместные поиски потерянного ключа от комнаты, случайное рукопожатие, внезапный обморок Мими — все способствует зарождению любви между молодыми людьми. Они делятся друг с другом печальной историей своей жизни, находят друг в друге сочувствие, перерастающее в любовь. Этапы зарождения и развития чувства выражены в музыке с полной ясностью, она помогает актерам играть.

Искренность и непринужденность в выражении чувств, простые события будничной жизни — все это уводило актеров от оперной фальши и условности, помогало создать на сцене обаятельную атмосферу правдивого спектакля.

Станиславский не пытался точно восстановить эпоху, в которой протекает действие оперы. Это казалось ему в данном спектакле не существенным, и актеры выходили на сцену в своих современных костюмах, с добавлением некоторых характерных деталей, отмечающих профессию и социальное положение персонажей пьесы. Станиславский считал, что тема оперы так же относится к современному Парижу, как и к Парижу прошлого столетия.

Почти накануне выпуска спектакля Станиславский, принимая от режиссера (В. С. Алексеев) сцену в кабачке, во втором акте, заметил слишком старательное, формальное исполнение



«Богема»

Сцена из IV акта. Шоннар — Н. Д. Панчехия, Коллия — Г. А. Ниверский, Рудольф — Н. П. Платонов,
Мими — О. С. Соболевская, Мюзетта — М. Л. Мельтцер, Марсель — П. И. Мокеев



«Майская ночь»
Финальная сцена I акта

заученных мизансцен и отсутствие того непринужденного веселья, которое он находил в музыке. Тогда К. С. перевел актеров на свободную импровизацию всяческих шалостей и издевательств над покровителем Мюзетты, богатым буржуа Альциндором. На каждом новом спектакле он поощрял все новые и новые экспромты и трюки, которые часто оживляли ход спектакля своей новизной и неожиданностью.

Полная свобода действия была на первых порах предоставлена и всем нам, посетителям кабачка, так что однажды на репетиции массовая сцена совершенно заслонила центральный эпизод оперы. Станиславский легко исправил ошибку актеров, указав им на главное событие в данном центральном эпизоде, но атмосфера легкости и непринужденности была и в дальнейшем свойственна этому спектаклю. На хорошо проработанную в студийных условиях линию роли он только на самой сцене накладывал последние штрихи, обогащая роль новыми деталями. Так родилась и ссора, переходящая в драку, в третьем акте между Мюзеттой и Марселем. Глубоко драматично и трогательно был сделан последний акт, оканчивающийся смертью Мими. Это была одна из самых выразительных сцен в постановке Станиславского. Недаром он наряду с ларинским балом приводил ее как пример оперной режиссуры, отталкивающейся от правильного раскрытия партитуры композитора. «Музыка показывает нам возбужденное состояние молодых людей, которое достигает максимума в сцене танца... — записал К. С. — Вместо обычных танцев они строят так назыв. «слона». Один артист ложится на землю, подымает руки и ноги, на которые ложится другой. Третий кувыркается. В этот момент вносят смертельно больную Мими. В нелепом положении, с *гримасой* воспринимается здесь смерть. Эта сцена производит сильнейшее впечатление именно этим контрастом».¹⁶⁸

Каждый штрих, каждая деталь в этой сцене доводилась им до полной законченности. На одной из сценических репетиций четвертого акта «Богемы» К. С. был недоволен обстановкой мансарды. «Слишком мало типичного для богемы, — говорил он. — Я вижу на сцене самый обыкновенный диван, а где же тот диван, у которого были поломаны ножки и торчали пружины?» «Вы его приказали выбросить, К. С., из артистического фойе на помойку», — отвечает заведующий постановочной частью.

«Попробуйте поставить его на сцену... Хорошо. Обломанную ножку поставьте на кирпичи... Теперь набросьте на него нарядную накидку Мюзетты с серебряным шитьем — нужно,

чтобы роскошь и нищета жили здесь рядом друг с другом». Так обрабатывались детали спектакля.

В спектакле были созданы яркие образы представителей богемы: Мими (О. С. Соболевская), Мюзетта (М. Л. Мельцер), Рудольф (Н. П. Платонов), Шоннар (Н. Д. Панчехин), Марсель (П. И. Мокеев), Коллин (Г. А. Ниверский), Альциндор (А. Д. Степанов), Бенуа (Г. М. Бушуев). Художником спектакля снова был В. А. Симов.

«Богема» Пуччини оказалась произведением, родственным принципам Станиславского в опере, и сценическое воплощение ее удалось без особых творческих мук. Правда, актерам иногда трудно было донести текст через толщу оркестрового звучания. Некоторые текстовые куски, вроде рассказа Шоннара, так и не дошли до слушателя и не столько по вине исполнителей (исполнитель Шоннара владел даже чрезмерной чеканностью произношения), сколько по вине самого композитора, который подчас преувеличенной густотой оркестра заглушает дикцию певца.

Критика отнеслась к спектаклю незаслуженно холодно, и это вытекало из предвзятого отношения к музыке Пуччини. Многие осуждали театр за самый выбор оперы, которая несправедливо оценивалась как материал «невысокого качества», «неблагодарный и неподатливый для новых методов сценического оформления».

Самый спектакль был назван музыкантами «буднями студии»,¹⁶⁹ и причина столь сдержанной оценки крылась, надо полагать, в недостаточно ярких вокальных средствах основных исполнителей. Нельзя не признать, что Станиславским здесь была допущена ошибка в подборе исполнителей, которая главным образом ложится на его помощников по музыкальной части.

Яркая оркестровка и эмоциональность пения в операх Пуччини требуют и ярких голосов. Отсутствие их в значительной мере свело на нет тонкую, правдивую работу режиссера и актеров.

ПОСТАНОВКА «МАЙСКОЙ НОЧИ»

После «Царской невесты» из опер Римского-Корсакова вошли в репертуар театра «Майская ночь» (январь 1928 года) и «Золотой петушок» (май 1932 года). Кроме того, Станиславский готовил к постановке «Псковитянку», работая в своем кабинете в 1934 году с актерами и с художником В. А. Симовым над макетом оформления. По каким-то техническим причинам «Псковитянка» не была доведена до сцены. Если

вспомнить, что в первые годы существования студии Станиславский ставил «Боярыню Веру Шелогу», принимался за «Сказку о царе Салтане» и «Ночь перед Рождеством», а в 1937 году в новой, Оперно-драматической студии работал над «Снегурочкой», то можно заключить, что к драматургии Римского-Корсакова Станиславский возвращался постоянно.

Подобный интерес к творчеству Н. А. Римского-Корсакова был вполне естественным и закономерным в свете тех задач, которые ставил перед собой Станиславский. В борьбе за утверждение реализма на оперной сцене он обращался прежде всего к лучшим реалистическим созданиям русской оперной школы, в которых неизменно находил все новые и новые подтверждения своим идеям.

Римский-Корсаков отчетливо заявлял в своих теоретических высказываниях (и подтвердил это своей творческой практикой), что музыка призвана не только вызывать те или иные ощущения, эмоции в слушателях, но способна также отражать определенные мысли и идеи, выражать в звуковых образах «жизнь человеческого духа». (Этими же словами определял и Станиславский основную цель искусства актера.)

Но, по мнению Станиславского, прежние постановки произведений Римского-Корсакова на оперной сцене шли больше по линии внешней, декоративной, не раскрывая внутреннего богатства музыки.

В творчестве Римского-Корсакова искали прежде всего повода для создания красочного живописного зрелища, театрально-занимательного спектакля. Национальный колорит музыки часто давал режиссерам и художникам повод для стилизации спектакля в псевдорусском стиле, что породило новый ассортимент «русских» оперных штампов.

Станиславский искал новых путей, помогающих раскрыть не только внешнюю, бытовую и историческую сторону оперных сочинений Римского-Корсакова, но и воплотить живые образы людей, действующих и чувствующих в условиях, изображенных автором.

Своеобразие и особенности музыкального языка Римского-Корсакова наталкивали Станиславского на поиски новых путей и приемов художественной работы, обогативших его впоследствии как оперного режиссера.

Если ключом к изучению партитуры Чайковского оказался путь раскрытия в музыке тончайшей *логики чувств*, если к Даргомыжскому путь шел через *словесно-интонационную* выразительность, то в произведениях Римского-Корсакова следовало, кроме того, найти особые приемы для воплощения му-

зыкальной образности и живописности. Следовало увидеть музыку, перевести образы слуховые в образы зрительные.

При изучении музыкальной драматургии Римского-Корсакова представляет особый интерес определение самим композитором драматургических функций всех элементов музыки.

Ритм, по его мнению, передает «многочисленные виды движения (и покоя)...

Изгибы мелодии передают тоже различные виды движения...

Гармония — свет и тень. Мажор и минор. Радость и печаль. Ясность. Смутность, сумеречность.

Оркестровка и тембры [передают] блеск, сияние, прозрачность, туманность, сверканье, молнию, лунный свет, закат, восход, матовость, тьму... и т. д.»¹⁷⁰

Эта музыкальная живопись сверкает всеми оттенками и в «Майской ночи», начиная с ее красочной увертюры.

Юношеская повесть-сказка Гоголя, вдохновившая Римского-Корсакова на сочинение оперы, дала отличный повод молодому коллективу студии создать свежий, ароматный спектакль, отразивший артистическую весну театра. В этом спектакле весело было отплясывать гопака и предаваться очарованию бесхитростных напевов Левко. Для Станиславского «Майская ночь» была последней постановкой, осуществленной им от начала и до конца. К этому времени относится и окончание его артистической деятельности.

Вскоре после постановки «Майской ночи», с осени 1928 года, длительная и тяжелая болезнь приковала Станиславского к постели. Может быть, в предчувствии этого он торопился передать молодежи всю накопленную мудрость. «Приходите и грабьте меня,— говорил он,— у меня шкафы ломаются от книг, а голова от мыслей». «Мне уже пора стариться, а вам, молодым, молодиться»,— повторял он не раз. И мысль о праве молодости на жизнь все звонче и звонче звучит в его творчестве, делаясь «сверхзадачей» многих его постановок последнего периода, включая и «Майскую ночь».

До конца дней Станиславский сохранил непосредственность и свежесть мысли, живя настоящим и будущим и никогда не цепляясь за прошлое. В свою работу он вносил необыкновенный пыл и темперамент молодости, никогда не становясь в позицию поучающего старца. Не теряя бодрости на протяжении многих часов репетиционной работы, он расшевеливал и заражал радостью творчества и бытия всех окружавших его молодых людей, которые уставали и выдыхались подчас гораздо раньше его самого.



«Майская ночь»

Сцена из II акта, Каленик — Г. М. Бушуев, Голова — А. Г. Детистов, Свояченица — А. А. Росницкая, Винокур — Ю. Н. Лоран



«Борис Годунов»
Сцена коронации

Необычайную его трудоспособность и неутомимость помню и в период выпуска «Майской ночи», где в последний момент все что-то не ладилось, хотя премьера была уже объявлена. Многие исполнители не выдерживали напряженного темпа выпуска спектакля. Трое основных персонажей были заменены за несколько дней до премьеры (винокур, писарь, свояченица). Чуть не выбыл из строя и исполнитель роли Головы, которому сильно доставалось от Станиславского. Как участник группы вспомогательного состава, помню, что нас для оживления хоровой сцены включили в спектакль чуть ли не накануне премьеры, и мы импровизировали на ходу. Свет, установленный художником, был отменен, финальная сцена не клеилась. Константин Сергеевич нервничал и с головой уходил в работу, не выходя из театра день и ночь. Он уверенно лепил мизансцену, меняя на ходу тот режиссерский, постановочный план, который у него был всегда четко разработан до начала постановки. (Только в работах самого последнего времени внешний рисунок спектакля создавался окончательно в результате работы с актерами.)

Постановкам Станиславского предшествовал длительный период анализа произведения и образов спектакля. Но лишь на самой сцене формировался и синтезировался спектакль, подчас приобретая неожиданную остроту формы и обогащаясь многочисленными деталями.

При переносе оперы на сцену К. С., заставив расшалиться артистов хорового ансамбля, создал, например, экспромтом новое комическое начало оперы (хор: «А мы просо сеяли-сеяли»), наградив в шутку серебряным полтинником одного хориста за самую остроумную выдумку. В поисках последней точки в финале оперы он ввел рыбака в соломенной шляпе, который на последнем аккорде выуживал из оркестра рыбу, дал полную волю пьяному Каленику, заставил Левко лечь на спину во время песни «Ой ты, месяц», что отлично выражало этот лучший, по словам самого композитора, кусочек оперы. «Вы можете петь в таком положении?» — спросил он актера. «Могу, могу» — отвечал Левко — Смирнов. «Вот и отлично! А в следующей опере, — шутил К. С., — будете петь у меня вверх ногами». Не раз он по доске, переброшенной через оркестр, балансируя, поднимался на сцену, чтобы показать свояченице, как нужно бить Голову, а Каленику, как отплясывать гопака. Иногда он звонко подбрасывал одобряющие или предостерегающие реплики актерам из черноты зрительного зала, где в проходе у шестого ряда стоял по традиции его режиссерский столик.

В «Майской ночи» ожили и прозвучали по-новому комиче-

ские и лирические элементы оперы. Быт украинского села был показан во всем его своеобразии. Что же касается фантастической, сказочной стороны, то для ее осуществления технические средства и масштабы малюсенькой, восьмиметровой сцены Димитровского театра оказались недостаточными,— сцена русалок выглядела бледнее остального. Вероятно, сказочные, феерические элементы музыки Римского-Корсакова требуют и особых сценических эффектов, на которые она рассчитана.

«Майская ночь» имела успех у публики и прессы. Раздавались, правда, возражения против «ритмических иллюстраций» музыки сценическими движениями. «Об этих крайне неудачных отражениях на сцене музыкальных отыгрышей и т. п. уже говорилось в нашей прессе,— писал один из критиков.— Примеры подобных «зеркальных отображений» можно бы было указать и в «Майской ночи». (Чего стоит в этом отношении дуэт Левко и Ганны, ритмическое «обыгрывание» воза и окна, вязание венков в 1-м действии, «семейные объяснения» свояченицы с Головой и т. д. и т. д.). Нам хотелось отметить другое: по мысли режиссера, это следование ритмическим узорам музыки должно быть незаметным для публики, скрытым ритмом всего спектакля, обеспечивающим единство всей музыкально-драматической композиции».¹⁷¹ (Критик имеет здесь в виду заявление К. С. перед открытием театра: «Мне бы хотелось, чтобы... слияние ритма и музыки не было заметно публике».)

В обвинениях рецензента была доля истины: излишнее увлечение ритмическим оправданием каждого музыкального пассажа (это, впрочем, часто получалось из-за чрезмерной старательности актеров), давшее блестящие результаты в итальянских операх, становилось иногда назойливым в операх Римского-Корсакова, Чайковского и Мусоргского.

Когда мы в сцене пира в «Царской невесте» старательно отчеканивали ногами первый и третий счет каждого такта, Константин Сергеевич сказал: «Все это не годится. Это не ритм, а маршировка. Нужно найти точное совпадение движения с музыкой, но так, чтобы публика этого не замечала».

В дальнейших постановках Станиславский попрежнему требовал точного слияния ритма движения с ритмом музыки, но отказался совершенно от иллюстративного изображения музыки, что имело известное место в первых его работах. Впрочем, если пройти мимо нескольких неудачных ритмических иллюстраций музыки, самый принцип слияния действия актеров с музыкой приводил к высоким художественным результатам. «Вся партитура композитора сценически воплощена»,— отмечал критик С. М. Чемоданов, считая при этом массовые сцены «лучшим из лучших достижений студии».

«Новым и ценным достижением студии является работа над музыкально-комедийным началом,— отмечалось в «Известиях».— Юмор в постановке и игре артистов — реально-бытовой, с легким этнографически-украинским оттенком, опирающийся на краски, характер музыки. Это — полная практических возможностей новая страница в «системе» Станиславского».

Действительно, «система» Станиславского обогащала оперное искусство.

«...благодаря системе Станиславского,— писал Е. Браудо,— четкость произношения доведена до виртуозного совершенства. Здесь заключена безусловная возможность приближения самого широкого слушателя к оперному действию».

Критик правильно отмечает, что ясность произношения есть не только результат технической тренировки речевого аппарата, но является также результатом применения творческого метода Станиславского, для которого дикция была процессом не только техническим, но и психологическим.

«Превратите слово в действие,— говорил он,— тогда и дикция станет яснее...» «Слова непонятны публике тогда, когда они не нужны актеру» и т. д.

Значение постановки «Майской ночи» хорошо было выражено в рецензии «Вечерней Москвы»: «...сделано главное — *положено крепкое основание к созданию настоящего актерского ансамбля на оперной сцене...* Принципы художественной правды начинают торжествовать в оперном спектакле и несомненно будут жить и развиваться по мере расцвета молодого начинания, носящего имя К. С. Станиславского».

Все музыкальные критики отметили на этот раз отличное музыкальное и вокальное исполнение оперы, осуществленное под управлением В. И. Сука.¹⁷²

В год постановки «Майской ночи», осенью, состоялся 30-летний юбилей МХАТ. После пережитых волнений, связанных с проведением юбилея, К. С. в этот же вечер был доставлен домой с тяжелым припадком сердечной болезни, которая уже не отпускала его до конца жизни.

С этого момента Станиславский лишь на расстоянии руководил жизнью театра, не имея возможности лично переносить на сцену спектакли, заготовленные в студии. Это обстоятельство нанесло огромный, непоправимый ущерб всему делу Станиславского в опере и отразилось на всей дальнейшей жизни театра. Театр еще недостаточно окреп, чтобы на второй год своего существования обойтись без непосредственной помощи Станиславского при выпуске спектаклей.

«БОРИС ГОДУНОВ»

(РАБОТА НАД СЛОВОМ)

После «Майской ночи» репертуар театра пополнился гениальной оперой Мусоргского «Борис Годунов», постановка которой (март 1929 года) была крупным событием в творческой жизни театра.

Для Станиславского это было новым возвращением к пушкинской драматургии, которую в этот период его работы он считал возможным воплотить только в опере. «В драме я бы не решился ставить Пушкина, настолько это трудно,— говорил он,— может быть, раскрытие Пушкина только и возможно в опере, где пение и оркестр поддерживают пушкинский стих».

В этом убеждали его и другие оперные спектакли, которыми он охватил различные жанры пушкинской поэзии: «лирические сцены» — «Евгений Онегин», комедийность и сказочность — в «Сказке о царе Салтане» и «Золотом петушке» (поставлен позднее «Бориса Годунова»), а также опыт с постановкой трагедии — «Каменный гость» и бытовой лирической драмы — «Русалка». Однако верный своему главному принципу — исходить от музыки, Станиславский в трактовке произведений отталкивался всякий раз от композитора, читая Пушкина «глазами композитора» и слушая его стихи «ушами композитора».

В этом он был настолько последователен, что часто отбрасывал в сторону даже ремарки композитора, указывающие на то или иное действие, если они не вытекали прямо из музыки.

Например, ремарку Мусоргского по поводу центрального монолога Бориса Годунова «поет сидя» К. С. не выполнил буквально, и ария-монолог Бориса начиналась как бы случайно, на ходу, что, по его мнению, лучше выражало логику действия, заложенную в музыку. Точно так же Станиславский отбрасывал и ремарки Чайковского вроде замечания к первому квартету в «Евгении Онегине» — Ларина и няня «варят варенье». «Никакого варенья в музыке нет,— говорит он,— а есть воспоминания о былом, а Чайковскому «варенье» было нужно, чтобы актеры на сцене действовали, а не глазели на публику».

В смысле толкования, трактовки произведения Станиславский всегда опирался на композитора, а не на либреттиста. Так, например, на предложение режиссеров перенести «Пиковую даму» из эпохи Екатерины в эпоху, изображенную Пуш-

киным, он ответил отказом, так как екатерининская эпоха уже нашла в музыке свое отражение («Пастораль» и пр.).

Из этого не следует, однако, что Станиславский к тексту либретто относился как к чему-то второстепенному. Напротив, в тексте поэта он видел *тему и содержание* оперной музыки.

Вопрос *слова* в пении, донесения мысли до слушателя был, пожалуй, самым принципиальным, важным и первостепенным вопросом его оперной режиссуры. Он делил всех певцов на два лагеря: на певцов, испускающих только звуки, ноты и пренебрегающих словом, — их он относил к враждебному лагерю и видел в подобной манере пения главный признак упадка и формализма в опере — и на певцов, поющих мысли (или «мысленоты», как он говорил), которые, подобно Шаляпину, дорожат звучащим словом в пении. «Половина искусства оперного артиста, — говорил Станиславский, — в умении доносить слово до публики».

Понятно, что в опере «Борис Годунов», опирающейся на гениальный текст Пушкина, который с предельной выразительностью облечен Мусоргским в музыкальную форму, вопросы речевой культуры в пении возникли с новой остротой.

Текст Пушкина и музыка Мусоргского в «Борисе Годунове» снова наталкивали на изучение законов речи и дикции в пении. Станиславский слышал «разговорность» в музыке Мусоргского, которую и следовало воплотить.

«Этот спектакль мы посвятим дикции», — говорил он, приступая в начале 1928 года к работе над «Борисом Годуновым». Он обращался к исполнителям оперы: «Донесите до публики каждое слово гениального пушкинского текста, и это одно уже будет революцией в оперном искусстве».

Культуру речи в театре Станиславский поднимал любыми средствами, прибегая даже к форме приказа по театру:

«Константин Сергеевич еще раз напоминает всем артистам студии, какое исключительно важное значение в нашей работе имеет хорошая дикция. Доведенная до настоящей высоты, она заключает в себе половину успеха нашего дела».

Между тем в работе над ролью с артистами режиссерам приходится тратить громадное количество времени на выработку хорошей дикции, тогда как это должно входить в работу самого актера.

Константин Сергеевич еще раз напоминает всем, что хорошая дикция есть обязательное требование для каждого актера студии; артисты, не удовлетворяющие этому требованию, не могут рассчитывать на какую-либо работу над ролью, поэтому предлагается всем обратить на это сугубое внимание».¹⁷³

Под этим своеобразным приказом по студии-театру стоят сорок пять подписей артистов, принявших к сведению требование Станиславского.

Работа над словом не ограничивалась отработкой одной только дикции — Станиславский глубоко проникал во все вопросы техники речи, понимаемые им теперь несколько иначе, чем в первые годы существования студии при работе над Даргомыжским, когда К. С. следовал целиком техническим приемам, подсказанным С. М. Волконским. Помимо дикции и законов внешней речевой выразительности (интонация, ударение, пауза и т. д.), Станиславский в период постановки «Бориса Годунова» начал разрабатывать новую область своей «системы», а именно: «внутреннюю технику речи», то-есть технику «словесного действия», воздействия словом на партнера, пользуясь для этого «видениями внутреннего зрения».

Эти основы сценической речи, разработанные Станиславским и недостаточно еще оцененные, значительно расширили само понятие речевой техники.

«Заставить партнера видеть все вашими глазами — вот основа речевой техники», — говорил К. С.

«Ваша задача, — говорил он актерам, — в том, чтобы слово превратить в действие. Действовать можно не только руками, ногами, но и речью — для этого-то она нам и дана природой». Умение говорить Станиславский связывает с умением слушать.

«Слушать на нашем языке означает — видеть то, о чем говорят, а говорить — значит рисовать зрительные образы».¹⁷⁴

«Не вижу, о чем поете!» — часто говорил он на репетициях.

«Правильное, органическое действие не может быть зафиксировано раз и навсегда, но всякий раз будет рождаться от слушания партнера и от учета его поведения. Диалог, — говорил К. С., — это не говорение слов по очереди, — это как в шахматной игре: если ты ходишь *так* — то я хожу *так*, а не просто: я хожу так и так».

«Разговаривайте не монологами, а диалогами» и т. д.

Диалог понимался Станиславским как словесная борьба. Особенно ярко это проявлялось в «Борисе Годунове». Например, при работе над сценой Бориса и Шуйского, где Борис узнает о появлении Самозванца и выясняет подробности смерти царевича Дмитрия, рассказ Шуйского К. С. определял словами: «доклад-допрос», где Шуйский играл роль «следователя» и «прокурора».

Немало трудностей возникало перед Станиславским — постановщиком спектакля.

Прежде всего ничтожные размеры сцены (8×8 метров),

на которой следовало развернуть грандиозную историческую эпопею, с большим количеством перемен декораций (девять картин).

Следовало составить такой режиссерский план, при котором девять сложнейших декораций, быстро сменяя одна другую, дали бы возможность выразительно построить ряд массовых сцен, составляющих основу оперы. Можно только поражаться необыкновенному режиссерскому мастерству Станиславского, который в содружестве с художником С. И. Ивановым отлично разрешил эту задачу, комбинируя скульптурную конструктивность декорации с широким использованием живописи.

«Только *чудом* можно было создать такую постановку на крошечной сцене Димитровского театра»,⁷⁵ — отмечала критика.

При изучении постановочного, технического мастерства Станиславского спектакль «Борис Годунов» не может быть забыт: это образец блестящего владения законами сцены.

Всегда восторженно отзываясь об исполнении Шаляпиным роли Бориса Годунова, Станиславский считал, что «народная драма» Пушкина — Мусоргского никогда еще не была на сцене подлинно воплощена прежде всего потому, что «действующий народ», по его мнению, еще никогда не выходил на сценические подмостки оперного театра. Несмотря на всю значимость центрального образа произведения, «Борис Годунов» — прежде всего народная драма, кроме того, историческая эпопея.

«Что развивается в трагедии? — писал Пушкин. — Какая цель ее? Человек и народ. Судьба человеческая, судьба народная».

«Я разумею народ, как великую личность, одушевленную единою идеею. Это моя задача. Я попытался разрешить ее в опере», — написал Мусоргский на клавире «Бориса Годунова».

Но буржуазная историческая наука, на которую опирались театры при постановке исторических пьес, недооценивает роль народных масс и переоценивает значение личности, стоящей у власти.

Спектакль при участии Шаляпина не раскрывал активной роли народа и вылился в трагедию личности, в трагедию преступного царя, запятнавшего совесть убийством наследника. Сам Шаляпин отлично сознавал неполноценность спектакля, в котором участвовал, видя причину этого в недостатках оперной школы.

«На репетициях оперы, — пишет он в своих воспоминаниях, — недостатки оперной школы сказались особенно ярко.

Тяжело было играть, не получая от партнера реплик в тоне, соответственном настроению сцены».¹⁷⁶

Дальше Шаляпин вспоминает, что «Борис Годунов» был встречен публикой «холодно» и лишь «сцена галлюцинации», то-есть игра самого Шаляпина, произвела впечатление.

Ясно, что для изображения главного действующего лица — народа — нужен был не хор певчих, а хоровой коллектив артистов, воспитанных в определенной системе, коллектив, который мог бы представить сумму индивидуальностей на сцене. «одушевленных единою идеею» (Мусоргский).

Ясно, что противники Бориса: Шуйский, Самозванец, Пимен и др. — должны быть активно действующими врагами царя, в противном случае вольно или невольно вся роль Бориса будет строиться на борьбе с самим собою.

«Борис Годунов» в театре Станиславского уже по новому раскрывал основную идею оперы, это был спектакль *новой школы артистов*, воспитавшихся на «Евгении Онегине», «Царской невесте» и других постановках театра. Произведение обрело революционное звучание, заложенное в него Пушкиным и углубленное Мусоргским, который стремился выразить «в прошлом настоящее». Пропасть между царем и народом подчеркивалась уже с первой сцены у Новодевичьего монастыря и до момента одинокой смерти Бориса в последней картине оперы.

«Борис Годунов» был выпущен на сцену без участия Константина Сергеевича, и успех спектакля следует отнести за счет уже сложившейся новой оперной школы Станиславского. Роль Бориса, мастерски сделанная Н. Д. Панчехиным, так же как и ряд других образов спектакля, была уже и подлинно актерской победой; здесь, помимо искренности чувств, нужно было создать и характерность в действии и пении, без которой нет Мусоргского. Действительно, сцены в келье или корчме в исполнении даже самых превосходных певцов потеряют всякий смысл, если певцы не будут при этом актерами. В этом отношении опера «Борис Годунов», вмещающая в себе многие характерные особенности русской школы оперной драматургии, явилась серьезным экзаменом для нового оперного театра, экзаменом, который был выдержан с честью, хотя артистический гений Шаляпина и ореол, созданный вокруг его имени, и мешают объективно оценить новаторство театра в этом спектакле.

Критика положительно оценивала спектакль и исполнителей основных ролей (Борис — Н. Д. Панчехин, Шуйский — В. И. Якушенко, Пимен — П. Г. Литвинов, Варлаам — А. Г. Де-



«Борис Годунов»
Сцена у Василия Блаженного



«Борис Годунов»

Сцена смерти Бориса. Царь Борис — Н. Д. Панченко

тистов, Мисаил — Ю. Н. Лоран, Григорий — М. В. Щеглов, Корчмарка — А. А. Росницкая, Марина — М. С. Гольдина, Рангони — П. И. Румянцев, Митюха — А. Д. Степанов, юродивый — С. С. Смирнов и др.). «Наконец-то в постановке этой народной драмы первое место занял народ: народ все время действующий», — отмечала критика, справедливо видя в этом главную заслугу театра. Опера «Борис Годунов» приобрела «наконец на сцене характер истинно народной драмы». ¹⁷⁷

В заслугу театру ставилось и возвращение к подлинной партитуре Мусоргского (под редакцией П. А. Ламма). Почти все постановки этой оперы осуществлялись и сейчас осуществляются по партитуре Мусоргского, обработанной Римским-Корсаковым. В театре Станиславского опера была исполнена в подлинной редакции самого автора. Впрочем, вопрос о преимуществе той или другой редакции оперы встречал и до сих пор встречает различные и противоречивые суждения музыкантов.

Ставилось в упрек театру лишь исключение сцены под Кромами, и этот упрек был справедлив.

«Вторая картина последнего акта не исполняется, как и в былые времена. Но в те времена по условиям цензурным, а сейчас, повидимому, по «техническим». А это жаль!..»

«В постановке «Бориса», такой интересной и глубокой, есть один серьезный провал: выброшена сцена под Кромами.

Ее отсутствие тем более непонятно, что она завершает события и полностью раскрывает произведение как народную драму». ¹⁷⁸

Особенно досадно, что сцена под Кромами действительно выпала из спектакля по соображениям технического порядка (трудность перестановки декорации, длительность спектакля). Как раз сцена под Кромами послужила ключом ко всему режиссерскому замыслу Станиславского, именно с нее он начал работу над оперой. Для подтверждения этого важного обстоятельства, которое должно быть учтено при дальнейших возобновлениях спектакля «Борис Годунов», привожу черновую запись замечаний по этой сцене, сделанных Станиславским по ходу репетиций (по записям П. И. Румянцева, одного из режиссеров «Бориса Годунова»):

«...1) Сперва разгул, погром... Действие идет на фоне сожженной усадьбы...»

На авансцене лежат вытащенные из дома — мебель, роскошные стулья, сундуки, узлы. Уцелела, может быть, дверь... обгорелые деревья... Группы дерущихся, громящих... Нести

что-то тяжелое, долбить бревном стену, подсекать топором. Все в разгульных тонах, с упоением.

Момент 2-й: волокут Хрущева. Тенора-задиры, веселые, басы мрачные — проводят (серьезную) операцию, — будут человека вешать. У Хрущева состояние затравленного, ждет, откуда [последует] удар. Роль трагическая. Труден переход от глумления к (вешанию)...

Момент 3-й: Слава! Ирония! — (внешне делать) серьезно. Величание — как 30-летний юбилей МХАТ. Шутовская процессия (вокруг бочки, на которую посажен Хрущев). Плетку ему в руки, будто его боятся. Подползают ближе...

4) (Выход Варлаама и Мисаила и иезуитов). Нужно очень оправдать переход к следующей сцене. Не сразу всем прекращать сцену с Хрущевым... Время смутное: всякие проходят — и за и против Бориса. Не знают, кто пришел. Линия действия — услышать, посмотреть, предупредить, отбежать, снова смотреть. Прислушиваются (не сразу поняли)... Постепенно от нарастания злобы перейти к веселью. Непременно есть убеждающие и непонимающие...

1-е — возвешение о новом царе.

2-е — два пьяных монаха... лезут через забор — целая бытовая сцена. Смысл песни Варлаама — инсинуирует на Бориса. Все это монахи делают очень старательно. Надо поднять мятеж и получить (за это) сто рублей.

5) Кусок-агитация... Пьяный танец. Найти всем кускам разные краски. Полупьяные сидят, — агитаторы ходят, работают, чтобы убедить.

Новый 6) Кусок — иезуиты. Посоветовались друг с другом — разобрались. Больше всех волнуются монахи. Две пары проповедников за забором ругаются. Потом иезуитов сажают на забор, хотят вешать. Иезуиты проповедуют новую религию.

В переходе к 7 куску (Самозванец) продлить паузу. Опять постепенность. Хватают иконы (чтоб) нести перед Димитрием.

Юродивый, как контраст всей толпе. Найти ему яркий (выход)...

Весь режиссерский план строился на противопоставлениях и контрастах, на светотени.

В первой картине (у стены Новодевичьего монастыря). Торжественная инсценировка всенародного избрания царя и полное равнодушие к этому самого народа, нищего и забитого.

Во второй картине (Архангельский собор). «Блеск и официальность», сочетание двух ритмов: внешнего покоя при внутреннем беспокойстве.

В третьей картине (келья Пимена), в противовес предыдущей сцене,— темный подвал, почти склеп. На полу солома, покрытая рогожей. Снова противопоставление покоя Пимена, его устремленности в прошлое, беспокойной страстности Григория, с мечтами о будущем.

В четвертой картине (корчма). Противопоставление тревоги Григория беспечности монахов. Затем «западня» и выход из нее Григория.

В пятой картине (терем). Путь «От владыки до пресмыкающегося труса», дуэль двух монахов (настоящего — Бориса и будущего — Шуйского).

Шестая картина (комната Марины). «Дипломатическая дуэль» двух «жуликов» (Марины и Рангони). «Будущая императрица», ползущая в страхе перед крестом иезуита.

Седьмая картина (в саду у фонтана). Любовный дуэт под суфлерство иезуита.

Восьмая картина (у Василия Блаженного). Встреча народа с царем. Нищий безумец (юродивый), которого бьют даже мальчишки, оказался сильнее царя. Опять противопоставление.

Девятая картина (Дума). Возмездие за преступление. Путь от трона к гробу.

Каждая сцена, каждый эпизод был воплощен выпукло и чеканно.

Основное выразительное средство — музыкальная речь. «Этот спектакль — говорил Станиславский,— нужно играть не мизансценами, а словами».

Это не означает, однако, что на этот раз Станиславский не уделил должного внимания мизансценировке спектакля. Наоборот, многие мизансцены были предельно выразительны и впечатляющи. В первую очередь встает перед глазами финал картины у собора Василия Блаженного. В центре — царь, он в задумчивости остановился, опершись на посох. Перед ним сидит на земле юродивый, застывший в молитвенной позе. За царем остановились в недоумении многочисленные придворные, рынды, бояре, вереницей спускающиеся по крутым лестницам и переходам собора. Со всех сторон к царю тянутся фигуры голодных нищих, заполнивших всю площадь. Вместе с затуханием музыки на сцене постепенно гас свет, и эта изумительная живая картина исчезала.

Об этом финале встречаются упоминания во многих отзывах о спектакле. «Лучшая сцена спектакля — Василий Блаженный...» Народная сцена перед собором воспринимается «как потрясающие полотна суриковского размаха». «Художественная цельность этой картины является несомненным и

крупнейшим вкладом в оперное искусство нашей страны», — говорилось в статьях, посвященных этой постановке.¹⁷⁹

«Борис Годунов» был доведен до спектакля целым коллективом режиссеров театра: Б. И. Вершиловым, П. И. Румянцевым, З. С. Соколовой, М. Л. Мельтцер при участии И. М. Москвина.

Результат подобной коллективной работы оправдал себя, но все же театр еще недостаточно встал на ноги, чтобы обходиться без своего основателя. Станиславский это понимал и продолжал издали руководить коллективом, оказывая ему художественную помощь и моральную поддержку письменными советами и указаниями.

Станиславского очень тревожил вопрос: достаточно ли крепкие и устойчивые ростки дали посеянные им семена нового искусства в опере?

Вот выдержки из письма Станиславского труппе оперного театра (1930 год), в котором он излагает свои взгляды на оперное искусство, намечает пути дальнейшего роста театра и определяет условия, необходимые для существования созданного им дела:

«...пора вам привыкать быть самостоятельными, потому что я старею. Моя болезнь — это первое предостережение, и пока мне еще возможно помогать вам, — формируйтесь, вырабатывайте из самих себя руководителей. Посылайте их ко мне для направления, куйте дисциплину, потому что в вашей сплоченности и энергии все ваше будущее.

Отвечайте мне на вопрос: верите ли вы в то, что основа и принцип нашего театра верны? Хотите ли вы работать на других основах? Если да, то нам нужно расстаться, у нас с вами ничего не выйдет. Верите ли вы в то, что ни постановка, ни режиссерские ухищрения, ни соблюдение временных и быстро проходящих мод в нашем искусстве, а создание певца и актера на органических законах природы, правды, художественной красоты делают тот театр, который нужен народу и русскому искусству. Если вы в это верите — берегите, укрепляйте, любите, отстаивайте основы вашего искусства, бросьте всякие сомнения и идите прямо к цели без всяких колебаний и тормозов... не избаловала ли вас судьба? На нее вы жаловаться не можете. Четвертый год существования театра, а вы уже замечены Москвой и за границей. Многие из вас уже известные артисты; театр делает сборы... Не искушайте же судьбы и будьте довольны тем большим, что она вам дает... Вы счастливы, вы баловни судьбы по сравнению с другими. Вам грешно падать духом и унывать... в наш век каждый



ф. И. Шаляпин в роли Бориса Годунова
«Борис Годунов» М. П. Мусоргского



«Пиковая дама»
Сцена в казарме. Герман — М. В. Щеглов

желающий жить должен быть до некоторой степени героем. Если вы герои крепкие, твердые, спаянные в своем коллективе — спите спокойно, потому что вы жизнеспособны, побороете все препятствия.

Если челнок разбивается о первую волну, а не пробивает ее, чтобы идти вперед, он не годен для плавания. Вы должны понимать, что если ваш коллектив недостаточно прочен и будет разбит о первую волну, надвигающуюся на вас, то печальная судьба дела заранее предопределена. Поэтому пусть крепнет и сковывается ваша взаимная художественная и товарищеская связь. Это настолько важно, что ради этого стоит пожертвовать и самолюбием, и капризом, и дурным характером, и кумовством, и всем другим, что клином врезается в коллективный ум, волю и чувство людей и по частям расчленяет, деморализует и убивает целое. Все дело в том, чтобы вам хорошо организовать, и в этом я буду вам помогать. . .»

Конечно, преждевременный отход Станиславского от непосредственного руководства театром неблагоприятно отразился на творческой жизни молодого коллектива, в котором еще не успели сформироваться и приобрести достаточного профессионального опыта и авторитета его молодые творческие руководители.

Некоторые спектакли, созданные коллективом театра без Станиславского, лишь частично выражали его идеи и творческие замыслы и не обладали той художественной неоспоримостью, которая отличала даже первые студийные постановки Константина Сергеевича.

Увидев «Бориса Годунова» на сцене через несколько лет, Станиславский был несколько разочарован: в его представлении спектакль мог получиться более значительным. Но все же постановка эта должна быть отнесена к числу достижений театра, и художественная ценность ее является несомненной.

Станиславскому удалось найти новый путь для сценического воплощения этого величайшего творения русского гения и раскрыть его подлинное революционное звучание, которое сознательно затушевывалось во всех дореволюционных постановках этой оперы, не исключая и блестящего спектакля с участием Шаляпина, где идейное содержание сводилось к гибели монарха, запятнавшего свою совесть преступлением.

По общему признанию главным действующим лицом в спектакле и был народ, народ живой и активно действующий, что соответствовало и основной идее спектакля.

После реконструкции театра в 1940 году этот значитель-

ный спектакль был почему-то предан забвению, хотя технические условия новой сцены и новые ее размеры создавали все возможности для возобновления и усовершенствования этой постановки.

ЗАМЫСЛЫ, НЕ ОСУЩЕСТВЛЕННЫЕ ДО КОНЦА

(«ПИКОВАЯ ДАМА», «ЛЕД И СТАЛЬ», «ЗОЛОТОЙ ПЕТУШОК»)

Станиславский после удачи с «Евгением Онегиным» считал постановку «Пиковой дамы» своим «долгом перед Чайковским». Он приступил к составлению режиссерского плана еще до своей болезни, и опера вошла в работу театра.

Обстоятельства сложились так, что процесс подготовки спектакля и выпуска его на сцену происходил без Станиславского. Это в значительной мере отразилось на результатах работы и не только потому, что трудная опера требовала большого опыта, таланта и мастерства для ее воплощения на сцене, но также и потому, что в период подготовки спектакля многочисленные «критики» и «консультанты» всячески сбивали театр с пути, намеченного Станиславским.

Некоторыми «музыковедами» в те годы пропагандировались вредные взгляды на музыку Чайковского, и в особенности на «Пиковую даму», как на произведение, которое в силу своей «классовой ограниченности» не может быть понято советскими людьми. Согласно этим взглядам необходимо было при постановке оперы произвести полную ее «ревизию».

Эти порочные взгляды были высказаны и в рецензиях о спектакле.

«Пиковую даму» сделать «нашей» оперой невозможно,— вешала театральная газета «Рабочий и искусство».— «Пиковая дама» принадлежит к числу опер, наиболее нам чуждых по социальному своему содержанию».¹⁸⁰

Но Станиславский держался как раз противоположной точки зрения и всячески помогал театру создать реалистический, правдивый спектакль, воплощающий гениальное творение Чайковского.

Премьера «Пиковой дамы» состоялась 28 февраля 1930 года. В спектакле был ряд интересных находок, по-новому прозвучали многие, отлично разработанные интимные сцены оперы: в комнате Лизы, в спальне графини, в казарме, у Канавки. Сцена в спальне графини, построенная целиком по режиссерскому плану Станиславского, была особенно впечатляюща: в ней слияние действия с музыкой доведено было до предельного совершенства. Тонкий и законченный рисунок образа был

создан исполнительницей роли графини (артистка Е. А. Романова), которая согласно замыслу К. С. из величественной придворной дамы, фрейлины, пышно и роскошно одетой, превращалась в сморщенную, жалкую и лысую старушонку.

Массовые сцены (в летнем саду, на балу императрицы, в игорном доме) оказались бледнее остального. То, чем раньше силен был театр во всех своих постановках — живостью и яркостью массовых сцен, — не стало на этот раз украшением спектакля.

«Пиковая дама» не сыграла той роли в становлении театра, как, например, «Евгений Онегин», но в спектакле было немало и удач, подтверждавших правильность основной линии театра.

«Яркий, здоровый реализм в изображении быта и глубокое внимание к музыкальной стороне, служащей для театра средством истолкования сценического действия, полностью даны и в «Пиковой даме», — отмечал рецензент газеты «Известия» С. Чемоданов, но, отвечая на вопрос: «Следовало ли театру Станиславского браться за постановку «Пиковой дамы»?», критик давал отрицательный ответ, так как «почти ничего радикально нового, существенно отличающего новую постановку оперы от старых театр Станиславского не дал».¹⁸¹

Чтобы окончательно упрочить свой авторитет, театр должен был, ставя «Пиковую даму», одержать безусловную творческую победу, но этого, к сожалению, не произошло. Необходимо было участие в работе самого Станиславского. Но Станиславский отсутствовал и письменными советами мало чем мог помочь молодым режиссерам.

Уже после выпуска спектакля он продолжал работать над режиссерским планом, желая вновь поставить «Пиковую даму». С этой целью он вел работу и с молодым художником Памфиловым: сотни новых эскизов по «Пиковой даме» появлялись на специальных щитах в кабинете его квартиры.

* * *

Если театр ограничивается лишь постановкой старых классических пьес и не обращается к современности, он рискует очень скоро превратиться в музей и потерять общественную роль проповедника передовых идей своего времени.

Подобные мысли не раз высказывались Станиславским и Немировичем-Данченко еще со времени зарождения Художественного театра. В советский период, в середине 20-х годов, репертуар МХАТ пополнился пьесами советских драматургов. После постановки выдающегося спектакля «Бронепоезд 14-69», выступая на собрании «Друзей оперной студии», в ноябре

1927 года, Станиславский говорил: «Нам очень хотелось бы дать что-нибудь и новое, но прежде всего с современными операми дело обстоит плохо. Пока мы ничего яркого в этой области не имеем».

Тем не менее надо было пробовать силы студии и в этой области, в области советской оперы и современной, революционной тематики. Театром принята была к постановке опера В. Дешевова «Лед и сталь», на сюжет Б. Лавренева, которая и была поставлена режиссерами С. Г. Турмачевым и Б. И. Вершиловым в начале 1931 года. Это было также в период болезни Станиславского. Он помогал, как мог, созданию этого спектакля издалека, но, не зная музыки, был в своих советах осторожен. «Заочно, не зная оперы (музыки), нельзя планировать», — писал он режиссеру.

Оценивая присланные эскизы оформления, которые показались ему слишком бытовыми, натуралистическими, Станиславский ответил письмом, представляющим несомненный интерес с точки зрения подхода К. С. к оформлению *оперного* спектакля. «Что собой представляет музыка? — спрашивает он. — Есть ли это подражание действительности, ультрареализм, копирование в звуках жизни или же это общий внутренний человеческий пафос, чувства взбудораженной, взбунтовавшейся массовой души народа. В первом случае тот путь, который взят (оформление спектакля), вероятно, правилен; во втором случае нужно что-то другое, синтезирующее все воспоминания об революции. Это задача интересная, но тут я ничего не могу посоветовать, не зная музыки».¹⁸²

Здесь с полной ясностью Станиславский ставит внешнее оформление спектакля в прямую зависимость от характера и стиля музыки.

В письмах он излагал свои мысли и советы по спектаклю и присылал чертежи планировок. Ему удалось заочно решить трудную сцену «барахолки» — толкучего рынка в Кронштадте, на фоне которого происходит ряд эпизодов.

Опера имела посредственный успех и выдержала лишь двадцать два представления. Отзывы прессы были отрицательными.

«Поставленная в театре им. Станиславского опера «Лед и сталь» В. Дешевова... не только не разрешает проблемы революционной оперы, — писал музыкальный критик С. Чемоданов, — но еще больше заостряет ее... Порочность спектакля заключается в нарочитой сложности музыкального языка, невероятном звуковом нагромождении, отсутствии простоты и ясности... Другой минус показанной оперы — ее вокальный язык, почти совершенно порывающий с принципами мелодии:



«Золотой петушок»

Сцена из I акта. В центре: царь Додон — А. Г. Детистов, Амелфа — М. Ф. Анисимова,
воевода Полкан — А. Д. Степанов



«Севильский цирюльник»

Сцена из II акта. Розина — Л. В. Воздвиженская, Берта — А. А. Росницкая, Бартоло — А. Д. Степанов,
Альмавива — С. С. Смирнов, слуга — Н. И. Кедров

артисту нечего петь, слушателю нечего слушать. На сцене — разговор, декламация, крик, все что угодно, но не пение».

В очерке о советском оперном театре В. Городинский отмечал в опере «Лед и сталь» «отсутствие мелодичного начала и явное преобладание конструкции над свободным творческим сочинением». ¹⁸³

Несмотря на ошибочные тенденции композитора и анти-музыкальность оперы, литературный первоисточник Лавренева дал повод для воплощения на сцене образов современных героев. Многие из ролей были актерски удачно сыграны. В первый раз революционная тема легла в основу оперного спектакля. Некоторые эпизоды были сценически интересны, но задача создания советского оперного произведения на сцене театра им. Станиславского этим спектаклем не разрешалась.

* * *

Неудача постигла и следующий спектакль театра — «Золотой петушок» Римского-Корсакова.

Обвиняли театр в том, что сказочное содержание «Золотого петушка» приобрело в трактовке Станиславского слишком реальную бытовую окраску. Находили, что средства театра для воплощения марша Додона, шемаханских плясок и других массовых или фантастических эпизодов были слишком скромными, что в отличие от большинства постановок Станиславского здесь, в «Золотом петушке», богатство музыки не было выражено достаточным богатством зрительных образов. Участие в постановке двух несхожих друг с другом художников, написавших разными почерками Додоново царство (художник С. Иванов) и царство Шемаханское (художник М. Сарьян), также мешало целостному восприятию спектакля.

Мне не пришлось быть свидетелем и участником работы над «Золотым петушком», но я помню атмосферу в театре после постановки этого спектакля, которая всегда является признаком потенциальных возможностей, заложенных в спектакле и определяющих его долговечность. Бывают спектакли, с успехом проходящие на премьере и быстро увядающие при дальнейшем их повторении. Такие поверхностно сделанные постановки, где сценические образы не глубоки, не органичны, являются лишь случайно надетыми масками, недолговечны, даже если они эффектны и темпераментны. Наоборот, есть спектакли, где артистическое творчество опирается на глубокие корни в душе артиста, но спектакли эти требуют известного срока для своего полного раскрытия и окончательного сценического воплощения.

Актеры любили этот спектакль и верили в него, считая его этапной работой театра.

Станиславский был сам очень увлечен «Золотым петушком», вложил в подготовительную работу над ним много творческой мысли и неисчерпаемой фантазии.

Идею спектакля Станиславский находил в противопоставлении двух начал: тупой пошлости консерватизма, с одной стороны, и прекрасных идеалов человечества — с другой. Пошлость и красота, тупой деспотизм и свобода, то-есть Додоново царство и Шемаханское царство, вступали в борьбу между собой.

Особое место в этой борьбе отводилось Звездочету. В черновом наброске Станиславского к режиссерскому плану оперы записано, что есть «еще другая линия *контрсквозного действия* — воспользоваться свободой, но не для человечества, а для себя самого.

Взамен свободы дать игрушку — *Петуха* (Дума, компромиссная конструкция).

Ведет эту линию — Звездочет».

Опера, как известно, была написана Н. А. Римским-Корсаковым под влиянием революционных событий 1905 года, и в ней отчетливо выражены элементы сатиры на прогнивший до основания монархический режим. Римский-Корсаков за активную поддержку революционных выступлений студенчества был снят с должности профессора Петербургской консерватории в марте 1905 года.

Возмущенный этим, Станиславский вместе с Немировичем-Данченко, Качаловым и другими деятелями искусства обратился к Римскому-Корсакову с письмом, в котором выражен был протест против произвола царских властей, осмелившихся поднять руку на великого композитора, и горячее выражение сочувствия к Николаю Андреевичу.

Письмо заканчивалось словами: «...мы верим, что недалек тот день, когда волна общественного самосознания вырвет судьбу родного искусства из рук непризнанных вершителей и вручит их Вам и подобным Вам: истинным художникам и истинным гражданам».¹⁸⁴

В этот знаменательный период подъема революционного движения в стране, пробудившего общественное самосознание всех «истинных граждан», и был задуман композитором «Золотой петушок», подлинный революционный смысл которого был хорошо понятен Станиславскому. Интересно отметить, что созданный Станиславским в эти годы образ доктора Штокмана, трактованный им как образ борца за свои идеалы, был внешне похож на Римского-Корсакова.

Однако К. С. не соглашался с теми вульгарными интерпретаторами, которые видели в «Золотом петушке» лишь злободневный политический памфлет на царя и Думу. Он находил в произведении более обобщенный и глубокий смысл, противопоставляя косному, темному царству Додона мечту о прекрасной свободе, культуре и человеческом счастье, звучащую в мелодиях царства Шемаханского.

Станиславский мучился тем, что оказался оторванным от работы и предвидел трудности ее осуществления. В письме к Н. А. Семашко он писал: «Очень сожалею, что ставят без меня «Петушка»... так же как и «Пиковую даму».¹⁸⁵

Его опасения оказались основательными. Перенесенному без него на сцену спектаклю «Золотой петушок» недоставало ясности и законченности.

В первых спектаклях многие тонкости и детали, задуманные режиссером, не получили достаточно яркого внешнего выражения, многое, говоря театральным языком, оставалось еще по ту сторону рампы.

Ряд внешних эффектов и световых трюков (превращение зрительного зала в сказочный остров, а потолка его — в звездное небо, превращение на глазах у зрителей Амелфы в Шемаханскую царицу, полеты петушка и т. д.) был интересно задуман, но недостаточно убедительно осуществлен.

Сильно мешали успеху спектакля и чрезмерно длинные антракты, расхолаживающие публику, которые произошли от несогласованности макетов оформления двух разных художников.

Работа Станиславского над операми-сказками Римского-Корсакова представляет несомненный интерес. Знакомство с музыкальной драматургией этого композитора обогатило Станиславского новыми мыслями и приемами работы. Фантастические и жанровые, лирические и комедийно-бытовые музыкальные образы, созданные Римским-Корсаковым, были воплощены Станиславским в образы зрительные. К. С. умел «видеть музыку» и понимать ее как действие.

Творчество Римского-Корсакова давало в этом смысле обильный материал для его режиссерской фантазии. «Когда на одной из репетиций «Золотого петушка», — вспоминает дирижер спектакля Б. Э. Хайкин, — впервые зазвучала тема Додона, Константин Сергеевич, обращаясь ко мне, спросил: «Не правда ли, Додон в этой теме старается казаться настолько важным, что у него даже щеки раздулись от важности». Это было очень верно, — добавляет Хайкин, — и когда бы я ни слышал тему Додона, я всегда вспоминаю эти «раздувшиеся от важности» щеки».¹⁸⁶

В том же «Золотом петушке», во втором акте, в сцене встречи Додона с Шемаханской царицей, Константин Сергеевич упрекнул актера, что он слишком храбро приближается к Шемаханской царице, в то время как в музыке его движения охарактеризованы трусливыми.

Так извлекал Станиславский из музыки и манеру поведения действующих лиц и даже внешнюю их характерность.

* * *

Неполноценные в художественном отношении, эти три спектакля, поставленные в отсутствие Станиславского, охладили общественное мнение, которое после «Евгения Онегина» и «Царской невесты» было настроено в пользу театра. Снова раздались голоса рутинеров и скептиков о невозможности применить в опере «систему» Станиславского.

Для укрепления творческих позиций молодого театра ему нужен был безусловный художественный успех, который не был завоеван в эти трудные для театра годы болезни Станиславского ни «Пиковой дамой» Чайковского, ни оперой-сказкой Римского-Корсакова, ни первой попыткой постановки оперы на современную, революционную тему.

Лучшая участь постигла очередную работу театра — оперу «Севильский цирюльник», которой Станиславский посвятил зиму 1932/33 года, не выходя, впрочем, по состоянию здоровья из своей квартиры.

ОПЕРА «БУФФО»

(«СЕВИЛЬСКИЙ ЦИРЮЛЬНИК»)

«Моя система одинаково пригодна для всех наций,— говорил Станиславский,— так как она опирается на органические законы человеческой природы». Но происхождение «системы» чисто русское; она отразила эстетические принципы именно русского реализма в искусстве, заключающиеся прежде всего в отношении к искусству не как к развлечению и отвлечению от жизни, но как к могучему средству воспитания общества через познание и правдивое отображение самой жизни «в ее высших проявлениях». Основа творческого метода Станиславского, как и многих других русских художников-реалистов,— подлинность переживания, поэтому он и называл свое искусство искусством «переживания» в отличие от искусства «представления», ставшего традицией западноевропейского, и прежде всего французского, театра.

Отдавая должное мастерству французского актера Коклена-старшего, Станиславский предостерегает учеников от следования принципам Коклена, который считал, что «искусство — не реальная жизнь и даже не ее отражение. Искусство — само творец. Оно создает свою собственную жизнь, вне времени и пространства, прекрасную своей отвлеченностью».¹⁸⁷

Подобная эстетическая концепция породила и определенный стиль игры актеров на сцене, далекий от идеалов Станиславского, для которого «искусства для искусства» не существовало. «Такое творчество красиво, но не глубоко,— писал он о творчестве актеров школы представления.— Оно более эффектно, чем сильно; в нем форма интереснее содержания; оно больше действует на слух и зрение, чем на душу, и потому оно скорее восхищает, чем потрясает».¹⁸⁸

Эти высказывания Станиславского помогают нам разъяснить то место и значение, которое имели в творчестве Станиславского постановки итальянских и французских классиков, подход его к постановке этих произведений, и в частности к «Севильскому цирюльнику», классической итальянской опере, написанной на сюжет классической французской комедии.

Общие законы сценического творчества были для Станиславского едиными как для драмы, так и для оперы.

Применение его «системы» в оперном искусстве сразу дало свои определенные положительные результаты в смысле приближения оперного условного представления к сценическому реализму.

Но природа оперного искусства, в основе которой лежит музыка, где в противоположность драме заранее даны и вокальные интонации, и ритм, и длительность, и характер действия актера на сцене, отлична от искусства драматического. Нужен особый подход к воплощению на сцене музыкальной драматургии.

«Система» Станиславского в применении к опере приобрела новые, своеобразные черты. В практике работы Станиславского в области музыкальной драматургии постепенно создавалась особая методика, особая техника, вытекающая из специфики этого сценического жанра.

Эта своеобразная оперная «система» создавалась прежде всего в процессе работы над произведениями русской классики — Глинки, Даргомыжского, Чайковского, Римского-Корсакова, Мусоргского,— с которой Станиславского роднила общность реалистических тенденций в искусстве, единство эстетических взглядов и единое понимание путей к возрождению оперного искусства.

В содружестве прежде всего с *русскими* авторами Стани-

славский успешно осуществлял ту реформу оперного искусства, о которой они мечтали.

Но, помимо этого, с первых же шагов своей оперной деятельности Станиславский обратился и к западной оперной классике; многие произведения классического западного репертуара привлекали его своими художественными достоинствами.

Кроме того, итальянская опера давала отличный материал для повышения техники актера-певца в области *вокала* и *ритма*.

Станиславский не раз указывал, что итальянская классическая опера таит в себе секреты бельканто, вокальной кантилены, звонкости и слиянности в пении. Блеск и виртуозность, чеканность и изящество итальянского пения также создают необходимую техническую основу вокала, расширяют его возможности.

Характер же сценического действия отлично выражен в *ритме* музыки, сопровождающей пение.

Эта ритмическая сторона, по мнению Станиславского, недостаточно была раскрыта в прежних традиционных постановках итальянской оперы, между тем как в ней заключена своеобразная прелесть, очаровательная особенность музыкальной драматургии старых итальянцев.

Станиславского принципиально интересовал вопрос о том, применима ли его оперная «система» к опере нерусской, «старого типа» (по выражению Римского-Корсакова), традиции которой скорее принадлежат «костюмированному концерту», чем «музыкальной драме».

Станиславский считал возможным подойти к воплощению классического наследия итальянцев сценическими приемами, выработанными русской школой.

На одной из первых репетиций «Севильского цирюльника» (декабрь 1932 года) он говорил актерам:

«Нам никогда не петь так, как поют итальянцы, в смысле голосов: они меньше простужаются, чем мы; там и климат другой, и солнце другое, и синее небо над головой. Там поет каждый гондольер, и разносчик будит вас по утрам своей песней, пение у них в быту. Мы не должны подражать итальянцам в свойственной им одним манере пения, ни стараться их перепеть, но брать надо тем, чем мы сильны, и, может быть, сильнее их. Надо согреть свое пение чувством и все свои действия связать с кружевами музыки. В итальянской опере есть игривое шампанское, и надо заставить публику не пригубить его, а испить чашу до дна. Постараемся развеселить северян, чтобы они сделались немного итальянцами. Тут нужна большая острота и пикантность, чем в русской опере...»

В другой раз (после первого просмотра результатов работы по «Севильскому цирюльнику») он говорил: «Классическое исполнение «Севильского цирюльника» построено на том, чтобы как можно лучше выполнить голосовые фиоритуры, но в этом еще нет Бомарше. Фиоритурой надо дорисовать то, чего не могут выразить слова. Мы хотим сделать «Севильского цирюльника» по-новому, вникая в смысл музыки Россини и текст комедии Бомарше. Фигаро — типичный французский герой, хотя дело происходит в Испании и композитор итальянец. Мы имеем дело с франко-испано-итальянской пьесой, которую будем исполнять по-русски.

Дирижер Тосканини гастролитировал со своей труппой в Берлине, и все газеты кричали о возрождении традиций итальянского театра при исполнении «Севильского цирюльника», «Риголетто» и других опер. Это был стиль комедии «дель арте» (комедии масок), близкий к гротеску. Но я боюсь этого слова. У нас под «гротеском» подразумевается голое внешнее ломанье, а мы должны насытить спектакль подлинным молодым юмором».

Станиславский искал самостоятельных путей к классике, которая, по его мнению, была засушена традициями.

В письме к французскому театральному критику Боннару он еще в 1897 году писал: «Теперь придумали так много традиций и разных правил, что Шекспир непонятен для простой публики, а Мольер совершенно перестал быть смешным... чем проще относиться к гению, тем он доступнее и понятнее. Гений должен быть прост, это одно из главных его достоинств...»

И сам Станиславский всю жизнь стремился к простоте в искусстве, стремился величайшие произведения классиков сделать понятными.

Далее он писал, определяя свою задачу в искусстве:

«Поверьте мне, задача нашего поколения — изгнать из искусства устарелые традиции и рутину, дать побольше простора фантазии и творчеству».¹⁸⁹

Впрочем, этот французский критик, естественно, не мог видеть работ Станиславского, о которых идет речь; те же из иностранцев, которые смотрели постановки итальянских опер в театре им. Станиславского, указывали, напротив, что Станиславский возрождает лучшие, забытые оперные традиции, утерянные западноевропейским театром.

Так, французский дирижер Ансерме, посетивший «Севильского цирюльника», выразил свое впечатление о спектакле следующими словами:

«Мне знакомы почти все лучшие театры Европы. Но я могу

с уверенностью сказать, что ничего *подобного на европейских сценах мне никогда не доводилось видеть*.

Это — единственный театр, где незнание языка не мешает со всей четкостью воспринимать художественный замысел спектакля, настолько убедительна и правдива жизнь актеров на сцене.

Образ Фигаро как типичного представителя молодого класса буржуазии, идущей на смену феодалам, по-новому осмысливает весь спектакль». ¹⁹⁰

Три итальянские комические оперы (опера «буффо») — «Тайный брак» Чимарозы (постановка 1925 года), «Севильский цирюльник» Россини (постановка 1933 года) и «Дон Паскале» Доницетти (постановка 1936 года) — последовательно вошли в репертуар театра, продолжая одну и ту же линию лирико-комической итальянской виртуозной оперы.

Во всех трех постановках Станиславский утверждает *право юности на жизнь*, любовь и счастье и смеется над стариками, которые хотят этому помешать из корыстных или сластолюбивых побуждений.

«Пусть старое старится,— говорил Станиславский, определяя «сверхзадачу» произведения,— а молодое молодится».

В этой формуле Станиславский видел не только борьбу и закономерную смену различных возрастов, но скрытую за этим борьбу двух миров — нового, нарождающегося со старым, отживающим; борьбу прогресса с консерватизмом, чему сам Станиславский посвятил всю свою жизнь в искусстве.

Начало работы над «Севильским цирюльником» и конец ее, то-есть выпуск на сцену, не были осуществлены самим Станиславским; он лишь углублял и уточнял то, что было сделано до него режиссерами В. Ф. Виноградовым, М. И. Степановой, З. С. Соколовой и В. С. Алексеевым, работая в студии в зале с колоннами либо в кабинете своей квартиры, заставленном книжными шкафами.

После просмотра показанной ему работы Станиславский говорил: «Это вообще весело и хорошо. Но в музыке много шампанского и каждое слово пикантно: «Ро-зи-на», в одном этом слове целый букет. Вообще, у вас получилась веселая опера в хорошем тоне. Можете завтра же играть, но я во второй раз слушать вас не пойду: нужно, чтобы это было не «вообще», а чтобы зритель вспоминал наш спектакль через 20—30 лет. У вас пока еще нет никаких бриллиантов — иногда мешают руки и ноги, которые слишком подвижны. А ведь на сцене нужно удивительно мало, и самое плохое — это дать больше, чем необходимо. На вашем полотне еще слишком



«Севильский цирюльник»

Сцена из II акта



«Севильский цирюльник»

Третье из III акта («Тихо-тише...»). Розина — Л. В. Воздвиженская, Альмавива — С. С. Смирнов,
Фигаро — Г. М. Бутуев

много пятен, чтобы рисовать картину, а нужно начинать с белого листа. Уметь ничего не делать — это огромно, и нам прежде всего предстоит вымести сор из роли...»

«Послушайте музыку. Какие кружева наплел тут Россини!.. Сколько в этом грации, веселья и задора! Испанцы любят не так, как русские,— тут не может быть мечтательности Ленского, нет, граф безумно влюбился в хорошенькую мещаночку, да так, что просто «вынь да положь»... Во всем этом много блеска, дурачества и молодого задора, и все это есть в музыке, но на сцене я этого еще не видел. Вы сейчас проделали большую работу, но самое интересное еще впереди. Нужно, проделав ювелирный труд, найти то, что будет отличать нас от всех других».

Выметая из роли «лишний сор» и превращая актеров в «белый лист бумаги», на котором можно «писать пером», а «не вырубать топором», К. С. говорил: «Уберите все свои жесты и найдите три типичных жеста роли, тогда лишь подойдете к характерности... Не играйте образа — это неизбежно приводит к ремеслу, но ищите характерности в поведении... Сценический образ не в маске и не в портретности, а в действии, которое черпается из ритма и характера музыки».

Он терпеливо, часами работал над тем, чтобы раскрыть все возможности актера, выкорчевывая из него всякую фальшь и банальность. Вот тенор, садясь боком на стул, отставляет назад одну ногу. «Припасите эту позу для фотографа,— говорит К. С.,— он ее одобрит, а для сцены это не годится: публика подумает, что у вас одна нога короче другой». Когда граф начинает страдать от любви и впадает в сентиментальность, К. С. говорит: «Не забывайте, что тенор — прежде всего мужчина, что на сцене все допустимо, кроме двух вещей: плачущего мужчины и физической драки... Когда актер слишком страдает, то зрителю нечего больше делать. Он перестает быть сотворцом и равнодушно откидывается на спинку кресла. Не лезьте в душу публике, но тяните ее к себе, подманивая своими видениями... но делать это надо шутя и без натуги, а то у вас получается «пЫжение» вместо «вИдения». Игра чувств — такое же ремесло, как и игра образа. Ищите действия, выражающего чувства, действия подлинного и продуктивного. А то, что вы делаете, не есть действие». — «А что же?» — «Лицедействие. На сцене пока слишком много производится и слишком мало п р о и с х о д и т».

У Станиславского был тонкий слух на актерскую фальшь, которую он отлично слышал и умел высмеять перед всей труппой.

Режиссерская сила Станиславского заключалась в том, что он был чуток к той лжи, которую другие не замечали, и умел разгадать ту правду, которая свойственна в данный момент данному актеру.

«Что тонко-правдиво,— говорит он,— то и высокохудожественно». Не в этом ли главная суть его эстетических взглядов? Путь к красоте он находил через правду.

Во взаимодействии партнеров — главная особенность метода Станиславского и его сила.

«Сила театра в общении с публикой через партнера».

«Изучайте душу Розины через ее глаза»,— говорит он графу. «А если она на меня не смотрит, как тогда быть?» — «Тогда через поры тела проникайте к ней в душу. Любовь — это огромное внимание прежде всего.

Заинтересуйте ее не самими словами, но красками, в которые они окрашены композитором. «Нет-нет! Это вы ногтями по ладони скребете, а мне нужно, чтобы вы шилом по сердцу нацарапали».

Вот примеры его режиссерского языка.

В первый период работы Станиславский вытесняет из актера все актерское и внедряет в него все человеческое. «В чем заключается «система»? Да в том, чтобы приучить себя на сцене не отпугивать, а приманивать свой человеческий опыт».

Станиславский становится все больше режиссером-педагогом, помощником и руководителем актера. «Режиссер должен дорожить больше всего индивидуальностью актера,— говорит он,— должен вести дело так, чтобы сами актеры создавали пьесу...»

«Мало знать мою «систему», надо на ее почве придумать свою».

Станиславский раскрепощает волю актера и его психику, заставляет работать его слух и зрение на сцене.

«Зритель смотрит на все вашими глазами, но при условии, если ваши глаза смотрят». Он будоражит фантазию актера, направляя ее на действие. «Фантазируйте факты, но не абстракцию»,— говорит он.

Он борется с излишней рассудочностью, пробуждая непосредственность в актере.

«Почему вы застыли в бездействии?» — спрашивает он.

«Думаю о роли»,— отвечает исполнитель.

«Думайте не «вообще», а конкретно. Решайте, «что делать» в данных автором обстоятельствах. Актер, который научился отвечать своим действием на вопрос: что бы он стал делать сегодня, здесь, сейчас в предложенных ему обстоятельствах,— уже мастер своего дела».

Станиславский вел работу так, будто он познает и изучает пьесу вместе с актерами. Он становился всякий раз в позицию совершенно неподготовленного зрителя, который хочет заново все понять. Создавалось впечатление, что, приходя на каждую новую репетицию, К. С. словно забывал все: и пьесу и свои собственные замечания на прошлых репетициях.

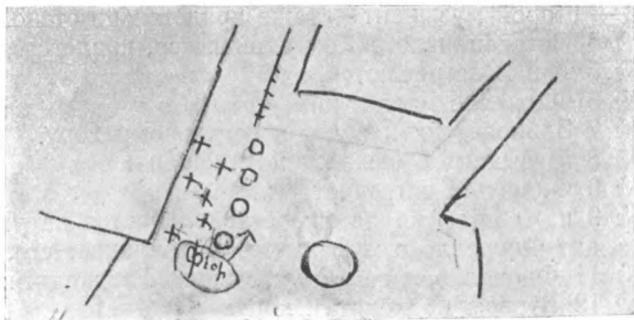
«Я делаю так же, как в прошлый раз, а вы меня браните», — говорил актер.

«Совершенно верно, — отвечал Станиславский, — вот за это я вас и браню, что вы идете не по-сегодняшнему, а по-вчерашнему. Но вчерашнего чувства повторить нельзя — можно лишь повторить вчерашний штамп», — добавлял он.

То, что рождалось на репетиции, возникало как бы впервые, экспромтом, от естественной логики. У актера часто создавалось ощущение, что все в роли найдено им самим, между тем Станиславский задолго до начала работы великолепно знал все то, что ему было нужно от актеров. Режиссерский план был за несколько месяцев до начала репетиций отработан до деталей. Весь «Севильский цирюльник» был расчерчен Станиславским по тактам, прежде чем он приступил к репетициям, с определением всех мизансцен и всех действий актеров.

В клавире оперы Станиславский расставлял карандашом номера, относящиеся к каждому изменению музыки, и в отдельной тетради давал объяснение каждой музыкальной фигуре.

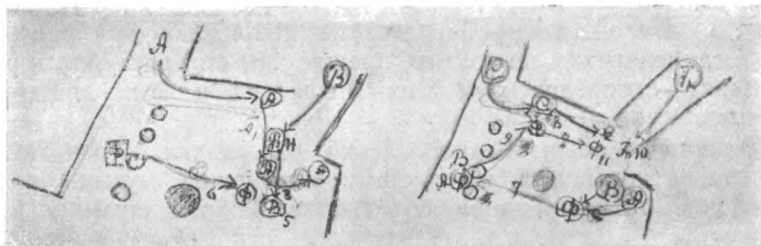
Вот пример подобного разбора первого эпизода «Севильского цирюльника», названного им «Серенада». (Кружочками на чертежах показано положение актеров на сцене, стрелками — их передвижение.)



«При открытии занавеса большая часть хора уже на сцене, прячется под колоннадой.

Несколько запоздалых музыкантов крадутся вдоль стены. Один тащит контрабас. Останавливаются, осматривают площадь, встречаются, прячутся, переговариваются. Фиорелло отводит их к остальному хору.

Фиорелло — важный господин, недовольный тем, что ему приходится выполнять недостойное его звания поручение, и еще более обеспокоенный тем, чтобы свидание это не получило огласки и герцог (в рукописи К. С. граф Альмавива ошибочно называется герцогом. — Г. К.) не был бы узнан. Герцог, поющий какой-то мешаночке или мелкой дворяночке, — какой скандал! (Обыкновенно Фиорелло изображают каким-то дурачком слугой, но это, повидимому, адъютант, какой-нибудь придворный, пожилой, опытный. Слишком уж много дураков в пьесе.)



Музыкант А крадется по стене.

№ 1 Останавливается, осматривается, крадется дальше.

№ 2 Вторая остановка; увидел музыканта В.

№ 3 Прячется за угол.

В — второй музыкант — тоже крадется по стене.

№ 4 Останавливается, осматривается, крадется дальше.

№ 5 А и В встречаются.

№ 6 Фиорелло идет к ним.

№ 7 Забирает их и ведет к остальному хору.

№ 8 Музыкант С выходит на площадь.

№ 9 Фиорелло встречает его.

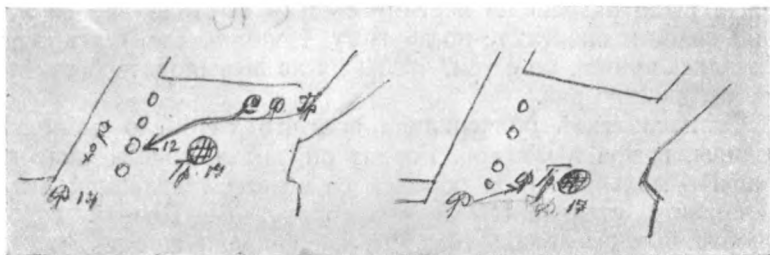
№ 9 и 10 Граф крадется, останавливается на углу, видит Фиорелло с музыкантом С, окликает его.

№ 11 Фиорелло, а за ним музыкант С подходят к графу.

№ 12 Втроем подходят к хору.

Движение в хоре, здороваются с графом, шумят.

- № 13 Небольшая перестановка в хоре, кто-то из музыкантов вылезает, его толкают в шею. Граф помогает расстановливать.
- № 14 Граф идет к фонтану, становится на него. Серенада. Фиорелло остается около ограды сторожить окно, выходящее в сад.
- № 15 Все остаются на своих местах. Хор выглядывает — не видно ли?»¹⁹¹ и т. д.



Подобная подготовка режиссера Станиславского к репетициям свидетельствует о том, что основой его вдохновенного творчества был огромный подготовительный труд.

Часто при разборе оперы он прибегал к помощи дирижера или концертмейстера, приглашая их к себе вечером в кабинет.

Помню разбор финала второго акта — хоровая сцена с солдатами, которые пришли арестовать графа и многократно повторяют одни и те же слова.

«Слова нам тут мало подскажут,— говорил Станиславский,— это не русская опера, здесь нужно искать действия в движении самой мелодии — вверх и вниз, вперед и назад, в вопросительных и утвердительных интонациях самой музыки. Каждое новое действие должно быть уложено на новую музыкальную фразу».

Иногда он приглашал в свой кабинет двух-трех актеров или даже ассистентов и делал этюды-заготовки для репетиций.

Ставя себя в положение Бартоло, он заставлял меня, временно заменившего Фигаро, проделывать над ним всевозможные экзекуции: садиться на него верхом, привязывать к его ноге веревку и затем, перебросив ее через шкаф, неожиданно дергать и т. д. «Молодежь должна всячески издеваться над глупым стариком, который мешает им жить»,— говорил он.

В работе с актерами Станиславский применял иногда самые неожиданные приемы.

Желая сделать Бартоло, которого играл мягкий и добро-

душный по натуре актер, злым и неприятным, он иногда придирался к нему, кричал или начинал ходить по сцене, и когда раздраженный наконец актер обращался к Станиславскому со словами: «Я не понимаю, чего вы от меня хотите, Константин Сергеевич?», он, хитро улыбаясь, говорил: «Ну теперь действуйте — ваше раздражение стало подлинным, а не наигранным».

Станиславский поощрял всякие экспромты в игре актеров, создающие веселое оживление на сцене. Исполнителю роли графа было разрешено переименовать имя Бартоло на все лады и на каждом спектакле по-другому. Исполнителю Фигаро разрешались трюки, но с тем, чтобы их не штамповать бесчисленное количество раз.

Станиславский подчеркивал все, что оттеняло молодость Розины, графа и Фигаро. Розину он хотел видеть девочкой, графа — мальчишкой и боролся со всякой тенденцией актера изобразить степенность и «благородство». Первая встреча влюбленных выглядела так: Розина, как школьница, выскакивала на запретный балкон, граф, увидев ее, должен был «запрыгать, как козел» на словах: «О жизнь моя, о радость!..»

«Мне не нужно от вас никакого графа, — добавлял Станиславский, — а только влюбленного юнца».

Когда актер заявил, что он к подобному проявлению своих чувств не готов, что прыжок получится неоправданным, К. С. возразил ему: в этой опере должно быть как можно меньше «философии». «Сперва прыгайте, а потом уж оправдаете свой прыжок».

Приемы Станиславского были иногда до удивления простыми.

В третьем акте «Севильского цирюльника» есть трио, построенное целиком на словах:

Тише-тише, сколь возможно...
Мы с балкона осторожно,
Тихо на землю сойдем...

Эти слова повторяются много раз.

«Это же «Вампука», Константин Сергеевич, — возмущались актеры. — Нужно по ходу действия просто уйти со сцены, а мы должны полчаса топтаться на месте на одних и тех же словах».

«Если будете верно действовать, вам еще нехватит этой музыки, — возразил Станиславский (он в таких случаях всегда становился на сторону композитора). — Вот у вас по тексту «тише-тише», а вы кричите, и это первая ложь. Терцет идет пианиссимо — это, во-первых; кроме того, под ногами у вас

скрипят доски, а вы на это не обращаете внимания». — «Это не мы виноваты, а скрипучий станок». — «Ну, конечно, если актер плохо играет, то виноват плотник! Тем лучше, что станок скрипит под ногами: это дает больше действия (но при этом он потихоньку от актеров записывает замечание постановочной части, что станок должен быть переделан)... Еще раз, поднимайтесь по лестнице во время трио, но так, чтобы это было совершенно бесшумно...»

Актеры повторяют терцет.

«Назад! — командует Станиславский. — Скрипнул станок, а вам нужно пройти совершенно бесшумно».

После нескольких повторений актеры уже начали следить и за скрипучим станком и друг за другом.

Появилось множество интересных деталей в поведении актеров, и действительно, музыки нехватило, чтобы преодолеть сценическое пространство и уйти за кулисы.

Часто Станиславский отрывался от музыки, чтобы поставить актера в нормальные жизненные условия, и, лишь добившись от актера полной органичности, он как бы вылеплял его действия в точную форму, продиктованную музыкой.

В опере содержится множество голосовых фиоритур, украшений, каденций. Значительная доля внимания была направлена на психологическое оправдание этого бессловесного пения.

«Вы должны каденцию сделать своей потребностью. Она нужна, чтобы выразить то, чего словами выразить невозможно», — замечал Станиславский.

«Нарисуйте голосом, как вы любите Линдора», — говорил он исполнительнице Розины по поводу ее витиеватых, длительных фиоритур в арии. В другом месте, где Розина поет о том, что не послушается опекуна и все сделает по-своему, он советовал: «А эти украшения должны изобразить нам, как вы ненавидите Бартоло и как собираетесь его одурачить».

Ария Фигаро начинается с «тра-ля-ля-ля, ля-ля-ля-ля-ля-ля». «Это он будит своих клиентов по утрам, — убеждал К. С., — вложите в это «тра-ля-ля»: «Эй, вы! Просыпайтесь! Выходите! Пожалуйте бриться! Это я, Фигаро, пришел!»

Оправдание певческих интонаций, раскрытие их смысла и отработка дикции занимали добрую половину репетиционного времени.

Вот, например, в финальном ансамбле второго акта исполнитель графа жалуется, что композитор разорвал его текст по слогам и что от этого фраза теряет смысл: над каждой гласной указано стаккато («спо-рить не пробуйте, кри-ков доста-точно» и т. д.).

«Ведь это же угроза солдатам,— возражает К. С.,— вот и вдолбите им по складам, чтобы они лучше усвоили».

Так же как и «Тайный брак», вся опера была тщательно отработана по линии слияния ритма с действиями актеров. На этот счет существовал особый прием подтекстовки музыки, закреплявший ритмический рисунок. Например, музыканты после исполнения серенады в первом акте требуют от графа вознаграждения за труды. Создается мимическая сцена на фоне музыки, которая была подтекстована словами:



Это помогало закрепить рисунок движений: два подхода к графу на словах «ваше сиятельство» и два поклона на словах «дайте, дайте...» (Эти слова, конечно, проговаривались не вслух, а про себя, для фиксации ритма).

Ради достижения наибольшей легкости хода комедии Станиславский построил второй и третий акты «Севильского цирюльника» на вращении круга, на котором была расположена вся квартира доктора Бартоло. По ходу действия актеры перебегали из зала в кабинет и из кабинета в спальню Розины, причем круг всякий раз следовал за ними (рис. на стр. 181).

В оформлении спектакля Станиславский одобрил предложенный художником И. И. Нивинским принцип, заключавшийся в соблюдении строгой цветовой гаммы в костюмах и декорациях (костюмы были выдержаны в черных и сероватых тонах), что на первый взгляд противоречило общему решению яркого комедийного спектакля. Но Станиславскому хотелось уйти от пестрой, «театральной» Испании и сосредоточить все внимание зрительного зала на мимике актеров. «Подлинная Испания не знает пестроты,— говорил он,— вся ее красочность в светотени». Интересно, что вскоре после этого, при постановке «Кармен», ему под впечатлением музыки Бизе представилась другая Испания, и на замечание В. С. Алексеева, что в Севилье не может быть яркожелтых домов, как это



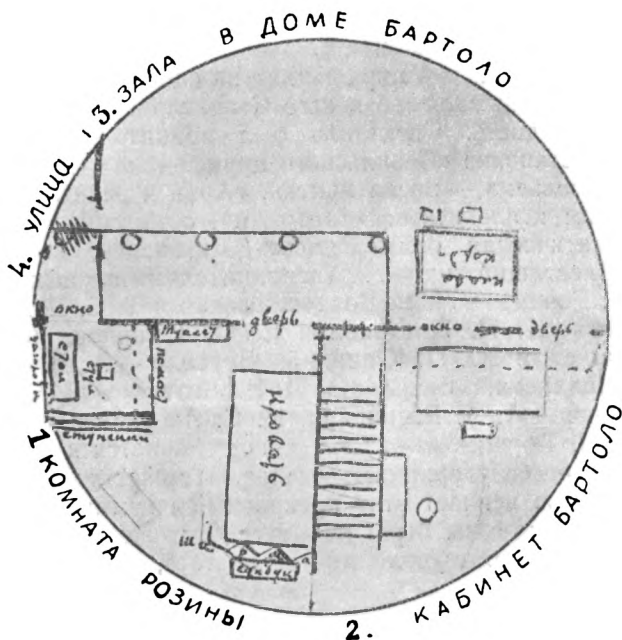
«Кармен»

Сцена из I акта. Моралес — Ю. П. Юницкий, Микаэла — М. Л. Мельтцер



«Кармен»

Сцена из I акта. Кармен — С. А. Геликонская, Хозе — М. И. Воскресенский



Планировка на кругу 2-го и 3-го актов „Севильского цирюльника“

было изображено на эскизе Н. П. Ульянова, К. С. сердито отвечал: «В таком случае мы создадим свою, новую Севилью». Так характер музыки определял для него характер оформления спектакля. Созданный таким образом спектакль действительно должен был бы отличаться от всего, что было прежде. Но, к сожалению, в большинстве случаев актеры вдохновлялись на репетициях, были предельно искренними, правдивыми, но не создавали «своей системы» работы, как мечтал об этом Станиславский, ожидая того момента, когда режиссер начнет лепить окончательную форму спектакля. Личное творчество все же пробуждалось в актерах с большим трудом, и К. С. часто, тяжело вздыхая, говорил: «Ну, что ж, снова пойду на компромисс», — поднимался с кожаного кресла и начинал показывать внешний рисунок роли, мизансцену и движения, соответствующие ритму музыки. Результаты работы Станиславского в последних постановках театра можно учитывать лишь до известной степени, сбрасывая некоторый, иногда довольно значительный процент на то, что молодые режиссеры учились еще ставить спектакли и часто при переносе их на сцену те-

ряли многое из заготовленного там, в Леонтьевском переулке, в зале с колоннами и кабинете.

Однако «Севильский цирюльник» на сцене театра сохранил главное, что было вложено в него Станиславским, — свою свежесть и молодость. Спектакль был принят и публикой и прессой. Постановка «Севильского цирюльника» «дышит упоительным весельем», — писал критик. «Арии и речитативы, с их характерным итальянским «говорком», остроумное оформление, драматическая осмысленность мизансцен, сверкающие одежды, блестящий типаж... (исполнителями первых спектаклей были: Розина — Л. В. Воздвиженская и Т. С. Богатырева; Альмавива — Н. П. Платонов и С. С. Смирнов; Фигаро — Г. М. Бушуев и Ю. П. Юницкий; Бартоло — А. Д. Степанов и А. В. Полянский; Базилио — П. В. Литвинов и Н. Д. Панчехин; слуги — А. А. Росницкая, Н. С. Аверкиева, Н. И. Кедоров и М. Н. Тюремнов. — Г. К.) — все сливается в единый поток могучего, безудержного веселья. Торжество молодости, любви, счастья венчает этот прекрасный спектакль...»¹⁹²

Остальные отзывы были не менее благожелательными.

В спектакле прозвучало многое из того, к чему стремился Станиславский.

ОБНОВЛЕНИЕ ТРАДИЦИЙ

(«КАРМЕН»)

Постановку «Кармен» называли *вершиной* «созидательной работы театра им. Станиславского».¹⁹³

И действительно, постановка «Кармен», созданная в последние годы творческой деятельности Станиславского, была подлинным образцом его режиссерского искусства. Спектакль был завершен не самим Станиславским, а *театром* под его руководством (главным режиссером был П. И. Румянцев); но в данном случае потери при переносе на сцену оказались не столь значительными, как в прошлых постановках театра, да и участие Станиславского в работе было на этот раз более близким и активным.

Режиссеры театра к этому периоду (1935 год) приобрели уже достаточный опыт, актеры стали вполне самостоятельными художниками. Успех «Кармен» был, таким образом, не только успехом и творческой победой Станиславского-режиссера, но и победой его учеников, его *школы*, его идей и принципов в оперном искусстве. Его «система» в опере к этому моменту окончательно сформировалась, многие ошибки, допущенные на первых порах, были учтены и исправлены.

«Кармен», вне всякого сомнения, был спектаклем, отразившим принципы Станиславского в опере.

Мысль о постановке этой гениальной оперы зародилась еще в 1920 году и впоследствии была горячо поддержана актерами.

В письмах из Ниццы, где К. С. отдыхал после тяжелой болезни, он то и дело делился с руководителями театра мечтами о постановке «Кармен» и набрасывал эскизы будущего спектакля.

В письме к директору театра в 1933 году он пишет между прочим: «Мне почувствовался... общий тон постановки, который отличит нашу «Кармен» от сотен других. Она должна быть, так сказать, *простонародна*.

В первом акте нужны подлинные солдаты, подлинные крестьяне в ролях Хозе и Микаэлы.

Во втором и третьем акте — подлинные контрабандисты с их трущобой, убийствами, постановкой аванпостов, романтической и опасностью».¹⁹⁴

Станиславский готовился нанести новый удар «опершине» и «театральшине», создать оперу подлинно *народную* и подлинно *реалистическую*.

Он писал режиссеру (П. И. Румянцеву) по поводу присланных ему эскизов оформления художника Н. П. Ульянова: «Эскизы хороши, во многом отошли от шаблона. Если я утрирую и подчеркиваю некоторые бытовые черты в костюме, то это потому, что на сцене все так легко делается театральным, получает сценический лоск, лак. Невольно хочется усилить на сцене реальную сторону жизни, не ради быта и натурализма, а лишь ради борьбы с «театральностью».

В «Кармен» важно все то, что делает постановку и оперу *народно-солдатско-крестьянской*».¹⁹⁵

Станиславский издали руководил работой режиссеров с актерами и с художником. «Главное,— писал он своему помощнику по театру А. В. Богдановичу,— найти новый подход к опере, который бы направил прямо к сверхзадаче произведения Бизе (не Мериме) и вместе с тем удержал бы от обычной опошленной дороги, которой всегда подходят к «Кармен». Прежде всего — это народная, фабрично-деревенско-уличная среда, а не душка Кармен и не красавчик Эскамильо... Можно углубить [оперу] в сторону народной драмы, в которой Эскамильо — эпизодическое лицо, ярко сверкнувшее и исчезнувшее.

Заметьте, что во втором и в четвертом Эскамильо совсем не тот, каким был в третьем акте.

В первых актах он блестящ, и с ним никто не тягается,

а здесь, в третьем акте, им никто, кроме Кармен, не восхищается. Он среди бандитов, контрабандистов, в очень опасной среде, и ему приходится защищаться оружием... Надо уйти от конфетных контрабандистов. Надо их сделать подлинными, среди больших опасностей скрывающихся, крадущихся, а не марширующих с тюками на плечах. И в музыке мне чувствуется именно такое настроение.

На основании этого мне чудятся декорации, нечто вроде крымского Чуфут-кале. Какой-то древний город наверху высокой горы в полуразвалинах, с пещерами и гротами и коридорами, пробитыми в скалах... *снег*, так как это самая вершина горы. Все закутаны, вьюга... есть и меха.

...Вижу Хозе и Эскамильо, дерущихся по длинным коридорам. Они мелькают то в одном, то в другом окне. И вот в эту-то обстановку попадает милая простушка Микаэла. Пускай в этой обстановке почувствует себя (как дома) свободолюбивая дьяволица Кармен.

В этой обстановке ее разрыв с Хозе будет сильнее, глубже, фатальнее.

...Все эти представления бродят во мне и не находят себе определенной формы, т. к. не направлены музыкой. Это мучительно, и ничем не могу себя подтолкнуть...»¹⁹⁶

Станиславский не имел в этот период возможности услышать оперу даже в фортепианном изложении. Его попытки сговориться по этому поводу с французскими музыкантами не дали результата. Вот его любопытная приписка по этому поводу:

«Французы... ровно ничего не понимают в нашем искусстве и так далеки от того, что мы ищем в искусстве, что столкнуться с ними невозможно...»

Станиславский мечтал о постановке спектакля и, несмотря на болезнь, по возвращении в Москву начал работать с актерами неустанно и вдохновенно.

Репетиции тянулись по несколько часов, пока наконец не появлялась медсестра, требуя их прекращения. Болезнь мучила его, ноги отказывались служить. Иногда его приводили под руки на репетицию, он садился в кресло и... снова становился молодым, расшевеливая и зажигая всех. Звонкий смех раздавался в зале, где репетировал Станиславский.

Когда он был уже не в силах выйти в зал, репетиция переносилась в кабинет, где он, полулежа на диване, все же продолжал страстно и энергично вести работу.

Если температура не давала ему встать с постели, несколько человек рассаживалось в спальне, вокруг постели, и он работал «потихоньку от докторов».

Привожу некоторые выдержки из бесед с актерами во время репетиций первого акта.

Вот первое появление Кармен и «Хабанера». «В музыке очень много солнца,— говорит К. С.,— при всем своем мраке и трагизме сюжета «Кармен» — солнечна... откуда этого солнца добыть?

Прежде всего найдите тень, чтобы оттенить свет. Кармен то мрачна, как сатана,— чернее тучи, то развеселится — и нет удержу, и все веселится вокруг, улыбнулась — и все вокруг живет. Вначале ей некого любить, и она в тоске. А Кармен тоскует так, как никто тосковать не умеет. Тоска, так же как и радость, в ней необычна.

«Вы выходите,— обращается он к исполнительнице роли М. С. Гольдиной,— все вам кланяются, вы же никого не замечаете. Она не грустна, а скорее зла. Ей скучно. В «Хабанере» говорится о том, что такое ваша любовь! Она придет незаметно, потом захватит целиком, потом разразится громовым раскатом, потом сожжет, испепелит... Убейте жесты — здесь играют только слово да глаза. Вся роль должна быть «на глазах».

Помните, на сцене настоящее начинается тогда, когда актер приобрел право ничего не делать, а актеру кажется: как же так, получаю жалованье, а стою на сцене и ничего не делаю!

Произносите слово «любовь» не лирически-нежно — какое-то адское вдохновение в нем. Возьмите цветок и дразните всех этим цветком... Ну, кому-кому! Все тянутся — дай-дай! А она гипнотизирует цветок, дышит на него.

Увидала Хозе, который отворачивается от нее. Выходит из мрачности, оживает. Полное перерождение. Ничего не осталось от прежнего «не в духе». Любовь сожжет — когда-нибудь, но пока ничего прекраснее быть не может. Любовь — это для нее фатум, неминуемое.

Полюбила ли она Хозе? Нет, это чисто женское: «Ах, ты не смотришь на меня, так вот же тебе». Поберегите настоящую любовь для Эскамильо.

— Но как же понять все дальнейшее, ее свидания с ним и совместную жизнь, если она его не любит?

— Все это до встречи с Эскамильо и идет не от любви, а от своеобразной честности ее натуры.

Я далек от мистики, но в жизни попадаетесь такой «дурной глаз», как у Кармен. Стоит ей влюбиться — обязательно кончится бедой... В вас, Мария Соломоновна,— говорит он, обращаясь к актрисе,— сидит этот рок. Приближаясь к другому человеку, вы приносите ему несчастье. И поэтому вы внутренне считаете себя обязанной отблагодарить этого человека,

даже и любовью своей. В этом есть и честность. Конец «Хабанеры»... выбрала Хозе и бросила в него цветок... нет, не просто бросить, а бросить ему розу вместе с любовью... вот так!

Вся мрачность исчезла. Стала Джульеттой. Потом уходит танцую. Бесстыдно влюблена! Вся роль в контрастах... Все театры спотыкаются теперь на статичности образов. Это их постоянная ошибка. Берут образ и засушивают его, не живого человека играют, а самый образ, т. е. человека с какой-нибудь одной стороны, и печатают его по всей пьесе, как фотографию. Если хотите создать образ — ищите, как сделать его активным. Найдите все его контрасты, тогда он станет живым.

С появлением Микаэлы нужно, чтобы пахло деревенским воздухом. Она очаровательная мужичка, милая деревенская кувалдочка, совсем из другого мира.

— Вы крестьянка,— обращается К. С. к исполнительнице Микаэлы М. Л. Мельтцер,— и не знаете, как вам держаться среди городского общества. А когда вы столкнулись с кем-нибудь глазами, когда чувствуете, что на вас смотрят,— вам кажется, что вы в чем-то виноваты, и начинаете извиняться. Все это нужно смягчить очаровательной улыбкой. Если улыбка дойдет до глупости — это не беда».

К. С. становится на место офицера Моралеса и под маской галантности на потеху всей компании издевается над бедной простушкой Микаэлой. С полной отчетливостью возникает в памяти этот образ пустого и ловкого ловеласа, которого на ходу создал Станиславский, безукоризненно точно напевая:

«...Вы прошли не малый путь,— не хотите ль в караулке у нас немного отдохнуть».

«В мелодиях Микаэлы чувствуется простота, лирика, народная напевность,— говорит К. С.— Она продукт деревни, противопоставлена в опере Кармен, продукту города.

Хозе должен схватиться за Микаэлу. Она для него ангел спасения, а Кармен — чертовка, колдунья.

Микаэла для Хозе — это лучшая сторона его самого, а Кармен — соблазнительный грех.

Хватайтесь за приход Микаэлы, как за якорь спасения»,— подсказывает Станиславский артисту М. И. Воскресенскому.

А. Д. Степанову, исполнителю роли Цуниги, К. С. говорит: «У вас в лице добродушие, а нужна строгость. Как же быть? Надо найти какие-то строгие поступки. Ваше действие должно быть коварным. Не ищите самого образа, но действия в образе. Когда речь идет о солдатах — вы в дурном расположении, когда о женщинах — все хорошо...»

У Цуниги два действия: субординация (служба) и «бабочки» (женщины).

Кармен после драки — это что-то совершенно невероятное. Это же чорт! Нахальство свыше всякой меры. Цунига ее допрашивает, грозит тюрьмой, а она чуть ли не обнимает его связанными руками. Он ведет допрос, положил перед собой бумаги, а вы — Кармен — сядьте на протоколы, лягте на все его книги, спиной к нему, положите на них ноги. Кармен не боится ничего. Она двадцать раз сидела в тюрьме. Первого же сторожа соблазнит, и он ее выпустит. Она никого и ничего не боится. В последнем акте Хозе вынимает нож, а она все-таки делает все по-своему.

В этой сцене допроса нужно потерять стыд. Делайте кульбит через голову, все что угодно! Можете каждый раз делать тут новый трюк. Все это допустимо в смысле сквозного действия. Сделайте так, чтобы публика сказала: «Помилуйте, это же все-таки опера «Кармен» Бизе, а Станиславский лезет со своим натурализмом!.. Безобразие!» Вот что мне от вас нужно.

В вашей душе сидят все элементы. Нужно только уметь привести их в действие и соединить их так, чтобы получилось новое существо — сценический образ.

Кармен не скажет просто: «Я не пойду в тюрьму». «Купайтесь» в этом «не пойду». Она не скажет это просто, но будет глумиться над их беспокойством, хохотать. Нужно дойти до наглости, показать им язык, разлечься перед ними в самой невероятной, вызывающей позе, вырвать сигару изо рта капитана — все что угодно. Там, где в рисунке роли есть маленький изгиб, делайте большой.

Наконец, ее посадили в тюрьму. Это новый эпизод: посадили в клетку пьяную ведьму в лохмотьях — она и бесится и мечется там.

Не бойтесь быть немножко вульгарной — это ничего. И в безобразном есть красота.

Возьмите болото, надо уметь видеть — и в нем окажется много прекрасного. В самом уродливом можно увидеть красоту. Для этого научитесь смотреть и видеть... Посмотрите на это окно. Казалось бы, что красивого: грязное, мутное... но приглядитесь: вон ветка дерева, осыпанная инеем, вот снег, красивый узор мороза на стекле и т. д. (репетиция происходила 17 февраля 1935 года.— Г. К.). Нужно только понимать и чувствовать прекрасное, которое вовсе не есть красавица.

Публика должна то жалеть Кармен и сочувствовать ей, то негодовать, что она «негодяйка и ведьма».

Она должна сочувствовать ее дерзкой храбрости и свободо-

люблю, не знающему границ, но рядом с этим разглядеть в ней анархистку, готовую на любое преступление для достижения личного счастья. В сквозное действие вплетается «грех». Добрые намерения Хозе, честного человека, отравлены красивым грехом. Он постепенно захватывает вас в свои объятия. Вы должны сыграть появление и зарождение этого «греха» и прохождение его через всю пьесу.

В музыке есть предчувствие, что красивый «грех» должен погубить кого-то.

В характере Кармен заложена анархичность, свободолюбие, страшный авантюризм, хитрость, ловкость. Это все не просто красиво, а художественно красиво. В вас заложен очаровательный порок, дающий право распоряжаться чужой жизнью.

Всю роль Кармен нужно лепить на контрастах: например, сцену в таверне (начало второго акта, куда режиссером был введен музыкальный номер из оперы «Арлезианка») начинать с безграничной депрессии и переходить к безграничной радости.

Что такое приход Эскамильо в таверну? Это то же, что Шаляпин пришел в трактир. Эскамильо — не лихой и добродушный кутила сорви-голова, — говорит Станиславский — а барин, знающий себе цену...» Впрочем, эта характеристика, так же как и все остальные, давалась Станиславским не вообще, а применительно к индивидуальности актера С. И. Бителева.

Когда доходит до момента встречи Эскамильо с Кармен, К. С. требует огромного внимания актеров друг к другу: «Любовь — это прежде всего внимание. Оно может быть разных калибров, но всегда все рождается во внимании и сводится к нему...» К. С. предостерегает актеров от чрезмерной старательности: «Когда я говорю: «Вы должны быть внимательны», то не нужно превращаться в какого-то испуганного ребенка.

В этой сцене, — продолжает он, — должен умереть каждый мускул лица, каждое полудвижение, каждый намек на предполагаемое движение. Острейшее внимание и ничего больше».

О конфликте Кармен с Хозе К. С. говорит: «Для Хозе, наивного, честного деревенского человека, кажется очевидным, что если женщина вас полюбила, значит это на всю жизнь. И тут сталкиваются два мировоззрения — анархия и обязанность, сознание своего долга (а может быть, и собственничество). Что же касается Эскамильо, то он ближе к Кармен, он такой же авантюрист, как и она.

Но Хозе не может так просто оторваться от Кармен — нужно разорвать собственную душу. Эти узы неразрывны, они рвутся только с кровью».



Л. В. Собинск в роли Ленского



Л. В. Собинов, А. В. Нежданова и К. С. Станиславский
После награждения орденами Трудового Красного Знамени (1933 г.)

Станиславский обладал секретом создания живых образов, заставляя актеров подлинно жить ролью и волноваться живыми чувствами, подсказанными музыкой.

«Вся линия роли должна укладываться в вашу человеческую линию жизни, дополняться вашим личным жизненным опытом. Тогда все моменты роли и ваши актерские задачи станут не просто выдуманными, а ключьями вашей собственной жизни.

Живите же на сцене за свой собственный счет, а не за счет автора или режиссера.

Фантазируйте так, точно вы сами автор порученной вам сцены».

Этот секрет стал для Станиславского «системой», методом его работы.

«Действуйте в роли,— обращался он к М. С. Гольдиной,— не так, как «кто-то» (Кармен) «где-то» (в Севилье) «когда-то» (сто лет назад), а как «вы» (М. С.) «здесь» (в этом репетиционном зале) «сейчас» (в два часа дня такого-то числа 1935 года) стали бы действовать в аналогичных с ролью обстоятельствах».

В своей режиссерской работе Станиславский целиком опирался на музыку.

«А что скажут по этому поводу специалисты?» — говорил он на репетициях, обращаясь в сторону дирижера или концертмейстера, если дирижер отсутствовал, и подводил актера к той логике, которая была подсказана музыкантом. Но в исключительных случаях, когда музыкальное толкование того или иного куска мешало общему толкованию пьесы или взятые темпы музыки комкали процесс познания или оценки важного события, Станиславский решительно требовал подчинения характера музыки внутренней логике переживаний действующего лица. Так было, например, в сцене гадания Кармен, где исполнительница не успевала в установленных темпах оценить все то, что подсказывали ей карты. «Я требую того темпа,— говорил К. С.,— который подсказывает мне логика чувства, и имею на это право. В этом меня утвердили и Рахманинов и Сук. Недаром я с ними просиживал целые ночи».

Станиславский добивался, чтобы сценические куски точно совпадали с кусками музыкальными. Ради четкого перехода от одного эпизода к другому нужно было, исходя из музыки, мгновенно убрать со сцены мужской хор солдат в первом акте. Напрасно К. С. убеждал солдат, что они немедленно должны исчезнуть при появлении строгого начальства — на это все-таки уходило слишком много времени. Тогда К. С. применил

один из излюбленных своих приемов, заключавшихся в превращении сценического действия в игру.

Он обратился с серьезным видом к сидевшему в зале своему заместителю по административной части с вопросом: «Имею ли я право, как директор театра, лишить актера зарплаты за провинность?»

«Конечно»,— отвечал заместитель.

«В таком случае объявляю: кто из актеров останется на сцене последним, после того как я ударю в ладоши, с того вычитаю месячную зарплату. . .» Актеры после этого исчезали со сцены мгновенно, причем этот «условный рефлекс» сохранился и в спектакле.

Он учил актеров выдержке и законченности во всем: в слове, в жесте, мизансцене.

«Наше искусство заключается в воздействии образами на зрителей,— говорил Станиславский,— так что лепите словесные образы настолько отчетливо, чтобы и зритель успевал бы их вылепливать в своем воображении. Мастерство актера заключается в том, чтобы сделать зрителя сотворцом спектакля, а не холодным его наблюдателем».

Создавая кульминационные сцены, К. С. убеждал актеров: «Не сама кульминация важна, а логический подход к ней. Спойте мне: до, ре, ми, фа, соль, ля, си. . . а уж верхнее «до» я сам спою, если даже вы его не дотянете (я говорю, конечно, здесь не о нотах, а о психологии)! Самое интересное — это подход к кульминации, преодоление препятствий на пути к ней. Вы хотите сразу вскочить на северный полюс без препятствий и постепенности, но тогда никто не станет интересоваться вашим путешествием». «Не трогайте никогда результата, держите роль на «шенкелях» и имейте в виду, что крешендо не достигается прямым переходом от пиано к форте, но $\frac{3}{4}$ времени отдайте на пиано и лишь последнюю четверть на форте».

Первый период работы Станиславского над новой пьесой можно было бы назвать аналитическим. Он делал заготовки, эскизы будущей картины и расщеплял роль на ее составные элементы. «Дом кладут по кирпичу,— говорил он,— а роль складывают по маленьким действиям. Нужно так занять свое внимание на сцене, чтобы не давать ему засасываться в зрительный зал. Когда летчика спросили, не боится ли он летать, он отвечал, что ему некогда бояться. Так и актеру должно быть *некогда* отвлекаться и бояться. Наша техника в том, чтобы заинтересовать себя ролью в публичном одиночестве».

Когда спектакль был достаточно проанализирован, начинался процесс его синтеза, собирания. «Играйте не отдельные

черточки и штрихи, а целую линию роли, вытекающую из музыки», — говорил Станиславский.

«Все, что играется вне линии, ломает спинной хребет пьесы, отдельные задачи которой — позвонки. Не мельчите задач. Не уподобляйтесь художнику, рисующему на дереве каждый лист».

В поисках сквозного действия Станиславский рекомендует прежде всего исходить из фабулы пьесы.

«Не верю фабуле, значит ничего нет», — говорил он.

«Вы поете слишком клочковато, — обращался он к певцу, — и не в смысле звука, а в смысле мыслей. Ваша речь должна быть дальнзоркой в смысле перспективы и идти по сквозному действию. Он фарватер вашей роли. Огородите сперва фарватер, и тогда будете спокойно плавать. Каждый актер по-разному принимает сквозное действие на посту своей роли».

Когда было намечено целое и создавалось ощущение всего акта и отдельных его частей, Станиславский намечал мизансцены. Помню великолепную мизансценировку драки Хозе с Эскамильо, вылепленную на крутом склоне горы, где стояла Кармен. К. С. творил многие мизансцены в «Кармен» с блеском и вдохновением, вызывая не раз аплодисменты актерской аудитории. При этом он говорил: «Спектакль в смысле мизансцены должен быть всегда полуэкспромтом. Никогда не чувствуйте себя посаженным режиссером на некий шпиль, с которого нельзя сойти».

Свою работу с актерами в студии Станиславский подытоживал несколькими прогонами и, наконец, публичным показом, чтобы закрепить найденное самочувствие актеров на публике.

На одном из прогонов шествие тореадоров в четвертом акте показалось ему слишком «жидким». Он предложил всем режиссерам театра включиться в это торжественное шествие, а всем остальным — встречать тореадоров.

За участие в массовой сцене К. С. в день премьеры наградил каждого из нас своим портретом с надписью, вроде: «Настоящему студийцу (такому-то) от благодарного К. Станиславского».

Готовую для переноса на сцену работу Станиславский любил проверить на свежих, неискушенных зрителях, своих гостях. На этих репетициях, между прочим, бывали некоторые художники, писатели (например, А. Н. Толстой), герои-летчики (например, В. П. Чкалов). При гостях К. С. становился уже другим зрителем, который волновался за актеров, радовался каждой удаче и страдал за каждый промах. Он проверял по впечатлениям гостей правильность режиссерской трак-

товки, подглядывал за ними во время показа. На этих интимных студийных показах с особенной ясностью проступали черты того нового искусства, которое выращивал Станиславский, и казалось, что декорации и костюмы ничего не могут добавить к подлинным переживаниям и искреннему смеху актеров, которые вложили всю душу в свое творчество, согретое гением Станиславского.

Спектакль, поставленный 4 апреля 1935 года, был единодушно принят публикой и прессой, которая на этот раз и разгадала и оценила новаторство Станиславского.

Как известно, «Кармен» Бизе при своем первом появлении на сцене не была принята французской буржуазной публикой. Оперу называли тогда «безнравственной», а героиню — «развратной цыганкой». «Кармен — всего-навсего бесстыдная женщина, — писалось в парижской рецензии 1875 года, — играющая отвратительную роль на сцене, которая внушала нам до сих пор мораль и стыдливость. Скромные матери, почтенные отцы! С верой в традиции вы привели ваших дочерей и ваших жен, чтобы доставить им приличное, достойное вечернее развлечение. Что испытали вы при виде этой проститутки, которая из объятий погонщика мулов переходит в объятия драгуна, от драгуна к тореадору, пока кинжал покинутого любовника не прекращает ее позорной жизни!

Это отвратительная роль, с позволения сказать, публичной девки...» и т. д. Музыку определяли как «безобразную и бессмысленную».

Под напором подобного рода воплей буржуазных моралистов театр волей или неволей начал искажать гениальное творение Бизе — Мериме, приспособляясь к мещанским вкусам буржуазии, всячески смягчая смелую правду произведения, приукрашивая и припудривая на «оперный» лад и героиню оперы.

Подобная «оперная» трактовка «Кармен» постепенно стала привычной традицией. Традицию эту совершенно уничтожил спектакль Станиславского.

«Этот убогий, жалкий трактир, эти потертые синие мундиры драгунов, эта грязная, босоногая команда у ворот, эти плебейские костюмы сеvilьских табачниц (в те времена они хоть одеты были прилично!). А Кармен, сама Кармен, героиня! Что за манеры, что за тон!

А Микаэла, белокурая французская Гретхен, — единственный оазис в этой вульгарной драме. Боже праведный, во что ее превратили!» Так выражает рецензент из «Вечерней Москвы» свое мнимое возмущение постановкой Станиславского. Но это всего лишь литературный прием. В следующем же абзаце

статьи рецензент открывает свое подлинное отношение к этому спектаклю: «Станиславский безжалостно содрал оперную мишуру, десятки лет прикрывавшую гениальное творение Бизе. Он не испугался «грубой реалистичности» образов. Он протянул в своем спектакле нити к источнику вдохновения композитора — к новелле Мериме».

Нити к самой жизни, добавим мы от себя.

«Кажется, что наблюдаешь картины подлинной уличной жизни Испании»,¹⁹⁷ — писал другой критик. Газета «Известия» отмечала, что «замысел К. С. Станиславского в основном глубоко правлен, и красота гениальной оперы Бизе не имеет ничего общего с дешевым нарядом шаблонной «экзотики», которым наградили ее старые постановщики в угоду буржуазной публике. Нужно освободить оперу от всех искусственных наслоений; приблизить ее передачу к тому стилю, которым дышит ее литературный первоисточник — новелла Мериме: к стилю суровой простоты и сосредоточенного драматизма.

Перед нами не роскошная оперная пожирательница сердец, а простая цыганка. И та «странная дикая красота», которую вложил Мериме в душу героини своей повести, встает со всей силой первобытной цельности и мощи. Образ Кармен раскрыт М. С. Гольдиной в своеобразной, но глубоко убедительной, покоряющей трактовке.

Перед нами — не пышная бутафорская толпа, а простые цыгане и цыганки, оборванные, чумазые дети, драгуны в синих потертых мундирах. Но как тем не менее живописны и увлекательны массовые народные сцены во всей своей жизненной примитивности и подлинной правдивой красочности. . . »¹⁹⁸

Рецензенты отметили новаторство Станиславского в этом спектакле и преимущество театра им. Станиславского перед другими театрами:

«Новым явился... возврат к первоисточникам, снятие с «Кармен» всех и всяческих масок, заботливо надетых на нее старой, буржуазной сценой.

Новой явилась огромная дань реализму, какую вложил в спектакль молодой, но уже испытанный в боях за оперную правду театр. . .

В этой работе с каждым исполнителем до последнего, мельчайшего колесика механизма спектакля — огромное преимущество данного театра над большинством оперных сцен. . . »

Но как и в прежних рецензиях о театре, так и здесь раздается упрек, адресованный музыкальной части: «Чем примечательнее постановка, тем обиднее ножницы между сцениче-

ской и музыкальной частью ее». Однако достоинства постановки, по общему мнению, покрывают ее недостатки:

«По замыслу постановка чрезвычайно интересна и своеобразна, по глубине же является, несомненно, лучшим воплощением «Кармен» на московской оперной сцене».¹⁹⁹

К сожалению, этот значительный спектакль вскоре исчез и не появился более на сцене театра, носящего имя К. С. Станиславского.

ПРИ УЧАСТИИ СОБИНОВА

(«ДОН ПАСКВАЛЕ»)

Опера «Дон Пасквале» не может быть отнесена к числу этапных постановок театра. Этот спектакль, выпущенный на сцену через три года после «Севильского цирюльника» (май 1936 г.), продолжал в театре ту же линию итальянской комической оперы, путь к которой был уже проложен «Севильским цирюльником» и «Тайным браком». Но некоторые обстоятельства заставляют посвятить этой работе особую главу. Спектакль «Дон Пасквале» стал последней постановкой, выпущенной при жизни Станиславского; с нею же связан и последний период жизни Леонида Витальевича Собинова, который в конце своего творческого пути примкнул к делу Станиславского в опере. Это обстоятельство имеет принципиальный интерес для темы нашей работы.

Еще задолго до открытия Художественного театра началась дружба Станиславского с Собиновым, который был «частым гостем» в подмосковном имении Алексеевых. Известно о выступлениях Собинова в концертах Общества искусства и литературы вместе со Станиславским.²⁰⁰

После этого начался славный артистический путь Л. В. Собинова, доставивший ему вскоре мировую известность.

Однако при всем внешнем успехе и благополучии его артистической карьеры, постоянная неудовлетворенность условиями работы в императорских театрах дает себя чувствовать в его письмах и высказываниях.

«Шутка сказать, поступить снова в Большой театр! — писал Собинов в период работы над «Вертером». — Когда начались первые репетиции «Вертера», жар мой начал остывать с каждым днем. . . я чуть не плакал от обиды, но поделать ничего не могу. . .»

Новое понимание исполняемых ролей, тщательность их изучения и отделки, трепетность и любовь к своему искусству

не находили отклика в прочно сложившемся, заржавленном механизме казенного театра, и артистическое чувство Собинова было часто оскорбляемо косностью, банальностью и бездушием оперных постановок.

«...Я научился ценить художественную правду,— читаем в другом письме,— ищу живых героев и в плоти и крови... и насколько же бледным теперь представляется то, что делается у нас в театре. Дальше исполнения указанных композитором знаков — требования дирижера не идут...»

Внутреннее чутье и высокая культура творческого труда подсказывали Собинову необходимость пересмотра обветшалых театральных традиций, которые по большей части понимались как внешнее копирование когда-то удачных образцов.

В поисках подлинной правды в искусстве, которая одна может вытеснить рутину, Л. В. Собинов старался проникнуть в духовную сущность своих партий, понять внутренний мир изображаемых героев. Это, конечно, сказывалось и на внешних средствах выразительности. «Чуть духовный момент прояснится, неволью и фразу произносишь иначе»,²⁰¹ — писал Собинов.

Отличное произношение и фразировка Собинова шли не только от хорошей дикции и артикуляции, но прежде всего от понимания внутреннего смысла произносимых слов, что заставляло дорожить текстом и отчетливо доносить мысли в пении. Особая окраска его голоса, приводившая в восхищение всех современников, заключалась не только в природном качестве тембра, но и в одухотворенности, осмысленности и эмоциональности его пения.

Станиславский и прежде, встречаясь с Собиновым, утверждался во многом, что впоследствии стало принципом его работы в опере.

Взгляды Собинова на искусство пения были близки Станиславскому, и К. С. искал сближения с Собиновым, чтобы поднять вокальный уровень своего театра на новую высоту.

Точно так же и Собинов тянулся к Станиславскому, чувствуя всю прогрессивность его начинаний в опере.

Собинов был сам режиссером своих ролей и даже некоторых спектаклей, в которых участвовал (например, «Богема»), но он часто тосковал по настоящему режиссеру, который помог бы в создании образа не только ему, но и сумел бы организовать весь ансамбль и дать целостное решение всему спектаклю. Но такие режиссеры в период расцвета деятельности Собинова только что начали появляться в драме, и первым из них был К. С. Станиславский.

Естественно, что при организации Станиславским Оперной

студии Собинов горячо поддерживал его в этом начинании, чувствуя и понимая, что Станиславский даст оперной молодежи ту помощь, которой он сам в свое время был лишен.

В числе «Друзей студии» — общества, организованного в 1925 году, — мы встречаем и Леонида Витальевича Собинова.

Вступая в 1934 году в должность заместителя художественного руководителя Оперного театра им. Станиславского, Собинов говорил, что подлинность переживания на сцене актера-певца обогащает его «вокальную палитру», разнообразит его «вокальные интонации», что в этом он видит прогрессивность идей Станиславского.

Собинов писал Станиславскому: «Спасибо Вам, дорогой Константин Сергеевич, за Ваше разрешение поучиться у Вас. . .» Это писал артист с мировым именем, тогда как многие молодые вокалисты, влюбленные в свой «звучок», оскорбляли Станиславского своим пренебрежением к его советам и его труду! «Верьте, что во мне Вы имеете и личного друга и друга театра. . .» И как бы в ответ на опасения Станиславского, поймет ли его Собинов, Леонид Витальевич заверял его:

«Не бойтесь, дорогой друг, я стараюсь высоко держать Ваше знамя».²⁰²

Мне первому в театре пришлось показывать Собинову свою режиссерскую работу (сделанную совместно с Ю. Н. Лораном). Это была опера Доницетти «Дон Пасквале», приготовленная в отсутствие Станиславского и отданная им под наблюдение Собинова.

В этой опере Собинов в 1904 году дебютировал на миланской сцене и заслужил отзыв, делающий честь не только ему, но и всему русскому вокальному искусству. Итальянский рецензент заявил, что Собинов своим исполнением возрождает лучшие, забытые традиции итальянского пения.²⁰³

С первого же момента репетиции «Дон Пасквале», организованной на квартире Собинова, он остановил нас и доказал на живом примере, как далеки мы были со своими разговорными интонациями от итальянского бельканто. Он объяснил особенности музыкального речитатива Доницетти, который, в отличие от речитатива Россини, идет в сопровождении оркестра и потому не допускает сухой разговорности, показал прием повышения (или понижения) предпоследнего звука в музыкальной фразе речитатива (апажатура), потребовал изменения текста там, где он плохо сочетался с музыкой. Собинов разъяснил, как соединить отчетливость произношения с непрерывностью звучания и многое другое.

Чрезвычайно мягкий, добродушный человек, Собинов в во-



«Дон Пасквале»

Сцена из II акта. Дон Пасквале (на камине) — Н. Д. Панчехин и доктор Малатеста — Ю. П. Юлицкий



Эскиз костюмов к опере «Дон Паскале» художницы Н. Р. Ярошевской, утвержденный К. С. Станиславским.

просах искусства был всегда принципиален и не шел ни на какие компромиссы. Небрежно поющих певцов он отводил от ответственных партий и, наоборот, способным поручал ведущие партии, если они даже числились в хоре (как было, например, с А. И. Орфеновым, которому он поручил партию Ленского).

Отношение Собинова к молодежи было всегда удивительно внимательным, ласковым, приветливым. На время своего отпуска он предложил нам располагать его квартирой, где и продолжались репетиции до дня его внезапной смерти. Предъявляя к молодым исполнителям и режиссерам высокие требования и не всегда принимая то, что ему показывали, Собинов в то же время писал Станиславскому о работе над спектаклем в самых теплых тонах, всячески превознося самый даже маленький успех и удачу.

Смерть Собинова (14 октября 1934 года) Станиславский воспринял, как величайшую потерю для искусства и для возглавляемого им театра.

«Дон Пасквале» был показан в студийном зале Станиславскому уже после смерти Собинова.

Вначале работа режиссеров и актеров над оперой «Дон Пасквале» была очень горячо принята Станиславским. Присутствуя на студийном показе, он утирал слезы радости, говоря, что вот он чувствует, что дело его «будет жить и после его смерти», приветствовал всех с победой. Но, приглядевшись глубже, Станиславский обнаружил в работе отсутствие крепких корней и начал на ходу перестраивать спектакль. Актеры потеряли уверенность в то, что делали прежде, и от этого спектакль на первых порах совершенно разладился. К. С. очень страдал, что в спектакле теряется то хорошее, что он находил прежде.

То, что делал Станиславский на репетициях, было процессом углубления спектакля. «Нам не нужны временные, быстро проходящие спектакли,— говорил он.— Творить надо раз и навсегда».

Станиславский ничего не изменил в общей трактовке оперы, которая была ему предложена режиссерами. Он принял и новую редакцию текста, и эскизы оформления, и характеристики персонажей оперы.

Но робко намеченная линия развития действия была им выправлена и расцвечена новыми, яркими красками.

В первой сцене открывался неаполитанский дворик. Старый холостяк, богач дон Пасквале, с нетерпением ожидал прихода своего домашнего доктора пройдохи Малатесты, поверенного в сердечных делах. Желая отбить у старика охоту

к женитьбе на молоденькой, Малатеста решил предоставить ему возможность испытать все «прелести» семейной жизни. В своей первой арии Малатеста расписывает качества молодой рыбачки Норины.

Надо было видеть, как пел эту арию Станиславский, став на место актера. Он перечислял все достоинства невесты: глаза, волосы, цвет кожи и т. д. Каждое новое качество К. С. преподносил по-новому: то по секрету выдавал какую-то пикантную тайну, то соблазнял старика, то пригибался весь к земле и точно из-под полы вытаскивал какой-то запретный плод, то от восхищения был готов растаять или от восторга упасть в обморок. Он открывал все новые и новые прелести невесты то конфузливо, то изумленно, то таинственно, то вдохновенно и уморительно весь извивался и ежился якобы от удовольствия лицезреть такую красавицу. Это был подлинный комедийный гротеск. Глядя на К. С., актеры просто покатывались со смеху. Недаром Станиславский любил в комедиях роли лукавых дураков. Гротеск удавался ему великолепно.

Восхищенный дон Пасквале посылал доктора Малатесту за аббатом для совершения свадебного обряда и, чтобы избавиться от соперника, выгонял из дому своего племянника — студента Эрнесто, влюбленного в Норину.

Лирическая ария Эрнесто, оскорбленного дядей и мнимой изменой Норины, составляла содержание второй картины. Здесь произошел курьез: перед арией есть певучее вступление — тема арии проходит в оркестре. В момент начала работы над оперой в театре не было оркестровой партитуры, и почему-то все решили, что эта тема исполняется на скрипке. Так и было решено: Эрнесто играет на скрипке, затем берет ее в руки и поет: «Вот мой друг, мой друг последний...» (слова были специально приспособлены к тому, что Эрнесто разговаривает со скрипкой).

Каково же было изумление, когда оказалось, что мелодию играет... труба! Пришлось переделывать текст и всю арию.

В третьей картине рыбачка Норина, сидя на крыльце своего дома, обвитого глицинией, на самом берегу моря, перебирала сети. По первоначальному варианту она выбирала рыбу из сетей, но К. С. заметил по этому поводу: «В музыке нет никакой рыбы, но есть предвкушение будущего счастья. А тут какая-то рыба, да еще скользкая и дурно пахнущая». Пришлось от рыбы отказаться. После арии Норина радостно встречала Малатесту, с которым была в сговоре.

Чтобы создать радостную встречу двух друзей, К. С. взял ключок бумажки, положил его посреди зала, актеров расста-

вил по углам и объявил: «Кто первый поднимет бумажку, тому премия», и выложил на стол серебряный полтинник.

Актеры весело, стремительно бросились друг к другу и невольно попали друг другу в объятия.

Шуточный прием с полтинником был довольно распространенным, и до сих пор некоторые актеры театра хранят у себя эти полтинники или двугривенные Станиславского, выданные в качестве «премии».

В следующей сцене Малатеста приводит в дом молодую невесту, которая так конфузлива, что... К. С. становится на место актрисы и от смущения, что его разглядывают, залезает под... стул головой. В полном умилении старик Пасквале делал официальное предложение Норине.

Было два исполнителя роли Пасквале, и к каждому из них Станиславский находил свой особый подход.

Одну и ту же сцену объяснения в любви он строил с каждым из них по-разному. В одном случае он отталкивался от внутреннего самочувствия актера Д. и предложил ему прежде объясниться в любви своими словами.

Артист Д. был не очень красноречив и понял на деле, каких это стоит трудов и почему у композитора в этом монологе так много записок.

Другому же артисту П., который отлично схватывал внешнюю характерность, в том же месте К. С. предложил встать в торжественную официальную позу, забросив ногу за ногу, поставив ногу на носок, воткнуть указательный палец в горлышко бутылки и в таком положении объясняться. От внешней характерности позы родились и нужные интонации.

Указания Станиславского шли от индивидуальности актера.

Происходило фиктивное венчание с подставным аббатом. Почувствовав себя хозяйкой положения, Норина «из ангела превращалась в чорта» и весь дом переворачивала вверх дном. Как бы невзначай она загоняла почтенного жениха на камин и на его глазах угощала своего возлюбленного Эрнесто. От полной растерянности старый Пасквале *постепенно* доходил до ярости, швыряя в своего соперника снятые с себя туфли и парик.

Эту постепенность перехода от недоумения к ярости К. С. выполнял удивительно логично и ловко попадал на камин, «сам того не замечая».

В следующих сценах молодая супруга терроризировала старика. Во время дуэтной сцены, построенной на очаровательном вальсе, она издевалась над ним, собираясь на бал в первую же брачную ночь. В заключение дуэта она закатывала старику пощечину, от которой он падал на пол. Показы-

вая впервые этот дуэт Станиславскому, мы думали: «Не слишком ли грубо, по-цирковому получилось?» К. С. просмотрел сцену. Мы спрашиваем: «А вы не возражаете, Константин Сергеевич, против этой пощечины?» «Да, возражаю,— отвечает он,— этого слишком мало... надо не рукой бить его по щеке, а ногой по носу». — «Как же это возможно? Она же не достанет до него ногой!» — «Очень просто». К. С. поднимается с кресла и выполняет это удивительное «антраша», сохраняя полную серьезность, то-есть делает это так, что иначе и быть не может...

В заключительной сцене мы собирались вывезти дону Пасквале верхом на осле, на что К. С. с иронией возразил, что животные на сцене никакой дисциплине не подчиняются, что он проверил это на собственном опыте и привел несколько примеров из практики Художественного театра. «Если актеры будут хорошо играть,— добавил он,— то поверьте, что никаких ослов не потребуется».

Обработанный в лаборатории Станиславского спектакль приходилось выносить на сцену на собственный страх и риск. Здесь начиналась школа самостоятельной работы, в которой были ошибки и неточности. К. С. издали помогал советами и указаниями.

Он требовал отчета о каждой сценической репетиции, корректировал мизансцены по фотографиям, которые мы приносили, просматривал костюмы, причем в периоды его болезней загримированных и костюмированных актеров приводили по очереди в спальню к его постели. Если врачи запрещали ему принимать посетителей, все переговоры велись по телефону. К. С. провел телефонную трубку к своей подушке и разговаривал часами; даже роли ему сдавали в телефон. Не раз поздно вечером раздавался телефонный звонок туда, где репетировали: «Говорит Станиславский... ну, что делаете, над чем работаете, какие недоразумения?»

Однажды на сценической репетиции не ладилась сцена, в которой к дону Пасквале пристают кредиторы. Дон Пасквале сидел в центре сцены, а кредиторы окружали его и требовали оплаты долгов. Но сцена никак внешне не развивалась: создавалась толкучка, и больше ничего.

«Поверните мизансцену на девяносто градусов»,— посоветовал Станиславский. И действительно, мизансцена подходов к дону Пасквале вдоль ramпы обеспечивала развитие этого эпизода, и все действующие лица оказались на виду.

В другой раз, просматривая макет, Станиславский предупредил нас: «Берегитесь, слишком тяжелая декорация может убить легкость комедии».

Напрасно мы уговаривали его, что антракты будут нормальными, что будут привлечены дополнительные рабочие и т. д., Станиславский продолжал возражать: «А знаете ли вы, что пот рабочего будет чувствоваться и через закрытый занавес, даже если антракты будут нормальными» (антракты, по его определению, должны были укладываться в пятнадцать, пятнадцать и десять минут, соответственно после первого, второго и третьего акта).

Мы не поверили и сделали по-своему, но сама практика доказала правоту его слов, и тогда ради спасения минут и секунд антракта пришлось выбрасывать со сцены лодки, паруса, деревья — все, что можно было убрать, лишь бы публика от нетерпения не заплодировала в последнем антракте, торопя открытие занавеса.

К концу работы над спектаклем Станиславский определял сверхзадачу всего произведения и отдельных ролей ясными, простыми словами:

«Молодое пусть живет, а старое не мешает...»

Станиславский постепенно с каждой новой работой сознательно все больше и больше отходил в сторону от театральной работы, передавая творческую инициативу в руки своих учеников.

«Лишняя постановка, — говорил он, — мне уже ничего не прибавит, но мне важно успеть передать молодому поколению традиции нашего искусства».

Главная, глубоко оптимистическая мысль, вложенная Станиславским в работу над «Севильским цирюльником» и «Дон Пасквале», отчетливо доходила до зрительного зала.

Некоторые рецензенты называли постановки этих двух опер образцом исполнения «музыкальных комедий, в которых сценическое действие проходит в неразрывном единстве драматического и музыкального развития».

«Дон Пасквале» был выпущен в условиях гастрольной поездки (в Сталинграде). Местная газета утверждала: «Два спектакля «Дон Пасквале», которые мы увидели в этом году, дают основание сказать, что эта опера Доницетти вполне заслуживает места в репертуаре советских оперных театров и приобретает такую же любовь советского зрителя, как и вечно юный «Севильский цирюльник» Россини... Кто посетил указанные спектакли, был живым свидетелем взрывов радостного и искреннего смеха в зале...»

В рецензиях отмечалось мастерство отдельных исполнительниц оперы (дон Пасквале — Н. Д. Панчехин, А. Г. Детистов; Норина — Л. В. Воздвиженская, Л. П. Борисоглебская, М. Н. Шарова; Эрнесто — А. И. Орфенов, С. С. Смирнов; док-

тор Малатеста — С. И. Бителев, Б. Н. Гладков и Ю. П. Юницкий). Положительно оценивалась и работа художника спектакля — Н. Р. Ярошевской.

Жанр итальянской комической оперы был успешно освоен театром, что лишний раз подтвердило жизненность и силу творческой системы Станиславского.

ЗАМЫСЕЛ ПОСТАНОВКИ «РИГОЛЕТТО»

Спектакль «Риголетто» был выпущен на сцену уже после смерти Станиславского (апрель 1939 года); он руководил лишь подготовительным этапом работы над оперой.

В «Риголетто» на протяжении всей сценической истории этой оперы накопилось больше оперных условностей и штампов, чем в любом другом произведении. В преодолении их и заключалась основная заслуга театра и его руководителя. Вот как оценивался итог работы театра над «Риголетто» (выпуск спектакля осуществлялся П. И. Румянцевым). «Это произведение — столь же гениальное, сколь истасканное и опошленное оперной рутинной, — на сцене театра им. Станиславского обрело юношескую свежесть и обаяние, раскрыло слушателю бессмертные красоты музыки Верди...»

Перед театром «стояла проблема — освободить это создание Верди из плена рутины и ложных приемов оперного мелодраматизма, вернуть ему его подлинное романтическое звучание, его поэтическую возвышенность. В верном решении этой проблемы и заключено принципиально важное значение спектакля «Риголетто» на сцене театра, носящего имя великого мастера русской сцены. Посмертная постановка К. С. Станиславского «Риголетто» блестяще опровергла еще бытующее кое-где мнение о банальности вердиевских опер, о их чуждости принципам сценического реализма». Эти и подобные им отзывы о спектакле доказывают, что театр под руководством Станиславского в этой постановке достиг главной своей цели: жизненная правда вытеснила со сцены театральную ложь, и некогда популярнейшее произведение Верди, покрытое с годами плесенью оперных штампов и условностей, снова стало волнующей повестью о борьбе и страданиях людей.

Каким же путем удалось этого достигнуть?

«Театр им. Станиславского в постановке «Риголетто» избрал правильный путь: он постарался возможно глубже вчитаться в подлинный текст самого Верди и в нем найти путеводную драматическую идею...»²⁰⁴

Путь был все тот же: созидательная работа над спектак-

лем начиналась от нового прочтения музыки, а не от подражания уже созданным некогда образцам.

Идея постановки «Риголетто» зародилась у Станиславского еще в первые годы существования студии, но тогда еще на первое место выступали задачи педагогического характера. Из письма к Б. М. Сушкевичу, который был помощником К. С. по Оперной студии в начале 20-х годов, мы узнаем причину, побудившую Станиславского приняться за эту оперу, отдельные отрывки которой были подготовлены им еще в первый год существования студии.

«Риголетто», — писал Станиславский, — рано или поздно, *ради бельканто*, надо ставить», то-есть ради школы пения, ради воспитания певцов. Однако, все больше и больше размышляя о «Риголетто», Станиславский постепенно увлекся и самим содержанием произведения.

В период своего лечения в Ницце (1930—1934 годы) Станиславский приступил к составлению режиссерского плана, сегодя на то, что приходится работать без помощи музыканта.

«...Как я легко справляюсь с текстом в драме. Но в опере, без музыки, без проигрывания клавира я совершенно бесчувственен и все во мне молчит...» — писал он своему помощнику по театру А. В. Богдановичу. То же самое он испытывал и при подготовке к постановке «Кармен»: «...вот я развертываю каждый день тетрадку Румянцева (либретто оперы.— Г. К.), читаю, не могу сосредоточиться, выжимаю из себя вдохновение, но ничего из этого не выходит и не выйдет, пока не услышу музыки. Лишь только это случится, я сразу пойму, с какой стороны подходить».²⁰⁵

Вот еще одно подтверждение того, что Станиславский подходил к постановке оперы как режиссер-музыкант, а не как режиссер драматический.

Тем не менее режиссерский план подготавливался, но с оговорками: «Сделать это там, где позволит музыка»; «проверить по музыке», «если позволит музыка» и т. д. К. С. иллюстрировал текст чертежами и рисунками, над которыми сам трунил, жалея, что он не умеет рисовать, хотя это и «необходимо режиссеру».

В режиссерском плане «Риголетто», который подготавливается к изданию П. И. Румянцевым, достаточно подробно изложены взгляды Станиславского на само произведение, даны характеристики персонажей оперы, причем, как и во всех его работах последнего времени, подчеркнуты с особой яркостью социальные условия, в которых формировались характеры действующих лиц и мог возникнуть изображенный автором конфликт, приводящий к трагической развязке.

Успех спектакля следует отнести не только за счет очищения оперы от наслоившихся штампов, за счет естественности игры актеров на сцене — причина успеха «Риголетто» таилась в новом прочтении произведения.

Станиславский снял известный мистический налет, якобы заложенный в произведении Верди (такое понимание музыки стало традиционным).

Раскрывая клавиры оперы, он спрашивал режиссеров: «А что вы будете делать с темой рока, которая появляется в интродукции и проходит через всю оперу? Впрочем,— отвечал он сам себе,— это не мистика, а человеческие страдания».

Отрицательное начало в пьесе вытекает из социальной несправедливости, порожденной феодальным строем; оно заложено не в индивидуальности того или другого персонажа пьесы, а в исторических условиях изображаемой эпохи.

Поэтому Станиславский предупреждал, что вовсе не следует играть герцога отъявленным негодяем: это грубит и упрощает пьесу, да и в музыке этого не написано.

В своем обществе герцог выглядит даже милым и обаятельным юношей, с известной долей авантюризма, что делает его в глазах окружающих еще более привлекательным. Он воспитан деспотом и эгоистом и вовсе не считает безнравственным то минутное развлечение, которое доставляет ему любовь простой девушки. Наоборот, это его «законное право», установленное обычаем.

И Риголетто и Джильда относятся к классу «униженных и оскорбленных», вступивших в неравную борьбу с сильными мира сего,— именно в этом был ключ к решению трагедии по режиссерскому плану Станиславского.

Линия роли Джильды — это не только история отвергнутой любви; роль самого Риголетто строится не только на контрасте внешнего уродства и внутреннего благородства, как это принято было трактовать в большинстве постановок этой оперы.

Чистая любовь Джильды была не просто отвергнута, а попрапа и оскорблена; страдания Риголетто стали посмешищем для придворных, смотревших на него лишь как на предмет забавы.

Всеми средствами Станиславский старался подчеркнуть контраст между блеском двора герцога и скромным деревенским бытом, окружающим Джильду.

Социальный смысл трагедии выступил в постановке на первый план, потому-то театру и удалось выйти за рамки банальной любовной мелодрамы и придать сюжету оперы, заимствованному из драмы Гюго «Король забавляется», обобщающий смысл.



«Риголетто»

Сцена из III акта. Риголетто — Г. М. Бушуев



«Риголетто»

Финал III акта. Джильда — Л. В. Воздвиженская, Риголетто — Г. М. Бунуев.

Станиславский тщательно готовил себя к работе с актерами; однако в процессе общения с музыкой и живыми исполнителями, по ходу репетиций он никогда не чувствовал себя связанным предыдущей подготовительной работой, всегда готов был все пересмотреть заново (отчасти так произошло и на репетициях «Риголетто»). Поэтому режиссерский план лишь в общих чертах определял то, что формировалось на сцене.

В последние годы Станиславский считал, что режиссерский план должен состояться не *до*, а *по ходу* работы с актерами, чтобы никак не связывать и не ограничивать их творческой инициативы, не навязывать им заранее подготовленных решений.

Еще одна особенность режиссерских планов Станиславского: они обычно рассчитаны на определенных исполнителей, а не вообще составлены для любого актера. Характеристики персонажей составлялись им не только на основании анализа драматургического произведения, но и с учетом особенностей того или иного актера. Просматривая стенограммы репетиций Станиславского, можно, например, обнаружить противоречия в характеристиках действующих лиц, если репетиции происходили с разными составами. Так, например, преодолевая в одной актрисе некоторую резкость и вульгарность, он характеризует действующее лицо в пьесе как образ мягкий, лиричный.

Борясь в другом случае со склонностью актрисы к сентиментальности, он мог утверждать, что образ героини пьесы должен быть мужественным, волевым и т. д. Таким образом, одну и ту же роль Станиславский мог охарактеризовать различно, сделав это с таким расчетом, чтобы толкать актеров в ту или другую сторону. Если, например, говоря иносказательно, путь роли должен в конечном итоге быть направлен на северо-восток, а актер, исполняющий эту роль, имеет тенденцию свернуть на север, то Станиславский-режиссер, чтобы поставить актера на верный путь, указывает ему дорогу на восток, чтобы нужное направление образовалось само собой. Это важно учитывать при анализе его режиссерских записей.

При составлении режиссерского плана «Риголетто» он также имел в виду и определенных исполнителей: на роль Джильды — Л. В. Воздвиженскую и на роль Риголетто — Г. М. Бушуева. Чрезвычайно трудным оказалось подобрать второй состав исполнителей. С предложенной ему кандидатурой второй исполнительницы роли Джильды он не согласился, сказав, что весь облик этой певицы не соответствует музыкальному образу Джильды. «Это почти девочка, — говорил он, — встречая отца, она скачет, как коза, на одной ножке, интродукция к дуэту говорит нам о детской шаловливости, музыка арии

говорит об ее наивности и изяществе. Поставьте рядом молодого актера, назначенного на роль герцога, с той кандидатурой на роль Джильды, которую вы предлагаете, тогда получится, что не герцог соблазнил Джильду, а, наоборот, Джильда — герцога».

Точно так же был отвергнут и другой кандидат на роль Риголетто, о котором К. С. говорил, что из него получится не беспомощный горбун, а устрашающий великан.

Правильный подбор актеров на роли Станиславский считал делом огромной важности, в значительной мере определяющим успех будущего спектакля.

Зрительный образ спектакля возник у Станиславского в связи с впечатлением о Туринском замке, который он посетил еще в юности. «Кто побывал в этом замке, тот почувствовал средние века...» — писал К. С. и добавлял, что опьяненный виденным, он стал искать пьесу для того, чтобы использовать превосходный живописный материал для постановки...»²⁰⁶ Такой пьесой оказалась в свое время шекспировская комедия «Много шума из ничего».

Подготовка к постановке «Риголетто» снова воскресила впечатления о Туринском замке, в котором на этот раз Станиславский «поселил» герцога.

Режиссер настолько конкретно представлял себе всю обстановку действия, что чрезвычайно трудным оказалось подобрать художника. После долгих поисков и проб выбор пал на эскизы художника М. П. Бобышева. Станиславский в последние годы высказывал мысль, что оформление оперы имеет свои законы, отличные от драмы, что оперные декорации должны быть эмоциональны и сливаться с впечатлением от музыки.

В опере декорация указывает не только «адрес», то-есть место действия,— она должна быть отражением и объяснением музыки, передавая ее настроение. Декорация не должна отвлекать от музыки, она должна объяснять ее, помогая зрительными образами восприятию образов музыкальных.

Работа Станиславского над «Риголетто» доказала, что и в этом романтическом жанре, применение «системы» Станиславского оказалось возможным и плодотворным. Выяснилось, что по-новому прочтенный Верди становится подлинно реалистическим автором, который вовсе не нуждается в привычных на оперной сцене мелодраматических эффектах и ложном театральном пафосе.

Постановка «Риголетто», осуществленная уже после смерти Станиславского, быть может, и не воплотила всех его режиссерских замыслов, но основная идея произведения прозвучала со сцены театра им. Станиславского достаточно убедительно.

НА ПУТИ К СОЗДАНИЮ СОВЕТСКОГО РЕПЕРТУАРА

(«ДАРВАЗСКОЕ УЩЕЛЬЕ»)

Последние встречи коллектива оперного театра со Станиславским произошли на репетициях оперы «Дарвазское ущелье» Л. Степанова, посвященной борьбе Советского Таджикистана с басмачеством.

Станиславский отлично сознавал, что подлинный расцвет современного оперного театра наступит лишь с момента появления новых оперных произведений, нового «драматурга с большой буквы», который сумеет заглянуть «в революционную душу своей страны», что «в ожидании этого драматурга ничего другого не остается, как совершенствовать свою артистическую технику над произведениями классики».

С этого совершенствования артистической техники в классическом репертуаре и начал Станиславский строительство оперного театра.

Но всю работу театра над классическим репертуаром он склонен был рассматривать лишь как подготовительный, «необходимый этап» к созданию советской оперы, которая могла бы выразить «дух новой эпохи».²⁰⁷

Станиславский не раз высказывал убеждение, что театр, избегающий современности и уходящий в прошлое, застывает в своем искусстве и рискует в лучшем случае превратиться в музей. Художественный театр, говорил он, стал силен с первых же лет своего существования именно тем, что обратился к современной драматургии (Чехов, Горький) и отразил на сцене современную ему жизнь. Это неперемнное условие нормальной деятельности театра, говорил Константин Сергеевич, «нам хорошо было известно еще *тогда* (то-есть в пору зарождения Художественного театра.— Г. К.) и еще более ясным стало теперь» (то-есть после Октябрьской революции.— Г. К.).

Он высмеивал тех эстетов-«новаторов», которые в годы, предшествовавшие Великой Октябрьской социалистической революции, призывали вернуться к уже изжившему себя репертуару и старым приемам игры, например к приемам староитальянской комедии масок. «Они говорят о новом, а сами цепляются за старое, какая же тут логика?» — говорил Станиславский. Вообще уход театра в прошлое он считал одним из вернейших признаков его идейного упадка и творческой немощности.

В его неопубликованной статье «Театр» (1916—1917 годы)

находим строки, относящиеся к характеристике театров накануне Великой Октябрьской социалистической революции:

«Все, что уходило в глубь веков и не поддавалось проверке, стало удобнее для сценических сюжетов и для непрережитой психологии, чем близкая правдивая и хорошо знакомая всем современная жизнь.

Все настоящее стало казаться некрасивым, мелким, прозаичным по сравнению с выдуманной ложью эффектного прошлого...» На сцене создавалась «условная правда» вместо подлинной правды жизни. Но Станиславский считал, что театр должен воспитывать зрителя, быть зеркалом современности, иначе он не в состоянии стать прогрессивным общественным учреждением, просветителем и воспитателем массы зрителей.

После этого становится понятной тяга Станиславского к современному репертуару, который, по его мнению, должен оказывать влияние и на изменение художественной техники актера.

В своей статье, посвященной 40-летию МХАТ, написанной в год смерти (1938 год), Станиславский утверждает, что творческая техника актеров старого поколения сложилась главным образом «на изображении отрицательных характеров (типы Гоголя, Островского, Грибоедова, Мольера) и что теперь актерам приходится заново учиться созданию положительных образов, а режиссерам — постановке «положительных пьес».

«...Кроме нового зрителя, мы встретились в новых произведениях драматургии с новым для нас человеком, которого пришлось всесторонне изучать,— писал Станиславский.— Это положение и задачи осложнялись тем, что жизнь вошла в новую эпоху — романтическую, с новыми идеалами общественно-политическими».

Новые, социалистические идеи и образ нового, современного героя, вдохновляющие творения советской драматургии, открыли новую страницу в искусстве театра, отлично понятую великим патриотом Станиславским. «Мы поняли наш путь,— заявил он в той же статье.— Народ, устами своего правительства, определенно и сильно сказал свое мнение о том искусстве, которое он считает годным и нужным для нашей эпохи. Имя этого искусства — «социалистический реализм», к которому теперь со всей твердостью и убежденностью стремится наш театр...»²⁰⁸

Начало работы над новой драматургией Станиславский сознательно связывал со вступлением театра на путь социалистического реализма. Нетрудно, впрочем, обнаружить, что ме-



К. С. Станиславский беседует со студентами таджикской студии Государственного института театрального искусства в период работы над оперой «Дарвазское ущелье»



«Дарвазское ущелье»
Сцена из II акта

тод социалистического реализма нашел свое отражение и в постановках классических произведений театра, переоцененных Станиславским с новых, современных позиций.

Станиславский считал совершенно порочным переделывание классики на современный лад, которое было модно в 20-х годах («Тоска», например, была превращена в «Борьбу за коммуны», а «Гугеноты» — в «Декабристов»), считал также дискредитацией большого и серьезного дела постановку произведений на советскую тему, неполноценных по своим художественным достоинствам, формальных или схематичных.

Выступая на совещании в Наркомпросе (21 февраля 1927 года) по вопросу о театральной политике, Станиславский говорил о режиссерах формалистического толка, что они «...пробовали... прикрыть старое содержание новой формой — брали всякие площадки, всякие футуризмы и другие «измы» для того, чтобы из старого сделать новое... эти опыты ни к чему в конце концов не привели, ни в чем всех нас не убедили и не показали нам правильной линии, которую нужно вести...»

Далее К. С. утверждает, что новая форма родится лишь от нового содержания, что нужно поэтому всемерно способствовать созданию современной драматургии, подготавливая почву для появления подлинно художественных произведений, которые со всей полнотой отразят нашу великую эпоху. В ожидании же совершенных произведений драматургии надо совершенствоваться самим «в своем искусстве, так как для исполнения будущих трагедий о современности потребуются не простые ремесленники, а настоящие, вдохновенные актеры, и если этот вдохновенный актер не будет иметь настоящей техники, то он с первого акта умрет, задохнется,— он не сможет сыграть пятиактную трагедию, которая еще не написана, но которая еще появится...»²⁰⁹

Так понимал Станиславский в эти годы задачу советского театра, не прекращая пытливых поисков в области новой, советской драматургии. Очень скоро в драме он получил удовлетворение при работе над «Бронепоездом 14-69» Вс. Иванова и другими советскими произведениями, но в опере дело обстояло хуже. После неудачи со спектаклем «Лед и сталь» Станиславский призывал режиссеров и музыкантов к более тщательному отбору советских оперных произведений.

«Давайте лучше внимательней посмотрим 10—15 советских опер и выберем достойнейшую из них. Нам не нужна опера, рассчитанная только на 5—6 спектаклей, а нужна такая, которая, как классическое произведение, на долгие годы удержится в репертуаре».

Вопрос о своевременности и необходимости создания советской классической оперы был в это время поднят И. В. Сталиным в его беседе с авторами спектакля «Тихий Дон» (музыка И. Дзержинского), поставленного на сцене Большого театра в начале 1936 года.²¹⁰

Указания И. В. Сталина нашли широкий отклик среди деятелей театра, литературы и музыки. Воспринимая эти указания как программу своей дальнейшей творческой деятельности, оперный театр, возглавляемый Станиславским, подошел вплотную к задаче создания полноценного оперного спектакля на советскую тему.

Станиславский прослушивал множество опер, устанавливая творческие связи с советскими композиторами и либреттистами. Он интересовался работами С. С. Прокофьева, Д. Д. Шостаковича, которого убеждал приняться за создание комической оперы, С. Н. Василенко, которому предлагал написать оперу из колхозного быта, вел переговоры с А. Ф. Гедике по поводу постановки его оперы «У перевоза», предлагал ряд сюжетов либреттистам на фантастические и бытовые темы, сочинял и сам планы либретто на советские темы. Он мечтал о создании оперы самим театром, с тем чтобы композитор отталкивался от созданных уже актерами действий и эпизодов, на сюжет, составленный ими совместно (идея А. М. Горького). Но подобная работа не пошла дальше создания в Оперной студии одноактных оперных этюдов.

Из прослушанных опер советских композиторов Станиславский одобрил и наметил к постановке оперы «Дарвазское ущелье» Л. Степанова, «Герой» Л. Половинкина и «Станционный смотритель» Вл. Крюкова.

Первый показ оперы «Дарвазское ущелье» в помещении студии очень порадовал Станиславского. Он почувствовал «контуры будущего спектакля» и был доволен режиссерской работой И. М. Туманова.

Станиславский мечтал создать современного «Ивана Сусанина», предлагал актерам изучать характер нового, советского человека.

Восхищаясь итогами первой пятилетки и ее великими стройками, он мечтал и в области театра о произведениях, по своему масштабу и значению «подобных Днепрогэсу».

«Наша обязанность создать спектакль высокого патристического чувства, спектакль, наполненный чувством горячей любви к нашей замечательной Родине», — говорил он режиссерам «Дарвазского ущелья» при первой встрече с ними.²¹¹ Однако Станиславский предостерегал от изображения патрио-

тизма «вообще»: «Пусть он возникнет лишь в результате биографий действующих лиц».

Содержание оперы «Дарвазское ущелье» было построено на борьбе Советского Таджикистана против контрреволюционного басмачества, за утверждение советского строя; в этой борьбе активное участие принимают русские пограничники.

В изображении Таджикистана Станиславский добивался подлинности, боясь поверхностного, «экзотического» воспроизведения восточного быта. Он посоветовал закупить для спектакля подлинные таджикские костюмы, чтобы не допустить даже в одежде актеров театральной лжи («развесистой клюквы»).

«Работая над спектаклем, К. С. Станиславский,— как свидетельствует об этом режиссер спектакля И. М. Туманов,— беседовал с людьми, хорошо знающими Таджикистан, подробно расспрашивал их, изучил много книг о Советском Востоке. На репетиции приглашались таджики — студенты театрального института, работники представительства Таджикской республики».²¹²

В его кабинете появились журналы и альбомы, где изображался быт нового Таджикистана и его достижения в области социалистического строительства.

Вслушиваясь в музыку, Станиславский намечал и образ будущего спектакля, подсказывая характер и общий колорит исполнения.

«Третья картина была сделана композитором с большой щедростью в смысле узорчатости музыкального рисунка... К. С. пришла мысль, слушая музыку, оформить спектакль коврами занавесями, яркими гобеленами, на которых будут как бы вытканы фигуры действующих лиц.

Когда же он прослушал зловещую, скандированную тему басмачества во второй картине, ему представилась сцена, покрытая ребристыми станками, уходящими в глубину».²¹³

Смерть помешала Константину Сергеевичу довести эту работу до конца.

Спектакль «Дарвазское ущелье», выпущенный на сцену театра в начале 1939 года, получил различную и противоречивую оценку в отзывах прессы.

Одни рецензенты указывали, что спектакль вызывает «чувство огромного удовлетворения», что оперная условность «блестяще преодолена коллективом», другие считали, что нельзя «признать этот спектакль удачным», относя, впрочем, недостатки за счет самого произведения, что «театр решительно не справился со своей задачей».²¹⁴

Несмотря на серьезные недостатки оперы, спектакль явился большим завоеванием в деле создания оперного спектакля на советскую тему.

В октябре 1940 года был поставлен «Станционный смотритель» В. Крюкова, опера, избранная Станиславским для постановки на сцене театра. Об этой работе писали, что она «заслуживает самой высокой оценки», называли спектакль «прекрасным, ярким, впечатляющим».²¹⁵

После смерти Станиславского театр поставил оперы «Семен Котко» С. Прокофьева и «Суворов» С. Василенко.

Станиславский считал своевременным и необходимым постановку новых опер советских композиторов, что отражало усилившийся интерес советского театрального зрителя к современной теме.

Станиславскому так и не удалось создать в опере революционного, героического спектакля (подобно «Бронепоезду 14-69» в драме), о котором он мечтал, потому что новые оперные произведения по своим художественным достоинствам еще не были полноценными, между тем как драматический театр уже располагал многими хорошими пьесами на советскую тему.

Опера «Дарвазское ущелье», конечно, не могла стать по своему значению новым «Иваном Сусаниным», как мечтал об этом К. С., но важно, что Станиславский сделал первый шаг по линии создания советского репертуара, указав этим путь театру на будущее.

Станиславский сумел сохранить и обновить лучшие традиции русской оперной реалистической школы, закладывая тем самым фундамент для строительства нового советского оперного искусства, и в этом его огромная заслуга.

**ОПЕРНО-
ДРАМАТИЧЕСКАЯ
СТУДИЯ**





ШКОЛА АРТИСТА-ПЕВЦА

Последние годы жизни Станиславского стали годами подведения итогов его плодотворной и многогранной «жизни в искусстве».

Болезнь все больше и больше приковывала его к постели, отрывая от непосредственного руководства театрами. Но Станиславский не прекращал своей кипучей деятельности, перекладывая все внимание на то, чтобы обобщить свой огромный опыт и «передать его в руки молодого поколения».

В статье к 20-летию Октябрьской революции Станиславский писал: «Я лично, пройдя длинный артистический путь и накопив за это время огромный опыт, весь остаток моей жизни хочу употребить на то, чтобы поделиться этим опытом с молодежью. Работа режиссера-«постановщика» меня теперь мало интересует, да и здоровье не позволяет».

Но я не ухожу от моего дела. Окруженный вниманием и заботой правительства и партии, заботой И. В. Сталина, человека, особенно чутко относящегося ко всем нам и ко мне лично, я пишу книгу, в которой хочу передать весь мой опыт молодежи, я занимаюсь с моей студией, в которой готовлю новых советских актеров. . .»²¹⁶

«Система» Станиславского вступила в эти годы в новый этап своего развития, который определялся не только подведением итогов ранее накопленного опыта. Станиславский чувствовал, что жизнь ставит перед театром все новые и новые задачи, предъявляет к нему все более высокие требования, и считал своим долгом ответить на них усовершенствованием своего искусства.

Вспоминается беседа со Станиславским перед открытием студии. Он делился с нами впечатлениями о своем недавнем пребывании за границей:

«Искусство в Европе падает, и взоры передовых его деяте-

лей обращены в нашу сторону. Там пахнет войной и наживой, а об искусстве никто почти не думает. Вы понимаете, какая ответственность ложится теперь на нас? Нужно сохранить не только традиции русского театра, но и мирового.

Наш театр должен стать пантеоном, вышкой театрального искусства. Художник призван воплощать в своем искусстве идеалы, «созданные самим народом». Но всегда ли артист ставит перед собой эти идеалы? Многие артисты овладели элементами «системы», научились играть на сцене не театрально, но жизненно, то-есть правдиво, естественно, и на этом успокоились. Но этого теперь мало. Это всего лишь первые два этажа «системы» (то-есть работа актера над собой и над ролью.— Г. К.), нужно подниматься на третий этаж понимания «системы» и подчинить все сквозному действию и сверхзадаче.

Всем известно теперь, что такое куски и задачи, но не все понимают значение сверхзадачи в искусстве. А без нее искусство вырождается».

«Сверхзадача и направленное к ней сквозное действие, в этом все»,— говорил Станиславский.

Об укреплении идейности, или «сверхзадачи», в искусстве Станиславский повторял постоянно, с этого он начал свою первую беседу с учениками студии, об этом же говорил с режиссерами других театров и ведущими артистами МХАТ.

Станиславский звал театр к активной, героической борьбе за идеалы современности и считал основным условием создания такого театра утверждение ясной и высокой идеи в искусстве — «сверх-сверхзадачи», спаивающей воедино разнородных членов театрального коллектива.

Жизненную цель художника он называл именно так — «сверх-сверхзадачей», в отличие от «сверхзадачи» пьесы и роли, которая всегда будет поглощаться «сверх-сверхзадачей» творящего художника.

Другими словами, идеология артиста будет в конечном счете определять и трактовку роли и ее внутреннее содержание.

Но в искусстве театра идея произведения воплощается в действиях актера на сцене, поэтому наряду с утверждением понятия «сверхзадачи» Станиславский утверждал и другое связанное с ней понятие — «сквозное действие» — как путь к «сверхзадаче», как средство реального ее воплощения.

Понятие «сквозное действие» роли и пьесы сложилось в «системе» Станиславского уже давно, с первого же этапа ее зарождения, но именно теперь, на заключительном этапе своей деятельности, Станиславский начал искать прямой подход к построению «сквозного действия» роли, которое прежде

складывалось в итоге, в результате всей подготовительной работы актера над ролью. Если «сквозное действие», ведущее к «сверхзадаче», есть самое главное в искусстве актера, то не следует ли всю работу начинать с построения «сквозного действия» роли?

В последние годы жизни Константин Сергеевич отдыхал летом в подмосковном санатории (Барвиха), где его всячески ограждали от переутомления. Но он постоянно вызывал к себе то одного, то другого из своих сотоварищей по искусству, чтобы разрешить беспокоящий его вопрос.

Станиславский проверял свою мысль в беседах со многими мастерами театра. Целые дни он проводил с Леонидовым, Качаловым, Остужевым, изучая опыт их работы над ролью.

Он пришел к выводу, что *логика действия роли*, проверенная логикой действия самого артиста, и является «сквозным действием», внутренним стержнем роли, ее основой.

Все внимание его было направлено на создание наиболее совершенного, целесообразного метода создания этой *логики действия роли*, которая была бы пронизана стремлением к «сверхзадаче», закрепляла бы идейное содержание творчества и возбуждала в душе артиста подлинные переживания, без которых, по мнению Станиславского, искусство превращается в ремесло.

Усовершенствование творческого метода привело к новому пересмотру всех приемов художественной работы, которыми пользовался прежде Станиславский, и повлекло за собой новые открытия в области природы актерского творчества и создание более совершенных путей воспитания актеров.

Станиславский во главу угла сценического искусства поставил *действие*, которое прежде находилось в длинном списке элементов самочувствия актера наряду с вниманием, воображением, верой и правдой, общением и т. д.

Подлинное органическое *действие* актера на сцене стало теоретической и методической основой работы Станиславского последних лет.

Противопоставление духовного и физического начала в человеке, которое прежде имело место в работах Станиславского, сменилось новым, материалистическим пониманием *единства*, органической взаимосвязи духовных и физических процессов, совершающихся в природе человека.

Отсюда методически возник вывод, что, создавая «жизнь человеческого *тела* роли», актер естественно создает и «жизнь человеческого *духа* роли». Так был создан Станиславским ме-

тод работы с актером, получивший известность как «метод физических действий».

Анализ сущности «метода физических действий» требует специального исследования, лежащего за пределами данной темы. Здесь же важно отметить, что новый метод Станиславского в равной степени был применен как в драме, так и в опере, став в последнее время основой его работы. «Я вам даю в руки средство хватать роль за самое сердце»,— говорил он по поводу своего нового открытия.

Второй существенный вывод, сделанный Станиславским, касался взаимоотношения актера и режиссера и принципов воспитания нового актерского поколения. «Прежде,— говорил К. С.,— я был режиссером-деспотом, заставляя актеров выполнять мою творческую волю» и двигаться на сцене по заранее расчерченным мизансценам. Но актеры должны быть самостоятельными создателями своих ролей.

Дело режиссера лишь направить в нужную сторону творчество актера, подобно тому как садовод-мичуринец выращивает по заранее намеченному плану новые сорта яблок; однако яблоки растут сами собой по законам самой природы, и садовод создает не самые плоды (сделать можно только искусственные бутафорские яблоки), но лишь изменяет условия их роста путем обработки почвы, полива, прививки и т. д.

Станиславский мечтал о создании театральной академии, воспитывающей актеров-мастеров. Как к подготовительному этапу в этом важном деле и для практической проверки своих новых идей приступил Станиславский в 1935 году к организации своей последней Оперно-драматической студии.

Ближайшим помощником Станиславского в этом деле была попрежнему З. С. Соколова. Ею была по поручению брата сформирована группа будущих педагогов и режиссеров студии из числа молодых актеров и режиссеров различных театров.

С этой группой Станиславский с увлечением начал заниматься еще задолго до открытия студии (с марта 1935 года), готовя себе будущих ассистентов и проверяя на них практически все то новое, что он собирался ввести в программу студии.

Групповые и индивидуальные встречи со Станиславским происходили в его квартире и во дворе дома № 6 по Леонтьевскому переулку, где часто, сидя под большим пестрым неаполитанским зонтиком, К. С. обрабатывал свои рукописи для книги, прижимая листы бумаги от ветра камешками, которыми снабжали его игравшие во дворе дети.

Здесь же, вокруг клумбы, разыгрывались этюды, репетировались пьесы, тут же происходили и деловые приемы и решались вопросы будущей студии.

Прежде всего предстояло заново пересмотреть все программы обучения, чтобы повести новую актерскую молодежь к намеченной цели.

«В чем ошибка существующих программ?» — спрашивал Станиславский на страницах «Известий» и сам отвечал на этот вопрос: «Теперь театральные школы приноравливают внешний и внутренний творческие аппараты учеников к тому, чтобы они передавали задания режиссера — творца современного спектакля, но такие актеры беспомощны, когда они остаются без вдохновителя-режиссера...»

Я считаю, что одной из задач и обязанностей старых артистов — мастеров своего искусства — является научить учеников самих творить роль по созданному общему плану. Надо формировать более самостоятельных актеров, не зависящих от «указки» режиссеров.

Надо стараться, чтоб каждый из исполнителей спектакля был мастером. Пусть такой «мастер» приносит свою работу, сделанную в собственной творческой лаборатории. Пусть режиссер создает из этих самостоятельных достижений гармонический ансамбль спектакля.

Организация школ, воспитывающих таких актеров, требует новой программы». ²¹⁷

И Станиславский приступил к ее составлению, отталкиваясь для оперного отделения студии от опыта работы в студии Большого театра. Но теперь этот опыт казался ему во многом несовершенным.

«Прежде всего,— говорил Станиславский педагогам,— всемерное поощрение творческой инициативы студийцев. Я устал от актеров, которым нужно все показывать, которые приходят на репетицию с тем, что «что прикажете — то и сделаем», становясь «во фронт» перед режиссером.

Запрещаю режиссерам-педагогам что-либо показывать актеру. Показ режиссера — это насилие. Надо развивать в них самих творческую волю и самостоятельность...»

Станиславский требовал соединения с музыкой всех элементов тренировки оперного актера — действия, внимания, воображения.

«Музыка должна питать и воображение оперного актера и помогать ему сосредотачивать внимание, не говоря уже о ритме, который связан с музыкой неразрывно».

«Нужно научиться слушать музыку и понимать ее как ряд физических действий.

Оперный актер должен не «вообще» уметь играть на сцене, но играть то, что написано композитором. Нужно создать класс слушанья музыки».

«Конечно, музыка говорит нам о чувствах, но актер должен уметь переводить язык страстей на язык действий».

Станиславский указывал на одно обстоятельство, которое заставило его увлечься работой с оперными певцами.

Он считал, что его «система», может быть, в опере еще нужнее, чем в драме.

Однажды после репетиции «Чио-Чио-Сан» он задержался в зале, беседуя с режиссерами на эту тему.

Таланту научить нельзя, говорил Станиславский, можно лишь его направить, но можно научить при помощи «системы» действовать правильно, верно, с точки зрения элементарной логики и законов природы. Нужно научить оперных артистов быть естественными на сцене и действовать верно, и этого уже достаточно — остальное дорисует музыка. В ней и эмоции, и ритм, и темперамент. Другое дело — драма. Там артист сам должен заразить зрителя своим ритмом. От драматической игры требуется, чтобы это было не только верно, но и интересно. Средний актер в опере становится благодаря музыке большим актером, если он музыкален и владеет техникой своего искусства. Воспитайте певцов, владеющих «системой», и вы увидите, что с ними можно будет творить чудеса. Вот если и не точные слова Станиславского, то точные мысли, которые он высказывал.

В основу профессионального воспитания актера-певца Станиславский ставил действие, вытекающее из музыки и сливающееся с ней. Его прежнее утверждение о том, что оперный артист имеет дело с тремя различными искусствами — драмой, музыкой и пением,²¹⁸ — получило теперь иной смысл. Он говорил уже не о трех, а об одном искусстве музыкально-вокального действия, составляющего основу оперы. Оперный артист должен не вообще хорошо играть на сцене, но воплощать своей игрой содержание, заложенное в музыке, в противном случае, как бы он хорошо ни играл, его игра будет только мешать восприятию синтетического оперного произведения.

Сценическое действие Станиславский находил в самой музыке и выразительное действенное пение считал основой оперного искусства. Все три компонента органически спаялись в одно целое.

«Научитесь действовать звуком», — говорил он, видя в этом главную основу техники оперного певца.

Опыт студии Большого театра показал, что низкий уровень вокала и музыкальности у певцов является непреодолимым препятствием на пути к достижению полноценного художественного впечатления в оперном спектакле, что «система» Станиславского доступна лишь тем певцам, которые достаточно подготовлены в вокальном отношении, чтобы не думать о голосе при выполнении творческой задачи.

«Я ничего не могу делать с певцами, которые поворачивают глаза внутрь» (то-есть на свои связки), — говорил он.

Станиславскому нужен был помощник — сильный и опытный музыкант, который предъявлял бы высокие требования к технике пения и музыкальной подготовке артистов-певцов.

В период организации студии ее музыкальным руководителем был В. П. Ширинский, позднее Станиславский обратился снова, как и в первые годы существования студии Большого театра, к Н. С. Голованову.

Участие большого музыканта в работе студии было крайне необходимо для укрепления авторитета молодого дела, для авторитетной помощи часто увлекавшемуся в своих исканиях Станиславскому. Невысокий уровень музыкальной и вокальной культуры, которого нельзя не отметить во многих работах Оперного театра, нанес непоправимый ущерб делу Станиславского в опере. Потеря В. И. Сука, У. О. Авранека — большого мастера хорового пения — и затем Л. В. Собинова болезненно отразилась на всем ходе дела. С Н. С. Головановым, как уже было сказано, Станиславский встречался еще раньше, в студии Большого театра. Голованов помогал Станиславскому организовать первоначальное ядро Оперной студии. Он посвящал Станиславского во все особенности оперного дела, помогал ему разбирать оперы и романсы Даргомыжского, Чайковского и др. «Я стал понимать все духовные тонкости, скрытые в музыке, после моих занятий с дирижером Большого театра Н. С. Головановым, который прекрасно чувствует человеческую психологию в музыке», — записал Станиславский в своем блокноте.

Его особенно радовала требовательность Голованова к отчетливому произношению в пении, отвращение к неосмысленному, формальному пению. Когда возник вопрос о приглашении Голованова во вновь организованную Оперную студию при МХАТ в 1936 году и некоторые педагоги высказывали

опасение, что Голованов силой своего авторитета и темперамента подавит неокрепший еще авторитет молодых режиссеров, Станиславский говорил: «Он любит слово, поэтому мы легко сговоримся».

Дальнейший ход дела подтвердил мнение Станиславского: Голованов оказался именно тем дирижером-режиссером, которого даже самое прекрасное пение, лишенное смысла и внутренней теплоты, не могло удовлетворить. Напрасно певцы старались на спевках показывать свои голоса — завоевать Голованова оказалось легче всего при сочетании пения с правдивым сценическим исполнением роли. Не вдаваясь в чисто профессиональные приемы актерской техники, он уже после смерти Станиславского, возглавляя музыкальную часть Оперно-драматического театра, каждым своим выступлением на репетициях укреплял позиции Станиславского в опере, сливающиеся с лучшими традициями русской оперной школы. Голованов не раз высказывал мысль, что школа Станиславского является единственной школой оперного артиста и что лучшие артисты оперной сцены являются по большей части воспитанниками Станиславского.

Его «могучее и плодотворное влияние ощутил в своей работе каждый из нас, — писал Н. С. Голованов в дни 175-летия Большого театра, — . . я лично также очень много почерпнул в долголетнем непосредственном творческом общении с этим гениальным художником».²¹⁹

В области вокальной подготовки певцов Станиславский опирался на свою неизменную помощницу в этом деле — М. Г. Гукову. Ее имя стоит первым в ряду тех мастеров оперного театра, к которым обращена искренняя благодарность Станиславского «за многие сведения, которые были . . . так необходимы. . . в области слова, речи и звука».²²⁰

Маргарита Георгиевна Гукова прошла весь путь обоих оперных коллективов, воспитанных Станиславским, вырастив, как вокальный педагог, многих певцов, ныне широко известных советскому зрителю. С ней Станиславский постоянно советовался по вопросам методики воспитания певцов, преодоления технических трудностей вокала.

Помимо М. Г. Гуковой, по классу вокала вели занятия известные педагоги Л. Я. Шор-Плотникова и А. А. Погорельский.

На второй год существования студии к числу ближайших помощников Станиславского по воспитанию молодых оперных артистов-певцов примкнула и А. В. Нежданова — гордость и слава русской оперной сцены. Приход Антонины Васильевны Неждановой в студию явился лучшим доказательством ее горячей симпатии к реформаторской деятельности Станислав-

ского в опере. Следя не только за вокальным, но и за общим артистическим развитием своих учеников, она радовалась их быстрым успехам. Нежданова не раз выражала сожаление, что сама она, начиная артистическую карьеру, была лишена всего того, что получают ее ученики в прекрасной школе Станиславского.

Сценическая подготовка будущих оперных артистов в консерватории в годы юности Неждановой была на дилетантском уровне, и многие вопросы искусства приходилось разрешать самим на практической театральной работе.

Подобно всем другим корифеям русской оперной сцены, Нежданова, достигнув полного совершенства в искусстве пения, не могла удовлетвориться одним лишь вокальным исполнением партий, всегда заботясь и о сценической выразительности своих ролей.

Она протестовала против навязываемых ей чужих приемов исполнения той или иной партии, ошупью находя собственные пути к творчеству и к новому пониманию давно заштампованных образов.

Совершенствуя свои артистические данные, Нежданова обращалась за помощью к М. Н. Ермоловой, прислушивалась и к советам Станиславского.

Нежданова горячо поддерживала оперные начинания Станиславского с момента основания студии Большого театра. Ее имя мы находим в 1925 году в числе учредителей общества «Друзей студии». Свою педагогическую деятельность Нежданова начала в Оперно-драматической студии им. Станиславского в 1937 году.

Отношение Станиславского к Неждановой отлично выражено было в его поздравительном письме в день юбилея актрисы. Вот текст этого приветствия:

«Дорогая, чудесная, удивительная Антонина Васильевна! Сегодня большой праздник для театра и искусства. В этот день я не могу говорить с Вами официальным языком. Мне, артисту — нужен язык сердца и чувств.

Знаете ли, чем Вы прекрасны и почему Вы гармоничны? Потому, что в Вас соединились: серебристый голос удивительной красоты, талант, музыкальность, совершенство техники с вечно молодой, чистой, свежей и наивной душой. Она звенит, как Ваш голос. Что может быть прекраснее, обаятельнее и неотразимее блестящих природных данных в соединении с совершенством искусства. Последнее Вам стоило огромных трудов всей Вашей жизни. Но мы этого не знаем, когда Вы поражаете нас легкостью техники, подчас доведенной до шалости.

Искусство и техника стали Вашей второй органической природой. Вы, как птица, поете потому, что Вам надо петь, что Вы не можете не петь, и Вы одна из тех немногих, которые будут превосходно петь до конца Ваших дней, потому что Вы для этого рождены на свет. Вы — Орфей в женском платье, который никогда не разобьет своей лиры.

Как артист и человек, как Ваш неизменный почитатель и друг, я удивляюсь, преклоняюсь перед Вами, и прославляю Вас, и люблю.

К. Станиславский.²²¹

В этом письме не только заключена оценка искусства Неждановой, но ясно выражены и требования, предъявляемые Станиславским к подлинному певцу.

Нежданова была вокальным педагогом студии и принимала участие в решении основных вопросов ее жизни. На отчетных выступлениях своих учеников она так волновалась, точно сама была ученицей, сдающей экзамены. Помню, что ученики и ученицы Неждановой отличались высокой дисциплиной пения; точностью ритма и интонаций при четком произношении согласных букв и при внешней мышечной свободе. Отмечу один факт, который способствовал успеху сценической и музыкальной подготовки ее учеников. Дело в том, что Нежданова всегда предпочитала брать себе в класс совершенно неопытных, начинающих певцов, которые параллельно с постановкой голоса проходили в студии полный курс сценических, музыкальных и других дисциплин. Через несколько лет само собой, без особого усилия их навыки в пении соединялись с общей артистической подготовкой, что давало отличные результаты. Существует взгляд, что сценической культурой можно заниматься лишь тогда, когда культура пения достигла определенной высоты, но от такой последовательности часто результаты получаются самые плачевные. Параллельная сценическая подготовка приносит только пользу, если осторожно относиться к пению и не перегружать раньше времени внимания молодого певца двойной задачей (сценического действия и пения). Когда же певческие навыки станут механическими и не потребуют уже особой затраты внимания, то работа над оперной ролью пойдет так же легко, как и над драматической.

Всемерно заботясь об укреплении музыкальной и вокальной стороны нового дела, Станиславский стремился на основании своего большого педагогического опыта усовершенствовать и все стороны дела подготовки актеров-певцов, внося



А. В. Нежданова, К. С. Станиславский и Н. С. Голованов
на занятиях в студии



К. С. Станиславский и Н. С. Голованов на репетиции оперы «Виндзорские кумушки»
Исполняется ария т-жи Форд (А. П. Вышнева), которая готовится к встрече Фальстафа

некоторые, иногда довольно значительные поправки в старую, им же созданную «систему» воспитания актера.

В области вокальной дикции Станиславский предостерегал теперь певцов от известной крайности, заключающейся в утрировке произношения, которая оказалась невыгодной для пения.

«Дело в том,— разъясняет К. С.,— что мои ученики по опере, где я продолжаю заниматься, подверглись жестокой критике вокалистов и музыкантов за то, что они в погоне за звучанием согласных вместо одного гудящего звука Б, В или М, Н поют по несколько таких же звуков: Ммм, Нnn и так далее. Благодаря этому продлению звучание согласного звука идет за счет гласного.

При таком условии согласный звук, который имеет меньше звучаний, чем гласный, захватывает большую часть ноты, и это отражается на кантилене в пении.

Такое пожирание гласных согласными сильно критиковалось вокалистами.

Конечно, певцы, которые так поступают, ошибаются. Надо петь и говорить по одному, а не по несколько согласных Б, В, М, Н и прочие. Если же это и допускается, то лишь первое время, при самой начальной выработке согласных звуков.

Поэтому я не защищаю такой манеры ни в пении, ни в речи». ²²²

Это не значит, однако, что Станиславский понизил свои требования к произношению согласных и гласных звуков,— на отчетливость произношения в пении он попрежнему обращал огромное внимание.

Некоторые коррективы были введены Станиславским и в понимание ритма на сцене: многие артисты выражали в сценических действиях не ритмический рисунок музыки, определяющий динамическое ее развитие, а лишь метрическую его основу, то-есть счет, и, таким образом, возникала та самая опасность, о которой предупреждал Станиславский: «Ищите ритма не в ногах, а в душе».

Действие артиста должно развиваться вместе с развитием музыкальной фразы, периода, куска. Оно определяется не только ритмометром, но и всеми элементами музыки и прежде всего движением самой мелодии, а также гармонией, определяющей, между прочим, «знаки препинания» движения, причем возвращение в тонику (основной тон) обычно ставит точку и требует завершения действия. Оркестровка также влияет на изменение действия. Это особенно ощущается при переходе от фортепианного сопровождения на репетициях

к оркестру. Стучащие звуки становятся протяженными, появляются разнообразные тембры, и актеру приходится добавлять многое, что не было подсказано роялем. В приведенном ранее примере из практики работы над оперой «Дон Паскале», когда во вступлении перед центральной арией Эрнесто оказалось, что мелодия написана вовсе не для скрипки, а для трубы, и вместо нежного стога, плача появились мужественные, протестующие звуки, пришлось изменить все сценическое решение интродукции. Перемена тональности, регистра также требует изменения характера действия. Одним словом, характер действия определялся не только ритмом, но и всеми составными элементами музыки и то, что по-старому называлось «действовать в ритме музыки», понималось теперь Станиславским значительно шире, чем в период первых опытов оперной режиссуры.

Все упражнения по развитию тела, а также и элементов самочувствия (внимания, воображения и проч.) Станиславский предлагал делать под музыку.

«Воображение певца должно идти от музыки, в нем нужно воспитать музыкально-ритмическое воображение»,— говорил он на занятиях (7 июня 1937 года).

Под музыку Станиславский считал нужным делать даже упражнения на действия с воображаемыми предметами.

В области движения Станиславский требовал для оперных студийцев воспитания музыкального жеста, который имел бы такую же непрерывную линию, как и сама музыка.

Он искал новых приемов для развития пластичности, пробуя строить упражнения на «оживлении» античных статуй; причем, отталкиваясь от позы статуи, Станиславский предлагал определить «жизнь духа» скульптуры и найти то действие, которое подвело к позе, изображенной скульптором. Впрочем, этот класс не дал никаких точных результатов, и в конце концов Станиславский снова обратился к классической балетной тренировке (станок), который был, по его мнению, наиболее проверенной системой, но далеко не во всем пригодной для актера (К. С. опасался воспитания красоты, жеманности, а главное, неосмысленности движений).

«Жест, не оправданный изнутри, есть штамп»,— говорил он, а в балетной пластике их немало.

Рассматривая движенческие дисциплины как необходимую составную часть сценического искусства, Станиславский искал путей к соединению этих двух предметов в практике работы школы. Для проведения экзаменов по танцам он предлагал устраивать инсценировки балов разных эпох («Петрова ассамблея», «Елизаветинский маскарад» и т. д.). Кроме самих тан-

цев, в этих инсценированных балах должны были быть соблюдены все правила светского поведения и усвоены манеры, присущие данной эпохе.

Станиславский считал обязательным для оперных студийцев класс ритма и музыкально-ритмических этюдов, которые должны быть подготовительной ступенью к работе над оперной ролью.

Он поощрял также работу над этюдами без музыки и видел большую пользу в художественном чтении для оперных певцов и в изучении ими законов речи.

«Певец должен отлично декламировать, как умел это делать Шаляпин, и мы будем устраивать концерты, в которых певцы будут после исполнения арий и романсов читать отрывки из Тургенева и Толстого. Это будет по-настоящему ново и интересно», — говорил он.

Особое внимание Станиславский уделял и этическому воспитанию коллектива, воспитанию новой, советской морали и идеологии. «Нужно навсегда покончить с затхлой закулисной атмосферой старого театра, — говорил он. — Мы должны готовить культурные и отлично подготовленные кадры актеров-большевиков».²²³

Станиславский считал, что для объединения людей в коллективном творчестве нельзя руководствоваться лишь признаком взаимной симпатии. «Это слишком ненадежный принцип построения дела, — говорил он. — Коллектив может объединиться лишь на почве единства идеи, и лучшим примером такого объединения является коммунистическая партия, перевоспитывающая массы людей». Поэтому основным ядром для создания необходимой этики и дисциплины в молодом театральном организме он считал в этот период комсомольскую организацию студии, руководимую партийной организацией.

Совершенно оригинальный план был составлен Станиславским для преподавания искусствovedческих дисциплин. Упомяну лишь вскользь, что его не удовлетворяла обычная лекционная система и он искал новых путей образного, наглядного преподавания, тесно связывая повышение культуры актера с его профессиональными интересами.

«Существует предрассудок, — писал он. — Думают, что чтобы написать книгу или пьесу, нужно быть умным, а чтобы сыграть роль, особого ума и образования не нужно... Но актер — это проповедник, и он должен быть образован. Знать больше публики».²²⁴

Все разделы воспитания оперного артиста были заново пересмотрены и совершенствовались по ходу работы студии. Но основой всего было утверждение нового принципа самостоя-

тельной творческой работы актера — вопрос, которому Станиславский уделял наибольшее внимание. Воспитание самостоятельного художника-творца, мастера своего дела, он считал главной задачей студии. По инициативе самих учеников подготавливались упражнения, этюды и отрывки, которые выносились на суд Станиславского.

ПУТЬ К ОВЛАДЕНИЮ МАСТЕРСТВОМ

В результате приемных испытаний к осени 1935 года был сформирован оперный коллектив, в котором были представлены все оперные амплуа: от лирико-колоратурного сопрано до контральто и от лирических теноров до низкого баса.

Первые встречи Станиславского с молодежью были посвящены общим вопросам искусства, идеологии и этики актера.

«Зачем вы идете в театр? — спрашивал он. — Что руководит вами? Желание покрасоваться на сцене или что-либо другое, более важное? Через четыре года, по окончании студии, я потребую от вас ответа на этот вопрос. Понимаете ли вы, какую миссию возложила на вас судьба? Торопитесь взять от меня то, что я имею, чтобы сохранить это и понести дальше...»

Станиславский говорил с молодым оперным коллективом о назначении театра, об ответственности художника перед народом.

«Нашей стране нужны мастера своего дела во всех областях, время любителей и дилетантов в искусстве кончилось», — утверждал он, призывая молодых актеров к страстному и терпеливому изучению своей новой профессии.

Вся работа студии, которая вначале называлась студией при МХАТ, протекала в помещении бывшей Малой сцены Художественного театра (на улице Горького).

Оперный коллектив, численностью около тридцати человек, был разбит на две группы: «А» и «Б», ведение которых по актерскому мастерству было поручено В. Г. Батюшковой и мне. На этих группах зародились два учебных спектакля: «Чио-Чио-Сан» и «Виндзорские кумушки», поставленные на сцене уже после смерти Станиславского.

Раз в неделю Станиславский принимал у себя на квартире каждую группу, просматривая результаты недельной работы и давая задание на будущее.

Он поощрял создание музыкальных этюдов, которые возникали из упражнений и затем отрабатывались до полной законченности и завершенности. «Каждое простейшее упражне-



Репетиция «Иоланты»

Начало оперы. Слева направо: Е. С. Швецова, Л. О. Гриценко, Е. И. Кураева, А. П. Выспрева



К. С. Станиславский на репетиции «Снегурочки»

ние доводите до совершенства, до искусства, до мастерства», — требовал Станиславский.

Музыкальные этюды создавались двумя путями: либо от музыки к действию, где готовая музыкальная пьеса рождала тот или иной сюжет (например, этюды на «Карнавал» Шумана, на пьесы Грига, Чайковского и т. д.), либо, наоборот, от действия к музыке, где на приготовленный драматический этюд подбирались или писалась специальная музыка и создавались миниатюры как без текста, так и с текстом. Эти этюды-оперы («Рыбная ловля», «Пастушка» и др.) были показаны впоследствии публике в «иллюстрированной программе воспитания актера», сценарий которой был составлен самим Станиславским.

Станиславский всячески одобрял и ритмические упражнения (класс И. С. Чернецкой) с играми под музыку, с переборкой мячей, палок и проч.

«Заметьте, — говорил он, — какая образуется атмосфера легкости и непринужденности в этих музыкальных играх».

Ряд упражнений и этюдов делался оперными студийцами совместно с драматическими. Станиславский видел пользу от такого соединения драмы и оперы, говоря, что «оперные будут равняться по драматическим в смысле сценической техники, а драматические по оперным в смысле голоса и ритма».

Позднее были созданы и оперно-драматические спектакли, например музыкальная комедия «Дуэнья», которая имела большой успех у зрителя.

Для освоения элементов актерского мастерства Станиславский создал класс «тренинга и муштры», называемый им еще «туалетом актера». В этот повседневный тренаж, по его замыслу, должны были постепенно войти наиболее важные упражнения из каждого раздела работы: элементы внутреннего самочувствия, работа над телом, дикцией, голосом. Он считал, что подобная тренировка должна войти в быт актера на всю его артистическую жизнь, причем для оперных артистов «туалет» должен проводиться под музыку.

Характер упражнений и этюдов, предлагаемых Станиславским, был самый разнообразный.

Чтобы актеры не теряли творческой смелости и непосредственности, наряду с кропотливой и упорной работой по выработке логики, внимания, чувства правды он допускал время от времени, в качестве разрядки, шуточные представления, в которые втягивалась вся студия. Одно время в моде были «цирковые номера» с дрессированными «животными», «acro-

батами», «жонглерами» и т. п., из которых составлялись целые цирковые программы.

Основная линия работы Станиславского с молодежью в этот период заключалась в поисках нового, более совершенного метода творческой работы. Это был метод так называемых «физических действий». В каждом простейшем упражнении Станиславский добивался того, чтобы актер умел органически верно откликнуться на предложенные ему обстоятельства и начать действовать в этих вымышленных обстоятельствах от своего лица.

При этом Станиславский запрещал говорить о чувствах и переживаниях, чтобы увести актера от изображения самих переживаний на сцене, что неизбежно приводит к наигрышу и штампу. Особенно падкими на «играние» самих чувств оказались именно оперные артисты. К. С. утверждал, что нельзя логически верно построить линию физических действий, ничего не переживая, а зафиксировать само переживание невозможно, можно фиксировать лишь порожденные им физические действия.

Станиславский в этот период решительно отказался от подсказывания актеру интонации, жеста, мизансцены, перестал *показывать* актеру, как играется роль.

«От верного действия сама собой родится и мизансцена», — утверждал он и радовался всякому подтверждению этой мысли на практике.

Время от времени Станиславский прослушивал романсы и арии, подготовленные с вокалистом и концертмейстером. Это служило ему поводом для работы над словом и мыслью в пении.

В период работы в студии Станиславский продолжал разрабатывать вопросы техники речи, понимаемой им теперь не только как техника произношения, интонаций, ударений, но и как словесное действие в пении, опирающееся на «видения внутреннего зрения».

«Видения» — это не мистика, а просто зрительные образы (а также слуховые, осязательные и др.), представления, которые возникают всякий раз, когда мы вступаем в словесное общение друг с другом, — говорил Станиславский на уроке 29 марта 1937 года. — Каждое слово вызывает видения. Вот я говорю вам «*дерево*», и каждый непременно видит какое-то дерево, причем у каждого оно свое. Путем привычки и тренировки воли я могу себя заставить видеть на сцене как реальные, так и воображаемые объекты, но я не могу себя заставить волноваться вчерашними чувствами, а потому и не будем их касаться».

«Не пытайтесь фиксировать и формулировать ароматы чувств — они неуловимы».

«Поэтому я и требую, чтобы вы верно действовали физически и словесно, и тогда чувство, подлинное, сегодняшнее, неожиданное, родится само собой».

На уроке 25 апреля 1937 года К. С. прослушивает арию из «Лакме». После исполнения он спрашивает певицу:

— Отчего вы в начале пения поворачивали голову то вправо, то влево?

— Я хотела видеть то, о чем пою.

— Закройте глаза и скажите, что вы увидели направо и налево.

— Я представила себе лес, цветы и т. д.

— А на самом деле кругом вас: шкаф, дверь, окно, рояль, письменный стол. Не пытайтесь же галлюцинировать и видеть то, чего нет. Нужно соединить реальные предметы, вас окружающие, с воображаемой обстановкой, о которой вы поете. Например: букет цветов на моем столе может для вас превратиться в пальму, люстра — в свисающую ветку. Направляйте ваше внимание на *действительно* окружающие вас предметы и рассуждайте так: «Если бы этот шкаф был бы стволом дерева, то... я могла бы опереться об него, присесть под ним и т. д.».

«Наше внимание распыляется на все стороны,— говорит один из учеников на уроке 21 мая 1937 года,— мы должны завязать общение с партнером, не пропустить своего вступления, выполнять ритмический рисунок и при этом видеть дирижера».

«Несколько плоскостей внимания вполне допустимы,— отвечает К. С.,— посмотрите на циркового жонглера: он держит на лбу палку, на палке тарелку, на тарелке шар, и внимание его направлено на каждый из этих предметов...»

Дирижер — это вторая плоскость внимания актера. Есть дирижеры, которые лишь формально отмахивают певцу вступление, но наши дирижеры будут вам помогать, потому что будут жить вместе с вами. Мы, драматические актеры, гораздо беднее вас. Мы должны создавать настроение только своими силами, а оперный артист выходит на аудиторию, заранее разогретую музыкой, дирижером, оркестром, композитором. В этом ваше огромное преимущество. Но живите по музыке. Ваша игра хороша только в том случае, если она сливается с музыкой. Если же она будет расходиться с нею, то внимание ваше и публики разорвется и вы никогда не достигнете цели. Когда же вы научитесь действовать звуком и словом, то и пение ваше сольется с игрой. Для этого прежде всего овла-

дейте *видением*. Если я буду описывать какую-нибудь катастрофу, я постараюсь сделать так, чтобы вы увидели все, что я описываю, моими глазами. В этом и будет заключаться мое действие».

Со второго курса началась работа над оперными произведениями, к числу которых относились и две упомянутые оперы («Чио-Чио-Сан» и «Виндзорские кумушки»). Кроме того, было взято несколько отрывков из «Царской невесты», «Кармен» и др.

Станиславский был вообще против отрывков, особенно вырванных из середины оперы. «Чтобы разобраться во втором и третьем акте оперы, надо прежде сыграть первый»,— говорил он, предпочитая для работы законченные одноактные оперы, вроде «Иоланты» Чайковского, которая была приготовлена ассистентом А. В. Боголеповой.

При участии И. М. Москвина началась работа над «Снегурочкой» Римского-Корсакова. Станиславский ставил когда-то «Снегурочку» в Художественном театре, но здесь он заново подошел к решению образов спектакля, отталкиваясь теперь не от текста Островского, а от партитуры Римского-Корсакова.

На занятиях по «Снегурочке» 21 мая 1937 года произошел следующий диалог Станиславского с Москвиным, характеризующий отношение К. С. к тексту и музыке в опере:

«*Москвин*. В опере не всегда удастся сделать то, что нужно по логике. Зачастую в музыке написано совсем как-то не так, как должно быть по жизни. Вот у Островского в этой сцене с Бобылем все сделано замечательно, но старик Корсаков этой своей плясовой музыкой нам мешает и в других местах зачастую мешает.

Станиславский. Условимся раз и навсегда, что об Островском мы сейчас должны забыть. У нас есть новая «Снегурочка», «Снегурочка» Римского-Корсакова, и мы должны разгадать ту логику, которая заключена в его музыке».

В этот период подверглись пересмотру и методы работы над оперой, которыми прежде пользовался Станиславский. Предварительная разметка мизансцен в режиссерском клавише и навязывание этих готовых мизансцен актерам становились теперь неприемлемыми.

Станиславский совместно с музыкантами и режиссерами искал наиболее прямого пути работы над оперным произведением, при котором творческая воля артиста, творца своей роли, могла бы раскрываться с наибольшей полнотой.

«Прежде всего сходятся музыкант и режиссер,— говорил он 10 апреля 1937 года,— слушают музыку и согласовывают между собой вопрос о том, что в ней заключено. Музыка —



«Виндзорские кумушки»

Сцена из I акта: Фальстафа сажают в корзину с бельем. Г-жа Форд — Е. А. Шевчик (слева), Фальстаф — В. Д. Андреевский, г-жа Пейдж — А. П. Григорьева



«Чио-Чио-Сан»

Репетиционный момент (II акт). Чио-Чио-Сан — В. А. Баркова (сидит) и Сузук — А. П. Григорьева

это само чувство. Надо решить, для чего писал музыкант, и отыскать в музыке физическую линию действия... Музыка в опере, так же как и сам оперный актер, должны быть действительны. Действие лежит в основе всего (термины «актер», «акт» происходят от слова «активность»; драма означает действие; опера — также). Всякая хорошая музыка дает нам логику чувств (например, «Севильский цирюльник», где все оказалось против ожидания необыкновенно логично). Если в драме мы идем от физического действия к чувству, то в опере — наоборот: музыка дает нам логику чувств, по которой находится логика действий. Следовательно, из музыки нужно черпать действия, и, выполняя эти действия, мы в момент творчества вернемся к тем чувствам, которые даны в музыке... Музыка дает нам готовое чувство, по которому решается и действие. Но для этого надо уметь слушать музыку, уметь усмотреть те ощущения, которые она выражает. Например: томление, сомнение, радость. После этого надо решить: «Что я тут делаю?..» По мнению Станиславского, музыку надо считать звучащей не вне меня (актера), а внутри меня, то-есть считать ее движением своей души.

«Тот, кто действительно чувствует музыку, тот никогда не отклонится в сторону от правильного пути. Итак, дирижер и режиссер слушают музыку, извлекая из нее логику действий либо непосредственно, либо через логику чувств. Когда вы познали общее, разделите его на эпизоды, факты. Пользуйтесь при этом и текстом, но не становитесь в рабскую зависимость от слов, которые подчиняются в опере музыке».

«Итак... прежде всего надо понять музыку,— говорил Станиславский на занятиях 25 мая 1938 года,— потом нужно найти действие, обосновать его, оправдать, уметь сыграть. Сыграйте роль на одном тексте, а потом учите музыку... Вы взяли сюжет и драматически играете его своими словами. Потом берете нужные слова, и, наконец, когда добавляется музыка, она будет лучше восприниматься, так как попадет на подготовленную почву».

Станиславский предостерегает от преждевременного «зубрения партии». «Самое опасное для актера,— говорил он,— когда у него текст роли попадает на мускул языка. Тут все кончено — ничего не сделаешь. Внимание отстает, видение отстает, за языком не поспеешь... Когда вы сможете под музыку действовать, то-есть действовать физически, потом под музыку действовать словесно, вот тогда принимайтесь зубрить партию по-настоящему. Но не только то, что вы поете,— все музыкальные подходы к пению, заключения и связующие моменты. При таком условии в вашем пении будет не только

звук, но и действия и видения, то-есть сама жизнь. Практикуйте это... В момент исполнения роли музыка, с которой вы начали вашу работу, снова вернется к вам, чтоб вас поддержать. Оркестр станет суфлером вашего чувства и поведет вас за собой по логике, подготовленной композитором. Она в художественном произведении проведена с математической точностью».

Так намечал Станиславский путь работы над оперными произведениями на одном из последних своих занятий.

Многие проблемы техники оперного искусства были им затронуты в период студийной работы. Они опирались на опыт оперного театра и в соединении с новым, усовершенствованным методом работы актера приобрели большую ясность и законченность. Станиславский многое наметил в предвидении будущего развития оперного театра, указал перспективу дальнейшего его прогресса, часто сам не успевая осуществить всего того, о чем мечтал.

При изучении творческого наследия Станиславского представляется чрезвычайно важным не столько изучение технических приемов его работы, сколько выяснение причин, порождающих эту технику, и целей, ради которых она создавалась. Часто при отсутствии ясной идеи, которая всегда руководила деятельностью Станиславского, его методика в неопытных руках становится мертвой, формальной, а потому и вредной для актера, так как она не пробуждает в нем увлечения творчеством и не будит подлинного переживания, что составляет главную цель «системы» Станиславского. Ценности, завещанные нам Станиславским, далеко еще не реализованы, и его творческое наследие далеко не исчерпано, особенно в оперном искусстве.

После смерти Станиславского Оперно-драматическую студию возглавил М. Н. Кедров, который многое сделал для утверждения в молодом оперном коллективе творческой линии, завещанной Станиславским.

РОЖДЕНИЕ НОВОГО ТЕАТРА

(«ЧИО-ЧИО-САН»)

Станиславский не занимался в студии постановкой новых оперных спектаклей — студия была для него лабораторией для проверки новых методов творческой работы, где он был лишь педагогом, воспитателем молодых артистических кадров. Но на третий год существования студии (в 1937/38 году) два

оперных спектакля стали созреть сами собой, причем опера «Чио-Чио-Сан» («Мадам Бетерфляй») Пуччини к весне 1938 года была целиком показана в студии Станиславскому в выгородках, под рояль.

Вторым спектаклем была опера Николаи «Виндзорские кумушки», написанная на сюжет комедии Шекспира. Половина оперы была показана Станиславскому, и несколько его указаний помогли дальнейшей доработке этой технически трудной, очень действенной комической оперы.

Поставленный через несколько лет спектакль «Виндзорские кумушки» был высоко оценен прессой: «Неистощимая веселость, бьющая ключом музыкальная изобретательность композитора... — все это нашло и отклик, и полное живое прелести воплощение в спектакле студии им. Станиславского...» В связи со спектаклем писали, что «в Москве растет новый, молодой, по-настоящему талантливый оперный театр».²²⁵

В еще большей степени, чем «Виндзорские кумушки», детищем Станиславского может быть назван осуществленный после его смерти спектакль «Чио-Чио-Сан». Этот спектакль обязан своим успехом не столько режиссерскому участию Станиславского в его подготовке, сколько применению нового метода работы с актером под его непосредственным руководством.

И та и другая оперы оказались удобными для проверки «метода физических действий» в опере. В «Виндзорских кумушках» динамическое, стремительное развитие фабулы и обилие внешних событий — тут и похождения старого волокиты, пьяницы и обжоры сэра Джона Фальстафа, и проделки веселых кумушек — Форд и Пейдж, и яростные нападки ревнивого мужа Форда на свою жену, и тайные свидания Анны Пейдж со своим возлюбленным, вопреки воле родителей, тут и драки, и попойки, и веселый маскарад, завершающий пьесу.

Как еще заметил Ф. Энгельс, в одном только первом акте «Виндзорских кумушек» «больше жизни и движения, чем во всей немецкой литературе».²²⁶

Гораздо беднее внешними событиями опера Пуччини.

Сюжет «Чио-Чио-Сан» несложен, зато напряженное внутреннее действие, богатство психологических оттенков и логическое развитие чувств в опере делают ее значительным созданием музыкальной драматургии.

Постановка оперы «Чио-Чио-Сан» в студии Станиславского (1938 год) пользовалась неизменным успехом у публики, но была обойдена молчанием прессы. Исключение представляет лишь подробный разбор спектакля, помещенный в газете

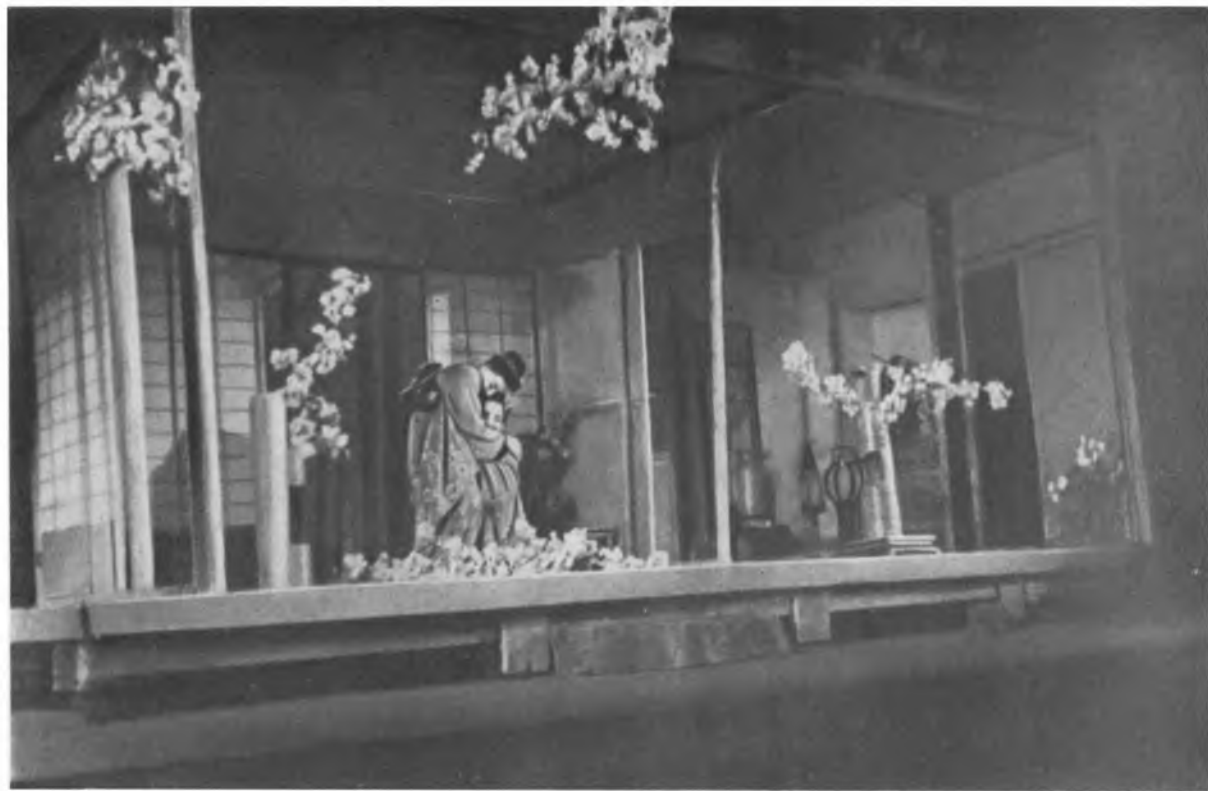
«Советский артист» (за подписями А. Клебанской и Г. Гурко). Появление этой рецензии, в которой раздаются призыв к Большому театру следовать по пути Станиславского, представляет особый интерес, так как газета «Советский артист» является органом Большого театра, а статья озаглавлена: «Чио-Чио-Сан» в студии Станиславского и у нас». В этой статье прославленный Большой театр, критикуя самого себя, призывает своих мастеров поучиться актерскому искусству у новорожденной студии Станиславского. Позволю себе привести выдержки из этой рецензии, которая была доступна лишь узкому кругу читателей.

«Когда смотришь спектакль в студии, прежде всего поражает исключительное художественное единство всех его компонентов. В этом уже сказывается осуществление основного требования Станиславского, предъявляемого им к опере... В студийном спектакле ощущается ведущее значение музыки, направляющей творчество режиссера... Сущность всего спектакля в студии — это отражение сущности музыкальной идеи Пуччини... Все окружающее Чио-Чио-Сан как бы повторяет нам внутреннее состояние ее души. Скрамное вишневоe дерево — это символ чистой и нежной любви маленькой Бетер-фляй. На сцене нет ни одной лишней, ничего не говорящей вещи. Все оживает в руках певца. В ожидании приезда Пинкертона Чио-Сан и Сузукки с любовью украшают цветами свой скромный домик. Гирлянды цветов передают зрителю чувство любви и радости предстоящей встречи.

В этом спектакле четко выступает и другой принцип Станиславского — общение с партнером, — который также помогает созданию единства сценического действия. Зритель все время чувствует ансамбль, а не каждого отдельного вокалиста, обращающегося обычно со своей арией только к зрительному залу...

Вскоре после показа студии мы прослушали оперу «Чио-Чио-Сан» в филиале Большого театра и сразу же почувствовали разительное отличие этих двух спектаклей. Если в студии дана свежесть и реалистическая простота внешнего колорита, то в оформлении Большого театра неприятно режет глаз вычурность и безвкусная стилизация в духе дешевых японских вееров.

Сцены изобилуют бесчисленным количеством ненужных деталей, усиливающих, очевидно, по замыслу режиссера, «экзотический» колорит Японии. Все эти чайники, трубки, японские столики и прочее отвлекают внимание зрителя от драматической линии оперы. Костюмы излишне пестры, аляповаты. Веер Чио-Сан используется артисткой (мы говорим о спектакле



«Чио-Чио-Сан»
II акт



К. С. Станиславский в своем кабинете
(1937 г.)

9 декабря) исключительно как декоративное украшение (первый акт) или предлог для эффектных поз и жестов (второй акт).

Общий замысел постановки «Чио-Чио-Сан» в Большом театре весь как бы рассчитан на отдельные эффекты, ими заканчивается каждый акт оперы... Особенно по-оперному «эффектно» передана смерть Чио-Чио-Сан. Пренебрежение к сценической игре особенно чувствуется у артиста Д... (Пинкертон).

Создается впечатление, что артист совершенно одинок на сцене. Он поет ради самого пения, думая исключительно о том, как бы вытянуть хорошую ноту, а не о своем образе в целом. Передавая музыкальную сторону, он совершенно забывает о сценической. Певец не чувствует партнера, а обращается исключительно к зрительному залу.

Неприятно поражают в каждом исполнителе штамп и рутина в приемах рисунка роли. Движение, жесты, мимика артистов нам слишком уж по-оперному знакомы. В этом спектакле не создано ни одного оригинального, запоминающегося образа, ни одной яркой мизансцены, соответствующих прекрасной музыке Пуччини.

Если музыка этой оперы глубоко реалистична, то спектакль Большого театра никак не создает впечатления жизненной правды. В этом основной его порок.

В спектакле «Чио-Чио-Сан» в Большом театре есть веера, японский домик, красивое кимоно, но нет главного — истины страстей и правдоподобия чувств в предлагаемых обстоятельствах, что так ярко поражает нас в спектакле студии». ²²⁷

В рецензии названы имена первых исполнителей оперы: З. Г. Соловьевой, А. П. Григорьевой, Е. П. Павлова, С. Д. Ильинского, В. Д. Андриевского и других.

Рецензия отмечает некоторые особенности оперной школы Станиславского, подмеченные глазами зрителя. Рецензенты правильно указывают на основную черту в исполнении артистов: чувства действующих лиц не изображаются непосредственным, прямым путем («играние чувства»), а раскрыты через ряд действий актеров. Станиславский учил находить *действие* в музыке и с этого начинал свою работу с актерами.

На первой же встрече исполнителей «Чио-Чио-Сан» со Станиславским произошел характерный диалог, выражающий отношение К. С. к оперной музыке.

«О чем говорят нам первые такты оперы?» — спрашивает К. С., имея в виду оживленную, подвижную музыкальную фразу:



«Это характеристика уличного оживления,— отвечает режиссер,— толпа людей, снующие рикши, сверкающие под солнцем крыши домов...»

«Может быть, это и так, но мне-то, актеру, стоящему на сцене, что делать? Не могу же я сыграть то, что происходит вокруг меня, то-есть рикши и крыши домов». (К. С. всегда ставил себя в позицию актера на репетициях и говорил от первого лица). «Может быть, это и «крыши домов», но мне-то, актеру, выгоднее принять это как мое волнение в ожидании невесты... А вы что тут делаете?» — обращается он к исполнителям.

«Осматриваю домик,— отвечает студиец, исполняющий роль Пинкертона,— здесь есть ремарка автора, да и текст на это указывает».

«А музыка говорит о другом,— возражает Станиславский,— вы с огромным нетерпением ждете невесту, что же касается осмотра домика, то это — чтобы занять себя, отвлечься».

Играйте эпизод *ожидания*, а не *покупки* дома, но по ходу ожидания вы можете и домик осматривать, только делайте это, как влюбленный, а не как архитектор».

Весь режиссерский план строился на подобном анализе музыки.

Станиславский раскрывал в опере не отвлеченные «страдающая женской души» и не экзотические картинки японского быта (здесь он опять обращался к музыке, в которой почти отсутствует местный колорит), а социальный смысл всей этой музыкальной драмы. Впрочем, попутно с разработкой внутренней линии переживаний артистов и поисками действий, выражающих это внутреннее переживание, Станиславский требовал от артистов и изучения японской пластики, которой сам он владел в совершенстве.

Особая японская пластика была им тщательно изучена еще в спектакле «Микадо», описанном в книге «Моя жизнь в искусстве», и это пригодилось через пятьдесят лет, при постановке «Чио-Чио-Сан» в Оперно-драматической студии. Константин Сергеевич показывал актерам целый ряд виртуозных движений с веером: он мгновенно раскрывал его и закрывал, перебрасывал через спину и т. п. Он демонстрировал также всевозможные движения: как садиться на циновку с переkreшенными ногами и мгновенно вставать с пола без помощи рук, показывал сложную технику завязывания широких поясов с подушкой на спине и т. д.

Станиславский одобрил макет постановки, который и был впоследствии осуществлен на сцене (художник И. Н. Носов).

Работа над «Чио-Чио-Сан» наряду с «Дарвазским ущельем» была последней работой Станиславского в опере. Просмотр всей оперы в студийном зале 16 июня 1938 года был последним его выходом в студию и последней встречей с актерами.

Медицинская сестра Константина Сергеевича Л. Д. Духовская вспоминает, что в день этого просмотра он с утра долго «лежал в постели, стараясь набраться сил. В четыре часа встал, оделся и вышел в кабинет, куда вскоре за ним пришли гости, и все пошли в студию.

Во время показа я несколько раз спрашивалась, как он себя чувствует, и получала ответ: «Хорошо».

В антрактах и после показа Константин Сергеевич с гостями выходил в кабинет и за чаем обменивался впечатлениями об игре.

Вид у Константина Сергеевича был бодрый, веселый. Все присутствующие были довольны показом, хвалили молодых актеров, и это особенно радовало его...»

После просмотра, когда исполнители разгруппировались в комнате, примыкающей к залу, К. С. зашел и пожал руку всем участникам этой работы, повторяя тихо и ласково: «Молодцы, молодцы». Успех репетиции делал его счастливым. Он вышел из студии, чтобы больше в нее не возвращаться.

«Его уговорили лечь в постель,— рассказывает Л. Д. Духовская,— он говорил, лежа в постели:

— Я возлагаю на них большие надежды: новый театр растет молодой, крепкий, сильный».²²⁸

Станиславский не ошибся. Воспитанный им коллектив составил ядро нового театра, организованного уже после его смерти. Постановки театра пользовались в течение целого десятилетия (1938—1948 годы) неизменным успехом у публики

и не раз были отмечены прессой как значительное явление в области советской оперной культуры.

Имя Станиславского неразрывно связано с величайшим созданием его жизни — Московским Художественным театром. Но огромное место в его творчестве занимала и музыкальная деятельность, которой он посвятил значительную часть своей жизни и которая ознаменовала собой рождение двух новых музыкальных театров, рождение *новой* оперной школы.

Не случайно свою последнюю студию Станиславский организовал, соединив под одной кровлей оперу и драму.

«Оперным певцам нехватает драмы,— утверждал он,— а драматическим актерам — музыкальности».

Его параллельную деятельность в опере и драме было бы ошибочно рассматривать как совмещение двух разных специальностей, мешающих одна другой,— опера нужна была Станиславскому для драмы, а драма — для оперы. В этом органическая особенность его творческого гения.

ОПЕРНОЕ НАСЛЕДИЕ СТАНИСЛАВСКОГО





ОБОГАЩЕНИЕ «СИСТЕМЫ»

Мы попытались проследить основные этапы «музыкальной биографии» Станиславского и главные вехи на пути его оперного творчества. Почти не затронутый в автобиографической книге Станиславского послереволюционный период его артистической жизни был посвящен в равной степени и драматическому и оперному искусству. На протяжении целых двадцати лет (1918—1938 годы) Станиславский делил свою творческую энергию, силы и время между оперой и драмой.

Многие деятели драматического театра расценивали работу Станиславского в опере как измену театру драматическому. Но для него это было не изменой и не отклонением от его основной линии деятельности в драме. Возвращение Станиславского в оперу было вызвано прежде всего его потребностью двигать вперед сценическую культуру *драматического* актера, найти ответ в области музыкального искусства на целый ряд мучивших его вопросов. Он считал, что создание *оперной и музыкальной* (под руководством Вл. И. Немировича-Данченко) *студий* нужно для будущего расцвета драматического искусства и для Художественного театра в частности. Отмечая в своем выступлении в 1918 году упадок театра предреволюционного периода, Станиславский настойчиво отыскивает путь дальнейшего прогресса советского театра и утверждает, что «устаревший и постаревший Художественный театр один не может уже создать этот театр («пантеон русского искусства»), что ему нужна общая помощь *всех студий*, может быть включая сюда и оперную, и будущую опереточную, и балетную». ²²⁹ Он не раз говорил, что начал заниматься оперой ради *драмы*.

Станиславский был художником чрезвычайно целеустремленным и сосредоточенным в своем искусстве. Он не принадлежал к числу тех, кто разбрасывается во все стороны, не зная, на чем сосредоточить свое внимание. Напротив, вся

жизнь его была направлена к единой отчетливой цели: к достижению наибольшего совершенства в своем искусстве и постижению его законов. Именно ради этой цели он и посвятил себя оперному театру.

Он утверждал, что «будущее искусство [театра] несомненно пойдет по пути синтеза музыки и драмы, синтеза звука и слова», что драма должна обогатить оперу и, наоборот, завоевания в области оперы могут оказать благотворное влияние на драму. (Об этом он заявил в одном из своих публичных выступлений 15 ноября 1925 года.)²³⁰

Обращение к опере, к музыке стало органической потребностью, необходимостью для Станиславского; еще раньше через музыку он «искал выхода из тупика», в который «загнали» его искания в области артистической техники, что особенно сказалось после испытанных им неудач в романтическом и героическом жанрах (Пушкинский спектакль 1915 года).

Он начал заниматься оперой ради драмы, ради постижения некоторых основ драматического искусства, придя к выводу, что искать их нужно в музыке.

Что же вынес Станиславский из музыкального театра, что обогатило его как деятеля драматической сцены? Какие основы драматического искусства были постигнуты им через музыку?

Искусство музыки, пения, танца привлекало всегда внимание Станиславского не только как источник эстетического наслаждения — он находил в них прочные профессиональные технологические основы и законы творчества, которые еще не созданы в искусстве драматического актера.

«Какое счастье иметь в своем распоряжении такты, паузы, метроном, камертон, гармонизацию, контрапункт, выработанные упражнения для развития техники, терминологию... — восклицает Станиславский под впечатлением прослушанного им концерта. — Там (в музыке. — Г. К.) есть узаконенные основы, на которые можно опираться, чтобы творить не на авось, как у нас. Случайности не могут быть основой, а без основ не будет подлинного искусства, а будет лишь дилетантизм. Нужны основы нашего искусства... — заключает свою мысль Станиславский. — В тот вечер, на концерте, мне почудилось, что прежде всего надо искать этих основ в музыке».²³¹

Отвращение к дилетантизму, как к главному пороку драматического актера, и постоянное стремление к высокому профессионализму в драматическом искусстве не раз возвращали Станиславского к искусству музыкальному, где артисты не могут выйти на сцену и концертную эстраду без огромной

предварительной профессиональной подготовки и постоянного совершенствования своего мастерства. «Посмотрите, как музыканты изучают законы и теорию своего искусства, как они ухаживают за своим инструментом: за скрипкой, виолончелью или роялем. Почему же драматические актеры не делают того же? — спрашивает Станиславский. — ... Можно считать за правило, при редких исключениях, что актеры не терпят в своем искусстве ни законов, ни техники, ни теории, ни тем более системы». Почему певец должен часами пропевать вокализы, чтобы выйти на сцену, танцор — каждое утро тренировать себя у балетного станка, «а драматическому артисту можно ничего не делать, проводить день в кофейнях, среди милых дам, а по вечерам надеяться на подавание свыше и на протекцию Аполлона?»²³² Стремление Станиславского во что бы то ни стало повысить профессиональный уровень драматического театра и заставляет его создавать для актера теорию и технику его искусства, которые ценой огромных усилий внедряются им в театральный быт. Музыка с ее законами и разработанной техникой служит для Станиславского в этом отношении примером и образцом.

Многие элементы музыкального искусства, переработанные Станиславским для драмы, были перенесены им в практику работы драматического театра и вошли в его творческую «систему». Так он заимствовал из музыки понятие *кантилены*, то есть непрерывности, текучести (в пении, речи, движении, действии, мыслях, переживаниях и т. д.).

«... Если бы в моем распоряжении был этот тянущийся по-скрипичному звук, я мог бы, как скрипачи и виолончелисты, обрабатывать его, т. е. делать звук гуще, глубже, прозрачнее, тоньше, выше, ниже, легато, стаккато, пиано, форте, глиссандо, портаменто и проч. ... Вот этой сплошной, тянущейся, как линия, ноты нам недостает в нашей речи», — писал Станиславский по поводу голосовой техники драматического актера. Ту же кантилену он искал и в технике движения, видя в этом основу пластики. С того момента, когда обрывки движений соединились «в одну сплошную линию... медленного пластического движения... оно стало пригодно для искусства, так как получилась кантилена, непрерывность в движении. Вы это еще лучше почувствуете при действии под музыку...» — утверждал Станиславский. Он утверждал также, что непрерывная линия нужна и для внимания, и воображения, и т. д. «Прежде мы говорили о ряде задач — будем теперь говорить о непрерывной линии действий. Прежде мы делили роль на куски, на кусок это что-то статическое, нельзя проходить по роли, как по ступеням лестницы, но катиться по ней, как по рельсам». Стани-

славский писал в книге «Работа актера над собой»: «Аркадий Николаевич начал выпевать какие-то отдельные ноты с длинными остановками между ними.— Можно ли назвать это пением? — спросил он.— Нет.— А это? — он протянул несколько звучных нот, которые переливались одна в другую.— Можно!» То же самое было доказано в области танца и рисунка, и в заключение Аркадий Николаевич говорит: «Таким образом, вы видите, что всякому искусству нужна прежде всего непрерывная линия». Более того, «само искусство зарождается лишь с того момента, как создается непрерывная, тянущаяся линия звука, голоса, рисунка, движения. Пока же существуют отдельные звуки, вскрики, нотки, возгласы вместо музыки... или отдельные судорожные дерганья вместо движения — не может быть речи ни о музыке, ни о пении, ни о рисовании и живописи, ни о танце, ни об архитектуре, ни о скульптуре, ни, наконец, о сценическом искусстве...» «Если прервется линия действия на сцене — это значит, что роль, пьеса, спектакль остановились».²³³

Начав работу в опере, Станиславский стал упорно заниматься вопросами *постановки голоса* для драмы.

Станиславский был убежден, что для ролей трагического репертуара нужно прежде всего владение голосом. Он часто ссылался на Сальвини, который в ответ на вопрос, что нужно, чтобы стать трагическим актером, отвечал: три вещи — голос, голос и еще раз голос.

Свой путь работы над голосом Станиславский изложил во II части «Работы актера над собой», где отчетливо видно, что в этой области он целиком опирался на приемы, выработанные в оперном искусстве.

«В молодости я готовился стать оперным певцом,— пишет Станиславский.— Благодаря этому у меня есть некоторое представление об обычных приемах постановки дыхания и звука для вокального искусства. Но последнее мне нужно не для самого пения, а ради изыскания наилучших приемов выработки естественной, красивой, внутренне насыщенной речи. Она должна передавать в слове возвышенные чувства в стиле трагедии точно так же, как и простую, интимную благородную речь в драме и комедии. Моим исканиям помогло то обстоятельство, что в последние годы мне пришлось много поработать в опере. Столкнувшись там с певцами, я разговаривал с ними о вокальном искусстве, слышал звуки хорошо поставленных голосов, знакомился с самыми разнообразными их тембрами, научился различать горловые, носовые, головные, грудные, затылочные, гортанные и другие оттенки звука».²³⁴

Оперные певцы были учителями Станиславского в этой области.

Он изучил технику голоса в опере, приспособив ее путем упорной работы над собой к требованиям драмы.

Многое из оперной техники и музыки почерпнул Станиславский для *дикции* — для искусства произношения.

Чтобы убедиться в этом, достаточно обратиться к главе о дикции в книге «Работа актера над собой» (часть II).

«Речь — музыка. Текст роли и пьесы — мелодия, опера или симфония...» — пишет он. Каждую букву, даже согласную, К. С. воспринимает как музыкальный звук, отличающийся от другого своим тембром. В букве *в* он слышит группу певучих скрипичных нот, в звуке *р* — трещание барабана. «Недаром хорошую речь называют музыкальной», — говорил К. С., доказывая, что созвучия нашей речи не просто придуманы людьми, но обычно идут от звукоподражания и таят в себе поэтому определенный смысл. «Ищите душу слова, — говорил он и ставил вопрос: — Почему дети любой национальности, начинающие произносить слова, в обращении к матери употребляют слог «*ма*», выражают удивление и восхищение слогом «*ба*», отрицание и гадливость слогом «*бе-э*», устанавливают тишину с помощью «*тс*» или «*ш*». Он старался проникнуть в природу языка, который «...не придумывается как «волапюк» (искусственно созданный язык. — Г. К.), а рождается из самых недр жизни... в веках и поколениях».

«...Попробуйте развить слог до трех звуков: бар, бам, бах, бац, баш... Как с каждым новым звуком меняется настроение...»²³⁵

«Хорошо произнесенное слово — уже музыка, хорошо спетая фраза — уже речь», — говорил он.

От произношения зависит красочность и разнообразие звука, и это Станиславский понял на работе с певцами.

«И певцу и драматическому артисту необходимо владеть кантиленой, мелодией в речи, крепкой, живой артикуляцией, четкой, определенной конфигурацией рта, т. е. изменением его внешнего рисунка в зависимости от произношения ясных, определенных гласных, от которых в свою очередь зависит правильное течение тонирования, резонанции и... красочность всего голоса»,²³⁶ — записал он.

Многое в области произношения Станиславский воспринял от Н. М. Сафонова, советы которого, по словам К. С., были применимы не только к певцам, но и к драматическим актерам.

Еще больше почерпнул он из музыки в области техники интонаций.

«Иные музыкальные комбинации создают те или другие настроения, вызывают те или другие чувства, дают тот или другой внутренний смысл, создают то или иное действие и т. д., — записывает он. — Где, как не в музыке и в пении, можно понять значение монотона, секунды, терции, кварты, октавы, паузы, повышения и понижения звука, перенесения звука в другой регистр, окраски его другим характером, минор, мажор, знаки (препинания) и прочее и прочее.

Меня словно осенило. . . и у нас *в драме и в роли есть мажор и минор*. Есть целые роли мажорные и минорные. И как часто мы играем открытую радость, передавая ее по упрямой привычке с сурдинками в миноре, тем самым умалая ее, и, наоборот, грусть передаем в мажоре и становится от этого веселее, чем нужно, и ведь удивляемся при этом. — Что за фокус? Как будто и чувствую — а что-то не то. . . Знай я секрет — мне ничего бы не стоило сделать именно то, что нужно. . .

. . . А как красива в музыке спокойно и уверенно выдержанная пауза — именно столько, сколько нужно, без опоздания и без излишней спешки, а также акцентированная или сильная нота — какую она дает энергию и четкость!

А хорошо законченная на низкой ноте фраза — какую она дает определенность и положительность, и, наоборот, какую неопределенность, неразрешенность часто создает оставшаяся висеть точно в воздухе — верхняя неразрешенная нота! . . .» ²³⁷

От этого всего Станиславский отталкивался при изучении законов речи, перенося на драматическую сцену приемы речевой выразительности, постигнутые им в работе над музыкальными произведениями, в первую очередь на операх Даргомыжского и Мусоргского, и в работе с певцами. Он высказывал мысль, что никто лучше великих композиторов не слышит интонаций человеческой речи и драматическим актерам следует этому учиться.

Часто Станиславский говорил драматическим артистам: «Вы говорите в пределах терции, поэтому скучно вас слушать», — и подсказывал им широкую речевую интонацию, которая усиливала действие и придавала речи иную тональность.

На одном из занятий с учениками (5 ноября 1935 года) К. С. предельно ясно выразил свой взгляд на взаимную связь музыки и культуры речи: «Научиться культуре слова без пения и музыки нельзя».

«Но самое неясное и важное, что труднее всего поддается учету и сознанию. . . *это ритм*, — пишет в своих записях Стани-

славский.— Я давно знал, что он имеет огромное значение в нашем драматическом искусстве.

К нему я больше всего прислушивался в студийных занятиях (в оперной студии) и продолжаю и теперь постигать его тайны.

О, если б только удалось докопаться в этом вопросе до сокровенных, скрытых в ритме творческих возможностей!

Благодаря музыке я понял, что лишь только одним ритмом можно непосредственно, самым прямым путем влиять на чувство».

«Ритм — это пульс нашего переживания,— определял Станиславский.— Если само переживание неповторимо и не подлежит контролю, то ритм его может быть раз и навсегда установлен и закрепен. Ритм создает ту почву, на которой легко возродится переживание актера при повторении роли».

Одно только это открытие в области артистической техники уже полностью оправдывало поиски Станиславского в области музыки. «Спросите у певцов,— советует он драматическим актерам,— что значит петь под дирижерство гениального музыканта, который угадывает верный, острый, характерный для произведения *темпо-ритм*.

«Мы не узнаем себя!» — восклицают в восторге певцы, окрыленные талантом и чуткостью гениального дирижера.

Но представьте себе обратный случай, когда певец правильно почувствовал и пережил свою партию и роль и вдруг неожиданно встречается на сцене с неправильным, противоречащим его чувству *темпо-ритмом*. Это неминуемо убьет и переживания, и *чувство*, и *самую роль*, и *внутреннее сценическое самочувствие* артиста, необходимое при творчестве.

Совершенно то же происходит и в нашем деле (т. е. в драме), когда *темпо-ритм* не находится в соответствии с переживаниями чувства и с воплощением его в действии и речи. . .»

«...Счастливы музыканты, певцы и танцоры! — восклицает К. С.— У них есть метроном, дирижер, хормейстер, регент! У них вопрос *темпо-ритма* разработан, и его исключительное значение в творчестве осознано. . .»

Станиславский не раз утверждал, что музыка с ее ритмом и мелодией способна непосредственно вызывать и закреплять на сцене необходимое актеру самочувствие. По его мнению, до начала и в антрактах спектакля артистам (драматическим) надо сходить и проделывать под музыку ряд упражнений, которые вводили бы их в волны темпо-ритма, так как «*темпо-ритм действия может интуитивно, прямо, непосредственно под-*

сказывать не только соответствующее чувство и возбуждать переживания, но и помогать созданию образов.

Еще сильнее проявляется его влияние на эмоциональную память и на воображение,— добавляет Станиславский,— при ритмических действиях под музыку. Правда, в эти моменты мы встречаемся не только с темпо-ритмом, как при стуках метронома, но и со звуком, с гармонией, с мелодией, которые всегда сильно волнуют нас». ²³⁸

Станиславский испытывал настоящие страдания, когда был свидетелем недостаточно музыкального исполнения спектакля, где терялся установленный ритм и звучание, и, наоборот, успех постановки он часто связывал с правильно найденным ритмом и характером интонации (как это было, например, при постановке «Женитьбы Фигаро», где К. С. считал важнейшей задачей режиссера расшевелить «славянские темпераменты» актеров, найти верный «пульс жизни» героев Бомарше и расширить диапазон их речевых интонаций, что и было осуществлено им с полным блеском). «Почему мы хорошо играли Чехова? — задает себе вопрос Станиславский и записывает в своем дневнике: — Потому, что мы ритм Чехова хорошо чувствовали. . . (Хорошо играли Чехова не только потому, что прониклись его идеями и ощутили его настроения, но сумели найти и соответствующую этим настроениям форму, подметить и закрепить присущий им темпо-ритм.— Г. К.) Одно время у нас Чехов шел ужасающе скверно: паузили невероятно, ритм воловий, скучный темп и т. д. . . Но ритм Чехова имеет миллион оттенков. Если знать ритм каждого куса и уметь его улавливать — внутренний рисунок становится очень ясен». ²³⁹

Для закрепления твердого ритмического рисунка в драме Станиславский подумывал даже о введении дирижера в драматический спектакль. Он восклицает в своей статье о ритме: «Счастливы музыканты, певцы и танцоры! . . Верность их музыкального исполнения до некоторой степени гарантирована, т. е. зафиксирована в смысле его правильной скорости и размеренности. Последние записываются в нотах и постоянно регулируются дирижером. У нас не то. . . нам, драматическим артистам, неоткуда ждать помощи на сцене в области *темпо-ритма*. А как эта помощь нам необходима!» ²⁴⁰

В поисках выхода из положения К. С. даже изобрел механического дирижера, который был изготовлен в мастерских МХАТ (1935 год): «. . представьте себе, что у суфлера в будке, невидимо для зрителей, но видимо для артистов на сцене, устроен небольшой аппарат, в котором бесшумно мигают две лампочки, заменяющие маятник и стук метронома. Этот аппарат пускается в ход суфлером. В его экземпляре помечены

установившиеся на репетициях правильные *темпы* и номера скорости каждого важного куска пьесы. С помощью нажатия кнопок на распределительной дощечке, которая находится рядом с суфлером, последний пускает в ход «электрического дирижера», напоминающего актерам об установленных скоростях...» Множество упражнений было проделано нами под этот аппарат, но на сцену Станиславский вынести его не решился. И все же этот факт интересен для характеристики его исканий в области ритма.

«...Лучший выход из положения — научиться чувствовать темпо-ритм так, как его знают хорошие музыканты...» и как чувствовал его отличный музыкант Станиславский, добавим от себя.

Из области пения и музыки Станиславский почерпнул то, что помогло ему отчетливо осознать и сформулировать законы ритмической речи и *чтения стихотворного текста*.

«Размеренная, звучная, слиянная речь обладает многими свойствами и элементами, родственными с пением и музыкой.

Буквы, слоги и слова — это музыкальные ноты в речи, из которых создаются такты, арии и целые симфонии...»

В речи, как и в музыке, далеко не все равно, говорить ли по целым нотам, по четвертным, по восьмым, по шестнадцатым или по квадриолям, триолям и т. д. (здесь приводится в тексте пример.— Г. К.). ...Это хорошо знают талантливые певцы...» — добавляет он и советует далее драматическим актерам: «Берите за образец подлинных певцов и заимствуйте для своей речи их четкость, правильную размеренность и дисциплину произношения...» Утверждая, что музыка превращает даже прозаический текст в стихотворный, Станиславский пишет: «В этом царстве математического и размеренного *ритма* простая проза звучит почти стихом и получает стройность музыки. Попробуем и мы пойти по тому же пути в нашей прозаической речи».²⁴¹

Мы уже коснулись области пластики, основу которой Станиславский видел в непрерывности течения мышечной энергии. И тут мы встречаем постоянные ссылки на искусства музыкальные (балет и опера), в которых Станиславский находил законы выразительности движения.

«Музыка точно смазывает движения... — пишет К. С. — ...звуки и ритм помогают плавности и легкости движения» и т. д.

Подобно понятию «музыкальная речь» Станиславский ввел в драматическое искусство и понятие «музыкальный жест, движение», которое отличается своей кантиленностью (плавность, непрерывность), ритмичностью, законченностью.

«Музыка помогла мне понять значение *выдержки и законченности* в нашем искусстве драматического актера», — говорил также Станиславский, вспоминая при этом дирижера Артура Никиша, «который умел звуками говорить красноречивее слов...» «Даже в... подготовительном моменте к творчеству у него было неуловимое «чуть-чуть», которое так хорошо заканчивает каждое действие...»

Какая у него была идеальная выдержка, математическая точность, которая не мешала, а помогала вдохновению! В области темпа и ритма у него были те же качества...

Разве у многих дирижеров поймешь, угадаешь, расслышишь все тонкости, которые Никиш с такой чуткостью умел не только выбрать из произведения, но и поднести и объяснить! Все это достигалось Никишем потому, что в его работе была не только великолепная *выдержка*, но и блестящая, острая *законченность*».

Станиславский подробно разбирает эти свойства великого дирижера, чтобы заставить драматических актеров «лучше понять и оценить значение законченности в нашем искусстве...»

Одна из прекрасных особенностей больших артистов, достигших высших ступеней искусства и техники, заключается в *выдержанной и законченной игре*.²⁴²

Музыка и опера расширили актерский и режиссерский диапазон Станиславского, обогатили его как художника и мыслителя.

Музыка и опера помогли Станиславскому создать вторую часть его труда о творчестве актера, посвященную процессу *воплощения* и разрабатывавшую вопросы внешней сценической выразительности.

В первые годы создания «системы» Станиславский был главным образом занят вопросами техники *переживания* и создания правильного *внутреннего* самочувствия актера на сцене. Б. М. Сушкевич вспоминает, что в те времена (начало 1910-х годов) под влиянием Станиславского существовала боязнь «какой бы то ни было внешней выразительности... все сосредотачивалось на внутренней технике и о какой-либо внешней технике даже говорить запрещалось».²⁴³

Позднее Станиславский осудил в себе эту крайность. Он понял неполноценность и односторонность подобного подхода к творчеству актера. Следовало изучить законы и внешней выразительности, — на это натолкнули Станиславского и музыкальные впечатления. К. С. писал: «Через музыку и пение я могу найти выход из тупика, в который загнали меня мои искания».²⁴⁴

Значение и место музыки в творчестве Станиславского и в его «системе» поистине огромны и недостаточно еще оценены.

Он считал *музыкальность* одним из важнейших качеств дарования драматического актера. Перечисляя необходимые внутренние данные драматического артиста в одной из своих ранних записей по «системе», Станиславский поставил ритмичность и музыкальность на одно из первых мест после «темперамента» и «способности перевоплощения» и дал этому следующее объяснение: «Ритмичность чувства есть ясная, логическая, четкая и определенная передача переживаемых ощущений. . .» И дальше о музыкальности: «Музыкант слышит лучше перемену ритма и темпа даваемых реплик и более чутко схватывает их».²⁴⁵

Вряд ли можно по-настоящему понять Станиславского и его учение об актере, если не изучить тщательно его деятельность в музыкальном театре. Своей работой в области музыкального театра Станиславский, несомненно, обогатил искусство драматического актера и режиссера, что же касается театра музыкального, то здесь следует подвести особые итоги, разобрав самостоятельно вопрос о влиянии Станиславского на современное нам оперное исполнительское искусство.

«СИСТЕМА» В ОПЕРЕ

Даже при беглом ознакомлении с оперной деятельностью Станиславского, которая ознаменовалась рядом крупнейших художественных достижений и была ярким прогрессивным явлением в истории развития советского оперного искусства, невольно возникает вопрос: что осталось от созданного им, действительно ли Станиславский осуществил реформу оперного театра и оставил после себя *школу* или же это свелось всего лишь к нескольким удачным постановкам великого режиссера нашего времени на оперной сцене?

К сожалению, два оперных театра, созданных Станиславским, по ряду причин не сохранились как самостоятельные организмы. Коллективы этих театров были в разное время слиты с Музыкальным театром им. Вл. И. Немировича-Данченко. Слияние это делалось в целях организационного укрепления дела, с расчетом, что соединение этих театральных коллективов в один создаст новый и творчески более мощный оперный коллектив. Но близкие по своим художественным принципам, театр им. Станиславского и Музыкальный театр им. Немировича-Данченко все же были разными по своему творческому профилю, по репертуару и по сложив-

шимся в них традициям, и слияние их в один организм не привело пока еще к ожидаемым результатам. Несомненно, однако, что творческая деятельность двух оперных коллективов, воспитанных Станиславским, не прошла бесследно: каждый из них внес свой вклад в дело строительства советского оперного искусства.

Первый, Оперный театр им. Станиславского, имел в своем репертуаре ряд выдающихся оперных постановок, ставших классическими.

Они уже вошли в историю нашего оперного искусства как поворотный этап в его развитии, как реальное выражение оперной реформы, осуществленной Станиславским.

Второй оперный коллектив, созданный Станиславским в 1935 году, также создал ряд спектаклей, признанных значительными.

Мы уже говорили о спектаклях «Чио-Чио-Сан» и «Виндзорские кумушки», с успехом доведенных до сцены после смерти Станиславского. Ряд других спектаклей театра также получил высокую оценку публики и прессы. К ним относятся, например, оперы советских композиторов, созданные совместно с театром.

О «Княжне Мери» писали в «Правде», что «новый спектакль студии имени К. С. Станиславского свидетельствует о ее творческом росте», что «в оперу и в спектакль вложена творческая мысль, художественная воля самого Станиславского», спектакль называли «впечатляющим и колоритным».

Спектакль «Дмитрий Донской», поставленный к 800-летию Москвы, был оценен как «театральное событие», выходящее далеко за пределы сценической площадки молодого оперного театра,²⁴⁶ и т. д.

Труд Станиславского и его любовь, вложенные в воспитание двух оперных коллективов, не пропали даром, но дальнейшая судьба этих коллективов, так же как и дальнейшее распространение идей Станиславского в опере, выходит за пределы темы данной книги.

Несомненно, что принципы сценического воплощения оперы, провозглашенные Станиславским, стали достоянием не только созданных им театров, но оказали и оказывают огромное влияние на все современное оперное искусство не только в нашей стране, но и далеко за ее пределами. Тем больший интерес имеет *теоретическое* наследие Станиславского в области оперного искусства, которое разбросано в многочисленных его заметках, высказываниях, но еще не собрано и не объединено в единое стройное целое.

Намерение Станиславского написать специальную книгу об искусстве оперного артиста-певца не было осуществлено — он не успел этого сделать.

Если работу Станиславского в драматическом театре нельзя отделить от того, что было приобретено им в опере, то и музыкальная деятельность Станиславского тем более не может быть отделена от его работы в драме. Прежде всего Станиславский обогатил искусство оперного артиста сценической культурой, основанной на принципах творчества Художественного театра и его студий. Но, начав работу в опере «ради драмы», Станиславский скоро увлекся, по его признанию, и самой оперой, почувствовав в ней «скрытые и неиспользованные возможности».

Сценическое искусство в опере имеет свои особенности, свои законы, не совпадающие с законами искусства драматического, хотя и опера и драма опираются на одни и те же основы сценического реализма и подчиняются тем же законам сценического *действия*.

В самом деле, оперное искусство, так же как и драматическое, является *искусством действия*. «Элементы» органического действия, призванного воплотить на сцене определенное идейное содержание, остаются неизменными для любого вида театрального представления: подлинность переживания, органическое внимание, воображение, чувство правды, логика, взаимодействие с партнером, мышечная свобода и другие элементы являются неперменными условиями зарождения подлинного искусства актера. Но законы оперного искусства во многом отличны от драмы. Например, если интонация речи в драме рождается *в результате* словесного действия и в идеальном случае возникает всякий раз заново — в опере она раз и навсегда зафиксирована вокальной строчкой (в смысле высоты звука).

Если характер и ритм выполняемого действия в драме не ограничены никакими точными рамками и у подлинного мастера сцены возникают всякий раз, на каждом спектакле *первично*, в результате приспособления к партнеру — в опере они точно обозначены рамками музыки, сопровождающей действие.

Если в драматическом произведении действие скрыто в литературном тексте пьесы, то в опере действие извлекается прежде всего из музыки, из партитуры композитора. Если основное выразительное средство, орудие действия, в драме заключено в речи (словесное действие) и в физических действиях актера, то в опере основным средством проявления действия является пение, голос (в сочетании со словом) и физические действия, являющиеся воплощением музыки. В драматической

пьеся указано лишь, *что* говорят актеры и *что* делают, а *как*. . . раскрывается работой режиссера и актера. В оперном же произведении композитором в значительной степени предопределено и *что* и *как*, так как в нем записаны и логика развития действия, и эмоциональная насыщенность его, и ритм, и интонации.

Путь работы оперного актера над ролью во многом прямо противоположен пути актера драматического, поэтому естественно, что и художественная техника их не может быть одинаковой.

Углубляясь все больше и больше в сущность оперного искусства и постигая все точнее его законы, Станиславский пришел к выводу, что для оперного артиста-певца должна быть создана особая, *оперная «система»*, опирающаяся на музыкальную и вокальную природу оперы.

Мы попытались изложить основы этой оперной «системы» на протяжении всей книги, выделяя в каждой главе какую-нибудь черту, определенную особенность сценического искусства в опере. Остановимся еще раз на некоторых элементах техники оперного артиста-певца, разработанных Станиславским.

Давнишний спор о преобладании музыки или драмы в опере Станиславский решает следующим образом:

«Дело заключается в том, чтобы превратить костюмированный концерт, каким большей частью является теперь оперное представление, в настоящее драматическое зрелище. По этому поводу нужно заметить, что, по моему мнению, деление опер на оперы для пения и музыкальные драмы неосновательно, ибо каждая опера является музыкальной драмой».²⁴⁷

Это мнение полностью совпадает с мнением композиторов — реформаторов оперного искусства. Оно отчетливо изложено, например, Римским-Корсаковым в статье «К слушателям и ценителям оперы», где он пишет: «Посетители оперы всегда имеют возможность различить оперу старого типа (концертное произведение в костюмах) от оперы нового типа (произведение музыкально-драматическое). Опера (как произведение) давно уже перестала быть концертом в костюмах. . .» и т. д. Ту же мысль находим в высказываниях других русских и западноевропейских композиторов. Вагнер, например, утверждал, что «ошибка в художественном жанре оперы состояла в том, что средство выражения (музыка) было сделано целью, а цель выражения (драма) средством».²⁴⁸

Опера — произведение для сцены и не может рассматриваться лишь с позиций музыкальных, как кантата для пения с оркестром или музыкальная картина (*Musikbilder*). По мне-

нию Чайковского, например, «опера, не поставленная на сцене, не имеет смысла». При таком взгляде на оперу и вопрос о приоритете музыки или драмы отпадает, так как пение и музыка содержат в себе драматическое действие, а действие в свою очередь раскрывает музыку. Опера есть произведение музыкально-вокально-драматическое, и если отпадет один из трех составляющих его признаков, то это будет уже не опера, а нечто другое. Как правило, драматическая сторона при сценическом исполнении опер обычно отставала от уровня музыкального и вокального и находилась в старом театре в состоянии дилетантском. Поэтому первой заботой Станиславского было поднять прежде всего сценическую культуру оперных спектаклей до профессионального уровня драматических театров.

Но при этом существует опасность, проистекающая от простого механического перенесения в оперу приемов драматической игры. Если сценическая часть не будет равняться по музыкальной, если действие актера не будет сливаться с действием, заключенным в музыку, то между слуховыми и зрительными ощущениями в опере снова наступит разрыв, еще худший, чем тот, который существовал при полном бездействии актера, так как игра, противоречащая музыке, будет лишь мешать восприятию оперного спектакля.

«Обновление оперных постановок должно исходить из музыки произведения. Задачей оперного режиссера (и актера) является услышать в звуковой картине *закрывающееся в музыке действие* и превратить эту звуковую картину в драматическую, т. е. в зрительную».²⁴⁹

Умение слушать музыку и извлекать из нее действия должно стать первым качеством певца-артиста и первым звеном работы над ролью. Как оказалось на практике, подобное слушание музыки — это целая культура, которой не часто владеют оперные певцы и даже режиссеры.

Первые опыты «слушания музыки» в Оперной студии, например, были неудачными. Ученики воспринимали музыку часто поверхностно, иллюстративно, не по внутренней ее сути, а по внешним признакам: быстрая, медленная, грустная, веселая и т. д.

На вопрос преподавателя, какие представления рождаются при прослушивании музыки, ученики отвечали: бежит ручеек, или птички порхают, или верблюды идут по пустыне. На это Станиславский говорил: «Музыка есть искусство, рисующее нам не какие-то картины, но логику человеческих чувств... Музыка говорит не о платье и галстуке, но о движении нашей души, и больше, чем какое-либо другое искусство». Стани-

славский вслед за Чайковским утверждал, что есть музыка симфоническая и музыка сценическая и что они имеют разную природу. «В музыке сценической, оперной, непременно заложено действие, которое мы должны воплотить на сцене,— говорил он.— Другими словами: действие должно определяться *не только текстом*, но в гораздо большей степени и *партитурой*. Задача режиссера — выяснить, что именно хотел сказать композитор каждой музыкальной фигурой своей партитуры, какое драматическое действие он имел в виду, даже если он имел его в виду бессознательно».²⁵⁰

Пение Станиславский рассматривал как *действие* и именно в этом видел секрет его выразительности. Голос окрашивает мысль тем или иным чувством, но к чувству непосредственно обращаться нельзя. Оно приходит в результате правильного выполнения действия. «Рисуйте голосом картину,— говорил он,— пойте не для ушей, а для глаз партнера». Пением можно ласкать или убеждать, жаловаться или требовать, рисовать картину, передавая свои «видения» партнеру, но нельзя петь механически, формально — это разрывает линию жизни действующего лица.

Станиславский, как и Шаляпин, понимал искусство пения как умение певца бесконечно разнообразить вокальную интонацию, по-разному окрашивая звук.

Шаляпин по этому поводу писал:

«Ведь все это очень хорошо — «держат голос в маске», «упирать в зубы» и т. п., но как овладеть этим грудным, ключичным, брюшным дыханием — диафрагмой, чтобы уметь звуком изобразить ту или другую музыкальную ситуацию, настроение того или другого персонажа, дать правдивую для данного чувства интонацию? Я разумею интонацию не музыкальную, то-есть держание такой-то ноты, а *окраску* голоса, который ведь даже в простых разговорах приобретает различные цвета. Человек не может сказать одинаково окрашенным голосом: «Я тебя люблю» и «Я тебя ненавижу». Будет непременно особая в каждом случае интонация, то-есть та *краска*, о которой я говорю. Значит, техника, школа кантиленного пения и само кантиленное пение еще не все, что настоящему певцу-артисту нужно».²⁵¹

На вопрос о том, *как* разнообразить интонацию и придавать звучанию голоса различную окраску, Станиславский отвечает, что это достигается не техническими, а психологическими средствами, не физическим путем, средствами голосового аппарата, а внутренним, при котором верное понимание мыслей и поведения действующего лица естественно повлечет за собой

и изменение переживания, а оно в свою очередь отразится на изменении голосового аппарата и даст окраску голосу.

Станиславский не говорил певцу: пойте радостнее или су-мрачнее, но помогал ему верно ощутить предлагаемые обстоятельства роли и отыскать нужное действие. При органическом выполнении действия и пение становилось выразительным.

Не признавая пения бессловесного, Станиславский обра-щал особое внимание певца на заложенную в произведении мысль, на слово и произношение. Слова для него — не повод для пения, а содержание его.

В статье «Законы оперного спектакля» он писал: «Необхо-димым условием для оперного артиста без сомнения является хорошо поставленный голос, который позволяет ему петь не только гласные, но и *согласные*. Согласные являются особо важными, потому что именно они пробивают толщу оркестро-вого сопровождения.

Знаменитый певец *Батистини* обязан силой своего голоса уменью усиливать тон через согласные. Не менее знаменитый в свое время тенор Таманьо умел уже первыми своими сло-вами в опере Верди «Отелло» производить впечатление не только потому, что он законченно пел прекрасные музыкаль-ные фразы, но потому, что он их *правильно и выразительно декламировал*.

Таманьо был драматичным и великолепным Отелло в опере, потому что он изучал эту партию с великим трагиком Саль-вини, в то время как его музыкальным выразителем был сам Верди». В этой статье Станиславский, часто обращавшийся к опыту творчества Шаляпина, писал о нем, как о великолеп-ном мастере декламации, который «...может быть, не знает точных законов, но гениальной интуицией, однако, находит правильное выражение и достигает этим небывалого сцениче-ского воздействия».

Множество примеров из практики работы Станиславского с певцами, приведенных нами, говорит о его огромном вни-мании к вопросам вокальной дикции, слову, организации мысли в пении, построению фразы. В опере, в сочетании с пе-нием, все эти вопросы ставятся несколько иначе, чем в речи драматического актера.

Вот пример записи К. С. занятий по вокальной дикции: «Нигде, как в пении, не выражается так ясно душа гласных букв *а, е, и, о, у...* и т. д.

При плохой постановке звука, буквы, *а* оказывается не то *о*, не то *е*. Буква *е* отдает призвуком *и*, а иногда одна глас-ная звучит, как две. И вы, подобно мне, знаете не мало пев-цов, которые поют вместо «приди ко мне»... «приудиа кау

мниу» или вместо «О! да!» — «А! до!» и т. д. Слушая уроки Сафонова, я понял, что только при хорошей постановке звука можно передавать душу и музыку гласных, ту музыкальную тянущуюся... непрерывную нить звука, которой недоставало мне в разговорной речи для того, чтобы делать из нее музыку при сценическом произношении и особенно в стихах... Но еще большим открытием для меня было то, что и согласные надо уметь петь. Характер букв *б, в, г, д* — в том, что в них скрыт тянущийся, гортанный звук, без которого эти согласные точно теряют свою душу. И наоборот, характер согласных *к, п* — в противоположность *г, м, б* — в том, что они лишены протяжного, скрытого гортанного звука и призваны как бы сухо стучать и тем при соединении с гласной обострить ее звучность. В самом деле: когда вы произносите в пении слоги *ба* или *га* — обе буквы тянутся и поют точно виолончель или скрипка, и, наоборот, когда вы произносите слоги *па* или *по*, вы точно резко ударяете по металлическим тарелкам или там-таму и в противоположность скрипичному звуку получаете ударный, бренчащий звук. Если нет этого различия, то через оркестр и рампу звуки летят совсем иначе. Вместо слов «подобная игра» вам слышится в партере «батонная икра», вместо «добрый папа» — «топрый баба» и проч.

Отчетливому произношению текста в пении Станиславский уделял огромное внимание, считая, что в этом заключена добрая половина успеха певца и спектакля.

Чеканность и звонкость дикции далеко не всегда делают понятными слова в пении. Важно, кроме того, уметь построить, вылепить *фразу*, выделяя нужные слоги и слова и смягчая второстепенные. Здесь у Станиславского выработались особые приемы подачи мыслей, которые он с уверенностью стал проводить на практике после консультаций с Шаляпиным, Рахманиновым и другими авторитетными для него музыкантами. В редкой арии или романсе все музыкальные фразы совпадают с фразами речевыми. Очень часто происходит несовпадение мысли музыкальной и словесной, особенно в переводных операх. Этим, в частности, определялась длительная предварительная работа по проверке текстов оперы. Где было возможно, вносились для удобства пения поправки, даже в «Евгения Онегина». Все иностранные оперы, поставленные Станиславским, как правило, переводились заново: так, например, новый перевод «Севильского цирюльника» был сделан поэтом П. Антокольским, «Кармен» — П. Аренским и т. д. Если же исправление текста было невозможно, то в специальной работе с певцами Станиславский добивался, при сохранении всех музыкальных акцентов, выделения нужных слов и

отчетливого построения мысли. Он предлагал выкинуть из лексикона певца слово *ударение*. «Выделяемое слово должно быть любовно «подано на подносе», а не просто получить удар вроде «зуботычины», — пояснял он. Возникло множество приемов: вспомогательные люфтпаузы (короткий перерыв звука) перед главным выделяемым словом, логические «мостики» для слияния разорванной фразы и т. д.

Попутно с логическим построением речи приходилось заботиться и о правильности выговора, бороться с вульгарностью произношения, которая в пении особенно нетерпима из-за растянутости слогов. Нельзя, например, имя героини «Севильского цирюльника» «Розина» произносить в пении так же, как в разговорной речи, говорил на репетиции К. С., чтобы не получалась «Разиня», но непременно так, как оно пишется: «Rosina».

Законы речи в пении и вокальная орфоэпия были для Станиславского предметом особого изучения.

Помимо музыкальности речи, был тщательно разработан вопрос о музыкальности движения на оперной сцене, которое «... должно идти по бесконечной линии, тянуться, как нота на струнном инструменте, обрываться, когда нужно, как стаккато колоратурной певицы. . .»²⁵²

В работе Станиславского наметились законы слияния движения с музыкой в зависимости от движения мелодии, от ритма, от гармонии, от тональности, оркестровки, тесситуры и т. п.

Сам Станиславский мгновенно, на ходу переносил движение музыки на свои действия, всегда удивляя этим актеров. Достигнув в этой области совершенства, он стал мечтать о создании балетной студии, построенной на этом принципе слияния музыки с движением. «Я бы это непременно сделал, — говорил К. С., — если бы мог быть уверен, что доживу хотя бы до ста лет».

«Движения в музыке должны быть прежде всего пластичными, т. е. строиться на тех же законах непрерывности (кантилены), как и самое пение», — утверждал Станиславский. Он добивался этой пластичности, вводя представление о перекачивании или переливании двигательной энергии по всему телу, по всем суставам, что описано во II части «Работы актера над собой» в уроке с преподавательницей Соновой.

Но далеко не всегда музыкальная фраза требовала внешней иллюстрации. В подавляющем большинстве случаев музыка выражает «движение нашей души», и тогда оправдание ее идет за счет не внешнего, а внутреннего, психологического действия (которое тем не менее непременно имеет какое-ни-

будь внешнее, физическое выражение). Как уже было сказано, «умение слышать музыку как логическое и последовательное действие» Станиславский считал основой сценической техники оперного артиста-певца.

Работа над операми Римского-Корсакова, Мусоргского и других композиторов дала немало примеров того, как из музыки возникали характеры действующих лиц. В процессе работы Станиславский добивался, чтобы действия, найденные в музыке, постепенно превращались в действия *в образе*. Для этого он предлагал иногда артистам оторваться на время от музыки и продолжать действовать в характерности роли.

«Образ готов тогда,— говорил Станиславский,— когда вы сможете выполнить в образе не только те действия, которые даны вам автором, но и любые другие. Попробуйте в образе одеваться, раздеваться, гулять, кушать и т. д.»

Своей пытливой, не только творческой, но и исследовательской работой в опере Станиславский заложил основу методики и техники сценического искусства в опере, того, что сам он называл *оперной «системой»*.

Вопросы действенного пения, ритма, слова в пении, музыкального движения, вокальной дикции и т. п. Станиславский относил к элементам оперной «системы», которая еще не сложилась окончательно, но, по его убеждению, должна была сложиться в будущем.

Помимо этого, изучение творческого пути Станиславского в опере приводит нас к ряду выводов и обобщений в области оперной режиссуры, музыкально-театральной педагогики, оформления оперного спектакля, взаимоотношений между режиссерской и музыкальной частью, организации оперного дела и т. д.

Опыт работы двух оперных театров-студий им. Станиславского дает нам обильный материал по вопросам оперной педагогики. Как показала жизнь, обновление оперного искусства связано прежде всего с новой системой воспитания оперных кадров. Даже такие режиссеры, как Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко, обладавшие огромным театральным опытом, не достигли никаких ощутительных результатов, работая с опытными, владеющими законченной профессиональной техникой артистами. Результаты их работы сказались только тогда, когда Станиславский и Немирович-Данченко обратились к воспитанию оперной молодежи в условиях студий. Опыт показал, что реформа оперного театра прежде всего должна опереться на реформу воспитания нового оперного поколения. Дело в том, что подготовка оперных кадров в консерваториях и других музыкальных учебных заведе-

ниях сводилась почти исключительно к постановке голоса будущих оперных артистов. Что же касается культуры музыкальной и сценической, то навыки, приобретенные в этой области, всегда оказывались недостаточными для полноценной сценической работы в оперном театре.

Роль студий сводилась, по существу, к тому, чтобы восполнить пробелы образования артистов-певцов, которые были часто совершенно беспомощны перед возникающими в театре художественными задачами.

В области пения у них обычно недоставало крепких навыков в произношении, в выговоре, в логическом построении фразы. Певцы совершенно не знали путей и приемов, подводящих их к действенному, выразительному пению, решая эти задачи по-дилетантски, ощупью, рассчитывая на свою «эмоциональность» и «вдохновение».

В области музыкальной подготовки отсутствовало, как правило, основное, то-есть умение слушать музыку, анализировать ее с точки зрения действия, выполнять эти действия в точном соответствии с музыкой. Сведения по теории, гармонии, анализу большей частью носили сугубо теоретический характер и мало поэтому помогали творческой работе актера. Даже владение фортепиано, несмотря на то, что это очень важно для певца при работе над партией, составляет среди певцов исключение.

В области сценической тренировки элементов внутреннего самочувствия и элементов воплощения (движение, танец, ритм) их подготовка редко достигает профессиональной отчетливости и сводится, как правило, к поверхностному ознакомлению с этой стороной дела.

Работа над оперными партиями, отрывками до сих пор построена так, что актер-певец умеет действовать по указке режиссера, но обычно становится беспомощным, когда приходится подойти к созданию образа самостоятельно.

Все еще имеют место следы схоластического подхода к передаче академических знаний будущим актерам (историю музыки, например, ученики часто воспринимают как ряд имен, биографий, дат и названий, а историю театра как сумму определенных фактов).

Все эти недочеты оперных школ Станиславский и пытался компенсировать новым принципом построения программы, методов работы и содержанием отдельных преподаваемых учащимся дисциплин в оперных студиях и, несомненно, достиг в этой области положительных результатов.

Артистическая культура оперных певцов значительно возросла под влиянием педагогических преобразований Стани-

славского, но все же его опыт и наследие в этой области далеко еще не изучены, и часто преподавание «системы» Станиславского в музыкальных школах сводится к устаревшим приемам и происходит в отрыве от музыки.

Немало сделано Станиславским в деле формирования искусства оперной режиссуры, которая понималась им как режиссура музыкальная, но не как простое перенесение в оперу опыта драматических театров, что до сих пор еще приводит к частым недоразумениям между музыкальной и сценической частями в оперных театрах.

Личный артистический опыт Станиславского в области оперы сыграл для него в этом смысле решающую роль.

Следует отметить в режиссерской практике Станиславского особое внимание к литературной основе оперы — тексту либретто. Реалистический оперный спектакль не может быть создан при небрежном отношении к тому, что поется в опере. Даргомыжский, Бородин, Мусоргский и другие русские композиторы всегда относились с особым вниманием к словесной основе своего творчества — к *либретто*. (Впрочем, это легковесное слово «либретто» более подходит к ремесленной стряпне казенных переводчиков старых итальянских опер, чем к тексту «Русалки», «Бориса Годунова», «Князя Игоря», «Снегурочки» и других опер, в основу которых легли высокие создания русской поэзии.)

Предметом особого изучения в приемах оперной режиссуры Станиславского мог бы стать вопрос об оформлении оперного спектакля. С точки зрения слияния слышимого с видимым в опере декорация не может быть задумана в отрыве от музыки, создающей определенную эмоциональную атмосферу каждого сценического эпизода, акта и всей оперы. Декорация есть зрительное, образное воплощение музыки, так же как игра актеров, а не просто условный фон для действия или натуралистически правдоподобная реконструкция интерьера и пейзажа. Примеры работы Станиславского с художниками по «Кармен», «Дарвазскому ущелью», «Евгению Онегину», «Льду и стали» и другим операм наглядно иллюстрируют эту мысль.

Наряду с убеждением Станиславского в том, что оперный режиссер должен быть и музыкантом и отчасти дирижером спектакля, чтобы суметь прочесть и воплотить в сценических образах партитуру композитора, особый интерес представляют взаимоотношения К. С. с дирижерами, с которыми приходилось встречаться по ходу работы. Вообще, проблема взаимоотношений дирижера и режиссера в оперном спектакле является одной из основных проблем художественной организации оперного дела. Дирижер и режиссер, по словам Станиславского,

«издавна враждуют между собой» из-за первенства, но важно найти твердые условия их мирного творческого содружества.

В толковании музыки Станиславский всегда предоставлял решающее слово дирижеру, но в ответ на это требовал от него режиссерской помощи в раскрытии эмоционального и действенного содержания музыки.

Особенно интересовал Станиславского вопрос о законах музыкальной драматургии в опере. К этому он постоянно возвращался при встречах с Н. С. Головановым, В. И. Суком, с С. В. Рахманиновым, от которого многое почерпнул для понимания природы оперного творчества и дирижерского искусства.

Дружеские отношения с С. В. Рахманиновым установились у Станиславского еще в первые годы деятельности Художественного театра. К. С. упоминает в своей автобиографии о встречах с ним на даче Чехова в Ялте и об участии Рахманинова в «капустниках» — шуточных вечерах Художественного театра (1910 год).

Сохранились и письма их друг к другу и среди них оригинальное письмо-приветствие, написанное Рахманиновым в форме романса и дважды исполненное Шаляпиным в день 10-летнего юбилея МХАТ.

Судя по рассказам Станиславского, между ним и Рахманиновым происходили горячие споры по вопросу о содержании музыкального произведения. К. С. склонен был наделять всякую музыку действенным содержанием; при слушании музыки у него мгновенно рождались конкретные действенные образы. Очевидно, Рахманинов возражал, доказывая самостоятельность существования образа музыкального. В результате этих встреч у Станиславского утвердился взгляд, что оперная сценическая музыка в отличие от музыки симфонической и инструментальной содержит в себе элементы сценического действия, что оперный композитор создает в своей партитуре логическое развитие *переживаний* действующих лиц, которые в совместной работе режиссера с дирижером должны быть превращены в *действенную логику*, определяющую поведение актеров на сцене.

Станиславский всегда старался поставить дирижера, с которым работал, в положение режиссера, так как самые великолепные режиссерские замыслы могут быть уничтожены дирижером по ходу ведения спектакля, если дирижер этих замыслов не разделяет или не понимает.

Не раз равнодушие дирижеров к режиссерскому толкованию спектакля совершенно искажало замыслы Станиславского,

что особенно губительно сказалось на некоторых спектаклях после смерти Станиславского.

На вопрос о значении дирижера в опере Станиславский отвечал:

«Главным выразителем действия является *певец-артист*, а не дирижер, от которого часто ускользает смысл драматического действия и которого в настоящее время несколько переоценивают. В руководимом мною... оперном театре дирижер называется не только дирижером, но и «музыкальным режиссером», ибо на нем лежит обязанность организовать действие на сцене соответственно смыслу музыки».²⁵³

Для пояснения этой мысли обращаюсь к свидетельству Б. Э. Хайкина, дирижера, работавшего со Станиславским.

«Константин Сергеевич,— вспоминает Б. Э. Хайкин,— всегда требовал от дирижера, чтобы тот был в такой же степени режиссером, как и музыкантом, то-есть чтобы он с полной ясностью представлял себе всю внутреннюю линию спектакля в целом и каждого действующего лица в отдельности. «Вам не нужно иметь способность фантазировать о внешнем рисунке спектакля, это дело режиссера,— говорил он,— но внутреннюю линию развития каждого образа вам знать обязательно».

Заканчивая работу над постановкой оперы, он обычно говорил дирижеру: «Теперь все в ваших руках — либо придать жизнь, либо умертвить все то, что сделано ценой долгих трудов». Он объяснял нам, что можно в музыке идти по его пути и «открывать калиточки» актерам, осторожно переводя их из одного «состояния» в другое, или, наоборот, преследуя исключительно собственные музыкальные задачи и отрываясь от логического развития действия, только препятствовать последовательному раскрытию сценических образов и правильному восприятию спектакля.

Константин Сергеевич очень не любил дирижеров, во время исполнения углубляющихся в партитуру и не живущих общей жизнью, общим чувством со сценой (он их замечательно имитировал)».²⁵⁴

Об этом же писал и К. С. в своих черновых заметках:

«Самый ужасный оперный дирижер [это тот], который утыкается в партитуру и, не смотря на сцену, тыкает в ее сторону палкой певцам, чтобы только указать им вступление».

Хорошим дирижером Станиславский считал такого, который понимает, что в спектакле «не он главный, но певец-артист — выразитель сценического действия».

«Но такой дирижер — *редкость*»,— добавлял при этом К. С. Взгляды Станиславского на оперное искусство и его твор-

ческая практика в этой области подняли множество неразрешенных до настоящего времени вопросов не только из области техники актера музыкального театра. В этих взглядах заключены принципы оперной режиссуры, затронуты вопросы дирижерского искусства и оперной драматургии. Многие композиторы и дирижеры, познакомившиеся с оперной системой Станиславского на практике, вынесли много ценного и для своей работы в области музыки.

Глубина и масштабность мыслей Станиславского об искусстве всегда раздвигали рамки того частного вопроса, которым он занимался. Этим объясняется и сила его художественного влияния не только на актеров и музыкантов, но и на художников всех видов искусства.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

А. М. Горький называл К. С. Станиславского *признанным, великим реформатором театрального искусства*.²⁵⁵

Не ограничиваясь областью одного лишь драматического театра, театральная реформа Станиславского распространилась и на театр оперный, которому Константин Сергеевич посвятил наряду с драмой последнее двадцатилетие своей жизни.

Основным содержанием его реформаторской деятельности явилось утверждение *реализма* на оперной сцене во всей его глубине и последовательности, что сделало оперное искусство понятным и доступным широкому зрителю.

Эстетические воззрения Станиславского на оперное искусство и вытекающая отсюда методика творческой работы являются прямым продолжением художественных воззрений и традиций русской классической оперной драматургии и русской школы исполнительского оперного искусства.

Таким образом, реформаторская деятельность Станиславского вырастает из глубоких корней вековых традиций оперного искусства в России, созданных в борьбе за глубокую идейность, правду и простоту выражения, за демократичность, национальную самобытность и высокий профессиональный уровень мастерства музыкального театра в России. Русская оперная школа, выросшая на основах освободительных и революционно-демократических идей, уже к концу прошлого столетия прославилась замечательными созданиями оперной драматургии, талантливыми артистами, музыкантами.

Однако *сценическое* воплощение гениальных созданий Мусоргского, Чайковского, Римского-Корсакова и других авторов

долгое время оставалось неполноценным из-за отставания театральной драматической культуры в опере от культуры музыкальной. Идеино-художественная и организационная косность императорских театров являлась тормозом для полноценного раскрытия классических созданий русской оперной драматургии. Не спасало положения и мастерство отдельных талантливых артистов-певцов, создавших ряд гениальных образов на оперной сцене, а также декорации выдающихся художников. Художественный уровень оперных спектаклей был неизмеримо ниже уровня оперной драматургии вследствие косности и рутины, царивших на сценах императорских театров. Известный сдвиг в этом отношении произошел на рубеже XIX и XX веков при организации частных оперных театров, из которых наиболее интересной представляется антреприза С. И. Мамонтова. Однако подлинные условия для обновления оперных традиций были созданы лишь после Великой Октябрьской социалистической революции, изменившей в корне идейную и организационную основу театрального дела и открывшей двери театров для широких масс зрителей.

Инициативу в деле обновления оперного театра в этих новых условиях принял на себя Станиславский.

Он принес на оперную сцену свой огромный опыт деятеля драматического театра. Знание, глубокое и тонкое понимание музыки, оперы, балета подготовили Станиславского и к решению вопросов *оперного* искусства во всем их своеобразии.

С первых же шагов своей педагогической и режиссерской деятельности в опере Станиславский вступил на путь преобразований.

Он решительно повысил сценическую культуру оперного спектакля, доведя ее до профессионального уровня, достигнутого драмой. Он поднял роль режиссера в оперном спектакле до идейного, творческого интерпретатора, организатора музыкально-сценического произведения.

Практическая художественная деятельность Станиславского в опере неразрывно переплетается с его теоретической работой в области оперного искусства.

Накопление опыта работы с оперным певцом-артистом и обобщение этого опыта постепенно откладываются Станиславским в фонд его будущей оперной «системы».

Каждая новая постановка, каждая новая творческая встреча Станиславского с Чайковским, Римским-Корсаковым, Мусоргским и другими авторами способствует разработке все новых и новых вопросов из области практики и теории оперного искусства.

Своей двадцатилетней работой в двух созданных им опер-

ных студиях Станиславский заложил основы новой оперной *школы* артиста-певца, понимая оперное искусство как органическое слияние пения, музыки и сценического действия.

Эти три элемента оперного искусства объединились в конечном итоге в творческой практике Станиславского в одном понятии, которое можно определить как *музыкально-вокальное действие*, где стирается грань между первым, вторым и третьим элементом. Изучая законы творчества оперного актера и законы создания оперного спектакля, Станиславский заложил тем самым основание для разработки теории сценического искусства в опере как самостоятельном виде искусства театра.

Осуществленное им обновление оперного театра, распространившееся далеко за пределы созданных им театров, как показывает жизнь, имеет свое продолжение и развитие. Идеи Станиславского проникают все шире в практику работы оперных театров и в учебные заведения, готовящие кадры артистов-певцов и оперных режиссеров. К сожалению, нет оснований утверждать, что эти принципы проникли достаточно глубоко.

Мы иногда по старой привычке не замечаем бесчисленных условностей и наивного сценического дилетантизма, еще удерживающихся на сценах оперных театров. Некоторый сдвиг в области сценической культуры оперных певцов еще нельзя принимать за благополучное завершение оперной реформы, начатой Станиславским. Немало еще на оперной сцене пережитков оперного классицизма: ложного актерского пафоса, фальшивой чувствительности, а подчас и прямого нарушения элементарной логики жизни. То, что как-то еще терпимо было в классических оперных спектаклях с «благородными» героями, облаченными в традиционные плащи и мантии, становится особенно нетерпимым при изображении на оперной сцене современных, советских героев, отличающихся в жизни простотой и естественностью поведения.

Внедрение «системы» Станиславского в оперное искусство становится все более и более насущной потребностью при подходе к воплощению советской действительности на сцене музыкального театра.

Неудача, постигшая постановку оперы «От всего сердца» на сцене Большого театра, в значительной степени была связана и с тем, что при изображении советской действительности театр оказался в плену устаревших оперных штампов. «Когда восемь или десять хористов, одетых колхозниками, выходят на сцену и, неестественно размахивая дедовскими косами, изображают «трудовой процесс», то весь этот эпизод

сильно отдает старыми оперными штампами», — сказано в редакционной статье газеты «Правда».

Не только при изображении современной нам жизни, но и при воспроизведении далекого прошлого оперная рутина — серьезное препятствие на пути к достижению подлинно художественных впечатлений на оперной сцене. Вскоре после критического разбора оперы «От всего сердца» «Правда» посвятила редакционную статью анализу оперы «Богдан Хмельницкий», показанной Киевским оперным театром, в которой наряду с другими указаниями справедливо говорится, что «на всей постановке лежит печать старой, условно-оперной традиции. Уже в первом акте, когда Кривонос и Богдан поют свои арии, обращенные к народу, стоя спиной к народу, возникает ощущение отсутствия на сцене жизненной правды».²⁵⁶

«Система» Станиславского в опере становится все более необходимой для утверждения на оперной сцене социалистического реализма, являющегося знаменем всего советского искусства.

Своей работой в опере Станиславский вписал немало славных страниц в историю советского оперного искусства, но наиболее ценным и значительным в оперном наследии Станиславского останутся созданные им традиции, методика работы с актером и породившие ее творческие принципы — все то, что получило широкую известность как «система» Станиславского.

«Система» Станиславского в применении ее к опере родилась не как плод размышлений теоретика, но как отражение практики его театральной работы, и в этом ее ценность и бессмертие.

Новаторство Станиславского в опере не осуществлялось легко и беспрепятственно, — оно проводилось в упорной борьбе с остатками рутины и пережитками формализма.

Творческий метод Станиславского, его «система», и явились оружием в этой борьбе.

Станиславский с первых же шагов своей деятельности в области музыкального театра противопоставил принципы сценического реализма в опере антиреалистическим тенденциям всех оттенков, объявив войну как оперной рутине, консерватизму и штампам, полученным по наследству от старого театра, так и безидейному лженоваторству формалистов, выступающих против лучших традиций русского искусства.

Искусство Станиславского было всегда проникнуто глубокой идейностью и создавалось для широчайших масс зрителей.

Созданная им «система» закрепила эти основные принципы реализма в опере и сделала их всеобщим достоянием.

Выступая в печати в 1935 году, Станиславский утверждал, что «органическое овладение законами естественного творчества застрахует театр и актера от всяческих формалистических вывихов и искривлений», что «глубокая идея должна быть противопоставлена всему суррогату и увести актера к подлинному искусству».

«Создавая Московский Художественный театр,— писал Станиславский,— мы ставили перед собой не только художественные, но и общественные задачи. Мы хорошо знали тогда и еще лучше знаем теперь, что не может быть большого искусства без большой мысли и большого зрителя.

Пусть актеры поймут, какая задача поставлена жизнью перед всеми нами, какие обязанности перед широчайшими массами зрителей лежат на нас.

Их выполнит только тот, кто с этими массами участвует в общем строительстве и вместе с ними растет».²⁵⁷

В этом завещании великого мастера заключены условия дальнейшего расцвета советского театрального искусства, намечены пути его дальнейшего развития.

УКАЗАТЕЛЬ ИСТОЧНИКОВ

1. «О Станиславском». Сборник воспоминаний, ВТО, М., 1948, стр. 37.
2. Письмо К. С. Станиславского к Н. К. Шлезингеру от 12/XII 1886 г. (неопубл. Архив МХАТ).
3. «О Станиславском», стр. 37.
4. К. С. Станиславский, Моя жизнь в искусстве, изд. «Искусство», М.—Л., 1941, стр. 66. (В дальнейшем цитируется по этому же изданию).
5. «О Станиславском», стр. 28 и 38.
6. «Моя жизнь в искусстве», стр. 117.
7. «О Станиславском», стр. 11, 48 и 49.
8. «Моя жизнь в искусстве», стр. 34.
9. «Моя жизнь в искусстве», стр. 166.
10. К. С. Станиславский, Художественные записи, изд. «Искусство», М.—Л., 1939, стр. 40—41, 107 и 110.
11. «Моя жизнь в искусстве», стр. 64.
12. «Художественные записи», стр. 18.
13. «Моя жизнь в искусстве», стр. 101.
14. «Художественные записи», стр. 18.
15. «Моя жизнь в искусстве», стр. 56.
16. К. С. Станиславский, Работа актера над собой, ч. II, изд. «Искусство», М.—Л., 1948, стр. 106. (В дальнейшем цитируется по этому же изданию.)
17. «Моя жизнь в искусстве», стр. 119.
18. Из писем Ф. П. Комиссаржевского к К. С. Станиславскому (неопубл. Архив МХАТ).
19. М. П. Мусоргский. Письма к Голицищеву-Кутузову, Музгиз, 1939, стр. 40. Из письма от 18/III 1875 г.
20. «Моя жизнь в искусстве», стр. 103.
21. «О Станиславском», стр. 56.
22. Газета «Русский курьер» от 19/I 1888 г.
23. Газета «Московский листок» от 19/26/IV 1887 г.
24. «О Станиславском», стр. 231, 186 и 193.

25. Журнал «Артист», 23/I 1892 г.
26. «Художественные записи», стр. 16.
27. Н. Эфрос, К. С. Станиславский — опыт характеристики, П., 1918, стр. 12.
28. «Художественные записи», стр. 96.
29. «Художественные записи», стр. 32.
30. «Моя жизнь в искусстве», стр. 219, 102.
31. «Моя жизнь в искусстве», стр. 100.
32. «Отчет московского отделения РМО за 1885/86 г.» (Архив Московской консерватории) и письма К. С. Алексеева к К. К. Альбрехту, Ситовскому, Эрмандерферу (там же).
33. «Моя жизнь в искусстве», стр. 74—76.
34. Из писем К. С. Станиславского к Н. К. Шлезингеру от 22/IX 1886 г. (Архив МХАТ).
35. «Моя жизнь в искусстве», стр. 79.
36. Из письма К. К. Альбрехта к К. С. Станиславскому от 29/XII 1891 г. (Архив Московской консерватории).
37. К. С. Станиславский, Законы оперного спектакля, «Вечерняя Москва» от 11/III 1935 г.
38. «Моя жизнь в искусстве», стр. 70—71 и 299.
39. «Дни и годы П. И. Чайковского», 4/III 1886 г. Музгиз, 1940, стр. 364.
40. «Моя жизнь в искусстве», стр. 78.
41. «Чайковский на московской сцене», изд. «Искусство», М.—Л., 1940, стр. 61.
42. «Переписка П. И. Чайковского с Н. Ф. фон-Мекк», т. I, «Academia», 1934. Из писем от 16/XII 1877 г. и 9/I 1878 г., стр. 124 и 153.
43. «Чайковский на московской сцене», изд. «Искусство», М.—Л., 1940, стр. 35, 43, 47 и 48.
44. «Переписка П. И. Чайковского с Н. Ф. фон-Мекк», т. II, «Academia», 1935. Из писем от 13/VIII и 25/IX 1880 г., стр. 398 и 420.
45. «Чайковский и театр», изд. «Искусство», М.—Л., 1940, стр. XL, LII, XLV и 41.
46. «Переписка П. И. Чайковского с Н. Ф. фон-Мекк», т. III, «Academia», 1936. Из письма от 3/II 1884 г., стр. 254.
47. «Записки М. И. Глинки», изд. Суворина, СПб, 1887, стр. 254—255 и «Музыкальные фельетоны и заметки П. И. Чайковского», М., 1898, стр. 252.
48. А. С. Даргомыжский, Автобиография, письма, воспоминания, Госиздат, П., 1921, стр. 56.
49. «Музыкальные фельетоны и заметки П. И. Чайковского», М., 1898, стр. 11.
50. Н. А. Римский-Корсаков, Летопись моей жизни, Музгиз, М., 1932, стр. 172, 244, 240, 195.
51. Из черновых записок К. С. Станиславского «О ремесле» (Архив МХАТ).
52. «Моя жизнь в искусстве», стр. 165.
53. «Советский театр», сборник статей, ВТО, М., 1947, стр. 443.
54. Н. Кашкин, Очерк истории русской музыки, изд. Юргенсона, 1908, стр. 197.

55. «Моя жизнь в искусстве», стр. 503.
56. Газета «Русский курьер» от 19/I 1888 г.
57. «Моя жизнь в искусстве», стр. 120 и 105 и из письма К. С. Станиславского к И. Н. Львову от 13/VI 1887 г. (Архив МХАТ) и газета «Московский листок» от 19/IV 1887 г.
58. «Новый зритель», М., 1925, № 47.
59. «Записки М. И. Глинки», изд. Суворина, СПб, 1887, стр. 106.
60. И. К. Назаренко, Искусство пения, Музгиз, 1948, стр. 176.
61. «Моя жизнь в искусстве», стр. 36 и 108.
62. Н. А. Римский-Корсаков, Летопись моей музыкальной жизни, Музгиз, М., 1932, стр. 276.
63. И. К. Назаренко, Искусство пения, Музгиз, 1948, стр. 282.
64. К. С. Станиславский, Воспоминания о С. И. Мамонтове, журнал «Рампа и жизнь», 1918, № 23, стр. 7—8.
65. А. П. Ленский, Статьи, письма, записки, изд. «Искусство», 1950, стр. 223. См. также: А. П. Ленский, Исполнение опер с точки зрения драматического актера (статья в журнале «Московский еженедельник», 1898).
66. «Моя жизнь в искусстве», стр. 111.
67. В. П. Шафер, Сорок лет на сцене русской оперы, изд. Театра оперы и балета им. Кирова, Л., 1936, стр. 190.
68. Журнал «Программы Государственных академических театров», 1926, № 62.
69. «Моя жизнь в искусстве», стр. 255, 400 и 401.
70. «Моя жизнь в искусстве», стр. 365—366.
71. «Работа актера над собой», ч. II, стр. 261.
72. «Художественные записи», стр. 60.
73. «Моя жизнь в искусстве», стр. 444—445.
74. См.: газета «Русское слово» от 27/III 1915 г.; журнал «Театр и музыка» от 27/III 1915 г.; газета «Русские ведомости» от 27/III 1915 г. (статья Н. Эфроса); газета «Голос Москвы» от 27/III 1915 г.; газета «Речь» от 29/III 1915 г.; газета «Утро России» от 27/III 1915 г.; газета «День» от 5/IV 1915 г. (Петроград).
75. «Художественные записи», стр. 87.
76. Газета «Русская мысль», ноябрь 1907 г.; газета «Русь» от 11/XII 1907 г.
77. «Моя жизнь в искусстве», стр. 474—475.
78. А. П. Ленский, Статьи, письма, записки, «Academia», 1935, стр. 423.
79. Из письма К. С. Станиславского к В. А. Теляковскому от 16/XII 1915 г., журнал «Советская музыка», 1948, № 8, стр. 54.
80. См. статью Як. Львова в газете «Утро России», 1910, 6/VII, № 190 или журнал «Рампа и жизнь», 1910, 12/IX, № 37.
81. «Советский театр», сборник статей, ВТО, М., 1947, стр. 44.
82. «О Станиславском», стр. 272.
83. Из письма К. С. Станиславского к труппе оперного театра от 3/VI 1928 г. (Архив МХАТ).
84. Из письма Ф. И. Шаляпина от 27/III 1932 г. (Архив МХАТ).
85. Из выступления К. С. Станиславского 8/III 1909 г. (Архив ВТО).

86. В. П. Шкафер, Сорок лет на сцене русской оперы, изд. Театра оперы и балета им. Кирова, Л., 1936, стр. 146.
87. И. К. Назаренко, Искусство пения, Музгиз, 1948, стр. 283, 276, 283 и 284.
88. Из речи И. С. Тургенева на открытии памятника А. С. Пушкину. Полное собр. соч. И. С. Тургенева, библи. «Огонек», изд. «Правда», т. 10, стр. 27.
89. Ф. И. Шаляпин, Страницы из моей жизни (автобиография), изд. «Прибой», стр. 201, 200, 203, 208—209.
90. И. К. Назаренко, Искусство пения, Музгиз, 1948, стр. 306 и 307.
91. «Моя жизнь в искусстве», стр. 492.
92. «Моя жизнь в искусстве», стр. 477 и К. Е. Антарова, Беседы Станиславского, ВТО, 1947, стр. 29.
93. «Моя жизнь в искусстве», стр. 33 и 483.
94. К. Е. Антарова, Беседы Станиславского, ВТО, 1947, стр. 164.
95. «Моя жизнь в искусстве», стр. 494 и неопубликованные записи К. С. Станиславского (Архив МХАТ).
96. Неопубликованные записи К. С. Станиславского (Архив МХАТ).
97. Рукопись К. С. Станиславского (Архив МХАТ).
98. Из письма Л. В. Собинова от 24/IV 1934 г. (Архив МХАТ).
99. «Моя жизнь в искусстве», стр. 507.
100. Цитируется по статье В. Городинского «Опера и балет», «Советский театр», сборник статей, ВТО, М., 1947, стр. 465. См. также: журнал «Музыкальная культура», 1924.
101. «Моя жизнь в искусстве», стр. 493.
102. «Чайковский и театр», изд. «Искусство», М.—Л., 1940, стр. 198.
103. Рукопись К. С. Станиславского (Архив МХАТ).
104. «Моя жизнь в искусстве», стр. 502.
105. К. Е. Антарова, Беседы Станиславского, ВТО, 1947, стр. 155, 127—128; ВТО, 1939, стр. 109 и 143.
106. К. Е. Антарова, Беседы Станиславского, ВТО, 1939, стр. 41, 147 и 146.
107. Из статьи К. С. Станиславского к 25-летию юбилею МХАТ (Архив МХАТ).
108. К. Е. Антарова, Беседы Станиславского, ВТО, 1939, стр. 112 и 29.
109. К. Е. Антарова, Беседы Станиславского, ВТО, 1947, стр. 34 и 30.
110. Из материала архива МХАТ.
111. «Работа актера над собой», ч. II, стр. 293.
112. Рукопись К. С. Станиславского и его письмо от 19/III 1901 г. (Архив МХАТ).
113. Газета «Рабочая Москва» от 17/I 1938 г.
114. П. И. Румянцев, Система Станиславского в оперном театре, «Ежегодник МХТ» за 1947 г., стр. 471.
115. Неопубликованные записи К. С. Станиславского (Архив МХАТ).
116. «Моя жизнь в искусстве», стр. 495.
117. «Программы Государственных академических театров», 1926, № 62.

118. Газета «Советское искусство» от 8/VIII 1938 г.
119. «О Станиславском», стр. 466.
120. Из блокнота К. С. Станиславского (Архив МХАТ).
121. О. В. Гз о в с к а я, Рождение театра, журнал «Искусство и жизнь», 1941, № 3.
122. Неопубликованные записи К. С. Станиславского (Архив МХАТ).
123. Неопубликованные записи К. С. Станиславского (Архив МХАТ).
124. «Моя жизнь в искусстве», стр. 497.
125. «О Станиславском», стр. 426.
126. Журнал «Вестник работников искусств», 1921, № 7—9.
127. К. Е. Ан т а р о в а, Беседы Станиславского, ВТО, 1947, стр. 172, 175, 177, 160 и 165.
128. Газета «Известия» от 22/IV 1923 г.
129. «Чайковский и театр», изд. «Искусство», М.—Л., 1940, стр. LXVII.
130. См.: Ю. Са х н о в с к и й, журнал «Театр и музыка», 1922, № 11, стр. 242—243; П. Ма р к о в, журнал «Театр и музыка», 1922, № 9; Л. Гу р е в и ч, «Еженедельник государственных академических театров», 1922, № 15; Ю. Со бо л е в, «Программы Государственных академических театров» от 21/XII 1922 г.; газета «Известия» от 29/XI 1922 г.
131. См. журнал «Рабочий и театр», 1928, № 20; журнал «Советская музыка», 1938, № 9; газета «Труд» от 8/II 1941 г.; газета «Известия» от 22/IV 1923.
132. Газета «Северный рабочий» от 21/VI 1941 г.
133. См. журнал «Рабочий и театр», 1928, № 20.
134. Ю. Со бо л е в, «Евгений Онегин», «Программы Государственных академических театров» от 21/XII 1922 г.
135. Журнал «Театр и музыка», 1922, № 11.
136. Газета «Известия» от 29/XI 1922 г.
137. Газета «Московский большевик» от 8/II 1941 г. и журнал «Советская музыка», 1938, № 9.
138. Журнал «Театральная неделя», 1941, № 6.
139. Журнал «Декада московских зрелищ», 1940, № 15.
140. Из письма П. И. Чайковского к Б. П. Погожеву от 6/I 1891 г., П. И. Ч а й к о в с к и й, Воспоминания и письма, под ред. И. Глебова, Гос. ак. филармония, Л., 1924, стр. 78.
141. Неопубликованные записи К. С. Станиславского (Архив МХАТ).
142. Газета «Вечерняя Москва» от 16/XII 1932 г.
143. «Переписка П. И. Чайковского с Н. Ф. фон-Мекк», т. I, «Academia», 1934. Из писем от 17/II, 10/XII и 24/VI 1878 г., стр. 216, 540 и 372—373.
144. «Работа актера над собой», ч. I, ГИХЛ, 1938, стр. 53.
145. «Переписка П. И. Чайковского с Н. Ф. фон-Мекк», т. I, «Academia», 1934. Из письма от 24/VI 1878 г., стр. 371.
146. «Работа актера над собой», ч. II, стр. 282.
147. А. С. Пу ш к и н, Собрание сочинений в одном томе, ГИХЛ, 1936, стр. 709.

148. «Переписка П. И. Чайковского с Н. Ф. фон-Мекк», т. II, «Academia», 1935. Из письма от 13/II 1879 г., стр. 54.
149. «Переписка П. И. Чайковского с Н. Ф. фон-Мекк», т. I, «Academia», 1934. Из письма от 2/VIII 1878 г., стр. 404.
150. Из письма П. И. Чайковского к К. К. Альбрехту от 15/3 декабря 1877 г., «Чайковский на московской сцене», изд. «Искусство», М.—Л., 1940, стр. 264.
151. Цитируется по записи П. И. Румянцева.
152. «Работа актера над собой», ч. II, стр. 235.
153. «Моя жизнь в искусстве», стр. 497—498.
154. Журнал «Жизнь искусства», 1925, № 16.
155. Журнал «Новый зритель», 1927, № 7.
156. Н. А. Римский - Корсаков, Музыкальные статьи и заметки, под ред. Н. Н. Римского-Корсакова, СПб, 1911, стр. 216.
157. «О Станиславском», стр. 419.
158. Из письма К. С. Станиславского к В. И. Суку от 27/V 1927 г. (Архив МХАТ).
159. Из письма К. С. Станиславского коллективу студии от 18/VIII 1926 г. (Архив МХАТ).
160. «Программы Государственных академических театров». 1926, № 62.
161. См. журнал «Жизнь искусства», 1926, № 51; 1927, № 42.
162. Газета «Вечерняя Москва» от 16/XII 1932 г.
163. Журнал «Новый зритель», 1926, № 49.
164. Газета «Правда» от 30/XI 1926 г.
165. См.: газеты «Правда» и «Известия» от 30/XI 1926 г.; газета «Вечерняя Москва» от 8/II 1944 г.
166. «Программы Государственных академических театров» за 1927 г. (цитируется по изданию «Студия-театр имени Станиславского», 1928, стр. 44).
167. Н. А. Римский - Корсаков, Музыкальные статьи и заметки, под ред. Н. Н. Римского-Корсакова, СПб, 1911, примеч. на стр. 172.
168. Газета «Вечерняя Москва» от 16/XII 1932 г.
169. См.: журнал «Новый зритель», 1927, № 20; газета «Известия» от 21/IV 1927 г.; газета «Вечерняя Москва» от 15/IV 1927 г.
170. Н. А. Римский - Корсаков, Музыкальные статьи и заметки, под ред. Н. Н. Римского-Корсакова, СПб, 1911, стр. 216.
171. Журнал «Новый зритель», 1928, № 7.
172. См.: газета «Красная газета» от 9/V 1928 г.; газета «Известия» от 25/I 1928 г.; газета «Вечерняя Москва» от 24/I 1928 г.; журнал «Рабочий и театр», 1928, № 19.
173. Из архива МХАТ.
174. «Ежегодник МХТ» за 1946 г., стр. 203.
175. Журнал «Современный театр», 1929, № 12.
176. Ф. И. Шаляпин, Страницы из моей жизни, изд. «Прибой», стр. 209.
177. См.: журнал «Театральная неделя», 1941, № 6; журнал «Новый зритель», 1929, № 13; газета «СТЗ» (Сталинград) от 20/VIII 1937 г.

178. См.: журнал «Современный театр», 1929, № 12; газета «Харьковский рабочий» от 13/XII 1936 г.
179. См.: журнал «Новый зритель», 1929, № 13; «Курортная газета» от 22/V 1938 г.; «Сталинградская правда» от 12/VIII 1937 г.
180. См.: газета «Рабочий и искусство» от 15/III 1930 г.
181. Газета «Известия» от 24/III 1930 г.
182. Из письма К. С. Станиславского к Б. И. Вершилову от 29/IV 1930 г. (Архив МХАТ).
183. Газета «Известия» от 6/I 1931 г.; «Советский театр», сборник статей, ВТО, 1947, стр. 460.
184. Из книги М. Янковского «Римский-Корсаков и революция 1905 года» (Музгиз, 1950).
185. Письмо К. С. Станиславского из Ниццы от 16/II 1930 г. (Архив МХАТ).
186. Журнал «Искусство и жизнь», 1938, № 9, стр. 12.
187. Коклен-старший, Искусство актера, Киев, 1909, стр. 8—9.
188. «Работа актера над собой», ч. 1, ГИХЛ, 1938, стр. 60.
189. Письмо Станиславского от 2/VII 1897 г. (Архив МХАТ).
190. Газета «Вечерняя Москва» от 24/IV 1933 г.
191. Режиссерский план «Севильского цирюльника» (Архив МХАТ).
192. Журнал «Советская музыка», 1938, № 9.
193. Журнал «Советская музыка», 1938, № 9.
194. Из письма К. С. Станиславского к Б. Ю. Чернявскому.
195. Газета «Советское искусство» от 8/VIII 1938 г.
196. Из письма К. С. Станиславского к А. В. Богдановичу из Ниццы от 4/I 1934 г.
197. Газета «Вечерняя Москва» от 5/IV 1935 г.; газета «Северный рабочий» (Ярославль) от 21/IV 1941 г.
198. Газета «Известия» от 9/IV 1935 г.
199. Журнал «Новый мир», 1935, № 8; газета «За коммунистическое просвещение» от 24/IV 1935 г.
200. Из воспоминаний В. И. Блюма. «О Станиславском», стр. 251.
201. Из писем Л. В. Собинова к Коломийцеву от 8/XI 1898 г. и к Н. А. Буткевич от 28/VIII 1899 г.
202. Из писем Л. В. Собинова к К. С. Станиславскому от 25/V, 28/IV и 10/V 1934 г. (Архив МХАТ).
203. Журнал «La perseguitanza», 1904 (Милан). Цитируется по очерку Н. Д. Волкова в сборнике «Л. В. Собинов. Жизнь и творчество», стр. 186.
204. См.: газета «Советское искусство» от 9/II 1941 г. (статья Е. Грошевой); газета «Северный рабочий» (Ярославль) от 22/VI 1941 г. и газета «Советское искусство» от 6/IV 1939 г.
205. Письмо К. С. Станиславского от 4/I 1934 г. (Архив МХАТ).
206. «Моя жизнь в искусстве», стр. 224.
207. Газета «Вечерняя Москва» от 13/I 1941 г.
208. Газета «Советское искусство» от 23/IX 1950 г. (статья Г. В. Кристи).
209. Журнал «Жизнь искусства», 1927, № 19; «Литературная газета» от 15/X 1938 г.

210. Газета «Правда», сообщение ТАСС от 20/I 1936 г.; И. Дзержинский, Создадим советскую классическую оперу, газета «Ленинградская правда» от 24/I 1936 г.
211. Газета «Вечерняя Москва» от 19/XII 1938 г.
212. Газета «Рабочая Москва» от 8/I 1939 г.
213. Из доклада И. М. Туманова в ВТО 26/V 1947 г. (Архив ВТО).
214. См.: газета «Вечерняя Москва» от 14/I 1939 г.; газета «Комсомольская правда» от 12/I 1939 г.; «Советский театр», сборник статей, ВТО, 1947, стр. 483.
215. См.: газета «Московский большевик» от 13/XI 1940 г.; газета «Советское искусство» от 11/XI 1940 г.
216. Журнал «Театр», 1945, № 8.
217. Газета «Известия» от 8/V 1937 г.
218. «Моя жизнь в искусстве», стр. 494.
219. Рукопись К. С. Станиславского (Архив МХАТ) и газета «Советское искусство» № 42 от 20/V 1951 г.
220. «Моя жизнь в искусстве», стр. 499.
221. Письмо К. С. Станиславского к А. В. Неждановой от 6/V 1933 г. (Опубликовано в книге М. Львова «А. В. Нежданова», Музгиз, 1946, стр. 94—95.)
222. «Работа актера над собой», ч. II, стр. 114—115.
223. Газета «Советское искусство» от 23/X 1935 г.
224. По материалам архива К. С. Станиславского.
225. Газета «Советское искусство» от 19/IV 1946 г.
226. Из письма Ф. Энгельса к К. Марксу от 10/XII 1873 г. «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», 1938, стр. 250.
227. Газета Большого театра «Советский артист» от 23/XII 1938 г.
228. «О Станиславском», стр. 547.
229. Из выступления К. С. Станиславского в мае 1918 г. (Архив МХАТ).
230. «Моя жизнь в искусстве», стр. 518 и 475; журнал «Новый зритель», 1925, № 47.
231. «Моя жизнь в искусстве», стр. 474.
232. «Работа актера над собой», ч. II, стр. 314 и 312.
233. «Ежегодник МХТ» за 1946 г., стр. 268 и 266; «Работа актера над собой», ч. I, ГИХЛ, 1938, стр. 477—478.
234. «Работа актера над собой», ч. II, стр. 106—107.
235. «Работа актера над собой», ч. II, стр. 90, 313 и 100.
236. Из блокнота К. С. Станиславского (Архив МХАТ).
237. По материалам архива МХАТ.
238. «Ежегодник МХТ» за 1946 г., стр. 313, 292, 295 и 284.
239. По материалам архива МХАТ.
240. «Ежегодник МХТ» за 1946 г., стр. 292.
241. «Ежегодник МХТ» за 1946 г., стр. 294—295, 293, 298, 300 и 301.
242. «Работа актера над собой», ч. II, стр. 86, 287—289.
243. «О Станиславском», стр. 382.
244. «Моя жизнь в искусстве», стр. 397.
245. По материалам архива К. С. Станиславского.

246. См.: газета «Правда» от 25/VIII 1944 г.; газета «Вечерняя Москва» от 10/VIII 1944 г.; газета «Литература и искусство» от 29/VI 1944 г.; газета «Советское искусство» от 12/IX 1947 г.
247. Газета «Вечерняя Москва» от 16/XII 1932 г.
248. Рихард Вагнер, Опера и драма, изд. Юргенсона, 1906, стр. 17.
249. По материалам архива МХАТ.
250. См. № 247.
251. И. К. Назаренко, Искусство пения, Музгиз, 1948, стр. 273.
252. «Моя жизнь в искусстве», стр. 497.
253. См. № 247.
254. «О Станиславском», стр. 418—419.
255. Из письма А. М. Горького к К. С. Станиславскому от 10/I 1933 г., «Ежегодник МХТ» за 1943 г.
256. Газета «Правда» от 19/IV 1951 г. № 109 (11946) и от 20/VII 1951 г. № 201 (12038).
257. Журнал «Советский театр», 1935, № 10.

СО Д Е Р Ж А Н И Е

	Стр.
Предисловие	3
На пути к оперному театру	7
Музыкальное воспитание	9
От водевиля и оперетты к опере	13
В стенах Московской консерватории	25
Первые опыты оперной режиссуры	41
Встречи с Мамонтовым	48
Музыка обогащает драму	53
Встречи с Шаляпиным	59
Оперная студия Большого театра	67
В годы гражданской войны	69
«Артист — слуга народа»	77
Значение слова в пении (Работа над операми Даргомыжского)	84
Первый выход на публику («Вертер»)	94
Раскрытие партитуры Чайковского (Работа над «Евгением Онегиным»)	103
Постановка «Евгения Онегина»	114
«Тайный брак» Чимарозы (Вопросы ритма)	122
Оперный театр имени Станиславского	129
«Царская невеста» (Открытие театра)	131
В поисках нового репертуара («Богема»)	143
Постановка «Майской ночи»	146
«Борис Годунов». Работа над словом	152
Замыслы, не осуществленные до конца («Пиковая дама», «Лед и сталь», «Золотой петушок»)	162
Опера «буффо» («Севильский цирюльник»)	168
Обновление традиций («Кармен»)	182
При участии Собинова («Дон Пасквале»)	194
Замысел постановки «Риголетто»	202
На пути к созданию советского репертуара («Дарвазское ущелье»)	207

	Стр.
Оперно-драматическая студия	213
Школа артиста-певца	215
Путь к овладению мастерством	228
Рождение нового театра («Чио-Чио-Сан»)	234
Оперное наследие Станиславского	241
Обогащение «системы»	243
«Система» в опере	253
Заключение	267
Указатель источников	273

Фотоиллюстрации, помещенные в книге, взяты из архива Музея МХАТ, Государственного центрального театрального музея им. Бахрушина, Музея театра им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко и частного собрания А. Д. Степанова

Редактор Н. Литвиненко

Оформление художника
В. Смирнова

Художественный редактор
А. Алемасов

Технический редактор
Г. Александров

A00503. „Искусство“ № 3246

Подп. в печ. 27/1 1952 г. Форм. бум. $60 \times 92^{1/16}$.

Кол. бум. л. 10,62. Кол. п. л. 21,25.

Уч.-изд. л. 19,46. Тираж 5000. Заказ 2255.

Цена 17 р. 50 к.

Номинал по прейскуранту 1952 года.

Типография № 2 Ленгорполиграфиздата
Ленинград, Социалистическая, 14.